

SIGNATUREN
DER MODERNE 02

Ambivalenzen und Provokationen in Robert Walsers *Die Rose*

Sprachkünstlerische Grenzgänge

MARLISE MURALT

Robert Walsers
Die Rose





Signaturen der Moderne

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

Bd. 2

Marlise Muralt

**Ambivalenzen und
Provokationen
in Robert Walsers
*Die Rose***

Sprachkünstlerische Grenzgänge

Schwabe Verlag

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2018 auf Antrag der Promotionskommission Prof. em. Dr. Wolfram Groddeck (hauptverantwortliche Betreuungsperson, Universität Zürich) und Prof. Dr. Hubert Thüring (Universität Basel) 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)

Abbildung Umschlag: Karl Walser, *Die Rose*, Kohle auf Papier, 1925, 31.8 × 23.3 cm, NMB Neues Museum Biel, Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, Bern

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpar

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4168-1

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4208-4

DOI 10.24894/978-3-7965-4208-4

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

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

1	<i>Die Rose</i>: Entstehung und Rezeption	9
2	Der Titel „Die Rose“	17
2.1	Die Gleichnamigkeit von Buch- und Prosastücktitel	19
2.2	Die „Rose“ der Prosastücke	20
2.3	<i>Die Rose</i> als ‚Handelsobjekt‘ in Walsers Briefkorrespondenz	22
3	Das Prosabändchen <i>Die Rose</i>	31
3.1	Anordnung der ersten neunzehn Prosastücke	33
3.1.1	Der männliche Protagonist	34
3.1.2	<i>Genf</i>	37
3.1.3	Der lesende Protagonist und intertextuelle Verarbeitungen	37
3.1.4	<i>Pferd und Bär</i>	38
3.1.5	Intertextuelle Verarbeitungen verschiedener Gattungen	39
3.1.6	<i>Schaufenster</i>	40
3.1.7	Rückblicke auf eine Schul- und Jugendzeit	41
3.1.8	Trivialvorlagen und „Redekunst“	42
3.1.9	<i>Der Engel</i>	43
3.2	Die neunzehn Prosastücke der zweiten Hälfte	45
3.2.1	Der Blick auf den internationalen Leser	47
3.2.2	Die Namen „Edith“ und „Erich“ und das Element des Sprachklangs	47
3.2.3	„Sacher-Masoch“ und die Ansprache einer weiblichen Figur	49
3.2.4	Die Ich-Instanz und das „Ichbuch“	51

3.2.5	Schlussgruppe	55
4	Robert Walser und der russische Schriftsteller „Dostojewski“ ..	59
4.1	Walsers erster Roman und der Autor Dostojewskij	59
4.2	Die Lektüre von Dostojewskijs Werk	64
4.3	Das Prosastück <i>Der Idiot von Dostojewski</i>	73
4.3.1	Intertextuelle Bezüge	79
5	Das Prosastück <i>Der Affe</i>	81
5.1	Der Affe im Kaffeehaus	84
5.2	Anklänge an Kafkas Erzählung	87
5.3	Mit „heimatlichem Anklang“	88
5.4	Preziosas Auftritt	91
5.5	Dichter und Diener	92
5.6	Die stumme Begegnung	98
5.7	Das Ende der Geschichte	101
5.8	Das Prosastück und die Gattung der Novelle	102
6	<i>Eine Ohrfeige und Sonstiges</i>	107
6.1	Der Titel „Eine Ohrfeige und Sonstiges“	109
6.2	Beginn und Ende der Prosa kombination	112
6.3	Eine „Reihe von Betrachtungen“	113
6.4	Lesen und betrachten	117
6.5	Kulturelle „Betrachtungen“	119
6.6	Schöpfen aus „kioskischen Quellen“	124
6.7	„Ich erwachte letzte Nacht“	127
6.7.1	Das Motiv der Kreuzigung	128
6.7.2	Das Wort als „Frucht“	133

6.7.3	Der Auftrag „schön reden lernen“	135
6.7.4	Die Kreuzigungsszene und <i>Der Idiot von Dostojewski</i>	137
6.7.5	„Lenin und Christus?“	140
7	Das Kind	143
7.1	Einleitung	143
7.2	Das Prosastück <i>Das Kind</i>	150
7.3	Die erste Prosastückhälfte	152
7.3.1	Das Oszillieren der erzählten Figur	155
7.3.2	Die Darstellung des Kindes	158
7.3.3	Das ‚Windspiel‘	159
7.3.4	„[E]s sei unerhört schlapp“	161
7.3.5	Die Reaktion des Kindes	165
7.3.6	Das Aussehen des Kindes	167
7.4	Das Schreiben des Kindes	170
7.4.1	Der Beginn des zweiten Textteils	172
7.4.2	Der Verlauf des zweiten Prosastückteils	173
7.4.3	Das revidierte visuelle Motiv	177
7.4.4	Die „Geliebte“ und der Name „Edith“	181
7.4.5	Das Glück des Gehorsams	182
8	Die „Edith“-Figur im Vergleich der Texte	185
8.1	In „Prosa ausgelacht“ und in „Versen angehimmelt“	187
8.2	Die „Edith“-Texte	193
8.3	Die Einführung des Namens „Edith“ im Prosastück <i>Fridolin</i>	197
8.4	Das Spiel von Namen und Intertexten	200
8.5	Anspielungen auf den <i>Theodor</i> -Roman	206
8.6	Die Inszenierung des Namens „Edith“	210
8.7	<i>Brief an Edith</i>	211
8.7.1	Spracherotische Fantasien	214
8.8	Der adressierte Brief	218

8.9	„Wäre ich Edith, so würde ich mich aufsuchen“	221
8.10	Die Figur der Edith im Spiel eines Er und eines Ich	224
8.11	Die „Edith“-Prosastücke und <i>Der Räuber</i>	227
8.12	Nachwort	236
9	Schluss: <i>Walser über Walser</i>	239
10	Literaturverzeichnis	245
	Literatur von Robert Walser	245
	Sonstige Literatur	245
11	Dank	257

1 *Die Rose*: Entstehung und Rezeption

Robert Walsers Buch *Die Rose* erschien zu Beginn des Jahres 1925 im renommierten Ernst Rowohlt Verlag, Berlin. Nach einer längeren Pause von Buchpublikationen konnte Walser der lesenden Öffentlichkeit noch einmal eine Prosastücksammlung vorlegen, die sich aus mehrheitlich bis anhin unpublizierten Texten zusammensetzt. Die Anregung zu diesem Buch ergab sich in Zusammenhang mit dem Projekt der literarischen Zeitschrift *Vers und Prosa*. Franz Hessel, der als Lektor beim Rowohlt Verlag arbeitete, hatte vermutlich Walser wie auch weitere ‚namhafte‘ Autoren zur Mitarbeit bei dieser Monatszeitschrift angefragt.¹ Laut Hessels Brief sollte *Vers und Prosa* dem „wirklich Gestaltete[n]“ vorbehalten bleiben und sich auf „das rein dichterisch Entstandene“ konzentrieren.² Walser reagierte auf Hessels Aufforderung und sandte drei Prosastücke ein: *Fridolin*, *Der Elefant* und *Tagebuchblatt*.³ Diese und die nachfolgend für *Vers und Prosa* geschriebenen Stü-

1 Vgl. Bernhard Echte: „Wer mehrere Verleger hat, hat überhaupt keinen.“ Untersuchungen zu Robert Walsers Verlagsbeziehungen. In: Rätus Luck (Hg.): *Geehrter Herr – lieber Freund. Schweizer Autoren und ihre deutschen Verleger. Mit einer Umkehrung und drei Exkursionen*. Basel/Frankfurt a.M. 1998, 201–244, besonders S. 240–242. Walser begegnete Hessel während seiner Berliner Zeit im Hause des Verlegers Samuel Fischer. Vgl. Bernhard Echte: *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt a.M. 2008, 228 (nachfolgend zitiert als: Echte 2008 und Seitenzahl).

2 Vgl. Herbert Wiesner (Hg.): *Franz Hessel. Nur was uns anschaut, sehen wir*. Ausstellungsbuch, erarbeitet von Ernest Wichner und Herbert Wiesner. Ausstellung des Literaturhauses Berlin, 27. September 1998–15. Januar 1999. Berlin 1998, besonders S. 79–98. Hessels Brief an Rudolf Ditzen [Hans Fallada] vom 28. Juli 1923, ebenda, S. 81.

3 Die drei Texte erschienen im März 1924 in *Vers und Prosa*, Heft 3, 99–103. Vgl. Wolfram Groddeck, Hans Joachim Heerde, Caroline Socha: *Entstehung und Publikation*. In: Robert Walser: *Die Rose*. Kritische Robert Walser-Ausgabe, Band I/12. Basel/Frank-

cke wurden alle in der Literaturzeitschrift veröffentlicht⁴ und später ohne Änderungen in den Sammelband *Die Rose* aufgenommen. Da Walser seit 1919 kein Buch mehr publizieren konnte und zu Beginn seiner Berner Jahre für kurze Zeit auch eine Anstellung im Staatsarchiv annahm, war der erneute Kontakt nach Berlin, wie Echte anmerkt, Walser in mehrfacher Hinsicht entgegengekommen. „Zum einen, weil er damit die engen heimatlichen Grenzen hinter sich lassen und zumindest publizistisch in die deutsche Hauptstadt zurückkehren konnte; zum anderen weil sie seinen früheren Beinahe-Verleger Ernst Rowohlt betraf, wo Walser kein Unbekannter mehr war.“⁵

Die Entstehungsgeschichte des Bändchens *Die Rose* lässt sich nur annähernd rekonstruieren. Das Manuskript ist infolge von Kriegsverlusten verschollen, und auch die Korrespondenz mit dem Rowohlt Verlag hat sich nicht erhalten.⁶ Eigenartigerweise finden sich auch in den Briefen von 1924 keine konkreten Hinweise auf das Projekt eines Buches. Ein Grossteil der Texte der *Rose* entstand vermutlich in diesem Jahr und somit im gleichen Zeitraum, indem auch die Überlieferung des Mikrogrammkonvoluts einsetzte. Unter den erhaltenen mikrographischen Aufzeichnungen finden sich jedoch keine Vorarbeiten zu diesem Bändchen.⁷

Das Jahr 1924 und insbesondere das Buch *Die Rose* markiert in Walsers Schaffen eine Wende und löst nachfolgend eine auffallend kreative und produktive Phase aus.⁸ In seinen ersten in *Vers und Prosa* eingesandten Prosa-Stücken, die den Grundstock zur *Rose* legten, präsentiert sich Walser als ein ausgesprochen experimentierfreudiger Autor und schlägt im Vergleich zu

furt a. M. 2016, 114–117 (nachfolgend zitiert als: KWA, Bandzahl und Seitenzahl). Echte 2008, 370. Jochen Greven: Nachwort des Herausgebers. In: Ders.: *Die Rose*. Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Bd. 8. Frankfurt a. M. 1986, 107–112, hier S. 108 (nachfolgend zitiert als: SW, Bandzahl, Seitenzahl).

4 Vgl. Robert Walser: *Gespräche*, in: *Vers und Prosa*, Heft 4 (15. 4. 1924), 136–144; *Die Geliebte*, in *Vers und Prosa*, Heft 8 (15. 8. 1924), 299–300.

5 Vgl. Echte, „Wer mehrere Verleger hat, hat überhaupt keinen“, 240.

6 Vgl. Groddeck u. a.: Entstehung und Publikation, KWA I/12, 115.

7 Vgl. Wolfram Groddeck: *Die Rose* (1925), In: Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, 175–180, hier S. 176. Dieses Handbuch wird nachfolgend zitiert als: RWH und Seitenzahl.

8 Vgl. Greven, Nachwort, SW 13, 273.

seinen Bieler Produktionen einen neuen Ton an.⁹ Einige frühere Briefstellen belegen, dass sich Walser seit einiger Zeit mit etwas ‚Neuartigem‘ auseinandersetzte.¹⁰ In einem Gespräch mit Carl Seelig begründete Walser die Neuorientierung mit seinem Umzug nach Bern. „Ich begann nun unter dem Eindruck der wuchtigen, vitalen Stadt weniger hirtenbübelig, mehr männlich und auf das Internationale gestellt, zu schreiben als in Biel, wo ich mich eines zimmerlichen Stiles bediente.“¹¹ Nach Stephan Kammer stehen etwa seit Mitte des Jahres 1923 „die zentralen immanenten Strukturelemente“ der Berner Prosa bereit.¹² Mit der Prosastücksammlung *Die Rose* beginnt somit auch Walsers Spätstil bzw. sein Spätwerk.

Auch wenn der Titel *Die Rose* ein Symbol der Natur anspricht, distanzierte sich Walser mit diesem Bändchen in nachgerade provokativer Weise von seinem Ruf als ‚traumversponnener, naturseliger Landschaftspoet‘ und zeigte sich als ein ausgesprochen lesefreudiger Autor.¹³ In den Prosastücken werden neben der Welt des Theaters sehr unterschiedliche Texte sowohl gehobener als auch trivialer Literatur angesprochen und verarbeitet. Mit der intertextuellen Ausrichtung ist auch eine Reflexion des Lesens bzw. der Rezeption von Texten verbunden, auch in Anspielungen auf Texte von Wal-

9 Vgl. Greven, Nachwort des Herausgebers, SW 8, 108. Echte spricht in Zusammenhang mit den Prosastücken *Der Elefant* und *Fridolin* von grotesken Texten. Vgl. Bernhard Echte: Versuch über das Groteske in Walsers Spätwerk. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M. 1987, 32–46, hier S. 42.

10 Vgl. Tamara S. Evans: Robert Walsers Moderne. Bern/Stuttgart 1989, 116 ff.

11 Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Zürich 1977, 22.

12 Vgl. Stephan Kammer: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen 2003, 194/195. Nach Kammer zählen zu den zentralen Strukturelementen die „Sprachkombinatorik“ sowie „die radikale Perspektivität der Erzählweisen, die immer wieder neu inszenierte und durchbrochene Kopräsenz von Schreib-Zeit und Beschriebenem, die Verfahren des ‚Anlesens‘ und der produktiven Rezeption von Texten und Objekten aller Art, nicht zuletzt neben der grundsätzlichen Fiktionalisierung der Ich-Figur die Figur des ‚Räubers‘, die beiden großen Helden von Walsers letztem Roman“ (ebenda).

13 Vgl. Greven, Nachwort, SW 8, 110.

ser, sodass sich darin zugleich eine Thematisierung von Autorschaft spiegelt.¹⁴

Die experimentelle Öffnung der Texte sowie die Einbeziehung von diversen, oft verschlüsselten und verdichteten Sprachmaterialien verlangen vom Leser der Sammlung eine aufmerksame Zuwendung. Diese Ausrichtung der *Rose* hat bereits zu Beginn der Rezeption mitunter zu Irritationen geführt. So schrieb ein zeitgenössischer Kritiker, ein „mittelmäßiger, handfester Leser würde sich nur ärgern über dieses Buch“.¹⁵ In der Presse fand *Die Rose* nach deren Erscheinen zwar eine vielfältige Beachtung, auch in renommierten Zeitschriften, und wurde mehrheitlich positiv aufgenommen.¹⁶ Einige Kritiker besprechen diese Sammlung jedoch sehr allgemein und orientieren sich zum Teil weiterhin an klischeehaften Vorstellungen über Walser. Infolge der dennoch geringen Rezeption war dem Bändchen *Die Rose* vor allem in ökonomischer Hinsicht kein Erfolg beschieden, und nachfolgend wird es primär als Walsers letztes Buch, das er veröffentlichen konnte, vermerkt.

In literaturwissenschaftlichen Untersuchungen wird das Buch *Die Rose* bis heute wenig beachtet.¹⁷ Abhandlungen, die sich der Berner Prosa Robert Walsers zuwenden, beschränken sich auf wenige Hinweise zu diesem Bänd-

14 Greven („Einer, der immer irgend etwas las“, 53) weist auf die „Medienwirklichkeit“, die in den Texten der Berner Prosa deutlich Spuren hinterliess. Vgl. Sabine Eickenrodt: Intertextualität (Märchen, Trivialliteratur). In: RWH, 304–309, hier S. 305.

15 E. R. [= Eugen Roth], Robert Walser: *Die Rose*. In: *Volk und Heimat*, Jg. 3, Nr. 1, 5. 1. 1927, S. 5; KWA I/12, 133.

16 Vgl. Groddeck u. a.: Aufnahme bei der zeitgenössischen Literaturkritik, KWA I/12, 117–134. Echte 2008, 371. Jochen Greven: „Wenn Walser hunderttausend Leser hätte ...“ Robert Walsers literarische Wirkung. In: Chiarini/Zimmermann: „Immer dicht vor dem Sturze ...“, 271–296, hier S. 280.

17 Neben dem Handbuchartikel *Die Rose* (vgl. Groddeck, *Die Rose*, RWH, 175–180) gibt es nur zwei fremdsprachige Aufsätze, die sich diesem Bändchen widmen: Marie-Odile Blum: Pièges et leurres de la société dans *La rose* de Robert Walser. In: *Cahiers d'Etudes Germaniques* 19/4 (1990), 205–215. Anna Fattori: *Die Rose*, ovvero: Della monelleria Walseriana. In: *Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca/Zeitschrift für deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft* 5 (2005), 73–81.

chen.¹⁸ Vertiefte Auseinandersetzungen finden sich erst in neuerer Zeit, bezogen auf wenige Prosastücke.¹⁹ Die Rezeption der *Rose* wird zudem durch Walsers Biographie überschattet; teilweise werden die Prosastücke gleichsam als Dokumente für Walsers „soziales Schicksal“ gelesen.²⁰ Da es keine Zweitfassungen, keine Mikrogramme und keine Dokumente zur Entstehungsgeschichte gibt, erfordert die Beschäftigung mit dieser Prosastücksammlung eine Konzentration auf den publizierten Text. Dieser Sachverhalt legt nahe, ästhetische Charakteristiken der *Rose* primär immanent durch die Lektüre zu erschliessen.

Dass Walsers Texte gerade der Berner Jahre jedoch nicht einfach zu lesen sind, wird in der Literatur mehrfach ausgesprochen. So schreibt Urs Widmer, auch „der Leser, der das Glück hat, Deutsch zu können (und vielleicht sogar imstande ist, jenes Bieler Berndeutsch mitzuhören, das Walsers Muttersprache war), kann Walsers Texte nur verstehen, wenn er fähig ist, sozusagen mit dem dritten Auge zu lesen. Mit jener freischwebenden Aufmerksamkeit, die die Abweichung in jedem Satz erfüllt.“²¹ Und Elke Siegel weist anhand der Mikrogramme auf die Schwierigkeit hin, Walsers Texte zu

18 Hinweise zu einzelnen Prosastücken finden sich in: Dierk Rodewald: Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg u. a. 1970. Christoph Bungartz: Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa. Frankfurt a. M. u. a. 1988. Tamara S. Evans: Robert Walsers Moderne. Bern/Stuttgart 1989. Dieter Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg 1994. Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“. Frankfurt a. M. 1998. Jens Hobus: Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers. Würzburg 2011.

19 Literaturangaben zu einzelnen Prosastücken werden in den nachfolgenden Kapiteln dieser Arbeit aufgeführt.

20 Vgl. Martin Jürgens: Die späte Prosa Robert Walsers – Ein Krankheitssymptom? [1973] In: Ders.: Seine Kunst zu zögern. Elf Versuche zu Robert Walser. Münster 2006, 37–52, hier S. 37. Greven: Nachwort des Herausgebers, SW 8, 110.

21 Urs Widmer: Vom Abweichen von der Norm. In: Ders.: Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das. Frankfurter Poetikvorlesungen. Zürich 2007, 7–34, hier S. 22.

lesen, auch wenn diese entziffert sind.²² Konzentriert man sich auf die Prosastücke und die Sammlung als solche und wählt nicht nur einzelne Textstellen aus, die unter einem bestimmten Gesichtspunkt analysiert werden, fragt es sich, wie diese angemessen zu rezipieren sind. Bode bezeichnet ästhetische Texte der Moderne als „schwierig“, „weil dem Leser ihr jeweiliger Kode, die Art und Weise, wie sie zu entschlüsseln wären, weit weniger bekannt oder einsichtig ist als der anderer, ‚normaler‘ Texte“.²³ Gedanken zu ‚Sinn‘ und ‚Unsinn‘ des Gelesenen finden sich bereits in den zeitgenössischen Kritiken zur *Rose*. Dabei ist einerseits positiv von einem „lächelnden Unsinn“ die Rede.²⁴ Andererseits wird, vermutlich ein Wort der *Rose* aufgreifend, auch leicht verärgert von „Stumpfsinn, Blödsinn“ gesprochen.²⁵ „Blödigkeit“, die im Prosastück *Das Kind* als „etwas Faszinierendes“ bezeichnet wird,²⁶ verweist als textuelle Metapher auf das ‚Fadenscheinige‘, das Durchlässige eines Gewebes. In diesem Sinne deutet das Wort „Blödigkeit“ an, dass sich die Kohärenz eines Textes nicht allein über dessen Semantik erschliessen lässt.²⁷

In Anbetracht der Vielschichtigkeit einer Sammlung und ihrer kleinteiligen und sprachspielerischen Prosa wird die Untersuchung verschiedene Aspekte einbeziehen. Neben motivisch-thematischen, narratologischen und erzählperspektivischen Elementen (Ich-Er-Konstellationen) wird sich die vertiefte Lektüre der Prosastücke an der rhetorisch-stilistischen Faktur orientieren, an (musikalisch-)klanglichen Elementen der Sprache (Wortspielen, Neologismen) und der poetologischen Ausrichtung des Mitgeteilten (Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität). Der Inhalt der Texte, der oft nicht nacherzählt werden kann, lässt sich auch als Reflexion über sprachliche Ver-

22 Vgl. Elke Siegel: Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers. Würzburg 2001, 14. Siegel bezieht sich auf Walsers Prosastück *Ich las drei Bücher*, in dem der Leser eingeladen wird, „lesen – – zu lernen“ (KWA III/1, 96).

23 Christoph Bode: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988, 115.

24 Vgl. Hugo Marti: *Hors d'oeuvre*, in: *Der Bund*, Jg. 76, Nr. 123, 22.3.1925, Sonntagsausgabe, S. 5. KWA I/12, 122.

25 Vgl. Vr., *Die Rose*. Von Robert Walser. In: *Neue Berner Zeitung*, Jg. 7, Nr. 137, 15.6.1925, Stadtausgabe, S. 4 (Rubrik „Büchertisch“). KWA I/12, 126.

26 Vgl. Robert Walser: *Das Kind*, KWA I/12, 79, Z. 22.

27 Vgl. Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift, 146.

fahren lesen. Die Ausrichtung auf den Text als solchen, die Textur des Textes kann – auch hinsichtlich des Forschungsstandes – nur ein beschränktes Textkorpus berücksichtigen. Ausgewählt werden vier Prosastücke, anhand derer sich unterschiedliche Aspekte der Sammlung und zugleich poetologisch, literarisch und auf die Narration bezogen exemplarische Verfahren von Walsers *Berner Zeit* aufzeigen lassen: *Der Idiot von Dostojewski*, *Der Affe*, *Eine Ohrfeige und Sonstiges* und *Das Kind*.

In Anspielung auf Intertexte wird die Handlung des Lesens ebenso auf der Inhaltsebene dieser Prosastücke thematisiert, wobei sich auch eine kreative Auseinandersetzung mit verschiedenen Gattungen – Roman, Novelle, Gedicht – und dem literarischen Schaffen andeutet.²⁸ Sowohl intertextuelle als auch autobiographische Elemente werden oft nur fragmentarisch bzw. in transformierter und ambivalenter Weise angesprochen, sodass sich zugleich ein Spiel von Fakt und Fiktion entfaltet, deren Grenzen in der Schwebelandschaft belassend.²⁹

Trotz fehlender Dokumente soll einleitend nach dem Titel *Die Rose* gefragt und, insofern dieses Bändchen nach dessen Publikation zur Sprache kommt, auch Walsers Briefkorrespondenz ausgewertet werden. Überblickartig wird die Sammlung als Ganzheit vorgestellt und anhand verschiedener, struktureller und thematischer Korrespondenzen ein Einblick in Anlage und Gestaltung der Texte skizziert. Auf das für die Sammlung wesentliche gestalterische Element der „Kombination“ ist dann besonders in Bezug auf *Eine Ohrfeige und Sonstiges* hingewiesen.

Anhand des Namens „Edith“ (*Brief an Edith*, *Das Kind*, *Kurt* und *Fridolin*), der unter den diversen Namen der Prosastücke sowohl der *Rose* als auch nachfolgender Texte der *Berner Zeit* durch seine mehrmalige Setzung auffällt

28 In der Sammlung spielt auch das dramatische Element eine Rolle, sowohl als thematisierte Theaterbesuche als auch formal, etwa in den szenischen Stücken gegen Ende der Sammlung. Im Rahmen dieser Arbeit werden die szenischen Stücke nicht ausführlich besprochen, jedoch in Bezug auf den Titel der Sammlung und die Anordnung der Prosastücke einbezogen.

29 Christian Benne (Ich, Maske, Autofiktion. In: RWH, 231–235) thematisiert überblicksartig die verschiedenen Ansätze der Walserforschung, die die Frage von „Fakt und Fiktion, autobiographischem Gehalt und literarischem Spiel“ der Ich-Figuren in Walsers Werk erörtern.

und der verschlüsselt auf eine Liebesthematik anspielt, wird abschliessend nach der Darstellung dieser weiblichen Figur auf der literarischen Ebene gefragt. Im Vergleich der „Edith“-Texte³⁰ wird ein Ausblick auf die Weiterentwicklung von sprachlichen Verfahren und Motiven der *Rose* entworfen. Der Sammlung *Die Rose* kommt ebenso in Bezug auf die nachfolgende Berner Zeit und Walsers Strategie des Weiterschreibens von Texten eine wesentliche Bedeutung zu.

³⁰ Zu den „Edith“-Texten zählen neben den vier Prosastücken der *Rose* fünf weitere Prosastücke des Jahres 1925 sowie Walsers Mikrogramm *Der Räuber*. Siehe unten das Kapitel zur „Edith“-Figur.

2 Der Titel „Die Rose“

Die Rose ist Robert Walsers neunte Prosastücksammlung, die als Buch herauskam. Für die Mehrzahl seiner Sammlungen wählte Walser neutrale, rhetorische Titel aus, die keine Informationen zum Inhalt der Texte enthalten: „Aufsätze“, „Geschichten“, „Kleine Dichtung“, „Prosastücke“, „Kleine Prosa“. Erst die beiden letzten Bieler Bändchen *Poetenleben* und *Seeland* deuten im Titel einen thematischen Bezug an. Welche Kriterien Walser zur Auswahl des Titels *Die Rose* bewogen haben, lässt sich in Anbetracht fehlender Dokumente nicht sagen. In einem Brief an Therese Breitbach etwa zwei Jahre nach der Entstehung des Bändchens hebt Walser jedoch dessen klangliche Qualität hervor.³¹ Therese Breitbachs Bruder hatte als Titel einer gegebenenfalls neuen Sammlung „Die Nelke“ vorgeschlagen. Diesen Titel wies Walser entschieden zurück:

Ich vermag hierin Ihren Herrn Bruder nicht zu begreifen. Man kann ein Büchlein mit „Rose“ betiteln, jede Minute, nie und nimmermehr jedoch mit „Nelke“, weil das ganz einfach ein dummer, lächerlicher Titel wäre. Wie schlecht, wie komisch würde es lauten, wenn ein Buch von mir auftauchte, das sich nennen würde: Die Nelke von Robert Walser. Einfach undenkbar! Nun hat ja jeder bezüglich Klanglichkeit so sein besonderes, spezielles Persönlichkeitsgehör, das ist es eben. Meine Ohren, die entsetzlich zart, fein u.s.w. sind, verbieten mir auf das Entschiedenste, auch nur von Weitem an einen solchen Buchumschlag zu denken.³²

31 Vgl. Wolfram Groddeck: *Die Rose* (1925). In: RWH, 175–180. Peter Utz: Robert Walser: Stück ohne Titel. In: Groddeck et. al. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, 49–60.

32 Vgl. Brief an Therese Breitbach (13. Oktober 1926), KWA I/12, 141. Robert Walser: Briefe 1921–1956. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte, unter Mitarbeit v. Peter Utz und Thomas Binder. Berner Ausgabe, Bd. 2. Berlin 2018, Nr. 728. Diese Briefausgabe wird nachfolgend zitiert als BA, Bandzahl und Briefnummer.

Die Ablehnung einer Wortverbindung, deren Sprachklang das „spezielle[] Persönlichkeitsgehör“ irritiert, scheint gerade vom subjektbezogenen Eigennamen nicht zu trennen zu sein. Im Gegensatz zu „Nelke“ zeichnet sich das Wort „Rose“ durch eine klangliche Affinität zum Namen des Autors aus. Die Buchstaben dieser Bezeichnung schwingen auch in Robert Walser mit. Die alliterierende Korrespondenz von Eigennamen und Titel bildet sich auch in der Gestaltung des Buchumschlags ab, den Walsers Bruder, Karl Walser, zur bibliophilen Erstausgabe von 1925 entwarf. Die graphische Anordnung der Schrift unterstützt die Resonanz des ersten und letzten Wortes: ‚Ro-berť und ‚Ro-seť.³³

Der Ausdruck „Rose“ assoziiert als Klang aber ebenso die Bezeichnung ‚Prosať und spielt damit auf die Reihe der früheren Buchtitel an. Nach Grimm bezeichnet die „Rose“ auch ganz allgemein die Dichtkunst, „wol nur, um sie im allgemeinen als die blüte, das schönste und höchste menschlichen schaffens zu charakterisieren“.³⁴ In dieser Nuancierung deutet der Titel *Die Rose* auf etwas Offenes, Unspezifisches und zeichnet sich durch ein Symbol aus, das gerade für poetische Texte beliebt war.³⁵ Walther Petry charakterisiert *Die Rose* in seiner Rezension anhand der Metapher eines Buches, indem er sie eine „einhundertsechundsiebzigblättrige Entfaltung eines ganz eigentümlichen, schönfarbigen, gut duftenden Kunstwillens“ nannte, eines „ganz gedichteten Buches, das streng, wie das Sinnbild seines Titels, mitten aus

33 Vgl. die Umschlaglithographie der Erstausgabe von Karl Walser. Robert Walser: *Die Rose*. Berlin 1925 (Ernst Rowohlt Verlag); wiederabgedruckt in: KWA I/12, 151. Die verschiedenen Entwürfe zum Titelblatt (vgl. ebenda, 149/150) weisen in ihrer Abfolge eine Angleichung von Buchtitel und Autorname auf. In die alliterierende Korrespondenz wird auch der Name des Verlags, „Rowohlt“, einbezogen.

34 Grimm, Deutsches Wörterbuch, Art. ‚Roseť, Bd. 14, Sp. 1163–1181, hier Sp. 1179.

35 Vgl. M. J. Schleiden: *Die Rose. Geschichte und Symbolik in ethnographischer und kulturhistorischer Beziehung*. Leipzig 1873. „Auch die Schriftsteller liebten es, gerade wie wir das später bei den Persern finden werden, ihre Bücher Rose, Rosenstock, Rosengarten, Rosengebüsch u.s.w. zu taufen, wenn die Rose auch gar nicht in ihnen vorkam“ (ebenda, 190). Der Titel *Die Rose* war auch zu Beginn der Zwanzigerjahre wohl kein „unverwechselbare[r] Buchtitel“ (vgl. Utz, Robert Walser: Stück ohne Titel, 59); unverwechselbar ist jedoch die Klangkombination von Autorname und Titel.

vollgenährtem Leben zu seiner Form wächst“.³⁶ Dass Walser der Vergleich von ‚Rose‘ und ‚Werk‘ geläufig war, zeigt ein freches, ironisches Reimspiel in seinem „Gedicht auf Paul Verlaine“: „Obschon er eigenhändig flickte seine Hosen,/ blühh seine Werke wie die Rosen“.³⁷

2.1 Die Gleichnamigkeit von Buch- und Prosastücktitel

Der Titel *Die Rose* bezeichnet nicht nur das Buch, sondern auch ein Prosastück der Sammlung. Als eines der letzten Stücke befindet es sich innerhalb der Gruppe der *Gespräche*.³⁸ Das Verfahren, den Titel eines Prosastückes zugleich auf die Sammlung zu übertragen, verwendete Walser bereits beim Bändchen *Poetenleben* (1918). In diesem trägt das letzte Prosastück den gleichnamigen Titel. Diesen Buchtitel begründete Walser damit, dass „[s]orgfältig nur Stücke ausgewählt [wurden], die auf erzählende Art vom Poeten handeln, weßhalb sich das Ganze wie eine romantische Geschichte liest“.³⁹ In der Sammlung *Die Rose* spielt das Titel gebende Motiv fast keine Rolle und nimmt nicht auf deren Inhalt Bezug. Ausser im gleichnamigen Prosastück ist dieses Wort nur noch einmal genannt im Prosastück *Titus*, in dem eine Kellnerin mit einer „Rose“ verglichen wird. „Groß und blaß, wie eine von Romantik umhauchte Rose, saß, die Herzensgüte in den Augen, eine Kellnerin in ihrem Zimmer; sie machte mich durch zwei Worte, die sie mir gönnte, glücklich, obgleich ich noch nicht recht wußte, was Seligkeit bedeutet.“⁴⁰ Die alliterierende Formulierung „wie eine von Romantik umhauchte Rose“ erinnert wieder an den von Walser hervorgehobenen Sprachklang. Mit dem

³⁶ Walther Petry: Robert Walser/ *Die Rose*. In: *Individualität*, Jg. 1, Buch 3 (1926), 125–126; KWA I/12, 132.

³⁷ Robert Walser: *Gedicht auf Paul Verlaine*, Mai 1926 in *Die literarische Welt*; SW 13, 181.

³⁸ Die *Gespräche* setzen sich aus fünf kurzen, szenenartigen Texten zusammen. In der zweiten Szene, *Die Rose* (KWA I/12, 98–99), bahnt sich ein Gespräch mit einer Kellnerin an über eine „Rose“.

³⁹ Vgl. Brief an den Verlag Huber & Co. Biel, Pfingstmontag [28. Mai 1917], BA 1, Nr. 315. Robert Walser: *Poetenleben*. KWA I/9, 119–127 u. 177.

⁴⁰ Robert Walser: *Titus*, KWA I/12, 51–53, hier S. 51.

brieflichen Hinweis auf die „Ohren“ bzw. die „Klanglichkeit“ des Titels deutet Walser zugleich auf ein wesentliches poetisches Element dieses Büchleins. Dessen Prosatexte zeichnen sich durch eine ausgesprochen musikalische Sprache aus. In einigen Prosastücken überlagern sich zudem klangliche Affinitäten mit der Andeutung einer Liebesbegegnung. Diese Kombination von Sprachklang und thematisierter Liebe spiegelt sich ebenso im Wort „Rose“, indem sich dieses als Anagramm von ‚Eros‘ lesen lässt.

Neben der klanglichen Komponente wird ebenso die Offenheit des Begriffs „Rose“ und dessen sprachliche und poetische Selbstbezüglichkeit zur Auswahl des Titels beigetragen haben.⁴¹ Zudem ist die Bezeichnung „Die Rose“ innerhalb der Sammlung der einzige Prosastücktitel, der sich in seiner Vielschichtigkeit zugleich als Buchtitel eignet. Und ebenso erfüllt er die Qualitäten, die Walser anlässlich des Titelvorschlags der vorausgehenden Prosastücksammlung *Seeland* (1919/20) hervorhob. „Der Titel ist sinnlich und einfach und ich möchte sagen, europäisch oder rein-weltlich.“⁴² Das Kriterium des ‚Europäischen‘ bzw. ‚Weltlichen‘ deutet auf eine internationale Ausrichtung und war wohl auch für *Die Rose*, die in Berlin herauskam, nicht unwesentlich.

2.2 Die „Rose“ der Prosastücke

Sowohl in *Titus* als auch im Prosastück *Die Rose* findet sich das Wort „Rose“ in Zusammenhang mit einer Kellnerin. Und beide Szenen zeichnen sich durch ein dialogisches Moment aus. In *Titus* wird eine Begegnung erzählt, in der auf die „Romantik“ zwar im Vergleich der „Kellnerin“ mit einer „Rose“ angespielt wird, doch ebenso schwingt in der Situation das Käufliche einer Liebe mit. Von Bedeutung sind jedoch „zwei Worte“, die die Kellnerin dem Ich-Erzähler „gönnte“ und ihn damit „glücklich“ machte. Um welche „zwei

41 Die Selbstbezüglichkeit des Symbols „Rose“ hebt Jörg Schuster als Merkmal der Moderne hervor. Vgl. Jörg Schuster, Art. ‚Rose‘. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar 2008, 304.

42 Brief an den Rascher Verlag, 1. 4. 1918; KWA I/11, 240.

Worte“ es sich handelt, wird jedoch nicht mitgeteilt.⁴³ In Form eines Dialoges gestaltet sich dann das Prosastück *Die Rose*. In diesem ist die „Rose“ eine Blume, die als Handelsobjekt gleich im ersten Satz von einer „Blumenfrau“ prosaisch zum Kauf angeboten wird: „Kaufen Sie eine Rose?“⁴⁴ Als gekauftes Geschenk bildet die „Rose“ nachfolgend den Anlass zu einem Gespräch mit einer Kellnerin. Das Gespräch und damit auch das Prosastück enden, indem nochmals das Wort „glücklich“ hervorgehoben wird. Dieses Epitheta bezieht sich nun aber nicht mehr auf die gesprochenen Worte, sondern auf die „Aufrichtigkeit“ des Sprechers.

Im Gespräch macht die Kellnerin Arthur darauf aufmerksam, dass sie die „Rose“ nicht von ihm, sondern von Edgar erhielt, der „der noble Gebende“ genannt wird. Arthur, der sich selbst als der „unfeine Eigennützig“ bezeichnet, reagiert darauf mit einer ambiguen Anspielung, indem er sich auf eine andere Rose bezieht, die er als die seinige ausgibt.

Arthur: Ich gab die meinige ab und bin davon abhängig. Aufrichtigkeit verpflichtet, macht aber glücklich.⁴⁵

Die doppeldeutigen Worte Arthurs beenden und öffnen die szenische Darstellung zugleich, indem sie im Unbestimmten belassen, in welcher Hinsicht hier von einer Rose die Rede ist. Selbstbezüglich deutet die pronominale Formulierung „die meinige“ auf die ‚Abgabe‘ einer Rose, die als Metapher auch eines Textes gelesen werden kann. Angedeutet wird diese reflexive Wendung und die damit verbundene Autorthematik des Prosastückes ebenfalls durch den Namen „Arthur“, der eine klangliche Analogie zu ‚Autor‘ enthält.⁴⁶ Ar-

⁴³ In dieser Sequenz aus *Titus*, der kurzen Beschreibung verschiedener Mieter, finden sich Motive aus zwei vorausgehenden Prosastücken: *Johanna* (1913, SW 4, 29–30) und *Die Kellnerin*. In diesem nicht beendeten Prosastück bahnt sich in einem Zimmer ein Gespräch mit einer „Kellnerin“ an. Vgl. Robert Walser: *Die Kellnerin*. In: Ders.: *Feuer*. Unbekannte Prosa und Gedichte. Hg. v. Bernhard Echte. Frankfurt a. M. 2005, 114–115.

⁴⁴ KWA I/12, 98.

⁴⁵ KWA I/12, 99.

⁴⁶ Die Namen „Edgar“ und „Arthur“ kommen bereits im Prosastück *Liebespaare* vor (SW 17, 264–288, 1921 in *Weltbühne*). In diesem Text, das sechs Liebesbegegnungen schildert, ist „Arthur“ die einzige männliche Figur, die als „Künstler“ bezeichnet wird (vgl. ebenda, 265).

thurs verschlüsselte Formulierung entzieht sich jedoch einer eindeutigen Lesart und deutet mit dem letzten Wort etwas ironisch auf das ‚Glück‘, das sich mit der Verpflichtung von „Aufrichtigkeit“ verbindet.

Dieser kryptische Schluss spielt zugleich auf eine weitere Bedeutung des Wortes „Rose“ an. Die Rose ist auch ein Symbol der Verschwiegenheit bzw. einer Rede *sub rosa*.⁴⁷ Dass im Buch *Die Rose* einiges ungesagt bleibt, deutet sich ebenso in den „zwei Worte[n]“ der Kellnerin aus *Titus* an, deren Inhalt nicht mitgeteilt wird. Das Reden *sub rosa* ist in *Die Rose* zugleich ein wesentliches poetisches Element. Im späteren Prosastück *Einige Worte über das Romanschreiben* wird eine „blühende Sprache“ gerade mit etwas ‚Ungesagtem‘ in Verbindung gebracht: „Gewissermaßen sind es in einem Buche die Ungesagtheiten, die wie eine blühende Sprache anmuten, es ist ein Duft, eine Wohlhabenheit, die uns gefällt.“⁴⁸ Als inspirierende Quelle einer ‚Ungesagtheit‘ deutet sich in *Die Rose* zudem eine Liebe zu einer weiblichen Figur an, die mehrfach als „Edith“ bezeichnet wird. Auch dieser Name wird unter dem Zeichen der Verschwiegenheit ausgesprochen und intensiviert anstelle einer erzählten Geschichte primär das ‚Blühen‘, die Selbstbezogenheit der Sprache.⁴⁹

2.3 *Die Rose* als ‚Handelsobjekt‘ in Walsers Briefkorrespondenz

Das Prosastück *Die Rose* bzw. die Textreihe *Gespräche* erschien im April 1924 in der Zeitschrift *Vers und Prosa*, und im August folgte noch das Prosastück *Die Geliebte* ebenfalls in *Vers und Prosa*.⁵⁰ Im Juli 1924 schrieb Walser

47 Vgl. Schleiden, *Die Rose*, 191.

48 Robert Walser: *Einige Worte über das Romanschreiben*. In: *Die literarische Welt*, Januar 1926, unter dem Titel „Drei literarische Traktate“, SW 17, 182.

49 Vgl. das Kapitel zu den „Edith“-Texten in dieser Arbeit.

50 Das Prosastück *Die Rose*, erschienen unter dem Obertitel *Gespräche* am 15. April 1924 in *Vers und Prosa*, wurde im Gegensatz zu den Prosastücken *Tagebuch*, *Die Urne*, *Der Liebende* und *die Unbekannte* in keiner anderen Zeitschrift mehr veröffentlicht. *Tagebuch* erschien im *Prager Tagblatt* am 20. April 1924 und nochmals am 14. Mai 1924 in der *Frankfurter Zeitung*. Nach diesem Datum gab es ausser einer weiteren Veröffentli-

an Frieda Mermet, dass er, seit er „zuletzt Bericht ablegte“, „fleißig, grüne und blaue und rote Sachen, mehr als hundert Stücke“, „dichtete und skizzierte“.⁵¹ Walsers Arbeitseinsatz, etwa seit Mai 1924, könnte durchaus in Zusammenhang mit Verhandlungen des Rowohlt Verlags bezüglich der Prosastücksammlung stehen. Vermutlich konzipierte Walser das Prosastück *Die Geliebte* bereits im Hinblick auf die Buchpublikation.⁵² Inwiefern dies auch für die Gruppe der *Gespräche* zutrifft und insbesondere für das Prosastück *Die Rose*, lässt sich nicht ausmachen.

Auf das Buch *Die Rose* kommt Walser in seinen Briefen erst nach dessen Veröffentlichung zu sprechen. Eigenartigerweise finden sich in den erhaltenen Briefen aus dem Jahr 1924 keine Angaben über das Projekt einer neuen Prosastücksammlung.⁵³ Erst im Februar 1925 kündete Walser in einem Brief Frieda Mermet sein Buch *Die Rose* an und offerierte ihr, dieses zu kaufen. Die „Spässe“, die er sich dabei herausnahm und für die er sich später entschuldigte, deuten auf seine Freude an der neuen Publikation.⁵⁴ Zugleich zeigte sich Walser bei der Weitergabe seiner ‚Rosenexemplare‘, die er als „Geschenk- und Freiexemplare oder ‚Rosen‘-Objekte“ „zu Handelszwecken“ bezeichnete,⁵⁵ sehr umsichtig und bedacht, sowohl seinen finanziellen Gewinn zu verbessern als auch seine literarischen Beziehungen zu pflegen. Die Lektüre der betreffenden Briefe zeigt aber auch, dass Walser Motive der

chung in *Vers und Prosa* im August (*Die Geliebte*) bis zur Ankündigung des Buches *Die Rose* keine weiteren Publikationen von Prosastücken dieser Sammlung in Zeitschriften. Vgl. KWA I/12, 110–112 („Editorisches Nachwort“) u. 157–162 („Alphabetisches Verzeichnis der Texte und ihre Textzeugen“).

51 BA 2, Nr. 614. Walser bezieht sich vermutlich auf den Brief an Frieda Mermet im Mai 1924 (vgl. BA 2, Nr. 611).

52 Vgl. Greven, „Nachwort“ zu *Die Rose*: „Zu dieser Zeit [August 1924] war aber sicher auch schon eine Vereinbarung über die Buchausgabe getroffen, und die übrigen, noch nirgendwo erschienenen Texte für diese dürften beim Verlag eingegangen sein“ (SW 8, 109).

53 Im Jahr 1924 pflegte Walser einen regen Briefkontakt mit Frieda Mermet. Von Januar 1924 bis Januar 1925 haben sich zehn Briefe an diese Freundin erhalten. Vgl. BA 2, Nr. 606–629.

54 Vgl. BA 2, Nr. 638 (Anfang März 1924); KWA I/12, 138/139.

55 Ebenda.

Rose aufgreift und weiterinszenierte.⁵⁶ Geschäftlich versiert und nicht ‚uneigennützig‘, leitete er die eröffnende Frage des Prosastückes *Die Rose*, „Kaufen Sie eine Rose?“, nun an Frieda Mermet weiter und bot ihr in ironischer Anrede seine „Rose“ zum ‚vornehmen‘ Preis von 20 Franken an.⁵⁷

Drittens ist nun ein Büchlein *Die Rose* von mir erschienen, das Sie in der Buchhandlung oder beim Verlag direkt bestellen könnten, ich nehme aber an, eine so feine Frau, wie meine liebe, werte hochgeschätzte Madame Mermet, schickt dem Verfasser lieber zutraulich per Mandat Zwanzig Franken, was ein bisschen teuer, dafür aber vornehm und für mich sehr ermunternd ist, und flugs sendet Ihnen der untertänigste Diener dann das Buch flotteingepackt mit Segenswünschen ein.⁵⁸

In Anspielung des Schriftstellers Sacher-Masoch, dem sich ein Prosastück der *Rose* widmet, unterzeichnete er dann seinen Brief mit einer kühnen Schlusswendung. „Ich küsse Ihnen wie ein galizischer Landmann den Saum Ihres entzückenden Unterhöschens und bitte Sie mich Sie herzlich grüßen zu lassen als Ihr Robert Walser.“⁵⁹

Frieda Mermet reagierte auf das Angebot sehr schnell. In einem nur wenige Tage später datierten Brief bedankte sich Walser für den erhaltenen Betrag und musste sie zugleich in der Rolle eines „Lieferanten“ um Geduld bitten.

Liebe Frau Mermet, es freut mich zu hören, dass Sie gut zwäg sind und die zwanzig Fränkli habe ich meiner Kasse einverleibt und nun sollen Madame hoffentlich nun auch in ein paar Tagen ein Exemplar erhalten, sobald ich den Verlagsballen aus Ber-

56 Dass sich in Walsers Briefen sprachliches Material der Prosastücke findet und umgekehrt, zeigt sich mehrfach in Walsers Schaffen. Vgl. Marianne Schuller: Briefe an Frieda Mermet. In: RWH, 224–230.

57 Der Preis wird bei der Ankündigung im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* (Jg. 92, Nr. 14, 17. 1. 1925) etwa ein Viertel günstiger angegeben. Vgl. KWA I/12, 147.

58 BA 2, Nr. 631 [Posteingangsstempel auf dem Briefumschlag: 6. 2. 1925]; KWA I/12, 135/136.

59 Ebenda. Vgl. Robert Walser: *Sacher-Masoch*, KWA I/ 12, 70–71. Marianne Schuller: Briefe an Frieda Merme, in: RWH, 224–230, hier S. 227.

lin erhalten habe. Darf ich meine gütige Bestellerin um etwas Geduld ersuchen als wäre ich einer ihrer Lieferanten.⁶⁰

Sich leicht zierend, unterbreitete er Frieda Mermet sein Buch etwa zwei Wochen später. Die gewundene Formulierung „es werde ihr, zum Teil wenigstens, will sagen, einigermaßen gefallen, will damit ausdrücken, Eindruck machen, und zwar womöglich einen halbwegs braven, rechten, schönen und guten“ und die Anrede „Mama“ lesen sich wieder als inszeniertes Spiel, deuten aber auch auf Walsers Hoffnung, dass dieses Büchlein rezipiert werde und einen „Eindruck“ hinterlasse.⁶¹

Im gleichen Brief versuchte Walser noch zwei weitere Buchexemplare zu verkaufen. Frau Mermet sollte dabei die Rolle der Vermittlerin übernehmen, wobei er eingestand, „daß der Handel, den ich da betreibe, eigentlich ein bißchen frivol, von geschäftlich-usueller Seite nicht ganz frei von etlichem Einwand ist“. Wie die Briefzitate zeigen, gab Walser seine „Rosen‘-Objekte“ nicht einfach ab, sondern versuchte, den vermutlich nicht ‚rosigen‘ Geschäftsabschluss mit dem Rowohlt Verlag etwas aufzubessern.⁶² Der Hinweis auf die „Kriegs- oder Friedensgewinnler“ spielt zudem auf die seit dem Ersten Weltkrieg schwierige Weltwirtschaftslage an.⁶³ Etwas später schrieb dann Walser an Therese Breitbach, er habe „ein Exemplar davon für Frs. 50.– verkauft“. Im gleichen Satz weist er neben dem stolzen Preis des Buches auch auf dessen literarischen Wert, indem er anfügt, „und Doktor Franz Blei ist entzückt davon, nämlich vom Buch, und das will natürlich etwas ganz besonderes bedeuten, da ja Franz Blei einer der besten Lebens- und Weltkenner ist, die es in Deutschland je gegeben hat“.⁶⁴

60 BA 2, Nr. 632 [Posteingangsstempel auf dem Briefumschlag: 10.2.1925]; KWA I/12, 136.

61 Vgl. BA 2, Nr. 635 [23.2.1925]; KWA I/12, 137–138.

62 Vgl. Brief an Otto Pick, zw. Dez. 1925 u. April 1926, BA 2, Nr. 699; KWA I/12, 140. Brief an Frieda Mermet, zw. 22.1. und Ende April 1926, BA 2, 683; KWA III/1, 360.

63 Vgl. BA 2, 635. KWA I/12, 138.

64 BA 2, Nr. 657. KWA I/12, 140. Walsers Beziehung zu Franz Blei war nicht ohne Zwiespalt, doch in Zusammenhang mit der *Rose* scheint sich Walser über dessen Worte gefreut zu haben. Vgl. Vortrag von Anne Gabrisch: Robert Walser und Franz Blei – oder

Einen Teil seiner Freixemplare verschenkte Walser aber auch, vor allem an Schriftsteller im Ausland. Neben Franz Blei⁶⁵ werden in einem Brief an Frieda Mermet Max Brod, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann aufgeführt.⁶⁶ Walser versuchte vermutlich seit Längerem, sich neu auszurichten,⁶⁷ dabei auch seine publizistischen Möglichkeiten im internationalen Umfeld auslotend. Mit dem Buch *Die Rose* dürfte er sich von den kontaktierten Schriftstellern literarische Anerkennung und weitere Unterstützung bei Vermittlungen erhofft haben.⁶⁸

Franz Blei war wohl einer der Wenigen, der Walsers Erwartungen entsprach. Er übermittelte ihm nicht nur eine Wertschätzung seiner „Rose“, sondern übernahm auch eine fördernde Funktion. In einem Brief bedankte sich Walser und drückte seine Freude über das positive Echo aus:

[...] Dein Brief hat mich sehr gefreut mit der für mich wertvollen Nachricht, daß Dir mein Buch gefiel, und daß Du's in Deinem »Roland« besprechen willst. Ebenso freute mich die Annahme meines Prosastückes. Ich schrieb für den Rowoltverlag neue Gedichte, darf ich Dir hier auch ein Gedicht anbieten und glauben, es fände ein wenig Deinen Beifall ...?⁶⁹

Wie angekündigt rezensierte Franz Blei *Die Rose* in seiner Zeitschrift *Roland* und bezeichnete Walser als „diesen anmutigsten deutschen Prosaisten“. Zugleich publizierte er in einer weiteren Ausgabe Walsers Prosastück *Flammenzeichen. Eine Familiengeschichte*.⁷⁰

vom Elend des literarischen Betriebs. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser Gesellschaft. Berlin 1999. Echte 2008, 374.

65 Vgl. Brief an Franz Blei, undatiert [vor dem 22.2.1925], BA 2, 634. KWA I/12, 136.

66 Vgl. BA 2, Nr. 638, undatiert [Anfang März 1925]. KWA I/12, 138.

67 Vgl. Evans, Robert Walsers Moderne, 116 f.

68 Vgl. Echte, „Wer mehrere Verleger hat, hat überhaupt keinen“, 240/241.

69 Der Brief ist undatiert und nicht vollständig erhalten. Vgl. BA 2, Nr. 637; KWA, I/12, 139.

70 Vgl. Franz Blei: Robert Walser, *Die Rose*. In: *Roland*. Gesellschaft, Kunst, Finanz, Jg. 23, H. 17, S. 40, 23.4.1925. KWA I/12, 123. Das Prosastück *Flammenzeichen. Eine Familiengeschichte* kam am 1.4.1925 im *Roland* heraus (Jg. 23, H. 14, 26–28). Vgl. KWA, I/12, 139.

Die Reaktionen der Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann auf sein neues Buch waren für Walser weniger zufriedenstellend ausgefallen. An Frieda Mermet schrieb er, dass sich Frau Hofmannsthal mit einer Karte für das „Büchlein“ bedankt und zugleich mitgeteilt habe, „ihr beliebter Gemahl weile zur Stunde in Nordafrika“.⁷¹ Walser spottete bereits Ende Januar ebenfalls in einem Brief an Frieda Mermet über „Hugo v. Hofmannsthal“ und schrieb, er „ist ein bekannter und überaus vornehmer/ Diäcker/ Diräcker/ oder/ Dichter“.⁷² Mit gemischten Gefühlen reagierte Walser auch auf einen Brief von Thomas Mann.

Und nun noch etwas. Auch das muß ich Ihnen mitteilen, daß mir Herr D^r Thomas Mann, Sie wissen, der, der das berühmte Buch „Die Buddenbrocks“ schrieb, welches Ihnen vielleicht bekannt ist, schrieb, ich sei in dem Buch „Die Rose“ klug wie ein sehr, sehr feines, vornehmes, artiges und unartiges Kind, vielleicht demnach also gescheit und dumm, d. h. unbekommen und beklommen durcheinander. Freuen Sie sich also, Frau Mermet, daß ich jetzt korrekt gesinnt bin, sehr, sehr gediegen und zu Unrichtigkeiten in Geschäftssachen gar keinen Anlaß, keine Gelegenheit habe.⁷³

Thomas Manns Antwort auf Walsers Buchpräsent hat sich nicht überliefert.⁷⁴ Im zitierten Brief vermischt sich Walsers Reaktion auf den berühmten Dichter mit seinen nicht ganz lauterer „Geschäftssachen“ gegenüber Frieda Mermet und verbindet die Intention des Mitgeteilten mit dem spielerischen Handel der „Rosen“-Objekte“. Die mehrfache Wiederholung einzelner Ausdrücke deutet auf eine vielleicht ironische Anspielung von Thomas Mann auf das Prosastück *Das Kind*.

Auch die Antwort, die Walser von Frau Gertrud Eysoldt aus Berlin bekam, dürfte nicht seinen Erwartungen entsprochen haben. Walser sandte der Schauspielerin, von der er, wie Seelig mitteilt, vor allem während seiner

71 BA 2, Nr. 638. KWA I/12, 138.

72 BA 2, Nr. 630.

73 BA 2, Nr. 638; KWA I/12, 138.

74 Walser hat die an ihn gerichteten Briefe nicht aufbewahrt, sodass Gegenbriefe mehrheitlich fehlen. Vgl. Peter Stocker: *Korpus, Brieftypen, Deutungsaspekte*, RWH, 217–230, hier S. 217.

Berliner Zeit sehr beeindruckt war,⁷⁵ sein neues Buch mit der Widmung „Für die liebe Frau Eysoldt“:

[...] Liebe und verehrte Frau Eysoldt.

Hier, wenn Sie es mir erlauben, schicke ich Ihnen mein neues kleines Buch »die Rose«, hoffe, es gehe Ihnen und denen, die Ihnen nahestehen und lieb sind, gut und empfehle mich Ihnen mit

Herzlichkeit und Hochschätzung

Ihr

Robert Walser.⁷⁶

Dass Walser mit diesem Brief „neben dem Ausdruck der Hochschätzung“ auch „strategische Ziele“ verfolgt habe, zeichnet Roland Reuss nach und bemerkt, dass „ein Engagement Gertrud Eysoldts in seiner Sache bei den Verbindungen der Schauspielerin (zu ‚denen, die Ihnen nahestehen‘) für Walser sicher außerordentliche Folgen gehabt“ hätte.⁷⁷ Der Dank von Frau Eysoldt war jedoch etwas karg ausgefallen. Frieda Mermet gegenüber deutete Walser nur die Kürze des Schreibens an:

Auch Frau Schauspielerin Gertrud Eysoldt aus Berlin hat mir geschrieben, freilich nur kurz, wie Leute es zu tun pflegen, die sehr in Anspruch genommen sind.⁷⁸

Mit seinen „Rosen“- Objekte[n]“ „zu Handelszwecken“ versuchte Walser umsichtig, seine Beziehungen im deutschen Literaturbetrieb wieder zu intensivieren und sich für seine dichterischen Möglichkeiten einzusetzen. In der folgenden Zeit konnte Walser auch vermehrt in deutschen Zeitschriften publizieren. Neben Franz Blei⁷⁹ übernahm auch Max Brod eine vermittelnde

⁷⁵ Vgl. Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, 118–122 (23. Jan. 1949).

⁷⁶ Brief an Gertrud Eysoldt, Februar 1925, BA 2, 633; KWA I/12, 137. Zur Bekanntheit mit Gertrud Eysoldt (1870–1955) vgl. Echte 2008, 234.

⁷⁷ Roland Reuss: Ein bislang unpublizierter Widmungstext Robert Walsers aus dem Jahr 1925. In: Text. Kritische Beiträge 3, Entzifferung 1 (1997), 43–49, hier S. 49.

⁷⁸ BA 2, Nr. 638; KWA I/12, 138.

⁷⁹ Im Anschluss an *Die Rose* vermittelte Blei weitere Kontakte, auch zur *Prager Presse*. Vgl. Echte 2008, 374.

Rolle.⁸⁰ Dennoch war für Walser die Resonanz, mit der sein Buch *Die Rose* aufgenommen wurde, enttäuschend ausgefallen. Trotz der vielfachen Beachtung in Zeitschriften wurde das Buch *Die Rose* kaum gelesen und blieb ökonomisch ein Misserfolg. Zu Beginn des Jahres 1926 beklagte sich Walser in einem Brief an Otto Pick, den Redaktor der *Prager Presse*, über das schwierige literarische Umfeld.

Einige Literaturfirmen in Deutschland zahlen mir für meine Arbeit nichts, so z. B. Rowohlt (Literarische Welt). Mein Büchlein „Die Rose“ scheint mit Acht und Bann belegt worden zu sein. Rowohlt behandelt mich als ächter Germane infolge des Mißerfolges dieses Buches mit jeder erdenklichen Unartigkeit. Nichtsdestoweniger bediene ich ihn.⁸¹

Briefliche Informationen zu *Die Rose*, soweit sie erhalten sind, beschränken sich auf wenige Adressaten und konzentrieren sich auf die Jahre 1925 und 1926. In seinen Briefen beschäftigte Walser vor allem die Rezeption, die Anerkennung seiner letzten Prosastücksammlung. Dabei fällt auf, dass Walsers Bemerkungen über *Die Rose* sich mehrheitlich auf seine Briefpartnerinnen Frieda Mermet und Therese Breitbach konzentrieren. Dieser Umstand spiegelt einerseits Walsers damalige Briefkorrespondenz.⁸² Andererseits ist der an eine Frau gerichtete Brief aber auch ein nicht unwesentliches literarisches Motiv. In der Prosastücksammlung *Die Rose* richten sich Worte und Texte mehrfach an weibliche Figuren.⁸³ Und ebenso legt ein literarischer Hinweis im Prosastück *Olympia* nahe, dass *Die Rose*, ein „Buch voller bunter Eigensinnigkeiten“, „zu Ehren“ eines Mädchens geschrieben worden sei.⁸⁴ Nicht

⁸⁰ Wie Bernhard Echte (2008, 399) mitteilt, kam es „Mitte der 1920er Jahre zu einer Erneuerung des Kontakts zwischen Walser und Max Brod, der unterdessen als Redakteur am *Prager Tagblatt* wirkte. Ungeachtet diverser negativer Leser-Reaktionen, brachte Brod regelmäßig Walser-Texte und setzte sich sogar für einen Walser-Gedichtband bei seinem neuen Verleger Zsolnay ein.“

⁸¹ BA 2, Nr. 699. KWA I/12, 140.

⁸² Vgl. Stocker: *Korpus, Brieftypen, Deutungsaspekte*, RWH, 223/224.

⁸³ Vgl. *Brief an Edith* (KWA I/12, 45–47) und *Parzival schreibt an seine Freundin* (KWA I/12, 72–74).

⁸⁴ Robert Walser: *Olympia*. In: *Prager Presse*, November 1925; KWA III/4.1, 59–65, hier S. 61.

nur Frieda Mermet gegenüber zeigt sich, dass Walser aus einer inszenierten Perspektive schrieb, die als devot und frech bezeichnet werden kann, und gewissen „Spässe[n]“ nicht abgeneigt war. Auch seine Korrespondenz mit Therese Breitbach, in der *Die Rose* mehrfach angesprochen wird, enthält einen latent erotischen Ton und deutet auf Walsers Interesse, *Die Rose* einer weiblichen Figur zu lesen bzw. „in die Hand“ zu geben. Therese Breitbach gegenüber bezeichnet Walser *Die Rose* als eines seiner „feinsten Bücher“.

„Die Rose“ ist eins meiner feinsten Bücher, das nur ältere und sehr vornehme Frauen in die Hand nehmen sollten, weil es an diesem Buch sehr viel zu verstehen und zu verzeihen gibt. Es ist das ungezogenste, jugendlichste aller meiner Bücher, und ich finde bedenklich, daß Sie sich's angeschafft haben. Hoffentlich lesen Sie es mit der nötigen Nachdenklichkeit.⁸⁵

Eher ironisch und den literarischen Topos aufgreifend, dass ‚unmoralische‘ Bücher nicht in Hände junger Mädchen gelangen sollten,⁸⁶ konstatierte Walser die ‚Ungezogenheit und Jugendlichkeit‘ dieses Büchleins. Die Formulierung, dass es „sehr viel zu verstehen und zu verzeihen gibt“, lässt erahnen, dass Walser mit seinen Sprachexperimenten die Leser auch provokativ herausforderte. Die Kritiker des Buches nehmen zumindest die Vielschichtigkeit des Titels *Die Rose* wahr und dessen anregendes Spiel. Eduard Korrodi riet den Lesern, „es doch ja nicht zu versäumen, dieses Buch ‚*Die Rose*‘ zu lesen. Sie werden wirklich eine Rose pflücken!“⁸⁷

⁸⁵ BA 2, 657 (um den 12.9.1925); KWA I/12, 140. Vgl. Avery, George C.: Das Ende der Kunst. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers später Prosa. In: Monatshefte, Nr. 48/3, 285–305, hier S. 290.

⁸⁶ Zu diesem Topos vgl. Hühn, Helmut: Wirklichkeit und Kunst. 200 Jahre Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Ders. (Hg.): Goethes „Wahlverwandtschaften“. Werk und Forschung. Berlin/New York 2010, 3–26, hier S. 4.

⁸⁷ Eduard Korrodi: *Walser über Walser*. In: NZZ, Jg. 146, Nr. 145, 28.1.1925, Abendausgabe, 7, S. [1]. KWA I/12, 119 und KWA III/3, 412–415.

3 Das Prosabändchen *Die Rose*

Die Rose ist eine Sammlung verschiedener Prosastücke, deren Titel in seiner Bildlichkeit eine kompositorische Einheit evoziert, eine „einhundertsechundsiebzigblättrige Entfaltung“, wie Walther Petry sie nennt.⁸⁸ Die Erstausgabe von 1925 hatte kein Inhaltsverzeichnis und legt damit die Lesart nahe, *Die Rose* als einen einheitlichen, als einen gestalteten Text zu erfassen. Die vielen, zum Teil kurzen Prosastücke machen es dem Leser jedoch nicht leicht, *Die Rose* als Ganzheit zu rezipieren.

Infolge Verlustes des Manuskripts und der Briefkorrespondenz mit dem Rowohlt Verlag (Berlin) weiss man nicht, ob und nach welchen Kriterien Walsers Anlage und Intention der Sammlung gestaltete. Im Gegensatz zu Walsers beiden vorausgehenden Prosastücksammlungen, *Poetenleben* und *Seeland*, erschliesst auch der Titel keine übergeordnete Charakteristik der einzelnen Prosastücke. *Die Rose* setzt sich aus 38 Texten zusammen, die in ihrer formalen Gestaltung differieren. Es gibt neben sehr kurzen Prosastücken auch Texte, die unter einem Titel mehrere Einzelstücke vereinen: *Eine Ohrfeige und Sonstiges*. *Pferd und Bär* sowie *Gespräche* kombinieren unter einem übergeordneten Titel kurze Stücke, die wiederum einen je eigenen Untertitel haben.⁸⁹ Trotz dieser unübersichtlichen Anlage der Texte zeichnen sich einige Gesichtspunkte ab, die auf eine durchdachte und komponierte

⁸⁸ Walther Petry: Robert Walser, *Die Rose*. In: *Individualität* Jg. 1/ 3 (1926), 125/126. Vgl. Wolfram Groddeck u. a.: Aufnahme bei der zeitgenössischen Literaturkritik, KWA I/ 12, 132. Groddeck: *Die Rose* (1925), RWH, 175–180.

⁸⁹ Vgl. *Pferd und Bär* (KWA I/12, 26); *Eine Ohrfeige und Sonstiges* (KWA I/12, 54–67); *Gespräche* (KWA I/12, 97–104). Die Texte der *Gespräche* als Einheit zu zählen, begründet sich dadurch, dass diese nicht wie *Die Urne* und *Der Einsame*, die in der Zeitschrift *Vers und Prosa* auch unter dem Titel *Gespräche* eingereiht waren, als einzelne angeordnet wurden.

Gestaltung der Prosastücksammlung hinweisen. Der Vorgang, eine überblicksartige Anordnung der Texte zu eruieren, wird dabei eine mögliche Lesart derselben eröffnen. Je nach Blickwinkel und Auswahlkriterien sind andere Strukturierungen nicht ausgeschlossen.

Bei der Lektüre der *Rose* fällt auf, dass in der Mitte der angeordneten Texte im Titel des zwanzigsten Prosastückes der Name „Edith“ steht: *Brief an Edith*.⁹⁰ In *Die Rose* findet sich die Bezeichnung „Edith“ wieder in drei relativ nah aufeinanderfolgenden Prosastücken: *Das Kind*, *Ludwig* und *Fridolin*.⁹¹ Neben dem Hinweis auf die „Edith“-Figur, deren Inszenierung sehr verschlüsselt eine Liebesbegegnung andeutet, weist der Titel des zwanzigsten Prosastückes auch auf die Gattungsbezeichnung „Brief“. In den neunzehn vorausgehenden Prosastücken – von *Wladimir* bis *Der Engel* – gibt es kein Prosastück, das sich formal an die Gattung „Brief“ anlehnt, und auch der Name „Edith“ wird nicht aufgeführt.⁹² Zudem deutet sich in der formalen Ausrichtung auf einen Brief, der an eine weibliche Figur gerichtet ist, auch eine Figurenrede an, als Äusserungen einer männlichen Ich-Instanz, und enthält somit eine Korrespondenz zu den szenischen Prosastücken gegen Ende der Sammlung.⁹³ Aufgrund dieser Konstellationen zeichnet sich in der Mitte der angeordneten Prosastücke eine Wende ab. Auch Analogien zwischen den ersten drei Prosastücken – *Wladimir*, *Sonntagsspaziergang* und *Manuel* – und den Prosastücken *Brief an Edith*, *Erich* und *Titus* legen nahe,

⁹⁰ *Brief an Edith*, KWA I/12, 45–47.

⁹¹ Vermutlich kommt der Name Edith im Prosastück *Fridolin* (KWA I/12, 92–94), das bereits im März 1924 in *Vers und Prosa* erstveröffentlicht wurde, zum ersten Mal vor. Ausser in *Die Rose* findet sich dieser Name wieder in einigen Prosastücken aus *Walters Berner Zeit* (1925 und 1929), und ebenso spielt die Figur der Edith im längeren Mikrogramm-Text *Der Räuber* (Juli bis August 1925) eine wesentliche Rolle. Vgl. das Kapitel zu den „Edith“-Texten in dieser Arbeit.

⁹² Als Motiv spielt ein Brief in den Prosastücken *Kurt* (KWA I/12, 29), *Ibsens Nora oder die Rösti* (KWA I/12, 30) und auch in *Eine Ohrfeige und Sonstiges* (KWA I/12, 66) eine Rolle. Aber erst *Parzifal schreibt an seine Freundin* (KWA I/12, 72–74) ist wieder auf die Form des Briefes ausgerichtet, nun jedoch im Titel nicht die formale Anlage, sondern den Akt des Schreibens benennend.

⁹³ Weitere Hinweise zu Anordnungen von männlichen und weiblichen Figurenreden in der zweiten Hälfte finden sich im Kapitel zur Schlussgruppe.

von einer zweiteiligen Anlage der Sammlung auszugehen, deren Teile sich jedoch vielfältig aufeinander beziehen.

Das Ende der Sammlung bilden sieben Prosastücke – *Die Urne* bis *Die Geliebte* –, die bereits 1924 in der Zeitschrift *Vers und Prosa* erstveröffentlicht wurden und zur Anregung einer Buchpublikation beigetragen haben.⁹⁴ Diese werden in etwas geänderter Reihenfolge in der *Rose* als Schlussgruppe angeordnet.⁹⁵ An deren Beginn und Ende steht nun je ein Text, der auf eine dramatische Form ausgerichtet, als Monolog einer weiblichen Stimme gestaltet ist: *Die Urne* und *Die Geliebte*. Kurze dramatische Szenen, die an Walsers frühe Dramolette erinnern, finden sich erst in der Schlussgruppe. Die zweite Hälfte der Sammlung lässt sich somit in zwölf bis anhin unpublizierte⁹⁶ und sieben bereits veröffentlichte Prosastücke gliedern. Diese zwei Gruppen lassen sich ebenso aufgrund formaler Kriterien abgrenzen.

In Bezug auf Textumfang und Anordnung der Prosastücke unterscheiden sich die beiden Hälften der Sammlung. Die ersten neunzehn Prosastücke sind in ihrer Anlage übersichtlicher gestaltet und umfassen nur etwa zwei Drittel an Textumfang der nachfolgenden neunzehn Texte.

3.1 Anordnung der ersten neunzehn Prosastücke

Die ersten neunzehn Prosastücke lassen sich in verschiedene Sinneinheiten gliedern. Einerseits werden Texte durch ihre thematische Ausrichtung aufeinander bezogen, andererseits zeigen sich Analogien in Bezug auf sprachliche Verfahren, die ebenso ein werkinernes Netz knüpfen. In der ersten Hälfte weisen jeweils drei aufeinander folgende Prosastücke gewisse Gemeinsamkeiten auf, die diese als eine Gruppe erfassen lassen. Diese Gruppen grenzen sich bis auf eine Ausnahme durch ein dazwischenliegendes Prosastück von-

⁹⁴ Die in *Vers und Prosa* erschienenen Prosastücke sind die einzigen, die vor der Publikation und nicht als werbende Vorabdrucke des Buches *Die Rose* veröffentlicht wurden (vgl. KWA I/12, 110–112).

⁹⁵ *Der Einsame* und *Die Urne* waren in *Vers und Prosa* als letzte Stücke der Gruppe der *Gespräche* eingeordnet. Vgl. KWA I/12, 157/158 („Alphabetisches Verzeichnis der Texte mir ihren Textzeugen“). Greven: Nachwort des Herausgebers, SW 8, 108.

⁹⁶ Vgl. die Prosastücke *Brief an Edith* bis *Die Schöne und der Treue*.

einander ab, dem formal oder inhaltlich eine Sonderstellung innerhalb der Sammlung zukommt. Dabei handelt es sich um vier Prosastücke, die sich – ausser *Genf* – durch ihren Beginn aufeinander beziehen. Die Prosastücke *Pferd und Bär*, *Schaufenster* und *Der Engel* setzen mit der umgangssprachlichen Wendung „So“ ein: „So ein Pferd“. „So in Schaufenster zu gucken“. „So ein Engel“.⁹⁷ Im Rahmen der vorgeschlagenen Strukturierung ergeben sich in der ersten Hälfte fünf Dreiergruppen, die sich als Variationen einer Konstellation lesen lassen, wobei sich die vierte und fünfte Gruppe nahtlos aneinanderreihen bzw. zwischen dem fünfzehnten (*Über frühe Theaterindrücke*) und dem sechzehnten Prosastück (*Lehrer und Dienstmann*) sich auch durch die Thematik des Theaters ein fließender Übergang gestaltet.

In den ersten drei Texten (*Wladimir*, *Sonntagsspaziergang*, *Manuel*) werden unterschiedliche Blicke auf einen männlichen Protagonisten geworfen. Drei weitere Prosastücke (*Der Idiot von Dostojewski*, *Pariser Blätter*, *Gerdä*) lassen sich als Variationen eines lesenden Protagonisten zusammenfassen, und als intertextuelle Verarbeitungen verschiedener Gattungen weisen sich auch die Texte der nachfolgenden Gruppe aus (*Die Keller'sche Novelle*, *Kurt*, *Ibsens Nora oder die Rösti*). Die Prosastücke der vierten Gruppe (*Wörishöfer*, *Ein Vorbildlicher*, *Über frühe Theaterindrücke*) beziehen sich auf Erinnerungen an eine Schul- und Jugendzeit. In den sich anschliessenden drei Prosastücken (*Lehrer und Dienstmann*, *Der Onkel*, *Der Affe*) wird eine Beziehung zweier nicht ebenbürtiger Figuren umkreist; diese Texte fallen durch ihre eloquente, sprachspielerische Gestaltung auf.

3.1.1 Der männliche Protagonist

Eröffnet wird der erste Text der Prosastücksammlung, *Wladimir*, mit dem Akt der Namensnennung. „Wir nennen ihn Wladimir, weil das ein seltener Name ist und er in der Tat ein Unikum war.“⁹⁸ Auch die beiden nachfolgen-

⁹⁷ Vgl. *Genf* (KWA I/12, 18–20), *Pferd und Bär* (KWA I/12, 26), *Schaufenster* (KWA I/12, 31–32), *Der Engel* (KWA I/12, 44).

⁹⁸ *Wladimir*, KWA I/12, 9–11. Vgl. Evans, Robert Walsers Moderne, 131. Rodewald, Robert Walsers Prosa, 218. Auf die variierende Anlehnung des ersten Satzes an Goethes

den Prosastücke sind aus der Perspektive eines Erzählers gestaltet und konzentrieren sich auf einen männlichen Protagonisten, der eine Bezeichnung erhält. In *Sonntagsspaziergang* überlagert sich der Name mit der Berufung des Protagonisten. Die männliche Figur wird als „Poet“ eingeführt: „als solchen wird man ihn erkannt haben“.⁹⁹ Das dritte Prosastück, *Manuel*, setzt dann schlicht mit dem Namen ein: „Manuel stand in der Menschenmenge.“¹⁰⁰ Die drei männlichen Figuren zeichnen sich durch verschiedene Eigenschaften aus. Wladimir ist eine Figur der Gegensätze, eine Figur des Spielens, die sich zeigt und entzieht. Die Frage nach seiner Abstammung deutet selbstreferenziell auch auf literarische Einflüsse. Thematisiert wird gegen Ende des Textes jedoch nur das Verhältnis von „Nachahmen“ und ‚Originell‘-Sein. „Auch Kopien können ansprechen, aber nur der Eigentümlichkeit entspringt, was großen Wert hat.“ Mit diesem Hinweis wird im ersten Prosastück eine wesentliche Charakteristik der Sammlung angedeutet. Sie enthält viele Prosastücke, die auf Intertexte zurückgehen, seien es Bücher oder Theaterstücke, die zum Teil sehr eigenwillig verarbeitet werden.

Der Poet wird als eine ‚lustwandelnde‘ Figur eingeführt, und wie der Titel anzeigt, beruht dieses Prosastück auf einer Variante des ‚Spaziergangs‘. „Während er so ging, erlabte er sich an Kunstblättern, die er irgendwann und -wo ausgestellt gesehen hatte, und an Gedichten, deren Wortlaut ihm im Gedächtnis geblieben.“ Manuel, die dritte Figur, zeichnet sich – komplementär zum Spaziergänger – durch sein Dastehen aus. „Ihn belustigte etwas; das bescheidene Dastehen behagte ihm.“ Während seiner ruhigen Präsenz setzt

Beginn der *Wahlverwandtschaften* hat Bungartz (Zurückweichend vorwärtsschreiten, 46/47) hingewiesen.

Hinweise auf Sekundärliteratur zu einzelnen Prosastücken, die sich verstreut in der Walsersforschung finden, werden ohne Anspruch auf Vollständigkeit in den Fussnoten aufgeführt.

⁹⁹ *Sonntagsspaziergang*, KWA I/12, 12–15. Vgl. Jochen Greven: Existenz, Welt und reines Sein im Werk von Robert Walser. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen. Reprint der Originalausgabe von 1960. München 2009, 162.

¹⁰⁰ *Manuel*, KWA I/12, 16–17. Der Name „Manuel“ geht vielleicht auf eine Wohnadresse Robert Walsers zurück. Walser wohnte von Nov. 1921 bis Feb. 1922 in Bern an der Manuelstrasse 72 und von Feb. bis April 1922 an der Manuelstrasse 3. Vgl. Echte 2008, 345.

sich Manuel „mit zwei Mädchen“ auseinander, die eine nah und die andere etwas ferner. Mit der Andeutung einer Beziehung zu einer weiblichen Figur wird ein weiteres wesentliches Motiv angesprochen, das sich auch in nachfolgenden Prosastücken der *Rose* findet. Gegen Ende des Textes richtet sich der Fokus jedoch nicht auf die Figurenkonstellationen, sondern ausschliesslich auf Manuel, wobei seine Selbstgenügsamkeit vorgeführt wird: „Manuel glich in seiner Gleichmütigkeit einem Baum mit festumhäteteten, ruhig-schweren Früchten behangen. Er war gefaßt, traute sich etwas zu, hatte es mit Erklärungen nicht eilig, daran er sich zunächst selbst satt aß im genügsamen Herzen.“

Nicht nur in *Manuel* lässt sich der Schluss des Prosastückes als poetologische Aussage lesen, auch in *Wladimir* und *Der Sonntagsspaziergang* deuten die letzten Sätze auf die vorgenommene Ausführung eines Werkes, sodass diesen Texten auch ein initiatorisches Element zukommt. „Man sieht, daß er zugab, es fehle ihm noch an Einsicht, er traute sich aber den Geist der Ausführungen zu.“ Ebenso enthält die an den Poeten gerichtete Frage, wann sein „neues Buch endlich“ herauskomme, ein selbstreferenzielles Moment in Bezug auf die Entstehung der *Rose*.¹⁰¹ Die Antwort des Poeten, „ihn dünke Mensch sein und spazieren so schön, wie am Schreibtisch sitzen und Bücher erfolgreich absetzen“, parallelisiert die Handlungen von ‚Spazieren‘ und ‚Schreiben‘ und legt eine gewisse Leichtigkeit und Unbekümmertheit des Entstehungsprozesses nahe.

In den ersten drei Prosastücken werden zentrale Bereiche der Sammlung angesprochen: die Thematik intertextueller Verarbeitungen, poetologische und selbstbezügliche Reflexionen und das Motiv der Liebe.

Die Protagonisten dieser Texte sind durchgehend aus der Perspektive eines Erzählers dargestellt, der sich gleich im ersten Wort der Sammlung zu erkennen gibt: „Wir nennen ihn“. Auch in nachfolgenden Prosastücken kommt dem Erzähler der ersten Person eine wesentliche Rolle zu. Mit seinen Einwüfen und Kommentaren, sei es zum Erzählgeschehen oder der erzählten Figur, prägt er den Gestus des jeweiligen Prosastückes.

101 In der Sammlung *Poetenleben*, an die die Figur des Poeten erinnert, wird in einer analogen Formulierung nach einem Roman gefragt. Vgl. Robert Walser: *Poetenleben*, KWA I/9, 92 (*Der neue Roman*).

3.1.2 *Genf*

Genf ist das erste Prosastück der Sammlung, in der sich eine Ich-Instanz zu Wort meldet und etwas Eigenes mitteilt. Wie sonst kein Text innerhalb der *Rose* ist *Genf* auf ein biographisches Ereignis bezogen. Robert Walser berichtet in einem Brief an Frieda Mermet, Ende 1923, von seiner Wanderung von Bern nach Genf. „War ich denn nicht auch im Herbst zu Fuß in Genf in zirka dreißig Stunden?“¹⁰² Auch im Prosastück entsprechen die zeitlichen Angaben der geschilderten Etappen – etwa 27 Stunden – ungefähr der brieflichen Mitteilung. Modellhaft transformiert sich in diesem Prosastück eine von Walser zurückgelegte Wanderung in eine Reiseskizze. Sätze wie „[e]s begegnet einem da vielleicht ein Priester“ und die eigenwillige Behandlung des Tempus, der Wechsel zwischen Präsens und Präteritum, verdeutlichen, dass es sich dabei um eine mögliche Version der Reise handelt, und heben die literarische Form hervor.

3.1.3 Der lesende Protagonist und intertextuelle Verarbeitungen

Die Prosastücke *Der Idiot von Dostojewski*, *Pariser Blätter* und *Gerda* führen in unterschiedlicher Weise den Akt des Lesens vor und die vielfältigen Möglichkeiten, „vorgefundene Sprache in Sprachspiel“ zu übersetzen.¹⁰³ Es werden Intertexte verschiedener Sprachkulturen und Gattungen verarbeitet: Roman, Zeitschriften, Unterhaltungsliteratur. In *Der Idiot von Dostojewski* konfrontiert sich eine Ich-Instanz auf witzige Weise mit dem „Inhalt von Dostojewskis ‚Idiot‘“. Scherzhaft wird dieser berühmte Roman zu einem kurzen Sketch des Wortes „Idiot“ bzw. „idiotisch“ verarbeitet.¹⁰⁴ In *Pariser Blät-*

¹⁰² BA 2, Nr. 605. Vgl. Echte 2008, 360. Robert Mächler: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Genf/Hamburg 1966, 175. Mächler spricht in Bezug auf dieses Prosastück von einem „wunderlich schmucklose[n] Tatsachenstil“.

¹⁰³ Vgl. Jochen Greven: „Mit seiner deutschen Sprache jonglieren gelernt“. Robert Walser als Imitator, Parodist, Stilexzentriker. In: Peter Utz (Hg.): *Wärmende Fremde*. Bern 1994, 19–30, hier S. 19.

¹⁰⁴ *Der Idiot von Dostojewski*, KWA I/12, 21. Vgl. das Kapitel zu Walsers Lektüre von F. M. Dostojewskij in dieser Arbeit.

ter berauscht sich das lesende Ich am „Duft von Macht“, der den „Blätter[n] von Siegern“ „entströmt“ und wird „halb närrisch“ und so „übermütig“, dass „Deutsches Spracherzeugnis [...] keine Gnade mehr“ findet. Lakonisch fragt es sich: „Ich habe verlernt, Deutsch zu reden; ob das wohl was schadet?“¹⁰⁵ Der Beginn des Prosastückes *Gerda* weist dann mit seinem „hübschgekreuselte[n]“ Namen auf ein deutsches Sprachprodukt. Die lesende bzw. erzählende Ich-Figur führt sich hier in einer Rahmenhandlung ein und „beschäftigt“ sich mit dem Inhalt eines nicht genannten Genres der Unterhaltung. In diesem Prosastück distanziert sich die Ich-Instanz von einer identifizierenden Lektüre und richtet sich dafür an den Leser. „Nicht wahr, Leser, es ist unmöglich, über den sattsam bekannten Liebhabernamen nicht schnell ein bißchen zu lächeln.“¹⁰⁶

3.1.4 *Pferd und Bär*

Auf diese drei Spielformen intertextueller Verarbeitungen folgt ein Prosastück, das sich durch seine zweiteilige Anlage und seinen traumartigen Gestus von den vorausgehenden und nachfolgenden abgrenzt. Wie der Titel anzeigt, werden zwei Tierfiguren als Vergleich einander gegenübergestellt. Als anthropomorphe Figuren versinnbildlichen sie zwei unterschiedliche Charaktere, die sich in der Beziehung zu einer Frau spiegeln. Beide Tierfiguren verfügen über die Begabung des Verstehens. Das edle „Wesen“ des Pferds zeichnet sich durch ein ambivalent devotes Element aus: „Es duldet seinen Reiter mit Würde, mit Ungeduld und Sanftheit, in reizender Empörung und zugleich Ergebung.“¹⁰⁷ Der „Bär“ dagegen ist „etwas komisch in seinen patscheligen Bewegungen, gewandt und plump“. Im Gegensatz zum „Pferd“ wird der „Bär“ vom „Mädchen“, das „in Ruh“ gelassen sein möchte, abgewiesen: „er ging aufrecht fort wie ein Rede und Winke begreifender Mensch“.¹⁰⁸ In der zweiten Szene überlagern sich erzählendes „Ich“ und die

105 *Pariser Blätter*, KWA I/12, 22.

106 *Gerda*, KWA I/12, 23–25.

107 *Das Pferd*, KWA I/12, 26. Zu Walsers Tierfiguren vgl. Lucas Marco Gisi: *Tiere. Tiergeschichten, Tierrhetorik und poetologische Tiere*. In: RWH, 321–324.

108 *Der Bär*, KWA I/12, 26.

Traumfigur „Bär“,¹⁰⁹ sodass die Texte als imaginierte Szenen eines Ich zu erkennen sind. Sowohl das „Pferd“ als auch der „Bär“ sind Tierfiguren, die in Walsers Texten und Briefen mehrfach vorkommen, denen eine besondere Bedeutung zukommt. Das Wort „Bär“ zeigt zudem eine klangliche Affinität zu Walsers Vorname in der französischen Aussprache: ‚Ro-ber (t)‘.¹¹⁰

Tiere, die zeichenhaft eine menschliche Figur charakterisieren, spielen in *Die Rose* auch in den Prosastücken *Der Affe* und *Der Elefant* eine Rolle. Das Motiv des Pferdes findet sich als Vergleich wieder in *Brief an Edith*, und der Bär, der sich zurückzieht, deutet zugleich auf die Figur des Junggesellen und leitet motivisch zu den nächsten Prosastücken über.¹¹¹

3.1.5 Intertextuelle Verarbeitungen verschiedener Gattungen

Die Keller'sche Novelle, *Kurt* und *Ibsens Nora oder die Rösti* sind weitere drei Prosastücke, die sich mit verschiedenen Gattungen auseinandersetzen, die Bekanntheit der genannten Texte einbeziehend. Dabei zeigt sich eine analoge Abfolge wie bei der vorausgehenden Gruppenkonstellation. Auf das Prosastück, das eine erfolgversprechende literarische Gattung anführt – *Die Keller'sche Novelle* –,¹¹² folgt eines, das sich sarkastisch, nun nicht mit französischen „Blätter[n]“, sondern mit einer „Revue“ auseinandersetzt, „worin sich nur Verheiratete blicken lassen dürfen“.¹¹³ Das dritte Prosastück bezieht sich wieder auf eine weibliche Figur. Es beschreibt eine eigenwillige Inszenierung

¹⁰⁹ Vgl. „[I]ch wurde ganz zottig vor drolligem Traumbild“ (ebenda).

¹¹⁰ Walser konnte auch als „Robert Bären Walser“ unterzeichnen. Vgl. Brief an den Hermann Meister Verlag, 13.12.1919; BA 1, Nr. 505.

¹¹¹ Vgl. Marianne Schuller: Junggesellen. Zu einer Textfigur bei Keller und Walser. In: Amrein u. a. (Hg.): Tradition als Provokation, 83–93.

¹¹² *Die Keller'sche Novelle*, KWA I/12, 27–28. Vgl. Wolfram Groddeck: Vom Walde. Robert Walser im Spiegel von Texten Gottfried Kellers. In: Amrein u. a. (Hg.): Tradition als Provokation, 71–82. Peter Utz: Ausklang und Anklang – Robert Walsers literarische Annäherung an Gottfried Keller. In: Rede zum Herbstbott 2001. Zürich 2002, 3–29. Karl Pestalozzi: Robert Walsers Verhältnis zu Gottfried Keller. In: Chiarini/Zimmermann: „Immer dicht vor dem Sturze ...“, 175–186.

¹¹³ *Kurt*, KWA I/12, 29. Vgl. Briefe an Max Rychner (*Wissen und Leben*), Herbst 1923, BA 2, Nr. 603 u. 604.

von „Ibsens Nora“, wobei der Ausgang des Schauspiels in unterhaltender Provokation umgeschrieben bzw. „umgewertet“ wird. „Von Bratkartoffeln zu reden, wo Werte umgewertet werden sollten, war arg.“¹¹⁴ Am 2. Februar 1924 wurde im Stadttheater Bern Ibsens Theaterstück aufgeführt und die Anregung zu diesem Prosastück geht wahrscheinlich, wie Alexandra Kleihues ausführt, auf eine Rezension im *Berner Tagblatt* zurück, die den Schauspieler Albert Bassman in der Rolle des Helmers lobte, die „Unzahl seiner belebenden Einfälle“ hervorhebend.¹¹⁵

3.1.6 *Schaufenster*

Walser hat in seinen Texten verschiedene Blicke auf Schaufenster geworfen.¹¹⁶ Das erste Prosastück mit dem Titel *Schaufenster* führt das städtische „Vergnügen“ vor, „[s]o in Schaufenster zu gucken“.¹¹⁷ Der „Blick“ in diverse Schaufenster wird als ‚flüchtiges Naschen‘ beschrieben und charakterisiert damit auch das Prosastück. In kurzen Sequenzen reihen sich einzelne Attraktionen von Schaufensterauslagen aneinander, die den Betrachter zu eigenen Gedanken anregen. Die stillen „Freuden“ einer zufälligen Wahrnehmung entsprechen dem Vorgang des ‚Skizzierens‘. „Hier hab’ ich wieder einmal nur skizziert; eigentlich wär’ ich zu mehr verpflichtet.“ Die wandernden Blicke in „Schaufenster“ und das damit verbundene aufgelockerte Druckbild kennzeichnen das Prosastück als Feuilletonbeitrag.¹¹⁸ Nicht zufällig bezeichnet

114 *Ibsens Nora oder die Rösti*, KWA I/12, 30. Vgl. Evans, Robert Walsers Moderne, 38. Agnès Cardinal: Widerspruch und kulturelle Paradoxien in Walsers Werk. In: Hinz/Horst (Hg.): Robert Walser. Frankfurt a. M. 1991, 70–86.

115 Vgl. Alexandra Kleihues: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext. In: Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘, 229–236, hier S. 235.

116 Neben der mehrfachen Verarbeitung dieses Motivs gibt es drei Prosastücke mit dem Titel *Schaufenster*. Vgl. Christian Walt: Im Schaufenster. Robert Walsers poetische Reflexionen. In: Christen u. a. (Hg.): Der Witz der Philologie, 84–93.

117 *Schaufenster*, KWA I/12, 31.

118 *Schaufenster* steht zwischen zwei Prosastücken, die einen durchgehenden Text aufweisen, und fällt durch seine wenige Zeilen umfassenden Abschnitte auf. Vgl. Carsten Dutt: Walsers Skizzen – Gattungsexzentrität und metaliterarische Reflexion. In: Fattori/

sich das schreibende bzw. betrachtende Ich als ‚Journalist‘.¹¹⁹ Die leicht abwertende Formulierung, „nur skizziert“, spielt auf das Medium der Veröffentlichung an. Dieses Prosastück findet sich nicht in einer Zeitschrift, sondern in einem Buch, sodass der Leser Gewichtigeres erwarten könnte als eine ‚flüchtige Skizze‘.

Mit der Addierung verschiedenster Motive – von „Antiquitätenläden“ mit ausgestellten „Schweizerschlachten“ bis zu „Schenkeli“ und „Korsetts“ – zeichnen sich aber auch einige motivische Bezüge ab zu vorausgehenden und nachfolgenden Prosastücken. Ausdrücke „mit heimatlichem Anklang“¹²⁰ wie „Mädchennastüchli“ oder „Apfelmütschli“ spiegeln zudem das schweizerische Kolorit sowohl der Schaufenster als auch der Sprache. Die städtische Impression lässt Analogien zu „Genf“ erkennen, wo auch eine „Kunsthandlung“ besichtigt wird.

3.1.7 Rückblicke auf eine Schul- und Jugendzeit

Die drei Prosastücke *Wörishöfer*, *Ein Vorbildlicher* und *Über frühe Theaterindrücke* beschreiben verschiedene Eindrücke aus einer Schul- und Jugendzeit. In *Wörishöfer* berichtet ein Ich-Erzähler über ein Buch der genannten Autorin, das „um der Illustrationen willen, die es enthielt, im Gedächtnis blieb“.¹²¹ Sophie Wörishöffer (1838–1890) schrieb Abenteuerliteratur für Jugendliche, unter anderem das Buch *Durch Urwald und Wüstensand* mit zwölf Tonbildern von Johannes Gehrts und Eduard Kämpffer.¹²² Auf diese Bilder Bezug nehmend, wird im Prosastück die Reise eines „junge[n] Deutsche[n]“ geschildert, der mit seinem „treuen Anhängsel“ „durch beschlingpflanzte, beleopardete, affenbeherbergende Urwälder“ zog.

Gräfin von Schwerin (Hg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“, 199–211, hier S. 204.

119 Vgl. „Einem Journalisten aber wird’s erlaubt sein“ (KWA I/12, 31).

120 Vgl. *Der Affe*, KWA I/12, 40.

121 *Wörishöfer*, KWA I/12, 33–34. Vgl. Greven: Anm. des Herausgebers, SW 8, 113.

122 Sophie Wörishöffer: *Durch Urwald und Wüstensand*. Mit 16 Tonbildern. Bielefeld/Leipzig 1886 (Verlag von Velhagen & Klasing).

Das Prosastück *Ein Vorbildlicher* wendet sich einem ehemaligen „Mitschüler“ zu, der „schon als Knabe furchtbar ehrbar“ war und im Gegensatz zu den „sogenannten Dummen“ nicht „zum leisesten Gelächterchen Anlaß“ gab. Die Lebensgeschichte dieses „Vorbildliche[n]“ und Walsers Sprachartistik lassen das Prosastück in einer klangsinnigen Frage enden. „Sind nicht auch Treffliche treffbar?“¹²³

In *Über frühe Theaterindrücke* werden „Eindrücke“ verschiedener Theateraufführungen mitgeteilt: Schillers „Fiesko“, eine nicht näher bezeichnete Volksgruppe, der „Freischütz“, „Othello“ und eine „Hamlet-aufführung“ von Shakespeare.¹²⁴ Besonders hervorgehoben werden neben „herrlichsten Kleidern“ Sprache und Klang des Gehörten, wobei sich die Ich-Instanz als jemand vorstellt, der als Jugendlicher vor ihn „interessierenden Personen den Sprachgebrauch nicht wagte“. Auch dieses Prosastück endet mit einer Frage, einer Frage nach dem Glück des Sprachklangs. „Worte auszusprechen wie etwa: ‚Der Süßen Süßes – –‘ und was ihnen folgt, muß das für eine Schauspielerin nicht beinah ein Glück sein?“

Diese drei Prosastücke, die aus der Perspektive einer Ich-Instanz geschrieben sind, sprechen mit der Thematik von Jugendlektüre, Schulszene und Theateraufführungen einen klassischen Bildungsweg an. Die sprachliche Gestaltung der Rückblicke ironisiert jedoch die Stationen von „Kunst und Leben“ und wirft in *Wörishöfer* auch einen subversiven Blick auf Bild und Erzählung der Kolonialzeit.

3.1.8 Trivialvorlagen und „Redekunst“

Die drei nachfolgenden Prosastücke *Lehrer und Dienstmann*, *Der Onkel* und *Der Affe* weisen eine eloquente sprachliche Gestaltung auf und beziehen sich in unterschiedlicher Weise auf verarbeitete Vorlagen. In *Lehrer und Dienst-*

¹²³ *Ein Vorbildlicher*, KWA I/12, 35.

¹²⁴ *Über frühe Theaterindrücke*, KWA I/12, 36. Im Prosastück *Die Brüder* (1916; KWA I/8, 26–29) wird eine Aufführung des „Othello“ beschrieben mit der Gertrud Eysoldt als Desdemona, die Walser in Stuttgart (1895/1896) sah. Vielleicht bezieht sich Walser auch hier auf diese Aufführung. Der Schauspielerin Gertrud Eysoldt übersandte er ein Exemplar seiner „Rose“. Vgl. Echte 2008, 53–55.

mann ist in Anlehnung an „Rezensionen“ noch einmal der Eindruck eines Bühnenstückes wiedergegeben. „Ich ertrug den Anblick des Rührstücks mit Würde.“¹²⁵ *Der Onkel* dürfte auf einen Text der Trivilliteratur zurückgehen, und *Der Affe* spielt auf Erzählungen von Affendarstellungen an. In den drei Prosastücken werden unterschiedliche Verhältnisse zweier Figuren vorgeführt, die auf einem Machtgefüge basieren und teilweise in provokativer Sprachgestaltung unterwandert werden. Sprechende Namen wie „Frau Schmeichel“ oder „Onkel Schenkel“ und deren klangliche Variationen, „Schenkel“, „Geschenken“ und „Geschichte“, werden in *Der Onkel* zu einer etwas frivolen „Nichten“-Erzählung verarbeitet.¹²⁶

Das Prosastück *Der Affe* erzählt die „Geschichte“ eines dichtenden Affen, der im „Kaffeehaus“ seine ‚Zeit verhockt‘ und sich, beeinflusst von Musik, in ein Mädchen verliebt, das wie eine „Ballade oder Romanze“ auftritt. Verbunden mit einem ‚gedruckten‘ Geschenk, zum Lesen der Verehrten überreicht, wird im Prosastück zugleich auf Walsers frühe Gedichtsammlung angespielt.¹²⁷

3.1.9 *Der Engel*

Auf diese zum Teil skurrilen und unterhaltenden Texte folgt das kurze Prosastück *Der Engel*. Analog zu *Das Pferd* beginnt es mit der umgangssprachlichen Wendung „So ein“, markierend, dass hier im übertragenen Sinn von einer Figur gesprochen wird.¹²⁸ Der Engel ist seinem Namen nach ein himmlischer Bote, ein Überbringer einer (göttlichen) Nachricht und zugleich Mitt-

¹²⁵ *Lehrer und Dienstmann*, KWA I/12, 37. Auf die Gattung der Rezension bezieht sich auch das Prosastück *Ludwig*, das diese im Untertitel anführt (vgl. KWA I/12, 85).

¹²⁶ *Der Onkel*, KWA I/12, 39.

¹²⁷ Vgl. *Der Affe*, KWA I/12, 40–43 und das entsprechende Kapitel zu diesem Prosastück in der vorliegenden Arbeit.

¹²⁸ *Der Engel*, KWA I/12, 44. Im Gegensatz zum „Pferd“, das als anthropomorphe Figur ansatzweise noch beschrieben wird, bleibt der „Engel“ ein rein sprachlich evoziertes Wesen ohne bildliche Entsprechung. Das Motiv des Engels findet sich im später folgenden Prosastück *Eine Ohrfeige und Sonstiges* noch einmal, indem auf eine Engelszeichnung, „ein kleines Blatt“ mit einem „weißbefiederte[n] Engel“, hingewiesen wird (vgl. KWA I/12, 60).

ler und Vermittler des poetischen Textes.¹²⁹ Zu Beginn von Walsers Prosastück wird der Engel jedoch seiner Funktion enthoben. „So ein Engel tut gut, wenn er wartet, bis man ihm mitteilt, man bedürfe seiner. Das dauert manchmal länger, als er ahnt, er muß sich eben auch mäßigen, darf nicht meinen, er sei unersetzlich.“ Rückblickend gibt sich eine Ich-Instanz als Schöpfer des Engels zu erkennen, wobei sich der als „er“ Bezeichnete und zum „Engel“ Gemachte nur bedingt von diesem unterscheiden lässt. „Ich möchte nicht er sein, den ich zum Engel machte.“ Wie im ersten Prosastück *Wladimir* entsteht die Figur mittels der Benennung, und auch wenn es vom „Engel“ heisst, dass er „bildhaft-unveränderlich“ sei, versinnbildlicht er eine für den Leser nicht wahrnehmbare Figur. Der „Engel“ steht gleichsam für eine Poetologie, die jegliche Referenz im Sprechen umgeht. Dennoch kommt dem gestalteten Gegenüber ein eigener „Wert“ zu, der in einem ambivalenten Spiel die erschaffende Instanz bereichert. „Ich geh nicht mehr zu ihm, sein Wert umgibt mich, mit seinem Licht seh’ ich mich umstrahlt.“

In Walsers Prosastück wird der als „Engel“ angesprochene konsequent als „er“ bezeichnet. Der Ausdruck „Engel“ verweist in der Literatur jedoch mehrheitlich auf eine weibliche Figur, eine Geliebte.¹³⁰ Diese Übertragung deutet sich auch im Prosastück *Der Engel* an. Vermutlich nicht zufällig führt der nachfolgende Text im Titel den Namen „Edith“ ein: *Brief an Edith*. In der Reihenfolge der Sammlung sind *Der Engel* und *Brief an Edith* die beiden mittleren Prosastücke, sodass diese auch durch deren Positionierung aufeinander verweisen. Einen Hinweis auf eine „Geliebte“ enthält auch das Prosastück *Das Kind*, das diese zugleich mit dem Namen „Edith“ verbindet.¹³¹

129 Vgl. Monika Schmitz-Emans: Engel – ein Steckbrief. In: Röttgers/Schmitz-Emans (Hg.): *Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kulturgeschichte*, 10–28. Rodewald (Robert Walsers Prosa, 175–177) bezeichnet das Prosastück *Der Engel* als „eine der geglücktesten Beschreibungen der poetischen Vorgänge der Berner Prosa. In ihm kommt Walsers hochgestimmte Resignation, die gleichwohl noch frei von Verzicht ist, rein zur Sprache“ (ebenda, 177).

130 Vgl. Marianne Sommer: Art. ‚Engel‘. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole, 83–84, hier S. 84. Auch in Texten von Walser findet sich die Bezeichnung der „Engel“ in diesem Sinne. So wird in *Der Räuber* von einem „Engel“ in Bezug auf die Figur der Edith gesprochen: „Du bist also doch sein Engel gewesen“ (SW 12, 81).

131 Vgl. *Das Kind*, KWA I/12, 77–81, besonders S. 80.

Und das letzte Prosastück des zweiten Teils bzw. der Sammlung – in analoger Position wie *Der Engel* bezogen auf die erste Hälfte – trägt den Titel *Die Geliebte*. In diesem findet sich der Ausdruck „die Liebe“,¹³² der als weibliche Variante das letzte Wort von *Der Engel* aufgreift: „Bald bin ich gläubig, bald ungläubig, und er muß es dulden, der Liebe.“ Diese unterschwelligten Bezüge der genannten Prosastücke verweisen verschlüsselt auf eine Liebesbegegnung. Wie der „Engel“ wird aber ebenso die Figur der „Geliebten“, teilweise „Edith“ genannt, in den nachfolgenden Prosastücken in einem referenzlosen Raum verortet; auch diese weibliche Figur entfaltet ihr Potenzial vorwiegend durch ihre Bezeichnung. Im Gegensatz zum „Engel“, der eine unpersönliche Grösse ist und warten muss, „bis man ihm mitteilt, man bedürfe seiner“, wird dann in *Brief an Edith* ein Gegenüber adressiert und mit „Du“ angesprochen: „Falls Du mir Gehör schenkest, würd’ ich Dich wissen lassen“.¹³³

Als ein wenige Zeilen umfassendes, eigenständiges Prosastück beendet *Der Engel* die Reihe der ersten neunzehn, mehrheitlich kürzeren Textbeiträge. *Brief an Edith* eröffnet eine Folge von Prosastücken, die durch ihre Länge und komplexere Anlage auffallen.

3.2 Die neunzehn Prosastücke der zweiten Hälfte

In der zweiten Hälfte lassen sich in der Anordnung der Prosastücke einige Analogien zu den ersten Texten der Sammlung erkennen. Zu Beginn stehen wieder drei Prosastücke, die sich auf eine männliche Figur konzentrieren: *Brief an Edith*, *Erich* und *Titus*. Anschliessend folgt ein Text, der innerhalb der Sammlung durch seine formale Anlage auffällt. Unter dem Titel *eine Ohrfeige und Sonstiges* werden verschiedene kurze Prosastücke subsumiert. Und ebenso lassen sich unter dem Motiv des Lesens und der Verarbeitung

132 Vgl. *Die Geliebte*, KWA I/12, 107–108. „So sehr ich mich in der neuen Umgebung verwandelt hatte, für ihn war ich stets dieselbe, die Liebe“ (ebenda, 107, Z. 26/27).

133 In der Reihe der Prosastücke ist in *Brief an Edith* (KWA I/12, 45–47) zum ersten Mal ein „Du“ direkt angesprochen. Eine Anspielung in Zusammenhang mit dem Namen „Edith“ findet sich auch im Prosastück *Ludwig*. Hier spricht nun die „Edith“-Figur in der Imagination des Ich-Erzählers diesen mit „Du“ an: „Du Sünder“, lispelte sie“ (KWA I/12, 86).

verschiedenster Lektüren einige Prosastücke zusammenfassen: *Von einigen Dichtern und einer tugendhaften Frau, Sacher-Masoch, Parzival schreibt an seine Freundin* und *Das seltsame Mädchen*.¹³⁴ Doch die Länge und Vielschichtigkeit der Prosastücke und ebenso die kombinatorische Anordnung von Prosastücken in *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, die je eine eigene Thematik ansprechen, unterlaufen eine überblicksartige Strukturierung. Das Prosastück *Die Schöne und der Treue* leitet mit den typisierten Figuren und den eingefügten Formen dramatischer Elemente in die Texte über, die bereits in *Vers und Prosa* und damit in Berlin vorgelegt wurden. In der zweiten Hälfte finden sich in einigen Textpassagen eingeflochtene Erinnerungen an Berlin, diese Stadt teilweise benennend. Dabei wird auch auf Texte angespielt, die Walser in früheren Jahren dort veröffentlichte. In Anlehnung an Berliner „Lokale“ weisen in *Brief an Edith* die Bezeichnungen „Kuhstall“ und „Aschinger“¹³⁵ auf die gleichnamigen Prosastücke. Der Ausdruck „dicke Bücher“ in *Das Kind* lässt sich auf Walsers Berliner Romane beziehen,¹³⁶ und in *Zückerchen* wird rückblickend auf einen Film hingewiesen. „In Berlin sah ich mal im Kino ein Kinderschühlistück, in Kalifornien spielend.“¹³⁷ Diese kurzen Einblendungen dürften vor allem an Leser in Deutschland gerichtet sein und diese an Walsers Berliner Zeit erinnern. Die Anspielungen auf früher veröffentlichte Texte sprechen in den genannten Prosastücken aber auch eine Autorthematik an.

134 Vgl. Kay Wolfinger: „Verstehen Sie den Zusammenhang?“ Robert Walser im Kontext. Würzburg 2015, 258–263.

135 Vgl. *Brief an Edith*, KWA I/12, 46. Bernhard Echte: Anmerkungen und Nachweise. In: Robert Walser: *Feuer*, 131/132. Das Prosastück *Kuhstall* (*Feuer*, 47–48) verfasste Walser für die Zeitschrift *Schaubühne*, etwa 1911. Das Prosastück *Aschinger* erschien im Dezember 1907 in *Die neue Rundschau* (KWA II/1, 22–25). Walser nahm es in die Sammlung *Aufsätze* (1913) auf. In *Brief an Edith* geht die „Ich“-Instanz „[a]bends“ „von Wirtschaft zu Wirtschaft“ und nennt dabei auch das Lokal „spanische[] Weinhalle“ (KWA I/12, 46). Das Prosastück *Spanische Weinhalle* wurde erst nach dem Buch *Die Rose* publiziert, November 1925, im *Berliner Tageblatt* (KWA III/1, 33–36).

136 Vgl. *Das Kind*, KWA I/12, 77, Z. 29.

137 *Zückerchen*, KWA I/12, 82.

3.2.1 Der Blick auf den internationalen Leser

Dass sich Walser in *Die Rose* auch an Leser ausserhalb der Schweizer Grenzen richtet, deutet sich ebenso anhand der verarbeiteten Intertexte aus unterschiedlichen Sprachgegenden an. Die Aufzählung französischer und deutscher Literatur in *Von einigen Dichtern und einer tugendhaften Frau* – zweier Nationen, deren „Sprachgut“ bereits in *Pariser Blätter* beachtet wurde –, setzt zudem im Klima der Zwischenkriegszeit ein Friedenszeichen.¹³⁸ Im Gegensatz zum Prosastück *Der Idiot von Dostojewski*, in dem mit der Identifikation einer Lektüre gespielt wird, ist hier eine Fülle von Material verarbeitet. Als wesentlichen, auch selbstreflexiven Hinweis ist dabei hervorgehoben, dass nicht Inhalt und Qualität der Lektüren von Bedeutung sind, sondern die Anregung eigener Gedanken. „Manchmal lese ich ganz gewöhnliche Büchlein, wie man sie etwa im Kiosk kauft, als wäre man ein Reisender, dem die Geschäftigkeit nicht erlaubt, bei der Auswahl bedenklich zu sein. Bekanntlich legt man ja in das, was man liest, eigenes Gedankliches, deshalb braucht man eigentlich kein Buch zu scheuen.“¹³⁹

3.2.2 Die Namen „Edith“ und „Erich“ und das Element des Sprachklangs

In der Anordnung der Prosastücke folgen die beiden Namen „Edith“ (*Brief an Edith*) und „Erich“ (*Erich*) aufeinander. Diese Bezeichnungen weisen eine analoge Klangstruktur auf, sodass sich diese wie eine weibliche und männliche Variante lesen.¹⁴⁰ Der Name „Erich“ setzt sich aus den Pronomen ‚Er‘ und ‚Ich‘ zusammen, zwei Pronomen, die auch die unterschiedlichen Perspektiven auf eine männliche Figur spiegeln. Im Gegensatz zu *Brief an Edith*, in dem sich eine Ich-Instanz zu Wort meldet, ist *Erich* wieder aus der Per-

¹³⁸ Vgl. Evans, Robert Walsers Moderne, 139, Anm. 8.

¹³⁹ *Von einigen Dichtern und einer tugendhaften Frau*, KWA II/12, 68–69. Vgl. Jochen Greven: Gelesenes als Klaviatur. Referat an der 6. Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Basel 15. Juni 2002.

¹⁴⁰ Im Schriftbild differieren die beiden Namen nur durch zwei Konsonanten: „d“ und „t“ bzw. „r“ und „c“.

spektive eines Erzählers gestaltet. Der Protagonist wird als „junger Mann“ eingeführt und im weiteren Verlauf weitgehend pronominal bezeichnet. „In einem Bureau schrieb ein junger Mann fromm und zart und artig; jeden Sonntag ging er in die Kirche.“¹⁴¹ Das nachfolgende Prosastück *Titus* verbindet dann die beiden Darstellungsformen des Protagonisten: Einerseits wird dieser von einem Erzähler als „Titus“ eingeführt, andererseits ist der Text als Monolog einer sich äussernden Instanz gestaltet. „Klingt's nicht größensinnig, über die Lippen zu bringen, erzählte Titus, daß meine Mutter eine Fürstin war, und daß mich Banditen raubten, um mich zu ihresgleichen zu machen?“¹⁴²

Der Name „Erich“ reflektiert somit ein textgenetisches Element und deutet auf die Ambivalenz von (identifizierender) Annäherung und Distanzierung, auf die Möglichkeiten der Gestaltung einer Ich- bzw. einer Er-Figur.¹⁴³ „Wir wollen ihn Erich nennen, weil das so ein blonder, Unschuld und Idealismus ausdrückender Name ist.“¹⁴⁴ Mit einer changierenden Pronomen-gestaltung, dem Wechsel von einer ‚Er‘- zu einer ‚Ich‘-Figur und umgekehrt, experimentieren einige der nachfolgenden Prosastücke der *Rose*. Dabei weisen gerade die Texte, die sich noch einmal auf den Namen „Edith“ beziehen, verschiedene Varianten auf. Im Gegensatz zum Prosastück *Brief an Edith* – und auch *Erich* –, das noch aus einer einheitlichen Perspektive gestaltet ist, verbinden sich in *Das Kind* eine Aussen- und eine Innenperspektive. Entsprechend wird die Liebe zu einer weiblichen Figur sowohl in Bezug auf die erzählte Figur („das Kind“) als auch aus der Sicht dieser Figur, eines schreibenden Ich vermittelt.¹⁴⁵ In *Ludwig* taucht der Name „Edith“ in einem Text auf, der bezogen auf ein „Buch“ von einer erzählten Figur, einem Knaben, handelt. Gegen Ende des Textes setzt sich dann anstelle der erzählten Figur, sich imaginativ auf den Namen „Edith“ beziehend, die „Ich“-Instanz, die den Text zugleich beendet mit der Frage nach der neuen „Quelle“ des Mitgeteil-

141 *Erich*, KWA I/12, 48.

142 *Titus*, KWA I/12, 51–53.

143 Vgl. Christian Benne: Ich, Maske, Autofiktion, in RWH, 231–235, hier S. 231.

144 KWA I/12, 49. Der Name „Erich“ wird in einer analogen Weise wie *Wladimir* eingeführt (vgl. KWA I/12, 9), nun jedoch nicht zu Beginn des Textes, sondern erst in dessen Verlauf.

145 Vgl. *Das Kind*, KWA I/12,77–81 und das entsprechende Kapitel in dieser Arbeit.

ten. Und in *Fridolin* wird der Name „Edith“ im Kontext der erzählten ‚Liebe‘ eines männlichen Protagonisten von einem Ich-Erzähler eingeführt.¹⁴⁶ Der Name „Edith“ wird somit in einem vielfältigen Spiel von ‚Er‘- und ‚Ich‘-Darstellungen genannt. In *Die Rose* deuten die Namen „Edith“ und „Erich“ nur latent aufeinander. Die Möglichkeiten, die sich aus dem Klang dieser Bezeichnungen ergeben, die variierenden Perspektiven, werden dann in den auf *Die Rose* nachfolgenden Texten der Berner Zeit, welche die „Edith“-Figur umkreisen, wieder aufgenommen und intensiver ausgeschöpft.¹⁴⁷

In *Titus* wird explizit das Element des ‚Klangs‘, die musikalische Qualität der Sprache, hervorgehoben und thematisiert, ein wesentliches Element der Sammlung ansprechend. Bereits das erste Wort des Prosastückes setzt mit dem Ausdruck „Klingt“ ein. Titus bezeichnet sich als „Dichter“ und fragt herausfordernd, ob dieser „auf dem Instrument seiner Einfälle nicht ebenso behaglich spielen dürfe[] wie zum Beispiel ein Musiker auf dem Piano“. Die aussagende Instanz unterscheidet nicht zwischen ‚Reden und Singen‘ und nimmt sich denn auch improvisatorische Freiheiten heraus.¹⁴⁸ Im Geflecht der Aussagen wird in *Titus* auch zum ersten Mal innerhalb der Sammlung der Ausdruck „Rose“ genannt als Vergleich für eine „Kellnerin“: „eine von Romantik umhauchte Rose“.¹⁴⁹

3.2.3 „Sacher-Masoch“ und die Ansprache einer weiblichen Figur

Im Kontext der sich in *Brief an Edith* andeutenden Liebesthematik kann das Prosastück *Sacher-Masoch* gelesen werden. Dieses Dichterbildnis entstand, wie der Ich-Erzähler mitteilt, aufgrund der Berühmtheit des genannten

¹⁴⁶ Vgl. *Ludwig*, KWA I/12, 85–86 und *Fridolin* KWA I/12, 92–94.

¹⁴⁷ Vgl. das Kapitel zu den „Edith“-Texten in dieser Arbeit.

¹⁴⁸ Vgl. „Mit Erlaubnis rede und singe ich von einem felswandherabstürzenden tanzen den Bächli, silbern glitzernd, lächelnd und göttlich schön, tiefernt und lustig, wie’s aufs Gestein spritzte“ (KWA I/12, 53, Z. 4 ff.). Zur Thematik der Improvisation in Walsers Mikrogrammen vgl. Christian Walt: *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*. Basel/Frankfurt a.M. 2015.

¹⁴⁹ Vgl. KWA I/12, 51 und das Kapitel über die Bezeichnung „Rose“ in dieser Arbeit.

Autors, der als ein „Schilderer östlicher Eigenart“ vorgestellt wird.¹⁵⁰ Auch wenn es der Erzähler nicht unterlässt, seine „Kenntnis“ masochistischer Darstellungen auf den genannten Schriftsteller zurückzuführen, wird von diesem dennoch ein zwiespältiger Eindruck vermittelt.¹⁵¹ Anhand der aufgeführten Literatur des genannten Autors untersagt sich aber auch die Ich-Instanz das „Vergnügen“ nicht, Schilderungen entsprechender Szenen weiterzugeben. Dass Werke von „Sacher-Masoch“ Texte der *Rose* beeinflusst haben,¹⁵² zeigt sich unter anderem in *Brief an Edith*. Auch der adressierten weiblichen Figur werden in dem an sie gerichteten „Brief“ Fantasien und Buchtitel mit subversiv erotischen Anklängen unterbreitet.¹⁵³

Wie im Prosastück *Brief an Edith* richtet sich ebenso der Protagonist von *Parzival schreibt an seine Freundin* an eine weibliche Leserin. „Parzival“ trägt – wie auch *Titus* – den Namen einer berühmten literarischen Figur, der jedoch nur im Titel und in der Einleitung genannt wird. „Ich bin innerlich noch so jung, schrieb Parzival seiner Freundin, und vernachlässige dar-

150 *Sacher-Masoch*, KWA I/12, 70–71. Die Geschichte des Begriffs ‚Masochismus‘, ausgehend von Krafft-Ebing, Sigmund Freud und Gilles Deleuze, hat in Bezug auf Robert Walser Jens Hobus nachgezeichnet. Hobus hebt das ästhetische Moment von Walsers Masochismusinszenierungen hervor und den damit verbundenen Imaginationsvorgang. Die „Analogie zur Literatur“ zeigt sich darin, dass der Masochismus auch auf der „Technik des Phantasmas“ beruht – „als eine[r] Technik der Einbildungskraft“. Vgl. Jens Hobus: Die Form des Masochismus. In: Ders.: Poetik der Umschreibung, 186–194. Wolfram Groddeck: Masochismus. In: RWH, 332–336. Peter Villwock: Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells. Würzburg 1993, besonders 94–100.

151 Vgl. „Er, der solches schrieb, wäre zu seinem und des Lesers Vorteil gern ein anderer gewesen, was ihm nun aber einmal nicht gegönnt war“ (KWA I/12, 71). Walser hat sich in einem späteren Prosastück, *Das Knabenhafte* (1929 in *Berliner Tageblatt*, KWA III/1, 231–234), noch einmal mit Sacher-Masoch auseinandergesetzt; in diesem wird der genannte Autor ausdrücklich ‚bejaht‘.

152 Wie Marc Caduff (Revision und Revolte, 149, Anm. 557) anhand der *Geschwister Tanner* aufzeigt, las Walser Sacher-Masochs *Venus im Pelz* vermutlich bereits während seiner Berliner Zeit.

153 Vgl. *Brief an Edith*, KWA I/12, 45/46. Auf Wechselwirkungen von „Briefen“ und „Prosa-Stücken“ in Bezug des Schriftstellers „Sacher-Masoch“ hat Marianne Schuller hingewiesen anhand der Briefe an Frieda Mermet. Vgl. dies.: Briefe an Frieda Mermet, RWH, 224–230, hier S. 227.

um viel, lese jedes Buch, beschäftige mich im Vorbeigehen mit jedem beliebigen Menschen.“¹⁵⁴ Auch in *Parzival* zeigt sich ein Einfluss des im vorausgehenden Prosastück genannten Schriftstellers. In diesem wird jedoch das Moment des Denkens, dass es „der Gedanke“ an die „Reize“ der weiblichen Figur sei und nicht deren Präsenz, mit einer Konsequenz durchgespielt, dass sich darin zugleich eine subversive Verschiebung entfaltet. Verbunden mit einer paradoxen Sprachbewegung, die Pole von ‚achten‘ und ‚umnachten‘¹⁵⁵ umkreisend, weist sich gerade die „Hingebungslust“ zugleich als eine spracherotische aus. „[D]enn bei aller Hingebungslust lebt der Wunsch in mir, daß man mich achte. Er ist vielleicht zu ausgeprägt, da er mir aber gegeben ist, muß ich ihn berücksichtigen. Und dann ist etwas in mir, das sich über des Glücks Nichtachtung beglückt fühlt.“ *Parzival* vollzieht in seinen Gedanken einen Weg, der sich – analog zum Prosastück *Manuel* – anstelle der Freundin ganz auf seine Eigenheit, sein eigenes ‚Glück‘ zubewegt. „Ich kann mich niemand anvertrauen als mir, denn nur ich versteh’ mich zu lenken, und so muß ich mich mir fügen.“ Von der genannten Freundin wird letztendlich nicht mehr als die Handlung des Lesens eines an sie gerichteten Schreibens begehrt.

3.2.4 Die Ich-Instanz und das „Ichbuch“

In der Sammlung *Die Rose* kommt das Pronomen der ersten Person fast in jedem Prosastück vor. Die sich als „Ich“ äussernde Instanz, die in Walsers Texten in unterschiedlichen Funktionen und Nuancierungen vorkommt, wurde in der Literaturwissenschaft mehrfach diskutiert.¹⁵⁶ Dass diese Ich-In-

¹⁵⁴ *Parzival schreibt an seine Freundin*, KWA I/12, 72–74.

¹⁵⁵ Vgl. „Darf ich einem einzigen Gefühl erlauben, mich zu umnachten, der Seligkeit die Macht einräumen, mich unselig zu machen?“ (KWA I/12, 73).

¹⁵⁶ Einen Überblick der Walserforschung, die in verschiedenen Ansätzen die Frage von „Fakt und Fiktion, autobiographischem Gehalt und literarischem Spiel“ der Ich-Figuren in Walsers Werk thematisieren, gestaltet Christian Benne. Benne weist darauf hin, dass die „Rolle der Walserschen Ich-Figuren und die Bedeutung des damit zusammenhängenden Maskenmotivs aus dem Werk zu erschließen“ sind. Zugleich spricht er die „Schwie-

stanzen, entsprechend des jeweiligen Gestus der Texte, sehr unterschiedlich gezeichnet werden, zeigt sich in der Sammlung etwa im Vergleich der Prosastücke *Genf* und *Zückerchen*.¹⁵⁷ In *Genf* ist der Verlauf des Textes in Analogie zu einer Wegstrecke gesetzt, der beschriebenen Wanderung von „Bern“ nach „Genf“, sodass auch das sich mitteilende „Ich“ weitgehend als kohärente Instanz wirkt. In *Zückerchen* dagegen wird ein „Ich“ in einem Prosastück vorgeführt, das in fast jeder Wendung einen neuen Sinnzusammenhang aufruft.¹⁵⁸ Dieses Prosastück fällt durch seine Poetik der Kombination auf, durch seine alliterierenden Wendungen und die sich reimende Prosa, durchsetzt mit Kalauern; Gestaltungselemente, die die sprachliche Machart des Textes in den Vordergrund stellen. Nicht zufällig entfaltet sich in diesem Text, in dem das pronominale Ich zugleich aussagendes Subjekt und reflektiertes Objekt der Mitteilung ist, eine Selbstreferentialität. Den „exzentrischen Verwandlungskünstler“ Leopold Fregoli ansprechend,¹⁵⁹ wird auch in *Zückerchen* performativ die Kunst der Verwandlung vorgeführt, eine Kunst, die sich vor allem in der Artistik der Sprache ausdrückt.

In diesem Text findet sich auch eine Aussage in Bezug auf das „Ich“, die in der Walser-Literatur oft beachtet wurde,¹⁶⁰ ein Satz, indem anhand einer

rigkeit dieses Themas“ an und die Unfruchtbarkeit eines ausschließlich biographischen Ansatzes. Vgl. Christian Benne: Ich, Maske, Autofiktion. In: RWH, 231–235.

¹⁵⁷ *Genf* ist innerhalb von *Die Rose* das erste Prosastück, indem eine Ich-Instanz von sich bzw. einer unternommenen Wanderung berichtet. *Zückerchen* ist dann das letzte Prosastück der Sammlung, dessen aussagendes Ich nicht als Figurenrede eingeführt wird (vgl. *Der Einsame*) oder sich formal durch den Titel bedingt (vgl. *Tagebuchblatt*).

¹⁵⁸ Vgl. Kirsten Scheffler: Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein „Bleistiftgebiet“ avant la lettre. Bielefeld 2010, 50.

¹⁵⁹ Vgl. *Zückerchen*, KWA I/12, 82–84: „Ich wurde sowohl im In- wie im Ausland spärlich gelesen, doch gibt’s Leute, die mich gerade darum schätzen. Fregoli entzückte sein Publikum mit Verwandlungskünsten“ (ebenda, 82). Jochen Greven (Anmerkungen, SW 8, 115) spricht von einer ‚beziehungsreichen Anspielung‘.

¹⁶⁰ Vgl. Walt, Improvisation und Interpretation, 194 f. Elmar Locher: Die Gattungsfrage zwischen ‚gewaltsamer‘ und ‚gesetzgebender‘ Hand oder die Kategorie des ‚Übergangs‘ bei Robert Walser. In: Fattori et al. (Hg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“, 56. Elke Siegel, Aufträge aus dem Bleistiftgebiet, 26–29. Scheffler, Mikropoetik, 47 ff. Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift, 36 f.

sinnlichen Handlung, einer Esshandlung, zugleich über das textuelle „Ich“ nachgedacht wird.

Ein Knödli mit Senf schmeckte mir herrlich, was mich nicht hindert, anzumerken, in einem Ichbuch sei womöglich das Ich bescheiden-figürlich, nicht autorlich. Ist ein Mensch je zu alt, um ein schönes Gedicht zu genießen?

Bald kommt übrigens ein Stückchen Zucker vor. Verleger tun gut, sich Autoren zu halten, die im Leben sonst noch etwas sind.¹⁶¹

Die Unterscheidung von „autorlich“ und „bescheiden-figürlich“ deutet auf zwei mögliche Lesarten eines „Ich“ „in einem Ichbuch“, zugleich die ‚figürliche‘ Variante nahelegend. Dabei fällt an dieser Aussage auf, dass gerade die Silbe ‚ich‘ mehrfach anklingt und, die musikalische Qualität der Sprache andeutend, das „Ich“ mit einem „Gedicht“ assoziiert wird.¹⁶² Auch das Wort „Ichbuch“ enthält eine klangspielerische Dimension. Diese aus dem Sprachklang entfaltete Wortgestaltung untergräbt zugleich die Ernsthaftigkeit der Aussage.

Im Kontext der zitierten Aussage, die sich auch auf den Satz selbst bezieht, fragt es sich, ob hier nicht auf die sprachliche Inszenierung des „Ich“ aufmerksam gemacht werden soll. Auch die Aussagen des und über das „Ich“ werden dem Leser, nicht weniger irritierend als das nachfolgende „Zückerchen“, scheinbar beliebig offeriert. Das genannte „Zückerchen“ spielt als Diminutiv und als „Stückchen“ auf das ‚Zerstückelte‘ des Textinhaltes an und damit ebenso auf die Mitteilungen der „Ich“-Instanz. Der zitierte Satz hebt zudem das Relative der Aussage hervor („sei womöglich“) und entlässt somit das „Ich“ nicht aus seinem ambivalenten Status. Wie das „Zückerchen“ eingeführt und nachher zum Verschwinden gebracht, wird auch mit dem „Ich“ eher willkürlich verfahren. In den Schlusssätzen ist nur noch von einer „Romangestalt aus dem siebzehnten Jahrhundert“ und von einer männlichen Figur, „Er“, die Rede: „Er lieb koste dann ihren Nacken mit einem Stengeli, wie man es zum Glas Bier zu verzehren pflügt; dazu läuteten

¹⁶¹ KWA I/12, 83.

¹⁶² Vgl. die Wortkette: ‚herrlich‘, ‚mich‘, ‚nicht‘, ‚Ichbuch‘, ‚Ich‘, ‚figürlich‘, ‚autorlich‘, ‚Gedicht‘.

Glocken, und er saß da und dachte nichts, außer daß er dachte, daß sich das später etwa machte. Daß uns Heiliges nie verliere! –“

Die Inszenierung des „Ich“ in *Zückerchen* und die Unterscheidung von „autorlich“ und „figürlich“, die paradoxerweise als scheinbar ‚autorliche‘ Aussage daherkommt, legt nahe, dass hier ein Spiel getrieben wird. Anhand der Setzung dieses „Ich“ wird auf dessen subversive Willkürlichkeit und Wandlungsfähigkeit hingewiesen, die eine eindeutige sprachliche Zuschreibung umgeht.

Es fragt sich, ob die in einem Prosastück etwas rätselhaft anmutende Bezeichnung „Ichbuch“ auf die Sammlung als Ganzes übertragen werden soll. In vielen Texten der *Rose* ist zwar das Pronomen der ersten Person sehr bewusst positioniert, mitunter als erstes Wort, den Blick des Lesers auf dieses lenkend, auch exponiert.¹⁶³ Dennoch wird vor allem ein „Ich“ sprachlich umkreist, das in unterschiedlichen Funktionen und Rollen, zuweilen auch spielerisch, ausgestaltet wird, ohne ein einheitliches Bild zu vermitteln. Als Motiv innerhalb der Sammlung deutet der Ausdruck „figürlich“ auch auf die nachfolgenden Prosastücke, die mehrheitlich als kleine Monologe oder Dialoge verschiedener typisierter Figuren gestaltet sind. Dabei kommen unter der Vielfalt von Figuren der letzten Prosastücke zugleich weibliche Stimmen vor, die sich ebenso im Stile eines Ich verlauten lassen. Die Form der direkten Rede, der Figurenrede, bildet eine weitere Möglichkeit von Ich-Inszenierungen und -Spiegelungen, sodass *Die Rose* als ein Buch gelesen werden kann, in dem sich eine kreative Auseinandersetzung mit der Figur der ersten Person zeigt. *Die Rose* kann jedoch nicht in einem autobiographischen Sinne als „Ichbuch“ bezeichnet werden, auch wenn dieses Bändchen seit der Publikation immer wieder als solches rezipiert wurde.¹⁶⁴

163 Vgl. *Die Keller'sche Novelle* (KWA I/12, 27), *Wörishöfer* (KWA I/12, 33), aber auch *Wladimir* (KWA I/12, 7) und *Der Idiot von Dostojewski* (KWA I/12, 21) sowie einige Stücke von *Eine Ohrfeige und Sonstiges* (KWA I/12, 55 u. 57). Greven spricht in seinem Nachwort zur „Rose“ von einem „autistischen Ich“, differenziert dieses aber, indem er hervorhebt, dass es nicht um eine „nur private Problematik“ gehe, „sondern um Repräsentatives, um das Bewußtsein der Gesellschaft, um das Begreifen der Zeit in ihren Spiegelungen“ (SW 8, 111).

164 Zur Rezension der „Rose“ von Eduard Korrodi in der NZZ (28.1.1925), *Walser über Walser* (KWA III/3, 412–414) und Walsers Reaktion darauf ebenfalls in der NZZ

3.2.5 Schlussgruppe

Die letzten sieben Texte sind im Vergleich zu *Vers und Prosa* in etwas geänderter Anordnung in die Sammlung *Die Rose* aufgenommen worden. Das Prosastück *Die Urne* beendet nun nicht mehr die unter dem Titel *Gespräche* zusammengefassten Stücke, sondern eröffnet als eigenständiger Text die Schlussgruppe. Diese Umstellung stellt die Form der dramatischen Szene in den Vordergrund. Zugleich relativiert diese Positionierung im Kontext der Sammlung die Bedeutung des in *Die Urne* thematisierten Todes der männlichen Figur.¹⁶⁵ Als erster Text der Schlussgruppe ist dieser, wie auch das letzte Prosastück *Die Geliebte*, als innerer Monolog einer weiblichen Figur wiedergegeben. Die szenischen Texte der Sammlung zeichnen sich im Besonderen durch die Einführung einer weiblichen Stimme aus. Dabei werden weibliche und männliche Figurenperspektiven ausgeglichen angeordnet. Das zweite und zweitletzte Prosastück dieser Gruppe, *Tagebuchblatt* und *Der Einsame*, sind wieder aus der Wahrnehmung einer männlichen Ich-Instanz geschrieben.¹⁶⁶ In der Mitte finden sich die Prosatexte *Fridolin* und *Der Elefant*, die mit den Namen „Fridolin“ bzw. „Theodorli“ und „Theodore“ eine männliche und weibliche Figur in den Vordergrund stellen,¹⁶⁷ gefolgt von den fünf kurzen Texten der *Gespräche*. Zudem bilden *Die Urne* und *Die Geliebte*, die je eine weibliche Stimme zu Wort kommen lassen, einen Gegenpol zu den bei-

mit dem gleichnamigen Prosastück, *Walser über Walser* (KWA III/3, 227–230), vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 122–124.

¹⁶⁵ Zur Gruppe der *Gespräche* in der Literaturzeitschrift *Vers und Prosa* (Heft 4, 15. April 1924, 136–144) zählten *Der Einsame* (ebenda, S. 142–143) und *Die Urne* (ebenda, S. 143–44) als letzte zwei Prosastücke, sodass in dieser Anordnung der in *Die Urne* thematisierte Tod der männlichen Figur auch als Folge des literarischen Misserfolgs (*Die Gedichte*) und der Einsamkeit (*Der Einsame*) interpretiert werden könnte. Zudem würden in der Reihenfolge der publizierten Texte von *Vers und Prosa* zwei Prosastücke aus der Perspektive einer weiblichen Figur, aufeinanderfolgend, die Sammlung beenden: *Die Urne* und *Die Geliebte*.

¹⁶⁶ Auch das Prosastück *Tagebuchblatt* wurde im Vergleich zu *Vers und Prosa* umgestellt und steht nun in *Die Rose* vor den Prosastücken *Fridolin* und *Der Elefant* und nicht mehr auf diese folgend. Vgl. KWA I/12, 157, 159 u. 161 („Alphabetisches Verzeichnis der Texte mit ihren Textzeugen“).

¹⁶⁷ *Fridolin*, KWA I/12, 93–94 und *Der Elefant*, KWA I/12, 95–96.

den Prosastücken *Brief an Edith* und *Parzival schreibt an seine Freundin*, die sich aus einer männlichen Perspektive an eine weibliche Figur richten. Diese vier Prosastücke sind in regelmässigen Abständen angeordnet und gliedern damit die gesamte zweite Hälfte der Sammlung: Zwischen *Brief an Edith*, *Parzival schreibt an seine Freundin*, *Die Urne* und *Die Geliebte* befinden sich jeweils genau fünf Prosastücke.¹⁶⁸

Auch wenn in der Schlussgruppe vermehrt weibliche Stimmen vorkommen, spiegeln sich in deren Worten die Aussagen der vorausgehenden männlichen Figuren, sodass sich auch hier vor allem eine formale Intensivierung, eine Erweiterung der Perspektive um die weibliche Stimme abzeichnet. Zudem fällt auf, dass in den kleinen Szenen die weiblichen Figuren namenlos sind: die „Dame“, „die Unbekannte“, „Blumenfrau“, „Kellnerin“, das „Mädchen mit den Locken“, „die Feine“, die „Geliebte“ bzw. „Zigeunerin“. Diese unbestimmten Bezeichnungen reduzieren die weiblichen Figuren auf ihre sprachliche Funktion.

Die dramatischen Szenen der *Gespräche* in der Anordnung der Sammlung setzen sich aus drei Dialogen zusammen zwischen einer männlichen und einer weiblichen Figur: *Der Liebende und die Unbekannte*, *Schwäche und Stärke* und *Der Vornehme und die Feine*.¹⁶⁹ Dazwischen sind die Texte *Die Rose*, zwei männliche und zwei weibliche Figuren, und *Die Gedichte*, zwei weibliche Stimmen, angeordnet. Die kleinen Szenen mit ihren typisierten Figuren thematisieren auf sehr eigene Weise Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Mit diesen Texten wendet sich Walser erneut der dramatischen Form zu, die ihn vor allem zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn interessierte.¹⁷⁰ So erstaunt es nicht, dass der Name „Heinrich“ aus *Der Liebende und die Unbekannte* auf eine Figur aus Walsers Dramolett *Die Kna-*

¹⁶⁸ *Eine Ohrfeige und Sonstiges* und *Gespräche* werden als übergeordnete Titel und damit als ein Textbeitrag gezählt.

¹⁶⁹ *Der Liebende und die Unbekannte*, KWA I/12, 97–98; *Schwäche und Stärke*, KWA I/12, 99–101; *Der Vornehme und die Feine*, KWA I/12, 102–104.

¹⁷⁰ Jochen Greven („Nachwort“, SW 14, 244) datiert die Wiederaufnahme der szenischen Formen um 1924. Vgl. Valerie Heffernan: Versstücke, Szenen und Dialoge der Berner Zeit. In: RWH, 214–216.

ben anspielt.¹⁷¹ Das Prosastück *Die Gedichte* aus der Gruppe *Gespräche* kommt noch einmal auf die Thematik der „Gedichte“ zu sprechen, die, wie es in diesem Text heisst, „ungünstig besprochen wurden“.¹⁷² Hinweise auf Walsers Gedichtsammlung und auf deren kritische Rezeption werden auch in den Prosastücken *Der Affe* und *Das Kind* eingeflochten.¹⁷³ Ebenso finden sich die Namen „Edgar“ und „Arthur“ des Prosastückes *Die Rose* in einem Text von Walser, der 1921 in der *Weltbühne* veröffentlicht wurde. Unter dem Titel *Liebespaare* werden hier sechs Konstellationen einer Begegnung geschildert. Zwei männliche Figuren dieser „Liebespaare“ werden zudem „Erich“ und „Theodor“ genannt.¹⁷⁴ Wie aus einem Brief an den Schweizerischen Schriftsteller-Verein des gleichen Jahres hervorgeht, legte Walser diesem zwei längere Projekte zur Begutachtung vor. Neben dem Roman „Theodor“, der dann auch für eine Werkbelehrung berücksichtigt wurde, sandte Walser, wie am Rande des Briefes vermerkt wurde, ein zweites „Manuskript“ ein mit dem Titel „Liebespaare“. Dieses wurde als „nicht zweckmässig“ befunden und soll an Walser zurückgesandt worden sein.¹⁷⁵ Es ist anzunehmen, dass Walser einiges Material aus diesem Projekt in die Sammlung *Die Rose* einarbeitete, insbesondere in die Gruppe der *Gespräche*, den kleinen Szenen. Auch Elemente aus dem *Theodor* sind wahrscheinlich in Texten der *Rose* wieder verwertet, wie die Namen „Theodorli“ und „Theodore“ anzeigen.¹⁷⁶ Die Texte der Schlussgruppe zeigen somit vor allem Einflüsse, die auf Walsers literarisches Arbeiten anspielen.

171 Vgl. Robert Walser: *Die Knaben* (Juni 1902 in *Die Insel*), in: Ders.: *Komödie* (1919), SW 14, 7–17, hier S. 14/15.

172 Robert Walser: *Die Gedichte*, KWA I/12, 101–102.

173 Vgl. die entsprechenden Kapitel in dieser Arbeit.

174 Vgl. Robert Walser: *Liebespaare*, SW 17, 264–288. „Theodor“ ist zugleich der Titel eines Romans, der heute verschollen ist. Dieser Roman entstand in der zweiten Hälfte des Jahres 1921 und wurde von Walser im Frühjahr 1922 verschiedenen Verlagen angeboten, ohne dass es zu einer Veröffentlichung kam. Auszüge aus *Theodor* wurden im Dezember 1923 in *Wissen und Leben* veröffentlicht. Vgl. SW 17, 345–369, u. Greven, Nachwort des Herausgebers, SW 17, 512/513.

175 Vgl. Brief an den Schweiz. Schriftsteller Verein, 28. Nov. 1921; BA 2, Nr. 560.

176 Vgl. die Hinweise zum Prosastück *Fridolin* im Kapitel zur „Edith“-Figur dieser Arbeit.

Gegen Ende der Sammlung setzte Walser den zu Prosa verarbeiteten Theatereindrücken vorausgehender Prosastücke eigene Inszenierungen dramatischer Formen gegenüber. Im Gegensatz zu den früheren Dramoletten weisen diese keine Verse auf. Vor allem die als Monologe gestalteten Texte sind, abgesehen von der szenischen Einführung, geschriebene Prosa.

Wie auch die Umstellungen von Texten im Vergleich der Abfolge in *Vers und Prosa* aufzeigen, legte Walser mit dem Buch *Die Rose* eine in ihrer Anlage durchdachte und sorgfältig zusammengestellte Sammlung vor. Die Ordnungskriterien von Varianz und Differenz, die sich in der Anordnung der ersten Texthälfte aufzeigen lassen, werden in der zweiten durch die Kombinationen einzelner Texte und die thematische Verdichtung multipliziert und intensiviert. Die damit einhergehende Potenzierung von kombinatorischen Verfahren führt aber zugleich zu einer latenten Auflösung der Anlage. In den Prosastücken gibt es einige Hinweise, die nahelegen, dass *Die Rose* im Hinblick auf einen internationalen Leser im Beziehungsfeld der Städte Bern und Berlin konzipiert wurde. Dabei werden eine beachtliche Anzahl gelesener Texte angesprochen und verarbeitet, die sich auf verschiedene Sprachkulturen beziehen. Neben die unterschiedlichen intertextuellen Bezüge wird in diversen Texten eine Eigenthematik der sich mitteilenden Ich-Instanzen gestellt, mitunter auch auf bereits publizierte Werke Walsers und eine ‚Liebe‘ anspielend. In der Anlage des Bändchens kommt eine Vielfalt von Erzählinstanzen zu Wort, die sich in einem sich gegenseitig beeinflussenden Spannungsgeflecht äusserer und innerer Wahrnehmungen spiegeln.

4 Robert Walser und der russische Schriftsteller „Dostojewski“

„Ich bin einer von denjenigen, die Dostojewski lasen.“ Diesen Satz äussert eine Ich-Instanz im Prosastück *Das Kind* aus der Sammlung *Die Rose*.¹⁷⁷ Robert Walser gibt sich in verschiedenen Prosastücken als vielseitiger Dostojewskij-Leser zu erkennen. In der wissenschaftlichen Literatur ist auf diesen Einfluss mehrfach hingewiesen, wobei vor allem Walsers Affinität für den russischen Schriftsteller hervorgehoben wird.¹⁷⁸ Eine chronologische Betrachtung von Walsers Äusserungen zu Dostojewskij legt jedoch ein differenzierteres Bild nahe. Walsers literarische und briefliche Hinweise, Fjodor Michailowitsch Dostojewskij (1821–1881) und dessen Werk betreffend, konzentrieren sich vor allem auf die Berliner und Berner Jahre und zeigen auch eine Wandlung im Verlauf der Jahre auf.¹⁷⁹

4.1 Walsers erster Roman und der Autor Dostojewskij

Nachgerade legendenartig verbindet sich Walsers Name zu Beginn seiner Berliner Jahre mit dem Romanautor Dostojewskij. Walser hatte 1906 seinen Romanerstling *Geschwister Tanner* beim Verlag Bruno Cassirer vorgelegt. Christian Morgenstern, der damals als Verlagslektor und Gutachter vermit-

¹⁷⁷ Robert Walser: *Das Kind*, KWA I/12, 80, Z. 11.

¹⁷⁸ Einen Überblick zu Walsers Dostojewski-Lektüren finden sich bei: Michel Cadot: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“, 222–236. Peter Utz: Die Kalligrafie des „Idioten“. In: *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur*, 12/12a (2004), 106–119, besonders S. 108.

¹⁷⁹ In der Literaturwissenschaft wird Walsers Schaffen nach seinen Wirkungsorten eingeteilt: Berlin 1905–1913, Biel 1913–1920, Bern 1921–1933.

telte, empfahl den Roman *Geschwister Tanner* ausdrücklich und musste, wie er dem Verleger Bruno Cassirer am 8. April schrieb, „bei Simon immer an Alioscha denken“.

„Es ist überhaupt ein fast mehr russisches als deutsches Buch, es hat Parteien von wahrer Heiligkeit und dazu etwas von jener tiefen Volksnatürlichkeit, die hoffe ich, unserer Litteratur eine ganz neue Jugend bringen wird.“¹⁸⁰

Christian Morgensterns intuitive Lektüre-Empfehlung und vermutlich auch der Name Dostojewskij verhalfen Robert Walser auf seiner literarischen Laufbahn, auch in ökonomischer Hinsicht, „ernsthaft zu schriftstellern“, wie es in einem Lebenslauf heisst.¹⁸¹ Walser wurde beim Verlag Bruno Cassirer aufgenommen und bezog Vorschüsse des Verlegers, die es ihm erleichterten, sich ohne Anstellungen als Schriftsteller zu bewähren.¹⁸²

Zeigen sich nun aber auch Spuren einer Dostojewskij-Lektüre in Walsers Roman *Geschwister Tanner*?¹⁸³ Michel Cadot vermutet in seinem Aufsatz zu Walsers Dostojewskij-Lektüre, dass das „Märchen vom Bettelkind“, das Simon, die Hauptfigur von *Geschwister Tanner*, gegen Ende des Romans ersinnt, von Dostojewskijs Erzählung *Der Knabe mit dem Christbaum* inspiriert sein könnte, allerdings „ziemlich verändert“, wie er hervorhebt. Als Vorlage dürfte aber eher Dostojewskijs Erzählung *Der Knabe mit dem Händchen* infrage kommen, wobei sich auch hier einige Unterschiede zeigen.¹⁸⁴ Das

180 Christian Morgenstern an Bruno Cassirer, 8. 4. 1906. In: BA 3 („Dokumente“), S. 84. Vgl. Robert Walser: *Geschwister Tanner*, KWA I/2, 316.

181 Vgl. Robert Walser: Lebenslauf III, SW 20, 435 (vermutlich 1929).

182 Vgl. Echte 2008, 204 u. 253. Mächler, Das Leben Robert Walsers, 100.

183 Jochen Greven weist darauf, dass in *Geschwister Tanner* nur sehr selten von Büchern und Lesen die Rede ist, dass nur auf einen Roman von Stendhal hingewiesen wird. Vgl. ders.: „Einer der immer irgend etwas las“. Thematisierte Lektüre im Werk Robert Walsers. In: Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik, 37–65, hier S. 40.

184 Vgl. Cadot: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 222/223. Als Quelle für Walsers Märchen (KWA I/2, 285) nennt Cadot die Zeitschrift *Auf der Höhe* (1882) von Sacher-Masoch. Bei Dostojewskij gibt es jedoch zwei verschiedene Weihnachtserzählungen, die sich beide in seinem *Tagebuch eines Schriftstellers* (1876) finden. Cadot erwähnt sowohl in Bezug auf das Märchen in *Geschwister Tanner* als auch auf Walsers Prosastück

Märchen aus *Geschwister Tanner* endet mit einer für Walser bezeichnenden Schlusspointe, die mit der alliterierenden Parallelisierung von „Kind“ und „klein“ sowie „Gott“ und „groß“ anstelle einer sozialen Betrachtung gleichsam poetisch vor Augen führt, dass es zwischen „Gott“ und dem „Kind“ zu keiner Annäherung kommt.¹⁸⁵ „Vielleicht erfor das Kind in der Nacht, aber es spürte nichts, spürte gar nichts, es war zu klein, um etwas zu spüren. Gott sah das Kind, aber es rührte ihn nicht, er war zu groß, um etwas zu spüren.“¹⁸⁶ Die Indifferenz dem kleinen Kind gegenüber wird bei Walser in der sprachlichen Form des Märchens aufgehoben und im Gegensatz zu Dostojewskij nicht als ein gesellschaftliches Phänomen dargestellt.

Robert Walser äussert sich zu seiner Dostojewskij-Lektüre – soweit überliefert – erst nach der Niederschrift des Romans *Geschwister Tanner* und auch erst nach Morgensterns Empfehlung. Im Oktober 1906 beschreibt Walser in einem Brief an Christian Morgenstern seine Faszination beim Lesen eines Buches von Dostojewskij.

Dostojewski habe ich heute fertig gelesen. Wenn etwas imstande ist, mich noch stärker als das Herbstwetter anzulocken, so mag es solch ein Buch sein, worin man liest,

Dostojewski-Glossen (Dez. 1925, KWA III/4.1, 81–85) Dostojewskijs Erzählung *Der Knabe mit dem Christbaum*. Dabei dürfte es sich um die Erzählung *Der Knabe bei Christo zur Weihnacht* und nicht, wie Greven schreibt (SW 17, 517), um *Der Knabe mit dem Händchen* handeln. Vermutlich geht Walsers erster Text der *Dostojewski-Glossen* nicht auf den gleichen Praetext zurück wie das Märchen in *Geschwister Tanner*. Walsers Märchen zeigt eher Analogien zu Dostojewskijs *Der Knabe mit dem Händchen*. Vgl. F. M. Dostojewskij: *Tagebuch eines Schriftstellers*, Bd. 2, Januar bis September 1876. Hg. und übertragen von Alexander Eliasberg. München 1921, 20–22 u. 22–28.

¹⁸⁵ Dostojewskijs kurzer Text *Der Knabe mit den Händchen* liest sich wie ein „Tatsachen“-Bericht. Die Formulierung „mit dem Händchen“ wird als Fachausdruck“ bezeichnet, „den die Jungen selbst erfunden haben und bedeutet betteln“. Am Ende heisst es, dass so „ein wild aufwachsendes Geschöpf“ „oft so gut wie nichts ‚weiß‘, weder wo es lebt, noch welchem Volk es angehört, ob es einen Gott, ob es einen Kaiser gibt“ (vgl. Dostojewskij: *Tagebuch*, 20/21).

¹⁸⁶ Vgl. KWA I/2, 285. Cadot (Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 223) hebt in Bezug auf *Der Knabe mit dem Christbaum* den inhaltlich unterschiedlichen Schluss hervor und schreibt von „einem höhnischen lästerlichen Fluch gegen Gott“.

ganz so von Anfang bis zu Ende dumm ergriffen, wie ein Dienstmädchen im Teater, hoch oben im achtzehnten Rang, auf dem „Flöhboden“.¹⁸⁷

Anstelle eines Buchtitels nennt diese Briefstelle nur den Autor: „Dostojewski“. Der Vergleich des Lesers mit einem „Dienstmädchen im Teater“ deutet aber auf die Dramatik des Buches und dessen unkritische Rezeption: „dumm ergriffen“. Die Lektüre hat eine Kraft, „stärker als das Herbstwetter anzulocken“. Robert Walser bezieht sich ausschliesslich auf die Handlung des Lesens, das Fesselnde der Lektüre und gibt keine Hinweise zu Titel und Inhalt des gelesenen Buches. Dass Walser seine Lektüre nicht bezeichnet, im Gegensatz zur nachfolgend im Brief aufgeführten Literatur, lässt vermuten, dass Morgenstern diese einordnen konnte und das Buch vielleicht auch empfohlen hatte.

Fünf Jahre später schreibt eine Ich-Instanz im Prosastück *Dickens* (1911), dass ihn Dostojewskij zum ‚Schriftstellern‘ angeregt habe. In diesem Prosastück, das sich vor allem mit der Wirkung des Lesens von Dickens’ Romanen auseinandersetzt, wird die Lektüre von Werken Dostojewskijs als kontrastierendes Motiv eingefügt, die beiden berühmten Romanschriftsteller einander gegenüberstellend. Dabei ist die Rede wieder ausschliesslich von den Autoren „Dickens“ und „Dostojewski“, die synekdochisch auch für deren Werke stehen. Das inspirierend Ermunternde der „Dostojewski“-Lektüre „heimelt“ „an“ und setzt sich damit vom ‚entsetzlichen‘, doch ‚göttlichen‘ „Dickens“ ab, der „entzückt“ und „niederschmettert“.

Als ich Dostojewski las, der gewiß ein großer Dichter ist, fühlte ich mich angeheimelt und hingezogen, selber die Feder in die Hand zu nehmen. [...] Ich liebe Dostojewski; vor Dickens aber bin ich starr vor Bewunderung.¹⁸⁸

Diese Aussage der Ich-Instanz ist wohl nur als ein zu Lesendes, als eine Legende auf Walsers Leben zu übertragen.¹⁸⁹ Das ‚Anheimelnde‘ dürfte sich nicht nur auf die Lektüre von Dostojewskij beziehen, sondern auch den

¹⁸⁷ BA 1, Nr. 135. Vgl. Utz, Die Kalligrafie des „Idioten“, 107.

¹⁸⁸ Robert Walser: *Dickens* (Erstfassung März 1911 in *Pan*). In: SW 5, 265–266, hier S. 266.

¹⁸⁹ Vgl. Elke Siegel: Aufträge aus dem Bleistiftgebiet, 33/34: „Walsers Ich, jedoch, die Legende, ist die Frage nach dem Verhältnis von Leben und Werk, gestellt im Schaffen.“

Schreibprozess des Romans *Geschwister Tanner* und zugleich die wohlwollende Vermittlung Morgensterns ansprechen.¹⁹⁰ Es fragt sich jedoch, ob die zitierten Sätze bzw. die unterschiedlichen Einflüsse von „Dostojewskij“ und „Dickens“ nicht rhetorisch durch den Inhalt des Prosastückes bedingt sind oder ob sie, wie angedeutet, auch eine Dostojewskij-Lektüre vor der Niederschrift der *Geschwister Tanner* implizieren.¹⁹¹

Einige Jahre später überarbeitete Walser dieses Prosastück und nahm es in die Sammlung *Kleine Prosa* (1917) auf. In der Zweitfassung ist das Bekenntnis zu Dostojewskij kühler und distanzierter abgefasst. 1917 waren für Robert Walser die erfolgreichen Zeiten des Romanschreibens vorbei. Er lebte seit 1913 wieder in Biel, da er als (Roman-)Schriftsteller in Berlin kein Auskommen mehr fand.¹⁹² Die eigenen schriftstellerischen Produkte werden nun etwas ironisch als „nette Sächelchen“ bezeichnet.

Als ich Dostojewskij las, der doch gewiß ein guter, ja sogar verhältnismäßig offenbar sehr großer Dichter ist, fühlte ich mich auf angenehme Art ermuntert, selber anzufangen zu schriftstellern, und wie ich glaube, brachte ich in der Tat, d.h. möglicherweise scheinbar sozusagen ganz artige, nette Sächelchen zustande.¹⁹³

Walser nahm Dostojewskij vor allem als Romanautor wahr. In literarischen und brieflichen Hinweisen wird auf diesen in Zusammenhang mit seiner

190 In analoger Weise inszeniert Walser im Prosastück *Die Gedichte* seinen ‚Einfall‘, Gedichte zu schreiben: „Ich las Gedichte und da viel mir ein, selbst welche zu schreiben. Das gab sich, wie sich sonst etwas gab“ (SW 16, 256). J. V. Widmann, der in Bezug auf die Veröffentlichung von Walsers ersten Gedichten eine ähnlich wohlwollende Rolle spielte wie Morgenstern beim Roman *Geschwister Tanner*, wird auch mit dem Wort ‚anheimeln‘ in Verbindung gebracht. „Täglich geh‘ ich an J.V. Widmanns einstigem Chalet vorbei, was mich jedesmal gewissermaßen anheimelt“ (vgl. *Brief*, 1921 in *Leipziger Tageblatt*, SW 17, 23).

191 Peter Utz, (*Die Kalligrafie des Idioten*, 107) fragt nach einer inhaltlichen Nähe zu Dostojewskijs *Brüder Karamasow*. „Wie nahe die *Geschwister Tanner* diesem Roman inhaltlich verwandt sind, besonders im Hinblick auf die ‚Geschwister‘-Konstellation, wäre im Einzelnen zu untersuchen.“ Ein Hinweis auf diesen Roman findet sich 1922 in einem Brief Walsers an Emil Schibli [22.2.1922], vgl. BA 2, Nr. 574.

192 Vgl. Echte 2008, 269, 272 f.

193 Robert Walser: *Dickens*, KWA I/8, 101–104, hier S. 101.

eigenen Romanproduktion verwiesen.¹⁹⁴ Während der Bieler Zeit konzentrierte sich Walser mehrheitlich auf seine Prosastücke und deren Sammlungen. Dabei scheint er sich nicht für Dostojewskij und dessen Werk zu interessieren.

4.2 Die Lektüre von Dostojewskijs Werk

Erst in den Zwanzigerjahren finden sich in Walsers Prosa wieder Hinweise auf den russischen Autor. In den Texten zeichnet sich nun ein Wechsel der Perspektive ab. Der Blick richtet sich nicht mehr auf den Schriftsteller Dostojewskij, sondern auf dessen Werk. Eingebunden in die Thematik des Lesens, werden jetzt einzelne Titel von Lektüren genannt.¹⁹⁵ Mit seinen Beiträgen beteiligte sich Walser an der aufkommenden Rezeption von Dostojewskij. Wie Peter Utz ausführt, erlebte Deutschland in den Zwanzigerjahren „eine wahre Dostojewski-Inflation, angeheizt auch durch das Jubiläum seines hundertsten Geburtstags 1921“.¹⁹⁶ Von 1906 bis 1919 kam zudem die erste deutsche Gesamtausgabe von Dostojewskijs Werk heraus.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Vgl. Cadot: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 224.

¹⁹⁵ Greven („Einer der immer irgend etwas las“, 52) konstatiert in Bezug auf die Thematik des Lesens, die er aus einer chronologischen Perspektive durch Walsers Werk verfolgt, um 1918 einen Wandel in Walsers literarischen Verarbeitungen von Texten und schreibt, dass der Autor Walser es „bis zu seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr weithin vermieden“ habe, „vom Lesen zu *schreiben*, oder er karikiert und denunziert es sogar“. Greven führt diese Haltung auf Walsers „Außenseiterrolle“ im „künstlerisch intellektuellen Milieu“ von Berlin zurück (ebenda, 44 f.).

¹⁹⁶ Utz, Die Kalligrafie des „Idioten“, 108.

¹⁹⁷ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Dostojewskij der „vertrackte“ Russe. Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute. Tübingen 2000, 14. F. M. Dostoevskij: Sämtliche Werke, 22 Bände. Hg. von Arthur Moeller van den Bruck, unter Mitarbeit von Dmitrij Mereschkowskij u. a. Aus dem Russischen übersetzt von E. K. Rahsin (dem Pseudonym von Elisabeth Kaerrick). München 1906–1919 (Piper). Cadot (Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 223) vermutet, dass Walser durch die Übersetzerin Fega Frisch während seiner Berliner Zeit auf Dostojewskijs Werk aufmerksam wurde.

Im Prosastück *Schreiben an ein Mädchen*, das gegen Ende von Walsers Bieler Zeit entstand und sich an der Briefform orientiert, äussert sich eine Ich-Instanz sehr allgemein über die Tätigkeit des Lesens, wobei sie diese nur zurückhaltend empfiehlt. Dennoch legt sie der Briefpartnerin ausdrücklich nahe, *Die Sanfte* von Dostojewskij zu lesen.

Lies nicht zu viel, damit du die Augen nicht überanstrengst; lies aber immerhin „Die Sanfte“ von Dostojewski und die Novellen des Grafen Arnim, die entzückend sind.¹⁹⁸

In Dostojewskijs Jubiläumsjahr (1921) nimmt ein weiteres Prosastück Bezug auf den Akt des Lesens und nennt unter verschiedenen Lektüren auch den ersten Roman des russischen Autors: *Arme Leute*.¹⁹⁹ Im Prosastück *Brief* wird nun nicht mehr die Sparsamkeit, sondern die Fülle des Lesens angesprochen, die keine qualitativen Unterscheidungen vornimmt und zu einem ‚Sich-Fertig-Lesen‘ führt.²⁰⁰ Die Ich-Figur spricht dabei nicht von ihrer eigenen Lektüre, sondern erzählt vom Leseeifer eines anderen. Zugleich spiegelt sich die Thematik des Lesens in der Form des Prosastückes. Der Text ist als „Brief“ konzipiert und richtet sich an eine weibliche Leserin – wie auch das Prosastück *Schreiben an ein Mädchen*.

Bei dieser Gelegenheit darf ich Ihnen vielleicht folgendes erzählen: Einer kam vom Lesen nicht los; Bücher ersetzten ihm Menschen. Er las ziemlich alles, denn er dach-

198 Robert Walser: *Schreiben an ein Mädchen* (Juni 1920 in *Der Neue Merkur*), SW 16, 314–318, hier S. 314. Dostojewskijs Novelle *Die Sanfte* wurde 1876 im *Tagebuch eines Schriftstellers* erstveröffentlicht und zählt zu seinem Spätwerk. Vgl. Birgit Harress: Nachwort. In: F. Dostojewskij: *Die Sanfte*. Eine phantastische Erzählung. Aus dem Russischen übertragen von Johannes von Guenther. Stuttgart 2009, 74.

199 Dostojewskijs Briefroman *Arme Leute* wurde 1846 erstveröffentlicht und machte den jungen Autor mit einem Schlag berühmt. F. M. Dostojewski: *Arme Leute*. Sämtliche Werke, Zweite Abteilung, Bd. 14. Hg. von Arthur Moeller van den Bruck unter Mitarbeit von Dmitrij Mereschkowskij, aus dem Russischen übersetzt von E. K. Rahsin. München 1907–1915, 1–235.

200 Roland Barthes (*Über das Lesen*, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a.M. 2012, 33–43) weist darauf hin, dass es „im Feld des Lesens keine Objektrelevanz [gibt]: Das Verb lesen, das anscheinend weitaus stärker transitiv ist als das Verb sprechen, lässt sich mit tausend Objektergänzungen sättigen, katalysieren“ (ebenda, 34).

te, daß jedes Buch irgendwie anregend sei. Bald las er im Zimmer, bald im Wald; dort suchte er sich die hübschesten Plätze aus, um es ja behaglich zu haben.

„Manon Lescaut“ gefiel ihm so gut wie „Paul et Virginie“. Von Lesage las er den „Hinkenden Teufel“, von Dostojewski „Arme Leute“. Traktätchen verschmähte er nicht; es käme ja jeweilen auf nachheriges Verarbeiten an. Sein Geist blieb durch Lektüre jung, das war's, was er wünschte. [...]

Grillparzers Tagebuch begeisterte ihn; Prosa von Goethe erschien ihm sprachlich und sittlich das Höchste. Eines Tages kam ihm das Neue Testament vors Gesicht; er las es mehrmals und glaubte, es sei das Schönste. Seitdem liest er nichts mehr, denkt bloß ans eine; geht umher wie einer, der sich fertiglas und überlegt, was nun folge. Noch weiß er's nicht; vielleicht fällt's ihm gelegentlich ein.²⁰¹

Arme Leute und auch *Die Sanfte* sind zwei Werke, die nicht zu den berühmten Romanen Dostojewskijs zählen und in der deutschsprachigen Rezeption wenig Beachtung fanden.²⁰² Auch in Walsers Prosastück wird Dostojewskijs Roman *Arme Leute* innerhalb der Aufzählung nur unter anderen, ohne besondere Hervorhebung vermerkt. Die zitierte Stelle beschreibt vor allem die Faszination des Lesens. Der Vergleich „wie einer, der sich fertiglas“ bezieht in seiner reflexiven Wendung den Leser nicht nur als Subjekt, sondern auch als Objekt ein; der Leser ist Teil der Lektüre. In dieser Formulierung enthält das Wort „fertig“ eine Doppeldeutigkeit.²⁰³ Lesen impliziert das Begehren, „sich“ zu lesen,²⁰⁴ und bereitet zugleich auf das Schreiben vor. Die Lektüre ist auf etwas Zukünftiges ausgerichtet, auf etwas, das „jung“ erhält: „es käme ja jeweilen auf nachheriges Verarbeiten an. Sein Geist blieb durch Lektüre jung, das war's, was er wünschte.“

In Walsers Berner Zeit finden sich verschiedene Prosastücke, die vorführen, wie „nachheriges Verarbeiten“ eine Lektüre transformiert und

²⁰¹ Robert Walser: *Brief* (Juni 1921, *Leipziger Tageblatt*). In: SW 17, 22–24, hier S. 23/24.

²⁰² Vgl. Gerigk, Dostojewskij der „vertrackte“ Russe, 50/51.

²⁰³ In Walsers Brief an Christian Morgenstern ist die Rede von „fertig gelesen“: „Dostojewski habe ich heute fertig gelesen“ (BA 1, Nr. 135). Die sprachliche Wendung ‚sich fertiglesen‘ deutet nicht nur das Ende des Lesens an, sondern auch, dass Lesen ein Vorgang ist, bei dem ‚Fertigkeiten‘ angeeignet, angelesen werden.

²⁰⁴ Roland Barthes (*Über das Lesen*, 38) spricht von der „Erotik des Lesens“: „beim Lesen ist das Begehren mitsamt seinem Objekt da und so lautet die Definition von Erotik“.

zugleich ‚verjüngt‘. Eines dieser Prosastücke trägt den Titel *Der Idiot von Dostojewski*. Dieses Prosastück aus der Sammlung *Die Rose* führt auf witzige Weise den Einfluss des Lesens vor, der Lektüre, deren „Inhalt“ sich ein Leser gleichsam anprobiert. Innerhalb der Sammlung eröffnet es eine Reihe von Prosastücken, die auf experimentelle Weise unterschiedliche Arten von Lektüret Transformationen durchspielen.²⁰⁵

Unter Walsers Dostojewskij-Beiträgen kommt dem Prosastück *Der Idiot von Dostojewski* eine Sonderstellung zu. Als erstes Prosastück widmet es sich ausschliesslich einem der grossen Romane Dostojewskijs aus der Perspektive einer Ich-Instanz, die sich zugleich als Mitspieler einbezieht. Es steht zu Beginn von Walsers Spätwerk und deutet einen Wendepunkt in Walsers Verarbeitung von Texten fremder Autoren an. Der berühmte Roman wird sehr eigenwillig auf wenige Zeilen reduziert, zu einer Pointe verarbeitet.²⁰⁶

In einem späteren Prosastück, *Über eine Art Duell*, kommt Walser noch einmal auf die Figur des ‚Idioten‘ zu sprechen, auch hier wird dieser in einen humorvollen Zusammenhang gestellt. Zugleich wird die Technik des ‚Anlesens‘ auch dem Autor Dostojewskij zugeschrieben.²⁰⁷ Das Prosastück *Über eine Art Duell* kann als ironischer Beitrag zur Thematik der „Fallsucht“ gelesen werden,²⁰⁸ wobei Walser einen kühnen Vergleich zieht zwischen der literarischen Figur des ‚Idioten‘ und der des „Don Quichotte“.

205 Dass bei intertextuellen Verarbeitungen auch ein Lustfaktor mitspielt, haben Uta Degner und Elisabetta Mengaldo hervorgehoben. Sie sprechen in Anlehnung an Harald Blooms „Einfluss-Angst“ von „Einfluss-Lust“. Vgl. Uta Degner u. Elisabetta Mengaldo: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Der Dichter und sein Schatten; emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*. München 2014, 7–17, hier S. 8.

206 Vgl. Robert Walser: *Der Idiot von Dostojewski*, KWA I/12, 21. Dieses Prosastück wird am Schluss des Kapitels ausführlicher besprochen.

207 Der Ausdruck ‚Anlesen‘ findet sich wieder im Mikrogramm „In Augsburg, der alten Kaufmannsstadt, war’s“: „Weil ich mich anlese.“ ‚Ist das ein Unrecht?‘ ‚Für einen Schriftsteller zweifellos, dessen Obliegenheit darin besteht, daß er originell bleibt und sich beim Schreiben nur auf eigenes Wissen stützt““ (AdB 1, 100–103, hier S. 101). Zum Begriff der Intertextualität und Walsers Werk vgl. Sabine Eickenrodt: Intertextualität (Märchen, Trialliteratur). In: RWL, 304–309.

208 Die „Epilepsie“ des Idioten war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein mehrfach angesprochenes literarisches Thema. Vgl. Gerigk, Dostojewskij der „vertrackte“ Russe, 16 ff., 37 f. Cadot: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 224.

Man wird sich erinnern, wie Fürst Myschkin im Salon der Generalin Epantschin infolge einer ungeschickten Bewegung eine japanische Vase umwirft. Eine ganz ähnliche Vasenumwerferei findet auch in „Rouge et Noir“ statt, nur statt in Petersburg zu Paris im Hotel de la Mole, und statt des „Idioten“ ist hier Julien Sorel der Sünder, womit ich doch wohl einwandfrei feststelle, daß Dostojewski den Stendhalschen Roman gekannt hat, daß sich da der Russe sozusagen an den Franzosen „anlas“, was ich ihm natürlich keineswegs etwa zum Vorwurf mache. Und was ist denn der „Idiot“ anderes als ein Bruder zum Don Quichotte? Auch der Idiot begeht ja in einem fort ideale Dummheiten, auch ihn schmücken Fehler schöner Art, und was die Fallsucht oder Epilepsie betrifft, woran der Idiot leidet, so kniet dafür Don Quichotte mit Vorliebe vor Bauernmägden nieder, die er für Herrinnen hält, was man ja auch als Fallsucht anschauen kann.²⁰⁹

Das zitierte Beispiel findet sich in Zusammenhang „einer literarische[n] Wanderschaft“ auf „den Spuren der großen Romane und Romandichter“. Walser selbst reiht sich nicht unter die Romanautoren ein, verweist aber doch auf seine „sechs Romane“, die er während seiner Berliner Zeit geschrieben habe und von denen drei zerrissen worden seien.²¹⁰ Die ironisch humorvolle Art der Abhandlung der berühmten Romane, die sich auch im Prosastück *Der Idiot von Dostojewski* zeigt, spiegelt zugleich Walsers ambivalente Haltung dieser Gattung gegenüber. Walser schrieb zwar auch nach der Berliner Zeit noch Romane, *Tobold* (1919) und *Theodor* (1921), konnte diese jedoch nicht mehr publizieren; heute sind von diesen nur noch Auszüge vorhanden.²¹¹ Im Sommer 1925, wenige Monate nach der Publikation von *Die Rose*, entstand ein weiterer längerer Text, der sogenannte *Räuber*-Roman, der aber gegen Ende auch als „Glosse“ bezeichnet wird.²¹² *Der Räuber* wurde

209 Robert Walser: *Über eine Art Duell*, 1925 in *Die literarische Welt*; SW 17, 166–171, hier S. 168. Der Vergleich zwischen dem ‚Idioten‘ und Don Quijote wird bereits in Dostojewskis Roman *Der Idiot* thematisiert, indem Aglaia Puschkins Ballade *Der arme Ritter* (1829) zitiert. Vgl. Fedor Dostojewski: *Der Idiot*. Ein Roman. Dritte Auflage der vollständigen Ausgabe. Deutsch von August Scholz. Berlin [1916] (Bruno Cassirer Verlag), S. 290 (erster Band, Kap. 23).

210 Vgl. Utz, *Die Kalligrafie des Idioten*, 112.

211 Vgl. Wolfram Groddeck: *Jenseits des Buchs. Zur Dynamik des Werkbegriffs bei Robert Walser*. In: *Kritische Robert Walser-Ausgabe. Editionsprospekt*. Basel 2008, 15–28, hier S. 18.

212 Vgl. Robert Walser: *Der Räuber*, SW 12, 188.

von Walser nicht in eine Reinschrift übertragen und ist in Form von Mikrogrammen überliefert.

Zu Beginn seiner Berner Jahre und vielleicht auch während der Niederschrift der Prosastücksammlung *Die Rose* setzte sich Walser vermehrt mit Dostojewskijs Werk auseinander.²¹³ Im Prosastück *Das Kind* ist der Name „Dostojewski“ noch einmal angeführt. Im zweiten Teil dieses Textes bezeichnet sich die Ich-Instanz als Leser von „Dostojewski“: „Ich bin einer von denen, die Dostojewski lasen.“²¹⁴ Auch in diesem Prosastück ist die Rede vom Romanschreiben bzw. von „dicke[n] Bücher[n]“, die jedoch wieder einer früheren Zeit zugeordnet werden. Die Figur des erwachsenen Kindes erinnert zwar noch einmal an den Roman *Der Idiot* von Dostojewskij,²¹⁵ doch die Ich-Instanz bezeichnet sich nicht als „guter Junge“,²¹⁶ sondern in paradoxer Formulierung als „ein schlechter Mensch, das heißt ein feiner, gebildeter“.²¹⁷ Die Aussage, dass es „einer“ sei „von denen, die Dostojewski lasen“, relativiert zudem die Bedeutung dieses Hinweises. Das sich äussernde Ich ist sich der Rezeption von Dostojewskijs Werk bewusst und ordnet sich in die Modeströmung der Zeit ein, wobei es den Prozess des Lesens der Vergangenheit zuordnet.

Robert Walser hat Bezüge zu literarischen und sonstigen Texten nicht immer wie im Beispiel *Der Idiot von Dostojewski* ausgewiesen. Oft deuten nur Anspielungen auf Intertexte hin. In der Prosastücksammlung *Die Rose* gibt es neben der expliziten Nennung Dostojewskijs weitere Prosastücke, die

213 Vgl. Cadot: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 223. Utz: Die Kalligrafie des Idioten, 106 f.

214 Robert Walser: *Das Kind*, KWA I/12, 77–81, hier S. 80, Z. 11.

215 Vgl. „Das Kind zählte nun schon vierzig Jahre“ (KWA I/12, 77, Z. 21).

216 Vgl. *Der Idiot von Dostojewski*, KWA I/12, 21.

217 Vgl. KWA I/12, 79. Diese ersten Worte des Textteils, den das „Kind“ „schrieb“, wie es heisst, könnten auch eine Anspielung an Dostojewskijs *Die Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (auch *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* genannt) enthalten. Diese Ich Erzählung in Form einer Beichte – wie Bachtin ausführte, wurde das Werk unter dem Titel ‚Beichte‘ in der Zeitschrift *Vremja* angekündigt – beginnt mit folgenden Worten: „Ich bin ein kranker Mensch ... bin ein schlechter Mensch. Bin ein abstossender Mensch“ (zitiert nach M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, 256 f., u. Anmerkungen, 318).

vermuten lassen, dass sie Hinweise auf dessen Werke enthalten. Wahrscheinlich zählt auch Dostojewskijs Roman *Erniedrigte und Beleidigte* zu den Werken, die Walser gelesen und verarbeitet hatte.²¹⁸ Spuren dieses Romans zeichnen sich in den Prosastücken *Wladimir* und *Fridolin* ab.

Intertextuelle Anspielungen sind in Walsers Texten, auch in der Sammlung *Die Rose*, oft sehr verschlüsselt eingebaut. Nur ein Vergleich entsprechender Textstellen kann diese – und auch nur als hypothetische – aufschlüsseln.²¹⁹ Dass Walser den Roman *Erniedrigte und Beleidigte* jedoch kannte, deutet ein flüchtig eingefügtes Zitat in den Mikrogrammblättern *Der Räuber* an.²²⁰

Walsers humoristischer, aber auch provokativer Umgang mit Texten des russischen Autors unterscheidet sich von der weitverbreiteten Dostojewskij-Verehrung zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Zudem konzentriert sich Walser auf Dostojewskijs Werke und bezieht sich nicht auf dessen Biographie. Bereits Michel Cadot erwähnt, dass Walser im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen nicht Dostojewskijs „Einzigartigkeit“ hervorhob und auch kein „Interesse für das ‚Prophetische‘, die politischen, ethischen und religiösen Auffassungen Dostojewskijs hatte“.²²¹ Walsers eigenwillige Dostojewskij-Beiträge, die sich auch am Humor in dessen Werk zu inspirieren scheinen, spiegeln zugleich eine distanzierende Reaktion auf die Dostojewskij-Rezeption seiner Zeitgenossen.²²²

218 Vgl. Cadot, Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 223.

219 Vgl. Scheffler: Mikropoetik, 232: „Was vor allem die Berner Prosa in diesem Sinne in der Tat latent unentzifferbar werden lässt [...] ist die Intransparenz der Textprovenienz, die diese Verunsicherung auslöst. Die Abstammungslinien des Textes sind vielfach von fremden, vielfach aber eben auch von eigenen Texten Robert Walsers her zu ziehen. Und die Multilinearität ist in der Lektüre selbstredend nicht immer präsent; die schwer rekonstruierbaren Herkunftslinien müssen vielmehr immer erst aufwändig rekonstruiert werden.“

220 Vgl. *Der Räuber*, SW 12, 12.

221 Cadot, Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 224.

222 Gerigk (Dostojewskij der vertrackte Russe, 25) schliesst anhand der Rezeption auf eine „bis zum Überdruß gehende Präsenz Dostojewskijs im Deutschland Mitte der zwanziger Jahre“. Er nennt drei Autoren, Hermann Hesse, Stefan Zweig und Thomas Mann,

Mit der Prosastücksammlung *Die Rose* versuchte Walser sich in der deutschen Literaturszene neu zu positionieren. Der Name Dostojewskij war nicht nur ein beliebter Autor der Zwanzigerjahre, er weist in Walsers Biographie, wie ausgeführt, auch auf seine ersten Erfolge in Berlin als Romanschriftsteller. Indem sich Walser im Buch *Die Rose* nochmals auf Dostojewskij bezieht, knüpfte er einerseits an die Berliner Zeit an, setzte sich andererseits aber bewusst von seinen Anfängen als Romanschriftsteller ab. Auch im Mikrogramm „Es gibt Leute, die einem übel nehmen“, das im Herbst 1925, einige Monate nach der Veröffentlichung von *Die Rose*, geschrieben wurde, findet sich, indem auf den frühen Erfolg des Romans *Geschwister Tanner* angespielt wird, eine deutliche Distanzierung von Dostojewskij.

Ich hätte das Zeug zu einem Dostojewsky, meinte er ferner, aber ich ließ mir das nicht allzu stark durch's Gemüt gehen. Solche Äußerungen begegnen in mir einer Stimme, die mir sagt, es sei durchaus nicht nötig oder wünschenswert, irgendeinem anderen Schriftsteller ähnlich zu sehen, ähnlich aufzutreten wie einer, der schon da war, sondern es sei hier das Gesundeste und Dringlichste, ruhig ich selbst zu sein.²²³

Walser schrieb diesen Mikrogrammtext, nachdem er in Bezug auf seine Publikationsmöglichkeiten eine weitere Enttäuschung erlebt hatte. Die Prosastücksammlung *Die Rose* fand zwar in der zeitgenössischen Presse reichliche Beachtung, wurde jedoch kaum rezipiert und erwies sich in ökonomischer Hinsicht als ein Misserfolg.²²⁴ Den Vergleich mit „Dostojewsky“ zurückweisend, betont die Ich-Instanz des Textes ihre Eigenständigkeit und den Wunsch, als ein heutiger „Schriftsteller“ gelesen zu werden, nicht mit etwas in Verbindung gebracht zu werden, das „schon da war“. Dieses Beharren auf der gegenwärtigen Zeit und die Distanzierung von der Gattung Roman las-

die „mit dem, was sie über Dostojewskij sagten, die allergrösste Verbreitung gefunden“ haben (ebenda, 36).

²²³ AdB 1, 225–233, Sept. – Okt. 1925, hier S. 225. Vgl. Utz, Die Kalligrafie des „Idioten“, 109.

²²⁴ Vgl. Groddeck/Heerde/Socha: Aufnahme bei der zeitgenössischen Literaturkritik. KWA I/12, 118. Brief an Otto Pick, [zw. Dez. 1925 u. April 1926], BA 2, Nr. 699; KWA I/12, 140.

sen sich auch im Kontext von Aussagen zur Prosastücksammlung lesen. So bemerkte Hermann Hesse in einem Beitrag zu Lektüren, dass er während des Lesens von *Die Rose* an „Walsers schönste Prosabücher, an den ‚Gehilfen‘, an ‚Die Geschwister Tanner‘“ dachte und wünschte, Walser möge „doch wieder so eines schreiben!“.²²⁵

Hinweise oder Anspielungen auf Werke Dostojewskijs finden sich auch in späteren Prosastücken der Berner Jahre. Neben der zitartigen Nennung von Prosawerken, *Der Doppelgänger*²²⁶ oder *Der ewige Gatte*²²⁷, kondensiert Walser auch seine Lektüre von Dostojewskijs berühmten Romanen, *Schuld und Sühne*²²⁸ und *Die Brüder Karamasow*, zu Prosastücken.²²⁹ Bei diesen Verarbeitungen gestalten sich ähnliche Verfahren, wie in den vorgestellten Beispielen. Bedingt durch die Form des Prosastückes konzentriert sich Walser auf einen oft humoristischen Einfall und bezieht sich sehr frei auf Dostojewskijs Texte.

Walser verwendete Dostojewskijs Romane und Erzählungen wie viele andere literarische und trivialliterarische Texte als Material für seine eigene Produktion. Die fesselnde Lektüre Dostojewskijs, die Walser in seinem frühen Brief an Christian Morgenstern anführte, wird in der Berner Zeit in ein produktives und vielfältiges Spielfeld literarischen Schreibens transformiert. Immer wieder zeichnet sich aber in Walsers Texten eine distanzierende Haltung zu Dostojewskij als Romanschriftsteller ab. Auch die hingeworfene Fra-

225 Hesse (Erinnerung an Lektüre, in: *Die neue Rundschau*, Jg. 36, H. 9, 964–972, hier S. 970/971) rezensierte Walsers *Rose* im September 1925 und spricht in Bezug auf die Prosastücksammlung von „kurzen scherzenden Melodien“ und „kleinen naiven Dummheiten“ (zitiert nach KWA I/12, 129).

226 Vgl. Robert Walser: *Seelenwanderung* (1926, unveröffentlichtes Manuskript), SW 18, 54.

227 Vgl. Brief an Otto Pick, 29. April 1926, BA 2, Nr. 697.

228 Vgl. Robert Walser: *Rodja* (April 1925, *Prager Presse*). In: KWA III/4.1, 15–17. Cadot, Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, S. 225.

229 Vgl. Robert Walser: *Ein Fehler* (unveröffentlichtes Manuskript, etwa 1926/1927), SW 18, 174–179. Walsers Briefe an Emil Schibli (22.2.1922) und an Ernst Morgenthaler (28.3.1922), BA 2, Nr. 574 u. 583.

ge, ob Dostojewskij ein „Fin-de-Siècle-Schriftsteller“ sei, verbindet den russischen Autor mit einer vergangenen Epoche.²³⁰

4.3 Das Prosastück *Der Idiot von Dostojewski*

Mit Dostojewskijs *Der Idiot* kommt Walser auf einen der berühmtesten Romane des neunzehnten Jahrhunderts zu sprechen. Walser kannte diesen Roman Dostojewskijs vermutlich seit seiner Berliner Zeit.²³¹ Das Prosastück *Der Idiot von Dostojewski* eröffnet in der Sammlung *Die Rose* eine Reihe von Texten, die auf einem vorausgehenden Akt des Lesens basieren. Im Prosastück wird die Dynamik des Lesens vorgeführt, eine Dynamik, die sich zwischen dem „Inhalt“ der Lektüre und dem Leser entwickelt. Dass sich dabei mitunter ein Machtverhältnis ausgestalten kann, wird bereits in einem früheren Prosastück, *Lesen*, formuliert: „Ein Buch bezaubert, beherrscht uns, hält uns in seinem Bann, übt also Macht auf uns aus, und wir lassen uns eine derartige Gewaltherrschaft gern gefallen, denn sie ist eine Wohltat.“²³² Der Vorgang des Lesens unterwirft aber nicht nur das aufnehmende Subjekt einem Prozess, auch der gelesene Text wird in der Erinnerung des Lesers transformiert und einer sprachlichen Eigendynamik ausgesetzt.

Das Prosastück *Der Idiot von Dostojewski* umfasst im Gegensatz zum Roman nur wenige Zeilen. In verdichteter Form besteht es aus nicht mehr als fünfundzwanzig kurzen Sätzen, die sich vorwiegend parataktisch aneinanderreihen.²³³ Die Formulierung des Titels *Der Idiot von Dostojewski* verdeutlicht,

²³⁰ Vgl. Robert Walser: *Ein Fehler*: „Sollte man übrigens, um auf etwas Allgemeines zu sprechen zu kommen, Dostojewski als einen Fin-de-Siècle-Schriftsteller bezeichnen können?“ (SW 18, 175/176).

²³¹ 1910 gestaltete Karl Walser für die Ausgabe des Cassirer Verlags den Umschlag zu Dostojewskijs *Der Idiot* (vgl. Utz, Die Kalligrafie des „Idioten“, 108). Die Schreibweise der Namen, z. B. „Epantschin“ und nicht Jepantschin, lässt vermuten, dass Walser eine Ausgabe des Bruno Cassirer Verlags las.

²³² Robert Walser: *Lesen (Kleine Prosa, 1917)*, KWA I/8, 98–100, hier S. 99.

²³³ Dostojewskijs Roman *Der Idiot* gilt als Musterbeispiel der „Dehnung der Zeit“. Walser kondensiert dagegen den Roman auf wenige Sätze. Vgl. Gerigk: Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller: vom „Toten Haus“ zu den „Brüdern Karamasow“. Frankfurt a. M. 2013, 104.

dass es sich um einen bestimmten ‚Idioten‘ handelt, lässt aber offen, ob sich dieser auf das Buch oder den Romanhelden bezieht.²³⁴ Die Kombination von „Romanheld“ und Autorname des russischen Werks spielt zugleich auf eine Verbindung von diesen an und damit auf eine biographische Lesart dieses Romans. Als oft genannte Gemeinsamkeit derselben werden die epileptischen Anfälle angeführt.²³⁵ Walsers Prosastück verweist auf diese Analogie mit einer Frage der Ich-Instanz, allerdings verneinend: „Weshalb leid’ ich nicht an krampfhaften Anfällen?“²³⁶ Die Thematik des ‚Anfalls‘ könnte Walser zudem zum sketchartigen „Einfall“ dieses Prosastückes inspiriert haben.²³⁷ Die Nähe des Titels zu Dostojewskijs Roman bzw. zu dessen Titel und Autorname spiegelt aber ebenso das im Text inszenierte Verwechslungsspiel.

Walsers Text ist aus der Perspektive einer Ich-Instanz gestaltet. Anhand der kunstvollen Positionierung der Pronomen der ersten Person zeichnet sich ab, dass dieses „Ich“ sehr stilisiert inszeniert wird. Dabei setzt sich die Ich-Instanz nicht nur mit dem Romanhelden, dem ‚Idioten‘, sondern auch dem Wort „Idiot“ bzw. „idiotisch“ auseinander. Sowohl das Pronomen der ersten Person als auch das Wort „Idiot“ werden im Prosastück in austarierter Weise gesetzt.

In den ersten zwei Sätzen führt sich die Erzählinstanz in einer nicht aktiven Rolle, als betroffenes Objekt ein. „Mir läuft der Inhalt von Dostojewskijs ‚Idiot‘ nach. Schoßhündchen interessieren mich sehr.“ Die Parallelisie-

234 In Walsers Titelgestaltung zeigen sich unterschiedliche Verfahren bei der Einführung des literarischen Referenztextes. So wird etwa mit dem Titel *Die Keller'sche Novelle* (KWA I/12, 27) vor allem auf die enge Verbindung der Gattung ‚Novelle‘ mit dem Autornamen Keller hingewiesen, und *Ibsens Nora oder die Rösti* (KWA I/12, 30) deutet von Anfang an auf die Persiflierung der Umarbeitung.

235 Vgl. Gerigk: Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller, 108: „Hinter Myschkins Krankheit wird auf besondere Weise, nämlich ‚positiv‘, die gleiche Krankheit des Autors sichtbar: ‚die heilige Krankheit‘“ (ebenda, 108).

236 KWA I/12, 21.

237 Auf die sprachspielerische Verbindung von „Einfall“ und ‚Anfall‘ bzw. ‚Fallsucht‘ kommt Walser im Mikroprogramm „Alles, was man sich unter Nachtigallen vorstellt“ (AdB V, 208–211, Mai/Juni 1927) zu sprechen. Hier ist in Zusammenhang mit der „Fallsucht“ die Rede von einem „[g]enialisch gescheite[n] Einfall“ (ebenda, 209).

nung der beiden Hauptsätze verbindet den „Inhalt von Dostojewskis ‚Idiot‘“ und „Schoßhündchen“ paradigmatisch. Diese verweisen jedoch nicht als Vergleich aufeinander, sondern durch die Figur des Austauschs, der Hypallage, die eine einfache Sinndeutung unterläuft.²³⁸ Sowohl vom „Inhalt“ als auch von den „Schoßhündchen“ gehen eine das sich mitteilende Ich beeinflussende Dynamik aus. „Schoßhündchen“ deuten auf eine belebende Transformierung und Verdichtung des Inhalts, aber auch auf das Verhältnis von neu entstehendem Text und Praetext. Diese Hündchen assoziieren aber auch Walsers devot subversive Spielformen, das ambivalente Verhältnis von Herr(in) und Diener.²³⁹

Das Prosastück geht zwar vom „Inhalt von Dostojewskis ‚Idiot‘“ aus, dennoch wird dem Leser kein „Inhalt“ geboten. Walsers Prosastück spielt mit der Berühmtheit des Romans und überlässt es dem Leser, die Kohärenz von Text und ‚Vorbild‘ herzustellen. Im Verlauf des Prosastückes richtet sich der Fokus mehrheitlich auf das sich äussernde Ich. Der Bezug zum „Inhalt“ des Romans ist fast nur durch die Namensnennung einzelner Figuren gewährleistet.²⁴⁰ Dabei wird die Dynamik des Textes auch durch die Figur

238 Die sprachliche Wendung, dass ‚etwas nachläuft‘, findet sich mehrfach in Walsers Prosastücken. Vgl. *Der Junge Dichter*, erschienen 1918 in der NZZ (KWA III/3, 106–109): „Er hätte lieber nie träumen mögen. Die Neigung war ihm aber sozusagen angeboten; sie lief ihm nach wie ein treuer Hund“ (ebenda, 107). In Walsers Mikrogramm „Ihr nicht einmal einen Brief zu schreiben“ (AdB I, 57–59) ist sie explizit auf den Akt des Lesens bezogen: „Guten Tag Frau Gräfin von Escarbagnas‘, so sprach ich eine elegante Frau alsdann auf der Strasse an. Ich bin nämlich ein lebhafter Molièreleser. So was läuft einem nach“ (ebenda, 58).

239 Vgl. Walsers Prosastücke *Die märchenhafte Stadt* (Feb. 1925 in *National-Zeitung, Basel*), SW 17, 252–254 und *Herrin und Schoßhündchen* (1928 in *Berliner Tageblatt*), KWA III/1, 219–222.

240 Im Ganzen werden neun Namen aufgezählt. Mit den weiblichen Vornamen „Aglaia“, „Marie“ und „Nastasia“ sind die drei Frauen bezeichnet, denen Fürst Myschkin besonders zugeneigt war. Von den männlichen Vornamen werden der Junge „Kolja“ und dessen Vater „Ivolgin“ genannt. Auf die „Generalin Epantschin“, die auch dem Fürstenhaus Myschkin entstammt, ist mit dem Nachnamen hingewiesen, und der Fürst wird als „Sproß des Hauses Myschkin“ eingeführt. Rogoschin, Fürst Myschkins Gegenspieler, ist nur durch dessen Haus angedeutet (das „Rogoschin’sche“ „Kaufmannshaus“). Ebenso ist

des Austauschs beeinflusst. Das Prosastück ist zwar ohne Absatz geschrieben, die sich mitteilende Ich-Instanz wechselt jedoch mehrfach ihre Perspektive. Diese Wechsel, die den Prozess der Ich-Figur spiegeln, lassen den Text in kleinere Einheiten gliedern.

Der Idiot von Dostojewski

(1) *Mir* läuft der Inhalt von Dostojewskis „Idiot“ nach. Schoßhündchen interessieren *mich* sehr.

(2) *Ich* suche nichts so lebhaft wie eine Aglaia. Leider nähme die aber einen andern. Unvergeßlich bleibt *mir* Marie. Blieb *ich* nicht schon früh innig einmal vor einem Esel stehen? Wer stellt *mich* einer Generalin Epantschin vor? Auch über *mich* wunderten sich schon Kammerdiener. Fraglich bliebe, ob *ich* so hübsch schriebe wie der Sproß des Hauses Myschkin und ob *ich* Millionen erbe. Prächtig wär's, von einer Schönen ins Vertrauen gezogen zu werden. Warum sah *ich* noch kein Kaufmannshaus wie das Rogoschin'sche? Weshalb leid' *ich* nicht an krampfhaften Anfällen?

(3) Der Idiot war schwächling, rief nur geringen Eindruck hervor. Ein guter Junge, vor dem eines Abends die Halbweltdame kniete.

(4) *Ich* erwarte bestimmt etwas Ähnliches. Koljas kenn *ich* zwei bis drei. Ob nicht auch ein Ivolgin anzutreffen wäre? Eine Vase umzuwerfen wär' *ich* imstand; hieran zweifeln hieße Selbstunterschätzung üben. Eine Rede zu halten ist ebenso schwierig wie leicht; es kommt auf Inspiration an. Leute, die sich nie genügen, begegneten *mir* oft. Manchem ist nicht wohl, weil er sich zu sehr gefallen will. Hierauf käm' *ich* in's Institut Schneider. Vorerst müßte Nastasia beruhigt werden.

(5) *Ich* bin absolut nicht idiotisch, vielmehr für alles Vernünftige empfänglich; bedaure kein Romanheld zu sein. Solcher Rolle bin *ich* nicht gewachsen, lese bisweilen nur etwas viel.²⁴¹

anstelle des Schweizer Arztes „Schneider“ dessen „Institut“ genannt. Mit den Bezeichnungen „Esel“ und „Vase“ klingen zwei markante Erzählepisoden des Romans an.

²⁴¹ Robert Walser: *Der Idiot von Dostojewski*, KWA I/12, 21. Die Gliederung des Textes und die Kursivsetzung der Pronomen der ersten Person sind von der Verf., M. M. Das Pronomen „ich“ ist im proportionalen Verhältnis von 6, 4, 2 in den Abschnitten 2, 4 und 5 vertreten. Das Pronomen „mir“ kommt dreimal vor, je einmal in den Abschnitten 1, 2

„Schoßhündchen“ versinnbildlichen kleine Wesen, denen eine besondere Zuwendung zuteilwird. Mit ihrem „Interesse“ für diese lässt sich die Instanz der ersten Person verleiten, sich diesbezüglich einem erfolgreichen Beispiel zuzuwenden. Der Vorgang des ‚Nachlaufens‘ kehrt sich mit der Setzung des Pronomens „Ich“ um. Nun ist es die Ich-Instanz, die sich ihrerseits den „Inhalt“ des berühmten Buches versuchsweise aneignet. Das Interesse für „Schoßhündchen“ ist gleichsam der Übergang von einer passiven zu einer aktiven Haltung: „Ich suche“. Diese Bewegung spiegelt sich ebenfalls in der Setzung der Pronomen, die von *mir* über *mich* zu *ich* gleiten. Gleichsam modellhaft testet das „Ich“ seine Fähigkeiten zum „Romanheld[en]“ aus und ‚erwartet‘ ein dem Roman entsprechendes Leben. Dabei kann die begehrende Instanz nur finden, was im „Inhalt“ des Romans vorgezeichnet ist. „Leider nähme die aber einen andern.“

Das Prosastück hat einen genau komponierten und ausbalancierten Aufbau, dessen Verlauf als Annäherung und Distanzierung der Ich-Instanz an das Wort „Idiot“ gelesen werden kann. In den eröffnenden beiden Sätzen ist die erste Person, wie ausgeführt, nur als Objekt der Aussage („mir“, „mich“) eingeführt. In den abschliessenden Sätzen, die mit den ersten zusammen eine Art Rahmen bilden, kommt das Pronomen der ersten Person auch zweimal vor. Mittels der Formulierung „Ich bin“ wird die Ich-Instanz jetzt aber als Subjekt der Aussage gesetzt. Das „Ich“ besinnt sich nun auf sich und bezeichnet sich bescheiden als Leser. Die letzten zwei Sätze sind aber auch mit den vorausgehenden Abschnitten verbunden. Anaphorisch bezieht sich das Pronomen „Ich“ auf den Beginn des zweiten und vierten Abschnitts: „Ich suche“ und „Ich erwarte“. Diese zwei Abschnitte bilden die eigentlichen Analogiehandlungen („so“ – „wie“),²⁴² wobei auffällt, dass gerade in diesen eine erste Annäherung an den ‚Helden‘ des Romans zögernd erfolgt und der Ausdruck „Idiot“ vermieden wird. „Fraglich bliebe, ob ich so hübsch schriebe wie der Sproß des Hauses Myschkin und ob ich Millionen erbt.“

und 4. Das Pronomen „mich“ kommt auch dreimal vor, einmal im ersten und zweimal im zweiten Abschnitt.

²⁴² Im zweiten und vierten Abschnitt findet sich das Pronomen der ersten Person sowohl als Subjekt, „ich“ (sechsmal bzw. viermal) als auch als Objekt, „mich“ (zweimal) und „mir“ (zweimal).

Das Wort „Idiot“ bzw. das Epitheta „idiotisch“ finden sich im ersten, dritten und fünften Abschnitt. Genau in der Mitte des Textes wird die Romanfigur als „Idiot“ bezeichnet, wobei allein von dieser die Rede ist. Die Ich-Instanz fügt sich in diese Passage nicht ein, nimmt die Position eines auktorialen Erzählers an. Das Tempus dieser Sätze ist denn auch das Präteritum. Dennoch deutet der Beginn des fünften Abschnittes, „Ich bin“, mittels des Verbs ‚sein‘ auf den Einsatz des mittleren Abschnitts: „Der Idiot war“. Die temporale Differenzierung verweist zugleich auf die Distanz zwischen dem gegenwärtigen „Ich“ und der Figur des ‚Idioten‘.

Wie dieser Überblick verdeutlicht, stimmen sich die Pronomen der ersten Person und das Wort „Idiot“ spielregelartig aufeinander ab. Erst im zweitletzten Satz bezieht sich das „Ich“ auf den Ausdruck „Idiot“, jedoch in abgeschwächter und negierter Form mittels des Epitheta: „Ich bin absolut nicht idiotisch.“ Die Bezeichnung „idiotisch“ signalisiert noch einmal eine Verschiebung. Mit der Distanzierung von der „Rolle“ eines „Romanheld[en]“ deutet die Ich-Instanz das Spielerische der Inszenierung an und hebt zugleich den Akt des Lesens hervor. Im Gegensatz zur Romanfigur Fürst Myschkin konzentriert sich das Ich des Prosastückes wieder auf das gegenwärtige der textuellen Handlung und relativiert damit die Macht des fremden „Inhalt[s]“. ²⁴³

Der Schluss des Prosastückes legt nahe, dass die Bezeichnung eines Romanhelden als „Idiot“ humoristisch dazu dient, dessen „Rolle“ zu sabotieren. Anhand des verwendeten Titels von Dostojewskijs Roman wird in Walsers ironischem Text dem Leser vorgeführt, dass der Wunsch, einem ‚Romanhelden‘ nachzueifern, zu etwas ‚Idiotischem‘ führt, zugleich eine eigenwillige Auseinandersetzung mit der Gattung Roman spiegelnd.

²⁴³ Vgl. Renate Lachmann: Kalligraphie, Arabeske, Phantasma. Zur Semantik der Schrift in Prosatexten des 19. Jahrhunderts. In: *Poetica* 29 (1997), 455–498. Renate Lachmann erklärt die „Dementia“ des Fürsten Myschkin in Dostojewskijs *Der Idiot* als Folge „seiner Wegwendung vom spirituellen Eros der Kalligraphie und seiner leidenschaftlichen Hingabe an die Lektüre (und Heilung) fremder Seelen. Das Seelenlesen hat das Schönschreiben verdrängt.“

4.3.1 Intertextuelle Bezüge

Die Inszenierung des Wortes „Idiot“ verweist aber auch auf einen intertextuellen Bezug, wie ein Vergleich mit Dostojewskis Roman *Der Idiot* zeigt. Das Wort „Idiot“, das bereits im Titel exponiert wird, bezieht sich im einleitenden Satz des Prosastückes auf den „Inhalt“ und ist in Anführungszeichen gesetzt. „Mir läuft der Inhalt von Dostojewskis ‚Idiot‘ nach.“ Die Anführungszeichen deuten auf die Unangemessenheit dieses Ausdrucks und verdeutlichen, dass es sich bei der Romanfigur nicht um einen eigentlichen ‚Idioten‘ handelt, sie zeichnen dieses Wort aber zugleich als Zitat aus, weisen auf die Einführung desselben bei Dostojewskij. Im Roman nennt Fürst Myschkin das Wort „Idiot“ zum ersten Mal, d. h., es wird vom „Idioten“ selbst eingeführt. In einer Klammeranmerkung weist der Erzähler anschließend „ausdrücklich“ darauf hin. Dabei ist das Wort „Idiot“ in Anführungszeichen gesetzt.

Die häufigen Krankheitsfälle hätten ihn fast ganz zum Idioten gemacht (er gebrauchte ausdrücklich das Wort „Idiot“).²⁴⁴

Der Romanerzähler gewichtet zusätzlich den Ausdruck „Idiot“, indem er verdeutlicht, dass er diesen als Wort des „Idioten“ übernimmt. Er wiederholt die relativierenden Adverbien „fast ganz“ aber nicht und deutet damit auf das Ende des Romans voraus. Im „Schluß“ des Romans findet sich das Wort „Idiot“ noch einmal in Anführungszeichen.

Jewgenij Pawlowitsch nahm den lebhaftesten Anteil an dem Schicksal des „bedauernswerten Idioten“, und auf seine Veranlassung geschah es, daß der Fürst wieder ins Ausland, in das schweizerische Institut des Professors Schneider geschickt wurde.²⁴⁵

²⁴⁴ Fürst Myschkin äusserte diese Worte, als er sich am ersten Tag seines Petersburger Aufenthaltes der Familie des Generals Epantschin vorstellte. Vgl. Dostojewski, *Der Idiot* [1916], 33 (Erster Band, 3. Kap.).

²⁴⁵ Dostojewski, *Der Idiot* [1916], 621 („Schluß“). Am Ende des letzten Romankapitels ist das „Wort“ „Idiot“ in zusammenfassender Weise gesetzt: „Wenn Professor Schneider in diesem Augenblick hereingekommen und seinen einstigen Schüler erblickt hätte, er

Das dialogische Konzept,²⁴⁶ die Thematisierung des Wortes „Idiot“ in Dostojewskis Roman *Der Idiot* greift Robert Walser auf spielerische Weise auf. In konzentrierter Form wird als eine Art innerer Dialog mit dem „Inhalt von Dostojewskis ‚Idiot‘“ die Wechselwirkung der Lektüre geschildert, die den Ich-Erzähler „fast ganz zum Idioten gemacht“ hätte. Gegen Ende des Prosastückes setzt Walser wie als Gegenentwurf auf die Relativierung „fast ganz“ und als Kontrast zum Romanschluss die Bezeichnung „idiotisch“ mit der intensivierten Verneinung: „Ich bin absolut nicht idiotisch“. Mit dieser Formulierung positioniert sich das schreibende bzw. lesende Ich wieder auf der reflektierenden, der gegenwärtigen Ebene. Der faszinierende und wirkmächtige Roman mit seinem „Romanheld[en]“ gehört – wie der Abschnitt über die Figur des ‚Idioten‘ zeigt – der Vergangenheit an: „Der Idiot war“. Die Ich-Figur bedauert zwar, dieser „Rolle“ „nicht gewachsen“ zu sein. In der Verarbeitung des berühmten ‚Inhalts‘ in ein kleines Prosastück spiegelt sich jedoch das bescheidene „Ich“ in der kunstvollen Gestaltung des Textes. Mit der Nennung der Lesehandlung wird die Bedeutung der inszenierten Annäherung an das berühmte Buch relativiert und als witziges, literarisches Experiment ausgestellt.

Der Idiot von Dostojewski ist das erste Prosastück in *Die Rose*, das sich explizit auf einen genannten Schriftsteller bezieht. Diese Positionierung des Textes geht einerseits auf die intensive Auseinandersetzung mit Dostojewskij und dessen Roman zu Beginn der Zwanzigerjahre zurück. Andererseits wird mit der Distanzierung von einer „Romanrolle“ der Leser der Sammlung zugleich auf das „Ich“ des Prosastücks aufmerksam gemacht, das auch entsprechend dieser Gattung wahrgenommen werden soll. Mit dem äusserst prägnanten und kurzen Text wird somit ebenso auf das kunstvolle und unterhaltende Moment dieser Form hingewiesen.

würde achselzuckend nur das eine Wort ausgesprochen haben: ‚Ein Idiot!‘“ (ebenda, 619).

²⁴⁶ Vgl. Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, 72. In seinen Untersuchungen zu Dostojewskis Werk schreibt Bachtin, dass „der Autor den Helden als Wort [konzipiert habe]. Deshalb ist das Wort des Autors über den Helden ein Wort über ein anderes Wort. Es ist an den Helden als an einem Wort orientiert und deshalb *dialogisch* an ihn gerichtet. Der ganze Roman ist so angelegt, dass der Autor nicht *über*, sondern mit dem Helden spricht.“ Vgl. Sylvia Sasse: Michail Bachtin zur Einführung. Dresden 2010, 90.

5 Das Prosastück *Der Affe*

Der Affe zeichnet sich vor allen anderen Tieren durch sein dem Menschen ähnliches Wesen aus.²⁴⁷ Trotz seiner Natur befähigt ihn sein Vermögen der Nachahmung, sich der zivilisierten Kultur anzugleichen. Seine Kunst des Nachäffens beruht auf einem spielerischen Trieb, der sich sowohl auf raffinierte Weise als auch in einer ironischen Übertreibung auszudrücken vermag. Seit der Romantik ist die Figur des sprachbegabten Affen ein beliebtes literarisches Thema. Mit seinen Begabungen versinnbildlicht der Affe auch einen Anfänger des künstlerischen Handwerks.²⁴⁸ Und in dieser Funktion, als ein Affe der Sprachkunst, tritt er in Walsers Prosastück auf.

Walsers Prosastück *Der Affe* setzt mit der Handlung des Erzählens ein. Eine Instanz, die sich erst im Verlauf des Textes als Ich-Erzähler zu erkennen gibt, weist auf das Delikate ihrer „Geschichte“, indem sie, wie sie sagt, bestrebt sei, diese „[z]art, doch gewissermaßen hartherzig“ „anzupacken“.²⁴⁹ Mit der Formulierung, dass die „Geschichte [...] kundgibt“, gesteht sie dieser zugleich eine Eigendynamik zu. Als eigenwilliges Element erweist sich von Anfang an die Sprachgestaltung, auf die bereits im ersten Satz das Spiel der Signifikanten von „[z]art“ und „hart“ hinweist.

²⁴⁷ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhundert. Hürtgenwald 1989. Gerigk thematisiert die verschiedenen Inszenierungen der Figur des Affen in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und weist auf die Vielfalt von Darstellungen und Gattungen, die sich mit dem Affen als „imago hominis“ auseinandersetzen. Walsers Prosastück *Der Affe* wird als Text angeführt, ohne jedoch näher darauf einzugehen (vgl. ebenda, 244/245, Anm. 80).

²⁴⁸ Vgl. Schweizerisches Idiotikon, Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache, Art. „Aff“, Bd. 1, Sp. 99.

²⁴⁹ Robert Walser: *Der Affe*, KWA I/12, 40–43.

Die Erzählstruktur des Prosastückes ist einfach gestaltet und gliedert sich in mehrere Szenen. Der erste Teil beschreibt einen Besuch des Affen im „Kaffeehaus“ bzw. „Teeraum“, dessen Ambiente, „gleich dem Gesäusel von Blättern“, sich als Parodie eines Literaturhauses erweist. Der Affe unterhält denn auch seine Tischnachbarin „aufs Geistvollste“, indem er ebenso „vom Wetter“ wie „von Literatur“ spricht. Von der ZuhörerIn wird er als „ungewöhnlicher Mensch“ bezeichnet. Im selben „Kaffeehaus“ tritt etwas später Preziosa auf, die eine einnehmende Wirkung auf den Affen ausübt.

Der zweite Teil spielt sich im „Hause“ der „Jüdin“ Preziosa ab. Diese Passage ist dialogisch aufgebaut. Von Preziosa dazu aufgefordert zu erzählen, „wer er sei“, stellt sich der Affe vor. Die Selbstdarstellung des Affen bildet einen Gegenpart zur Perspektive des Erzählers. Nach einer Unterbrechung, bedingt durch einen „Schreibfehler“, der sich in die Geschichte „einschlich“, findet eine erneute Begegnung des Affen und Preziosas statt, die wieder aus der Perspektive des Erzählers mitgeteilt ist. Der Affe steht nun in stummer Faszination vor der schlafenden Preziosa, gebannt vom Anblick „ehrfürchtete“ er. Abliessend wird eine Schreibszenen skizziert, in der der Affe einen von Preziosa diktierten Brief schreibt und „auf jede ihrer Silben horchte“.

Das Prosastück *Der Affe* erzählt vordergründig eine Liebesbegegnung und kann als Variation der Geschichte von *La Belle et la Bête* gelesen werden.²⁵⁰ Die Liebe des Affen bezieht sich jedoch nicht nur auf eine weibliche Figur, sondern verbindet sich zugleich mit Gedichten. Im „Hause“ Preziosas stellt sich „die Summe von Affigkeit“ als Dichter vor und überreicht der „Auserkorne[n]“ als Zeichen seiner Kunst ein Geschenk: „Ich schrieb einst auf dem Zürichberg Gedichte, die ich der Bewunderten hier im Drucke vorlege“. Diese Geste überträgt auf Preziosa die Funktion einer Leserin, welche die Gedichte etwas später auch lesen will, jedoch über der Lektüre einschläft. Mit den ‚gedruckten Gedichten‘ wird in der Erzählebene zugleich Material aus Walsers Biographie verarbeitet. Das überreichte Buch spielt auf die Sammlung von Walsers Gedichten an, die 1909 vom Verleger Bruno Cassirer

250 Vgl. Gerigk, *Der Affe als Mensch*, 121–167. Das Märchen *La Belle et la Bête* wurde bekannt in der Bearbeitung von Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756).

herausgegeben wurde.²⁵¹ In devot subversiven Anklängen entpuppt sich die Liebesdarstellung zwischen dem Affen und Preziosa auch als eine Begegnung zwischen einem Dichter und einer Rezipientin.

Walsers „Affe“ zeichnet sich durch die Begabung der „Redekunst“ und des Dichtens aus. Damit wird er mit der menschlichen Fähigkeit der Sprache ausgestattet. Diese Fähigkeit gilt als entscheidendes Kriterium, den Menschen vom Tier zu unterscheiden. Wie sonst kein Tier eignet sich der sprechende Affe, menschliche Schwächen zu karikieren.²⁵² Affen, die eine Bildungskarriere anstreben, um sich in die Gesellschaft der Menschen einzufügen, finden sich bereits in der Romantik. E. T. A. Hoffmann widmete dem Affen eine Gesellschaftssatire „in Callot’s Manier“,²⁵³ In seiner Nachfolge führten Wilhelm Hauff und Franz Kafka, ebenfalls in einem Prosatext, den gesellschaftlich arrivierten Affen vor.²⁵⁴ Auch Walser beteiligt sich mit dem Prosastück *Der Affe* am Diskurs der „sentimentalen Affenromantiker“,²⁵⁵ sodass angenommen werden kann, dass er diese Erzählungen kannte.²⁵⁶ Hoffmanns *Nachricht von einem gebildeten jungen Menschen* klingt in den ersten Worten des Textes an. Der Schluss des Prosastückes erinnert an

251 Die Gedichtsammlung erschien „1909 als blauer Quartband, 38 Seiten stark, geschmückt mit 16 feinen Radierungen Karl Walsers, des Bruders“. 1919 kam eine zweite Auflage heraus, ebenfalls bei Bruno Cassirer. Vgl. Jochen Greven: Nachwort des Herausgebers. In: Robert Walser: Die Gedichte, SW 13, 268–279, hier S. 271/272.

252 Vgl. Gabriela Brunner Ungricht: Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Berlin 1998, 273.

253 Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Nachricht von einem gebildeten jungen Menschen*. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 2/1. Fantasiestücke in Callot’s Manier (1814). Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a.M. 1993, 418–428.

254 Vgl. Brunner Ungricht, Die Mensch-Tier-Verwandlung, 273.

255 Vgl. Jens Dreisbach: Disziplin und Moderne. Zu einer kulturellen Konstellation in der deutschsprachigen Literatur von Keller bis Kafka. Berlin 2009, 20.

256 Hans Bänziger (Abseitige Idyllik. In: Kerr, Über Robert Walser, Bd. 1, 162–167) wies bereits 1956 auf Ähnlichkeiten in der Grundstimmung zwischen Kafkas und Walsers Affen-Erzählungen hin. Zu intertextuellen Einflüssen von Hoffmann, Hauff und Kafka in Walsers Prosastück vgl. Marion Gees: Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers. Berlin 2001, 117–122 („Der Autor als Affe“).

Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*.²⁵⁷ In Hauffs Märchenerzählung *Der Affe als Mensch* findet sich das Motiv der „Mundart“, und zudem wird auch Hauffs „Affe“ als „manierlich“ und „artig“ beschrieben.²⁵⁸

5.1 Der Affe im Kaffeehaus

Die Figur des Affen diente bereits in Goethes *Wahlverwandtschaften* der gesellschaftlichen Unterhaltung. Als Gesellschaftsspiel werden im Roman bekannte Menschen anhand von Affenabbildungen karikiert.²⁵⁹ Auch der Affe in Walsers Prosastück erhält von seiner „Gnädige[n]“ den Auftrag, dafür „zu sorgen“, dass sich diese „nie langweile“.²⁶⁰ Als unterhaltende Lektüre gestaltet sich aber ebenso das Prosastück selbst, das mit seinen Doppeldeutigkeiten und Einfällen eine spielerische Ebene aufweist. Im Gegensatz zu den Erzählungen von Hoffmann und Kafka, in welchen die Herkunft des jeweiligen Affen thematisiert wird, entstammt Walsers Affe weder den „weiten unkultivierten Wäldern“ noch der „Gefangenschaft“;²⁶¹ er entspringt den Buchstaben und Sätzen des Textes im wörtlichen Sinne.

257 Vgl. Franz Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie* (1917). In: Ders.: Sämtliche Erzählungen. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt a.M./Hamburg 1970, 147–155. Diese Erzählung wurde erstmals in *Der Jude* (Jg. 2, Oktober 1917, 559–565) veröffentlicht und 1919 als letzter Beitrag in die Erzählsammlung *Ein Landarzt* (Kleine Erzählungen. München/Leipzig 1919) aufgenommen (vgl. ebenda, 399). Aufgrund von Walsers Beziehung zu Max Brod, der vermutlich den Verleger Kurt Wolff auf Kafkas Erzählsammlung aufmerksam gemacht hatte, dürfte Walser Kafkas Erzählsammlung *Ein Landarzt* gekannt haben.

258 Vgl. Wilhelm Hauff: *Der Affe als Mensch*. In: Ders.: Sämtliche Märchen. Vollständiger Text nach den Originaldrucken der Märchen Almanache von 1826–1828. München 1970, 153–170, hier S. 156 u. 159. Walser widmete Wilhelm Hauff ein Prosastück (vgl. Hauff, KWA I/8: *Kleine Prosa*, 104–106).

259 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Hg. von Erich Trunz, Bd. 6. München 1977, 382 f.

260 KWA I/12, 41, Z. 14/15.

261 Hoffmann: *Nachricht von einem gebildeten jungen Menschen*, 420. Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie*, 149.

Zart, doch gewissermaßen hartherzig, gilt es eine Geschichte anzupacken, die kundgibt, es sei eines Tages einem Affen eingefallen, ins Kaffeehaus zu laufen, um dort Zeit zu verhocken.²⁶²

Im ersten Satz des Prosastückes fängt die Geschichte mit einem „Affen“ und einem „Kaffeehaus“ an. Und wie es der Text ausdrückt, der Affe ‚hockt‘ im „Kaffeehaus“, verbirgt sich das Wort „Affe“ im Kompositum ‚K-affe-e-haus‘. Im „Kaffeehaus“ entspringt buchstäblich der Beginn der Geschichte. Sinnigerweise enthält die Wortkombination „Kaffeehaus“ auch die Buchstaben ‚fee‘, und als „ein Gebilde aus morgenländischen Märchen“ wird Preziosa, die „Auserkorne“ des Affen, beschrieben, die er im „Teeraum“ erstmals sieht. Die Geschichte, die sich im Verlauf des Prosastückes „kundgibt“ und zu einer „Romanze“ ausgestaltet, entwickelt sich aus einem humorvollen Sprachspiel.

Die einleitenden Worte des Prosastückes „[z]art, doch gewissermaßen hartherzig“ spielen zugleich auf Hoffmanns Erzählung an, die mit der Formulierung „Es ist herzerhebend“ einsetzt.

Es ist herzerhebend, wenn man gewahr wird, wie die Kultur immer mehr um sich greift; ja wie selbst aus Geschlechtern, denen sonst die höhere Bildung verschlossen, sich Talente zu einer seltenen Höhe aufschwingen.²⁶³

Walser inspiriert sich vor allem an der klanglichen Gestaltung, an den sich wiederholenden „e“-Vokalen und „h“-Konsonanten und verarbeitet Hoffmanns Wort „herzerhebend“ in der Alliteration von „hartherzig“. Intensiviert wird das Spiel der Signifikanten durch das Wort „[z]art“. Ein analoges Wort zu Hoffmanns „herzerhebend“ findet sich im vierten Satz des Prosastückes. Dort ist die Rede von „sehenswerten“ „Sätzen“.

In Walsers Textanfang zeigt sich eine stärkere Stringenz in der Behandlung des Buchstabenmaterials. Die betonten Vokale von „hartherzig“ stimmen sich auf die Vokale des Wortes „Affe“ ab. Zudem finden sich im ersten Satz des Prosastückes weitere Formulierungen, zum Teil als Wortkomposita, welche die Vokalkombination „a“-„e“ enthalten: ‚anzu-packen‘, ‚Tages‘, ‚Af-

²⁶² KWA I/12, 40.

²⁶³ Hoffmann: *Nachricht von einem gebildeten jungen Menschen*, 418.

fen‘, ‚eingefallen‘, ‚Kaffeehaus‘. Die Ironie, die sich in Hoffmanns einleitendem Satz in Bezug auf die Kultur ausdrückt, zeigt sich in Walsers Prosastück weniger in der Aussage als in der sprachlichen Gestaltung. Indem er den Affen aus dem Buchstabenmaterial des ‚Kaffeehauses‘ abstammen und ihn zugleich in dieses „laufen“ lässt, „um dort Zeit zu verhocken“, ironisiert sich der Akt des Erzählens.

Die nachfolgenden Sätze stellen die Kleidung des Affen vor. Dabei geht es nicht nur um deren Beschreibung, sondern selbstreferenziell auch um die präsentierten Sätze. Zwischen der „tipp-topp[en]“ Kleidung des Affen und der Gestaltung der Sätze zeigt sich eine Analogie. Die Sätze sind „sehenswert“. Und mit diesen „sehenswerten“ „Sätzen“ springt der Affe aus der Ebene der Sprache in den Raum der Geschichte, in den „Teeraum“.

Er trug auf dem durchaus nicht unintelligenten Kopf einen steifen Hut, es könnte auch ein Schlapphut gewesen sein, und an den Händen die elegantesten Handschuhe, die je in einem Herrenmodegeschäft zur Schau lagen. Der Anzug war tipp-topp. Mit ein paar eigentümlich gewandten, federleichten, an sich sehenswerten, ihn aber ein wenig bloßstellenden Sätzen befand er sich im Teeraum, den eine einladende Musik, gleich dem Gesäusel von Blättern, durchrauschte.²⁶⁴

Das homonyme Wort „Sätze[]“ wird zu einem Drehpunkt zwischen der reflektierenden Schriftebene und dem Inhalt der Geschichte. Mit diesen „Sätzen“ wird auf die Eleganz des Textes und die Geschicklichkeit des Affen hingewiesen: „sehenswert[]“. Die „federleichten“ „Sätze[]“ evozieren eine leichte Schreibfeder und federnde Leichtigkeit der Bewegung. Zugleich ‚stellen‘ sie den Affen ‚bloß‘, indem sie seinen Nachahmungstrieb offenbaren.²⁶⁵ Auch der Affe Milo trägt „Handschuhe“ sowie „anständige Kleidung“ und spielt mit „Hüten“,²⁶⁶ sodass diese „Sätze[]“ ebenso die Affennatur entblößen.

In den einleitenden Sätzen des Prosastückes spielt vor allem das Sprachmaterial auf Hoffmanns Text an, sowohl in der Vokalgestaltung als auch in

²⁶⁴ KWA I/12, 40.

²⁶⁵ Vgl. Hoffmann: *Nachricht von einem gebildeten jungen Menschen*: „Jener Nachahmungstrieb, der unserm Geschlecht eigen und der ganz ungerechterweise von den Menschen so oft belacht wird, ist nichts weiter als der unwiderstehliche Drang, nicht sowohl Kultur zu erlangen, als die uns schon innewohnende zu zeigen“ (ebenda, 422).

²⁶⁶ Vgl. ebenda, 419 u. 422.

Bezug auf einzelne Worte. Die „Geschichte“ inszeniert sich gleichsam doppelschichtig. Der Text entsteht aus einer klanglich-selbstreferenziellen und einer narrativen Ebene der Erzählung.²⁶⁷

5.2 Anklänge an Kafkas Erzählung

In Walsers Prosastück *Der Affe* finden sich keine direkten Hinweise auf verarbeitete Literatur. Es werden weder Hoffmann noch Kafka genannt; intertextuelle Bezüge klingen vor allem in der Inszenierung einzelner Worte an. Eine Anspielung auf Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* deutet sich in der zweitletzten Zeile des Prosastückes an. Der Affe, der zu Beginn des Textes in einem „Kaffeehaus“ „seine Zeit“ „verhock[te]“, wird im Verlauf der Geschichte durch seine Liebe zu Preziosa gleichsam gefangen genommen. Das Ende des Textes verweist nur noch auf einen „Käfig“ ohne weitere Erläuterungen: „Im Käfig stolzierte ein Kakadu.“²⁶⁸ In Kafkas Erzählung beginnt der Affe Rotpeter seinen „Bericht“ mit dem Hinweis auf das Erinnerungsvermögen. Verletzt von einem Schuss, wurde der Affe eingefangen, und als er wieder „erwachte“, „hockte“ er „in einem Käfig“.²⁶⁹

Mit der Setzung eines ‚Kakadus im Käfig‘ klingt, indem er den Affen mit einer Papageienart umschreibt, latent auch Kafkas Name an. Und die widersprüchliche Kombination von ‚stolzieren‘ und ‚Käfig‘ deutet zugleich auf das Paradoxe dieses Käfigs. Auch die Verben ‚horchen‘ und ‚hocken‘ verweisen alliterierend aufeinander. Wie der Affe ist ebenso der Kakadu bekannt für seinen Spieltrieb und die Fähigkeit des Nachahmens und Nachsprechens.²⁷⁰

267 Vgl. Jörg Kreienbrock: Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers. Zürich 2010, 80.

268 KWA I/12, 43.

269 Vgl. Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie*, 149: Kafkas Affe versuchte, um dem Eingesperrtendasein zu entinnen, sich den Menschen gleich zu gesellen, sich zu zivilisieren. Bildungsbeflissenheit sollte es ihm ermöglichen, den Käfig zugunsten einer quasi ‚freien‘ Laufbahn zu verlassen. Er wird Varieté-Künstler. Lakonisch bemerkt Kafkas Affe: „Ich freier Affe fügte mich diesem Joch“ (ebenda, 147 f.). Vgl. Brunner Ungricht, *Die Mensch-Tier-Verwandlung*, 280. Gees, *Schauspiel auf Papier*, 118.

270 Vgl. Gees, *Schauspiel auf Papier*, 120.

Der Affe ‚horcht‘ nun auch beim Schreiben eines Briefes auf jede „Silbe[]“ von Preziosa „mit gespitzter Achtung“.²⁷¹

Auf der Erzählebene geht der Affe in Walsers Prosastück jedoch einen umgekehrten Weg. Er „verhock[t]“ seine Zeit in einem „Kaffeehaus“ und endet infolge seines Müsigganges in übertragenem Sinne in einem „Käfig“. Die Liebe des Affen zu einer Frau thematisieren weder Hoffmann noch Kafka. Diese stellen den Bildungsweg ihrer Affen ins Zentrum. Beide Affen haben zudem eine Artgenossin als Freundin. Auf der Beziehungsebene bleiben sie ihrem Geschlecht verpflichtet.²⁷² Hinter Walsers Affen deutet sich im Verlauf der Erzählung auch immer mehr ein menschliches Wesen an, die Zuordnung der Affenrolle wird im Prosastück vom Erzähler nur bedingt durchgezogen.

5.3 Mit „heimatlichem Anklang“

In den ersten Sätzen des Textes wird der Affe doppeldeutig beschrieben. Als männliches Wesen trägt er einen „Anzug“, der „tipp-topp“ ist, und „die elegantesten Handschuhe, die je in einem Herrenmodegeschäft zur Schau lagen“. Dieses Outfit kennzeichnet den Affen als jemanden, der eitel ist und der Wert auf sein Äusseres legt. Der Erzähler ironisiert jedoch die Beschreibung der Kleidung, indem er offen lässt, ob der „Hut“ ‚steif‘ oder ‚schlapp‘ ist – ein Signal, dass es keine Textinstanz gibt, die über alle Informationen verfügt.²⁷³ Diese Ambivalenz und die Anmerkung, dass der Affe ins Kaffeehaus läuft, „um dort Zeit zu verhocken“, stellen dessen tadellosen Auftritt wieder

²⁷¹ KWA I/12, 43.

²⁷² Vgl. Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie*, 154. Hoffmann, *Nachricht von einem gebildeten jungen Menschen*, 420/421.

²⁷³ Vgl. Andrea Hübner: *Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivialliteratur*. Tübingen 1995, 142–154. Hübner weist darauf hin, dass der Erzähler „nicht fähig“ sei, „der souveränen Haltung eines Märchen- oder Geschichtenerzählers gerecht zu werden, denn aufgrund seiner erzählerischen Unzulänglichkeit und Inkompetenz wird die Geschichte vieldeutig, was zu der Verunsicherung des Lesers führt“ (ebenda, 143).

infrage. Auch das Wort „bloßstellen“ deutet darauf hin, dass die gepflegte Kleidung als Maskierung daherkommt.

Mit den ihn beschreibenden „Sätzen“ ist der Affe „im Teeraum, den eine einladende Musik, gleich dem Gesäusel von Blättern, durchrauschte“. Der Vergleich der Musik mit dem „Gesäusel von Blättern“ lässt nochmals die Ebene des Schreibens aufscheinen. Die ‚Sätze‘ des Textes klingen auch im Teeraum nach, und der Affe stellt sich die Frage, „wohin er sich setzen solle“. Im Teeraum tritt der Affe nun als agierende Figur in der „Geschichte“ auf. Wie die ‚Sätze‘ darf sich auch der Affe „sehen lassen“ und setzt sich gemäss seiner zentralen Stellung im Text in die Mitte des Raumes.

Der Affe war in Verlegenheit, wohin er sich setzen solle, ob in einen bescheidenen Winkel oder ungeniert in die Mitte. Er zog letzteres vor, weil ihm einleuchtete, daß Affen, falls sie sich manierlich aufführten, sich sehen lassen dürfen.²⁷⁴

Der Affe ist sich der Öffentlichkeit des Teeraumes bewusst und bemüht, sich „manierlich“ zu präsentieren. Er wählt die „Mitte“ aus als Drehpunkt des Sehens. Sobald er sich gesetzt hat, wird die Blickperspektive jedoch umgekehrt und der Affe schaut nun seine Umgebung an.

Melancholisch und doch auch freudig, unvoreingenommen und zugleich schüchtern, schaute er rings um sich, manches hübsche Meitschigesichteli entdeckend, mit Lippen begabt, wie von Kirschensaft gebildet, und Bäckeli, wie geformt aus lauter Schlagsahne oder Nidle.²⁷⁵

In der Beschreibung der gesellschaftlichen Unterhaltung von Sehen und Gesehenwerden flechten sich zugleich mit den „hübsche[n] Meitschigesichteli“ Ausdrücke der Mundart ein. Diese lassen sich sowohl als Sinnbild für die untergründige Art des Affen lesen, die trotz seines „tipp-toppp[en]“ Auftretens durchscheint, als auch auf die Anziehungskraft der Mädchen beziehen. Die Beschreibung der angeschauten Mädchengesichter, deren „Lippen“ und „Bäckeli“ mit Verführungen der Gästekonsumation verglichen werden („Kirschensaft“, „Schlagsahne oder Nidle“), betont die weibliche Faszination. Auf diese sinnliche Teehausatmosphäre reagiert der Affe mit gemischten

²⁷⁴ KWA I/12, 40.

²⁷⁵ Ebenda.

Gefühlen; er nimmt seine Umgebung „[m]elancholisch“ und „freudig“, „unvoreingenommen“ und „schüchtern“ wahr.

Noch einmal das klangliche und visuelle Ambiente des Teerraums hervorhebend, meldet sich an dieser Stelle der Ich-Erzähler und macht explizit auf die Sprache „mit heimatlichem Anklang“ aufmerksam. Zugleich genießt er ironisch seine „Erzählerwürde und -Wonne“.

Schöne Augen und wohlklingende Melodien wetteiferten miteinander, und ich vergehe vor Erzählerwürde und -Wonne, wenn ich mitteile, daß der Affe die ihn bedienende Kellnerin mit heimatlichem Anklang in der Sprache fragte, ob er sich im Haar kratzen dürfe.²⁷⁶

Der Ich-Erzähler nähert sich, indem er auf den Akt des Erzählens aufmerksam macht, der Beschreibung des Affen an und spricht damit auch sein inszeniertes Verhältnis zur erzählten Figur an. Nicht nur der Erzähler berichtet genussvoll, auch der Affe genießt sein provozierendes Verhalten. Der Affe versteht es, sich in die Mitte setzend und ‚um sich schauend‘, zugleich die Blicke auf sich zu lenken. Die Komik der Situation illustriert ein Gespräch mit einer Frau, in der sich höfliche Konversation und ungebührliches Aufführen verbinden.

Als sich eine sichtlich liebe Frau an seinen Tisch setzte, fing er auch sogleich an, sie aufs Geistvollste zu unterhalten; er sprach vom Wetter, hernach von Literatur. „Das ist ein ungewöhnlicher Mensch,“ dachte sie bei sich, indes er seine Handschuhe in die Luft benggelte und geschickt auffing.²⁷⁷

Mit der ‚geistvollsten Unterhaltung über Wetter und Literatur‘ gibt sich die Szene des Kaffeehauses als literarische Parodie zu erkennen. Die Ich-Instanz entbehrt in ihrer „Erzählerwürde“ nicht eines leicht boshaften Humors, und zugleich wird der Affe mit seinem ungenierten Verhalten von der ZuhörerIn doppeldeutig als „ungewöhnlicher Mensch“ bezeichnet.

²⁷⁶ KWA I/12, 40.

²⁷⁷ Ebenda, 40/41.

5.4 Preziosas Auftritt

Die Einführung der weiblichen Figur Preziosa in den Erzählraum und der damit verbundenen Thematik der Liebe gestaltet sich wieder mittels sprachlicher Zeichen. In Anspielung einer literarischen Gattung tritt Preziosa wie „eine Ballade oder Romanze“ auf.

Preziosa hieß das Mädchen, das nun in Begleitung einer Pomeranze von Tante wie eine Ballade oder Romanze in den Saal trat, und von da an war es um die Ruhe des Affen geschehen, der bisher nie erfahren hatte, was Liebe heißt.²⁷⁸

Der Vergleich „wie eine Ballade oder Romanze“ umschreibt die Künstlichkeit der Erscheinung und des sich anbahnenden Liebesereignisses. Auch der Name „Preziosa“ weist, entsprechend seiner Semantik, auf etwas Kostbares und zugleich Geziertes. Preziosa erscheint in Begleitung einer „Tante“, deren Bezeichnung als „Pomeranze“, sich reimend auf „Romanze“, das Artifizielle dieser Präsentierung intensiviert. Die sinnliche Atmosphäre des Teehauses und die Wahrnehmung der weiblichen Figuren bleiben nicht ohne Folgen. Der Affe „erfuhr“ jetzt, „was Liebe heißt“.

Lakonisch wird diese Liebesbegegnung in einem Satz dargestellt und der Auftritt Preziosas nur annähernd mit Ausdrücken, die auf etwas Liedartiges hinweisen, verglichen. Doch die weibliche Erscheinung verwandelt den Affen. „Mit festem Schritt“ schreitet er zur Tat und begehrt Preziosa zur Frau, jedoch nicht ohne latente Androhung zu offenbaren, „wes Geistes Kind er sei“.

Alles dumme Zeug war plötzlich aus seinem Kopf weggefegt. Mit festem Schritt ging er auf die Auserkorne zu und beehrte sie zur Frau, ansonst er Sachen anstelle, aus denen man ersähe, wes Geistes Kind er sei.²⁷⁹

Der Anblick Preziosas hat auf den Affen eine zivilisierende Wirkung, sodass sich seine provokative Seite zunächst nicht zeigt. Preziosa lädt den Affen in ihr Haus ein, wandelt jedoch, nicht auf den Heiratsantrag eintretend, diesen in ein Stellungsangebot um. Sie spricht den Affen mit „du“ an und über-

²⁷⁸ KWA I/12, 41, Z. 4 f.

²⁷⁹ KWA I/12, 41, Z. 7–11.

trägt ihm die Aufgabe, für ihre Unterhaltung zu sorgen. In Anlehnung an ein ambivalentes Herrinnen-Diener-Verhältnis wird ihm als Lohn ein „Nasensrüber“ versprochen. Dem Affen scheint dies so weit zu gefallen, doch kann er „ein schallendes Lachen“, als sie sich „würdevoll“ „erhob“, nicht unterdrücken und erhält als Zuwendung unmittelbar eine Ohrfeige, die auch sprachlich in der Figur der Hypallage als „schallendes Lachen“ angedeutet wird.²⁸⁰

5.5 Dichter und Diener

Im „Hause“ der „Jüdin“ spiegelt die Beschreibung der räumlichen Positionen zugleich das Verhältnis der Protagonisten.²⁸¹ Das Motiv des Kostbaren in Analogie des Namens „Preziosa“ findet sich im Raum ihres Hauses wieder. Preziosa setzt sich „auf ein mit goldenen Füßen versehenes, kostbares Sofa“. Dem Affen dagegen wird der Status eines Angestellten zugewiesen. Er steht zwar „in malerischer Haltung“ vor der thronenden Herrin des Hauses und wird aufgefordert „zu erzählen, wer er sei“. Verglichen mit der Teerraumscene befindet sich der Affe nun in einer gegensätzlichen Situation. Dort „setzte“ er sich und wurde von einer Kellnerin freundlich bedient. Jetzt steht er in der Geste eines Dieners vor seiner Herrin. Ironisch führt der Erzähler an dieser Stelle „die Summe von Affigkeit“ als Sprechinstanz an, ein Ausdruck, der zugleich den des ‚Affen‘ ablöst. Im nachfolgenden Text verweisen primär Pronomen auf diesen. Nur Preziosa greift die Bezeichnung „Affe“ noch einmal auf, indem sie diese zugleich infrage stellt: „Du scheinst mir gar kein richt'ger Affe.“²⁸²

²⁸⁰ Vgl. KWA I/12, 41. Eine Ohrfeige von Damenhand ist in Walsers Texten ein wiederkehrendes Motiv. In *Die Rose* findet sich dieses Motiv noch einmal im Prosastück *Eine Ohrfeige und Sonstiges* (vgl. KWA I/12, 54–55).

²⁸¹ KWA I/12, 41, Z. 18 ff. Wie Seelig (Wanderungen, 1977, 21) mitteilt, arbeitete Walser in Zürich „einige Zeit auch als Diener bei einer vornehmen Jüdin“. Walser wohnte auf dem Zürichberg von Mitte März bis Anfang Juni 1898 an der Hinterbergstrasse 31 (vgl. Echte 2008, 70).

²⁸² KWA I/12, 43.

Der Affe selbst stellt sich, seinem Auftrag zu erzählen nachkommend, als Dichter vor und beglaubigt diese Aussage zugleich, indem er der Dame des Hauses ein Buch überreicht.

„Ich schrieb einst auf dem Zürichberg Gedichte, die ich der Bewunderten hier im Drucke vorlege. Obgleich Ihre Augen mich niederzuschmettern suchen, was unmöglich ist, da mich Ihr Anblick immer wieder aufrichtet, ging ich doch ehemals oft in den Wald zu meinen Freundinnen, den Tannen, blickte zu ihren Wipfeln empor, streckte mich ins Moos, bis ich vor Munterkeit müde und vor Lustigkeit melancholisch wurde –“²⁸³

Mit dem vorgelegten Geschenk, den ‚gedruckten Gedichten‘, überträgt sich auf die Figur der „Bewunderten“ die Rolle einer Leserin und damit auch einer Kritikerin. Diese Rolle scheint sie auch wahrzunehmen. „Ihre Augen“ versuchen den Affen „niederzuschmettern“. Der „Anblick“ der „Bewunderten“ löst jedoch eine Gegenbewegung aus; den „Augen“, die „niederzuschmettern suchen“, stellt sich in ihrem „Anblick“ die gegenläufige Tendenz des ‚Aufrichtens‘ entgegen. Die hierarchischen Präpositionen ‚nieder‘ und ‚auf‘, die zugleich die Positionen von ‚setzen‘ und ‚stehen‘ reflektieren, werden subversiv ausgeglichen. In einem differenzierten Spiel pendelt sich das gesellschaftliche Abhängigkeitsverhältnis der Protagonisten aus; der anscheinend Erniedrigte wird durch den gleichen Akt, den Akt des ‚Anblickens‘, erhöht.

Preziosas Augen erhalten mit der Fähigkeit „niederzuschmettern“ einen sprechenden Ausdruck. Nach Grimm hat das Verb ‚schmettern‘ auch die Bedeutung von ‚schwätzen‘, ‚plappern‘ und ‚schwatzend verleumden‘.²⁸⁴ Damit deuten Preziosas Augen und deren Ausdruck auch eine sprachliche Kritik an. Diese Analogie wird durch den Hinweis auf die „Gedichte“ „im Drucke“ intensiviert.²⁸⁵ Auch der Affe lässt seine gesprochenen Worte unter-

²⁸³ KWA I/12, 41, Z. 23–29.

²⁸⁴ Vgl. Grimm: Deutsches Wörterbuch, Art. ‚schmettern‘, Bd. 15, Sp. 1050.

²⁸⁵ In Walsers Prosa finden sich verschiedene Hinweise auf Gedichte (vgl. Echte 2008, 57). Ein Gedichtband wird auch im „Tagebuch“-Fragment von 1926 (SW 18, 59–110) der Geliebten Erna übergeben (vgl. ebenda, 85/98/99). In Bezug auf die Gedichte im *Tagebuch* erwähnt Kammer (Figurationen und Gesten des Schreibens, 250), dass „nicht das

schwellig in die überreichten „Gedichte“ gleiten. Die Formulierung „Ihr Anblick“, der sich einerseits auf Preziosas Augen bezieht, lässt sich auch auf die „Tannen“ übertragen. Doppeldeutig „richtet“ nicht allein der „Anblick“ von Preziosa ihn wieder auf, sondern auch der der „Freundinnen, de[r] Tannen“.

Das Wort „Tannen“ erinnert an ein Gedicht in der Sammlung von 1909. Dort findet sich ein frühes Gedicht von Walser unter dem Titel *Die Bäume*, das im Untertitel „Eine Ballade“ genannt wird.

Die Bäume
(Eine Ballade)

Sie sollten nicht die Fäuste ballen,
meine Sehnsucht ist es, die sich ihnen naht;
nicht so zorn erfüllt umherstehen,
meine Sehnsucht naht sich schüchtern ihnen;
nicht wie böse Hunde sprungbereit sein,
als wenn sie meine Sehnsucht zerreißen wollten;
nicht mit weiten Ärmeln drohen,
meiner Sehnsucht tut das weh.
Warum sind sie auf einmal umgewandelt?
Gleich groß und gleich tief ist meine Sehnsucht.
So schwer es ist, so drohend es ist:
ich muß zu ihnen gehn und bin schon da.²⁸⁶

Das Gedicht spricht von Bäumen in Analogie zu personifizierten und Sehnsucht evozierenden Gestalten, sodass sich bereits in diesen Versen eine Überlagerung von Menschen und Bäumen abzeichnet. Den drohenden und Sehnsucht auslösenden Gesten der Bäume entsprechen im Prosastück die Augen der weiblichen Figur. Die Ambivalenz der Bäume, die „wie böse Hunde sprungbereit sind“, sich aber auch wandeln, deutet sich ebenso im „Anblick“

Text-Ich selbst [...] als Gegenstand Ernas Blick unterworfen werden [soll], sondern das ‚Partialobjekt‘ seiner ‚Gedichte‘“.

²⁸⁶ Robert Walser: *Die Bäume* (Eine Ballade) [1899/1900]. In: Die Gedichte, SW 13, 11. Das Gedicht *Die Bäume* (I) wurde erstmals in der Gedichtsammlung von 1909 veröffentlicht.

der weiblichen Figur an. Es sind Preziosas Augen, die „niederzuschmettern suchen“, und es ist deren „Anblick“, der zugleich „aufrichtet“. Auch bei der Lektüre des Gedichts stellt sich die Frage, ob mit dem Pronomen „Sie“ im ersten Vers nicht ebenso Leser angesprochen sind und das „ich“ in der letzten Zeile nicht auch die „Sehnsucht“ eines Dichters ausdrückt.

Im Prosatext *Der Affe* wird mit dem Auftritt Preziosas als „Ballade“ auf den Untertitel des Gedichtes *Die Bäume* angespielt. Das Wort „Romanze“ findet sich ebenfalls unter den Titeln von Walsers frühen Gedichten, allerdings nicht in der Sammlung von 1909. Das Gedicht *Romanze* ist im Heft *Saite und Sehnsucht* überliefert und zählt zu den Gedichten, die nach Greven in den Jahren 1898–1900 entstanden, also im Zeitraum, als Walser zeitweise „auf dem Zürichberg“ wohnte.

Romanze

Ach, wie Rosen warfen
sie mir Blicke zu,
die beiden Mädchen.
Ich heuchelte Ruh.

War so rot die Welt
oder errötete ich?
Ein brennend Geflüster
umschauerte mich.

Was tat ich – meine Hände
staken tief in den Hosensäcken.
Ein schnelles Vorbei erst
mußte aus der Glut mich erwecken.

Ich sah mich nicht um.
Ich dachte nur, wie Rosen
bebten ihre Blicke
dem Ruhelosen.²⁸⁷

287 Robert Walser: *Romanze*. In: Die Gedichte, SW 13, 31. Die Gedichte aus *Saite und Sehnsucht* wurden zu Lebzeiten Walsers nicht publiziert (vgl. Greven: Nachwort, SW 13, 270).

Dieses Gedicht spricht vom Verlust der Ruhe durch die Blicke zweier Mädchen; es zeigt somit eine motivische Ähnlichkeit zum Prosastück *Der Affe*. Im Gegensatz zum Prosatext spricht das Gedicht nur vom Blick der beiden Mädchen, den diese „wie Rosen“ dem lyrischen Ich zuwerfen. Getroffen vom Blick schaut es jedoch nicht zurück. „Ich sah mich nicht um“. Dennoch färben sich die Blicke „wie Rosen“ gleichsam auf die Welt und den Angeschauten ab und lösen beim lyrischen Ich die Grenze von Aussen- und Innenwahrnehmung auf. Die Ich-Instanz fragt sich, ob „die Welt“ „so rot“ „war“ oder ob sie „errötete“. Der Affe des Prosastückes dagegen weist bereits eine „herbe[] Gesichtsfarbe“ aus, bevor er Preziosa sieht,²⁸⁸ und zeichnet sich durch ein forscheres Vorgehen aus als das lyrische Ich. Doch mit dem Auftritt Preziosas war es auch „um die Ruhe des Affen geschehen“.

Im Prosastück *Der Affe* wird zweimal aus der Sicht des Affen auf die Gedichte angespielt. Der Affe sieht Preziosa „wie eine Ballade oder Romanze“ eintreten, und „Ihr Anblick“ evoziert, dass er bei seiner Vorstellung zu den Tannen abschweift, die an das Gedicht *Bäume* erinnern. Damit überlagert sich nicht nur der Anblick von Preziosa mit den Tannen; der Anblick spricht imaginär auch den Text des Gedichtes an. Indem der Affe Preziosa die gedruckten Gedichte überreicht, wird sich auch ihr Blick auf die Gedichtzeilen richten. Damit fungiert Preziosa als Leserin der gedruckten Gedichte, und zugleich spiegeln sich diese sinnbildlich in ihren Augen. Der doppel-schichtige „Anblick“ richtet den Affen wieder auf und bildet einen Gegenpol, der die Macht der Augen, die „niederzuschmettern“ suchen, konterkariert.

In seiner Darstellung wahrt der Affe vordergründig die Höflichkeit, die sich auch in der Form der Anrede spiegelt. Seiner Stellung gemäss redet er die Dame des Hauses mit „Sie“ an.²⁸⁹ Da sich der Ausdruck „Ihr Anblick“

²⁸⁸ KWA I/12, 41, Z. 3. Im Prosastück wird die Farbe Rot nicht genannt; der rauchende Affe und dessen „herbe[] Gesichtsfarbe“ spielen aber auf Kafkas Affen an, der explizit „Rotpeter“ genannt wird und ebenfalls raucht (vgl. Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, 148, 152).

²⁸⁹ Die Grossschreibung der Anrede könnte ein weiterer formaler Hinweis auf Kafkas Erzählung sein. In seinem Bericht an die Akademie redet der Affe „Rotpeter“ die Herren in der schriftlichen Höflichkeitsform an. „[A]uch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet“ (Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie*, 155). Der Affe in Walsers Prosastück wird auch aufgefordert zu erzählen, „wer er sei“, wenn auch in einem häusli-

aber auch auf die „Tannen“ des Textes und indirekt auf die Gedichte beziehen lässt, wird diese achtungsvolle Anrede doppeldeutig. Untergründig macht sich der Affe über seine Hochachtung der Angesprochenen gegenüber lustig und deutet dies mit Blick auf die „Tannen“ gleich selber an: „ich [...] blickte zu ihren Wipfeln empor, streckte mich ins Moos, bis ich vor Munterkeit müde und vor Lustigkeit melancholisch wurde –“.

Preziosa nimmt die Ambivalenz, mit der sich der Affe vorstellt, nicht wahr; sie reagiert auf der Inhaltsebene des Erzählten, und ihr Kommentar auf die Anspielungen lautet: „Faulenzer!“ Dieser lässt sich jedoch nicht aus der Fassung bringen. Wie der Erzähler anfügt, betrachtet er sich als „Freund des Hauses“. In seiner Rede steigert der Affe seine Provokationen und nennt dabei den Namen „Keller“, einer der bekanntesten Schweizer Schriftsteller, indem er Preziosa unterstellt, diesen nicht zu kennen.

„Alsdann mag Ihnen mitgeteilt sein, daß ich im Herbst Äpfel auflas, im Frühling Blumen pflückte und zeitweise dort wohnte, wo ein Dichter namens Keller aufwuchs, von dem Sie kaum schon je etwas vernommen haben werden, obschon Sie's nötig hätten –“²⁹⁰

Die Nennung des Dichters Gottfried Keller weist noch einmal auf die literarische Ebene des Prosastückes. Und zugleich wird der Dame des Hauses eine mangelnde literarische Bildung unterstellt. Mit dieser Frechheit erreicht der Affe, dass sie ihn als ebenbürtig wahrnimmt. In ihrer Erzürnung spricht sie den Affen nun mit der Höflichkeitsform an, „Sie“, auch wenn diese Gleichstellung umgehend wieder zurückgenommen wird. Der Affe nimmt seine Aufwertung in der Anrede dennoch wahr und kommentiert sein herausforderndes Spiel, ohne jedoch seine possenhafte Rolle und seine Anspielungen preiszugeben.

„Auch Ihnen, Fräulein, merke ich Hochachtung vor dem einfältigsten Tropf an, der von jeher Damen deshalb Unartigkeiten sagte, damit sie ihm zürnten und sich nachher wieder zufrieden gäben.“²⁹¹

chen Rahmen. Der Schluss des Prosastückes bezieht sich ebenfalls auf die Form des Briefes: „Wir lassen sie korrespondieren“ (KWA I/12, 43).

²⁹⁰ KWA I/12, 42, Z. 4–8.

²⁹¹ KWA I/12, 42, Z. 15–18.

Im Dialog zwischen Preziosa und dem Affen spiegelt sich humorvoll die Dichotomie von Diener und Dichter. Der Affe bezeichnet sich in der Funktion eines unterhaltenden Narren als „einfältigste[r] Tropf“ und sabotiert zugleich seine Darstellung. Auch wenn er aufgefordert wird, nicht zu „schwindeln“, unterläuft er seinen Auftrag „zu erzählen, wer er sei“ immer offensichtlicher, bis er unumwunden mitteilt, dass er ‚die Wahrnehmung eines Anderen auftische‘.

„Ich kam als Gesandter nach Konstantinopel [...] und erblickte eines Tages auf dem Anhalterbahnhof eine Hofdame, das heißt, ein anderer nahm sie wahr, ich saß neben ihm im Coupé, er teilte mir die Wahrnehmung mit, die ich Ihnen hier auftische, obschon nur bildlich, da kein Tisch da ist, wiewohl ich mich nach einem vollbesetzten sehne, da ich Appetit habe, nachdem ich die Probe meiner Redekunst ablegte.“²⁹²

Das Wort ‚auftischen‘²⁹³ stellt einmal mehr die Doppelschichtigkeit der „Redekunst“ des Affen und der „Geschichte“ aus. Mit diesem Ausdruck deutet der Affe auf den dichterischen Gehalt seiner Aussagen. Zugleich fordert er von der Dame des Hauses seinen Lohn ein für die geleistete Unterhaltung. Die Handlung des ‚Auftischens‘ weist ebenso auf den Dienst eines Dieners, und in diesem Sinne wird der Affe aufgefordert, in die Küche zu gehen und „Teller“ aufzutragen. Preziosa will in der Zwischenzeit die überreichten Verse lesen, sodass der Affe, der sich als Dichter eingeführt hat, nun in Preziosa eine Leserin seiner Gedichte gefunden zu haben scheint.

5.6 Die stumme Begegnung

Der Affe versucht zunächst Preziosas Anweisung, ‚Teller aufzutragen‘,²⁹⁴ nachzukommen und geht in die Küche. Doch in dem Moment, da der Auftrag zu erzählen, in eine alltägliche Handlung übertragen werden soll, unter-

²⁹² KWA I/ 12, 42, Z. 19–26.

²⁹³ Vgl. Rodewald, Robert Walsers Prosa, 229/230. Bungartz, Zurückweichend vorwärtsschreiten, 37/38.

²⁹⁴ Zur Komplexität des Ausdrucks ‚Auftragen‘ vgl. Siegel: Aufträge aus dem Bleistiftgebiet, 54–59.

läuft der Geschichte ein „Schreibfehler“; die Logik des Erzählablaufs entgleitet. Der Affe geht in einen Raum, den er „nicht finden“ kann.

Er tat, was ihm befohlen wurde, ging in die Küche, konnte sie aber nicht finden. Ging er denn hinein, ohne daß sie ihm zu Gesicht kam? Hier schlich sich ein Schreibfehler ein.²⁹⁵

Sowohl der „Schreibfehler“ als auch der Hinweis darauf verbleiben durch das Tempus des Präteritums auf der Ebene der Geschichte und unterbrechen deren Handlungsverlauf. Sie werden gleichsam als Fehler der geschriebenen Geschichte inszeniert. Die verquere Logik des Ausgesagten führt die Erzählung an die Grenze ihrer Darstellbarkeit und sabotiert zugleich Preziosas Befehl. Ebenso wird die mimetische Beschreibung des ‚Tellerauftragens‘ nicht erfüllt. Der Affe muss zu Preziosa zurückkehren.

Er ging wieder zu Preziosa, die ob seinen Gedichten eingeschlafen war, die dalag wie ein Gebilde aus morgenländischen Märchen. Eine ihrer Hände hing herab wie eine Traube. Er hatte ihr berichten wollen, wie er in die Küche gegangen sei, ohne daß er sie zuvor fand, wie's lange, lange in ihm stumm wurde, aber ein unabweisliches Drängen ihn zur Imstichgelassenen zurückgetrieben habe.²⁹⁶

Mit der Wiederholung des Verbs „ging“ setzt die Geschichte subtil zu einem neuen Fortgang an und führt vor Augen, was anstelle der Küche dem Affen „zu Gesicht“ kommt. ‚Aufgetragen‘ werden nun nicht „Teller“, sondern ein bildlicher Eindruck, ein „Gebilde aus morgenländischen Märchen“. Ein doppeldeutiges Element enthält zudem die Wortkombination ‚Imstichgelassene‘.²⁹⁷ Den Affen drängt es zur ‚Im-stich-gelassenen‘ – zu der in einem bildli-

²⁹⁵ KWA I/ 12, 42. Rodewald (Robert Walsers Prosa, 230) macht auf „das Tempus des Praeteritums der scheinbaren Selbstkritik“ aufmerksam: „Der Schreibfehler wird selbst zu einem Erzählfaktum. [...] Das Perfekt erlaubte eine Revision. So aber gehört der Schreibfehler dermaßen zum Erzählten, daß er den Text weiter bestimmt: als materieller Bestandteil der erzählten Geschichte.“

²⁹⁶ KWA I/12, 43, Z. 1–7.

²⁹⁷ Das Wort ‚Stich‘ verweist sowohl auf eine bildliche Darstellung als auch auf einen physischen oder seelischen Schmerz. Grimm redet sowohl vom Stich der Liebe, Stich der Worte (Deutsches Wörterbuch, Art. ‚stich‘, Bd. 18, Sp. 2682) als auch von „eingraben von

chen Rahmen Gelassenen – zurückzukehren. Waren im „Teeraum“ die Lippen der Mädchen „wie von Kirschensaft“ gebildet, so wird jetzt eine von Preziosas „Hände[n]“ mit einer „Traube“ verglichen. Preziosa, zuvor „wie eine Ballade oder Romanze“ bezeichnet, wird nun als bildliche Erscheinung beschrieben, als eine Art ‚Stillleben‘. Die Schlafende ist gleichsam in ein stummes Bild verwandelt, und ihre ‚niederschmetternden Augen‘ sind geschlossen.

Diese Umwandlung erinnert wieder an das Gedicht *Die Bäume*. Dort sind die Bäume „auf einmal umgewandelt“, und es drängt das lyrische Ich, zu ihnen zu gehen: „[I]ch muß zu ihnen gehn und bin schon da.“²⁹⁸ Auch der Affe wollte berichten, wie „ein unabweisliches Drängen ihn [...] zurückgetrieben habe“. Sowohl im Gedicht als auch im Prosastück bedingen sich das ‚unabweislich Drängende‘ und das ‚Umgewandelte‘ gegenseitig, sodass das betroffene Subjekt eine Veränderung erfährt. Im Prosastück ist der Affe von ‚der Schlummernden“ wie von einem „Heiligtum“ berührt.

Er stand vor der Schlummernden, kniete vor der Schönheit Heiligtum hin und berührte die Hand, die ihm wie ein Jesuskind erschien, zu schön, um sie anzufassen, bloß mit seinem Atem.²⁹⁹

Der Anblick der schlafenden Figur erscheint dem Affen als „Schönheit Heiligtum“. Er kniet nieder, vermag aber deren Hand, „die ihm wie ein Jesuskind erschien“, nur „mit seinem Atem“ zu berühren. Seine Haltung entspricht der Ehrfurcht eines Betrachters vor einem kostbaren Bild oder „Heiligtum“. Diese stumme Szene, die auch die Geschichte anzuhalten scheint, löst dann der Erzähler durch einen ironischen Kommentar auf.

Während er noch ehrfürchtelte, was man ihm gar nicht zugetraut hätte, gingen ihr die Augen auf. Sie wollte ihn vieles fragen, sagte aber bloß: „Du scheinst mir gar kein richt'ger Affe. Sage, bist du monarchisch?“

zeichnungen“ „in metall oder „stein“ (ebenda, Bd. 18, Sp. 2690). Die Ambivalenz des Ausdrucks „Stich“ zeigt sich auch in Walsers *Schneewittchen* (vgl. SW 14, 84/85).

²⁹⁸ SW 13, 11, Z. 9 u. 12.

²⁹⁹ KWA I/12, 43, Z. 7–10.

Der spöttische Neologismus ‚ehrfürchteln‘ führt in den Erzählverlauf zurück, und zugleich gehen Preziosa „die Augen auf“. Diese Augen sind während des Lesens der „Gedichte“ zugefallen. Zeitlich entsprechend findet der Affe die Küche nicht, das heisst, er kann Preziosas Befehl im eigentlichen Sinne nicht ausführen und erhält somit auch keinen materiellen Lohn. Doch der Affe entschädigt sich, indem er das Gesehene, die „Imstichgelassenen“, als kostbar wahrnimmt.

Dass sich Preziosas Augen „ob seinen Gedichten“ schliessen, zeigt, dass des Affen Gedichte die Leserin nicht fesselten und dass er damit auch ihren Befehl „zu sorgen“, dass sie sich „nie langweile“, nicht einzuhalten vermochte. Zeitlich parallel zu der einschlafenden Preziosa nimmt der Affe wahr, „wie’s lange, lange in ihm stumm wurde“. Und ebenso entspricht dies dem Moment, in dem „sich ein Schreibfehler ein[schlich]“. Damit deutet sich an, dass das Nichtlesen der Gedichte gleichsam in einen nicht zu erzählenden Raum führte.

Es ist ein „unabweisliches Drängen“ im Affen, das ihn zurücktreibt zum „Anblick“ von Preziosa. Dabei sieht er, dass eine „ihrer Hände“ „wie eine Traube“ „herhab“ „hing“ und somit nicht mehr den Gedichtband hält. Das Wiedersehen von Preziosa wird jedoch zu einem neuen, wieder doppel-schichtigen „Anblick“ umgestaltet. Im beschriebenen Bild lassen sich auch die nicht gelesenen Gedichte als ‚Imstichgelassene‘ wahrnehmen. Der Anblick des „Gebilde[s] aus morgenländischen Märchen“ bannt zugleich den ‚Stich‘, den er enthält. Gerade dieses imaginierte „Gebilde“ führt dazu, dass der Affe seine Begeisterung zu erhalten vermag und sich in der Verwandlung ein erzählendes Moment bewahrt. Nach dieser Begegnung bleibt der Affe jedoch wortkarg und wird nachfolgend als folgsamer Schreiber dargestellt.

5.7 Das Ende der Geschichte

Preziosa ‚gehen zwar die Augen auf‘, doch ihre angedeutete Erkenntnis, dass er „kein richt’ger Affe“, führt in die irritierende Frage, „ob er monarchisch“ sei. Mit dieser Frage wird auf den Anfang des Gesprächs zurückverwiesen und zugleich das Ende der Geschichte eingeleitet. Preziosa, die als Schlafende einen Teil der Erzählung nicht mitbekommen hat, fragt in Erinnerung an die

„Hofdame“ „auf dem Anhalter Bahnhof“ nach einer monarchischen Abstammung. Sie fragt damit nochmals, „wer er sei“. Preziosa erfährt die Herkunft des Affen nicht. Dieser antwortet nicht mehr, als dass er „wünsche nur artig zu sein“. Das Wort „artig“ deutet auf den literarischen Vorgänger aus Hauffs Märchen. „[M]anierlich“ hat sich der Affe ins Teehaus gesetzt, „artig“ steht er vor der Herrin des Hauses. Und „artig und manierlich“ ist auch Hauffs Affe unter der Dressur seines Herrn.³⁰⁰

Der Schluss der Geschichte übermittelt eine Schreibszenen. Der Affe und Preziosa „korrespondieren“, das heisst, ihre Blicke richten sich als Schreiber und Leserin auf ein Blatt Papier. Sie sind zwar noch gemeinsam auf einen Brief ausgerichtet, dennoch deutet sich darin, dass der Affe nicht mehr Preziosa anblickt, eine Distanzierung an. Auch wenn jetzt der Affe wie ein gefangener Vogel „mit gespitztester Achtung auf jede ihrer Silben horchte“, bleibt in der Anspielung des „Kakadu“ im „Käfig“ auf Kafkas Erzählung ein ungetreuliches Moment enthalten, die seine ‚Artigkeit‘ wieder infrage stellt. In Kafkas Erzählung äussert der Affe Rotpeter, dass „[g]erade Verzicht auf jeden Eigensinn [...] das oberste Gebot [war], das ich mir auferlegt hatte“.³⁰¹ Der Affe in Walsers Prosastück gibt seinen Eigensinn nur vordergründig auf, er setzt auf den Eigensinn der Worte.

In der letzten Szene des Prosastückes werden weder der Inhalt des diktierten Briefes noch die Antworten des Affen mitgeteilt. Das Ende der „Geschichte“, die es „anzupacken“ galt, reduziert sich auf wenige Worte und lässt das Prosastück ohne weitere Ausführungen auslaufen. „Preziosa dachte an etwas.“

5.8 Das Prosastück und die Gattung der Novelle

Im Prosastück *Der Affe* zeigen sich verschiedene Anspielungen auf Walsers Gedichtband, der vom Verleger Bruno Cassirer herausgegeben wurde. Zu Beginn des Prosastückes wird die weibliche Figur mit einer „Ballade oder Romanze“ verglichen, zwei Ausdrücken, die auf die lyrische Gattung verweisen und auch zwei frühe Gedichte Walsers assoziieren. Der Affe, den ein

³⁰⁰ Vgl. Hauff, *Der Affe als Mensch*, 159.

³⁰¹ Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie*, 147.

„schallendes Lachen ankam“, als Preziosa sich „würdevoll“ „erhob“, bietet dann der „Dame“ des Hauses seine gedruckten „Gedichte“ an. Die überreichten Gedichte vermögen jedoch nicht, Preziosas Aufmerksamkeit zu gewinnen, und die Leserin schläft „ob seinen Gedichten“ ein. In der Beschreibung des „Gebilde[s] aus morgenländischen Märchen“ werden vor allem die beiden Hände hervorgehoben, Hände, die die Gedichtsammlung gehalten haben und von denen eine noch auf dem Buch liegen dürfte.³⁰² Dass bei der Inszenierung der Schlafenden besonders die Hände hervorgehoben sind, deutet auch hier untergründig auf den Akt des Lesens, sodass sich die Verehrung des Affen nicht nur auf diese, sondern latent auch auf die Gedichte überträgt.

All diese Hinweise auf die Gedichte lassen vermuten, dass sich im Prosastück eine ironische Anspielung auf den Herausgeber der Gedichtsammlung, Bruno Cassirer, verbirgt.³⁰³ Carl Seelig teilt in seinen *Wanderungen mit Robert Walser* eine von Walser berichtete Anekdote mit in Zusammenhang mit diesem Verleger.

„Ob Sie es glauben oder nicht: Eines Tages mutete mir Bruno Cassirer zu, ich solle Novellen wie Gottfried Keller schreiben. Ich brach in schallendes Gelächter aus. Es ist ein wahres Unglück, wenn ein Autor nicht gleich mit seinem ersten Buch Anerkennung findet, wie es mir ergangen ist. Dann hält sich jeder Verleger für befugt, ihm Ratschläge zu erteilen, wie er es am schnellsten zu einem Erfolg bringen könne. Diese verführerische Ohrenbläse hat schon manche schwächliche Natur ruiniert.“³⁰⁴

302 Im Text heisst es, dass eine „ihrer Hände“ „herab“ „hing“ „wie eine Traube“. Es ist anzunehmen, dass die andere Hand, die dem Affen wie ein „Jesuskind“ erschien, „zu schön, um sie anzufassen“, noch auf dem Gedichtband liegt. Der Vorgang des Dichtens verbindet Walser auch in anderen Prosastücken mit etwas Heiligem. Vgl. *Die Gedichte* (SW 4, 41/42); *Die Gedichte* (SW 16, 257); *Lebenslauf* (1920, SW 20, 433); Siegel, Aufträge aus dem Bleistiftgebiet, 23.

303 Walser hat sich in seinen Prosatexten verschiedentlich auf Zeitgenossen bezogen, oft auf ironisch-hintergründige Weise, dass es diese nicht merkten. Vgl. Rosmarie Zeller: ‚Schweizer Literatur‘. In: RWH, 62–68, hier S. 65.

304 Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, 31/32 (21. März 1941). Vgl. Pestalozzi, Walsers Verhältnis zu Gottfried Keller, 177; Peter Utz: *Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock. Robert Walsers Auseinandersetzung mit der Novellentradition*. In Fattori/Gigerl

Im Prosastück wird mit dem Namen „Keller“ auf die Gattung der Novelle angespielt und Preziosa etwas boshaft unterstellt, diesen Schriftsteller nicht zu kennen.³⁰⁵ Und die Schlusszene des Prosastückes stellt eine „verführerische Ohrenbläserei“ vor. Diktierend schaut Preziosa dem Affen, der „mit gespitztester Achtung auf jede ihrer Silben horchte“, „über die Schulter, ob er alles treulich hinsetze“. Das Ende des Prosastückes lässt zwar offen, auf welche Worte der Affe horchte. Charakteristische Elemente einer Novelle lassen sich aber im Prosastück erkennen, sodass dieses als eine parodistische Version von Cassirers Ratschlag gelesen werden kann.

Die Bezeichnung „Affe“ legt ebenso den Einfall nahe, eine Novelle nachzuäffen. Zu Beginn des Prosastückes zeigen etwa der „Anzug“, der „tipp-topp“ ist, aber ebenso die „sehenswerten“ und „bloßstellenden Sätze[]“ Anklänge und Motive, die auf Hoffmann und dessen Erzählung des Affen Milo anspielen. Auch Hoffmann zählt zu den Autoren, die für ihre Novellen bekannt waren. Zudem entstammt Walsers Affe dem „Kaffeehaus“, das mit seinem „Gesäusel von Blättern“ zugleich auf den medialen Ort der Novelle anspielt: die Zeitschrift.³⁰⁶

Ein wesentliches Element der Novellentradition des neunzehnten Jahrhunderts ist, wie Peter Utz es formuliert, die „charakteristische[] Dialektik von Zivilisation und Verwilderung“.³⁰⁷ Ein ‚verwilderndes‘ Element findet sich in den Mundartausdrücken des Affen im Teeraum. Die Worte „Nidle“

(Hg.): *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. München 2008, 33–48.

³⁰⁵ Im Buch *Die Rose* zeigt sich die Verbindung der Gattung ‚Novelle‘ mit dem Namen „Keller“ auch anhand des Prosastücktitels *Die Keller'sche Novelle* (KWA I/12, 27–28). Vgl. Wolfram Groddeck: Vom Walde. Robert Walser im Spiegel von Texten Gottfried Kellers. In: Amrein u. a. (Hg.): *Tradition als Provokation*, 71–82.

³⁰⁶ Im Prosastück *Die Keller'sche Novelle* (KWA I/12, 27–28) wird auf den öffentlichen Ort der Novelle hingewiesen, indem eine Ich-Instanz in einem Restaurant, Kaffee trinkend, eine Zeitschrift anschaute und darin eine Novelle von Keller las.

³⁰⁷ Utz: *Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock*, 37. Utz hat in Zusammenhang mit Walsers Auseinandersetzung der Gattung Novelle einzelne Punkte herausgearbeitet, die gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts diese charakterisierten, allerdings auch darauf hingewiesen, dass „alle Versuche einer immanenten Formbestimmung der Novelle an der Vieldeutigkeit des Begriffs“ scheitern (ebenda, 34).

und „Bäckeli“ bereichern als ‚heimatliche Anklänge‘ zudem den Text mit einer „Lokalfarbe“.³⁰⁸ Die Freiheiten, die sich der Affe zu Beginn herausnimmt, werden dann in der Begegnung mit Preziosa einer sprachlichen ‚Zivilisierung‘ unterzogen, und im weiteren Verlauf des Textes zeigen sich keine Mundartausdrücke mehr.

Das Prinzip der Novelle wird aber zugleich subvertiert und der „Geschichte“ eine Eigenwilligkeit zugestanden.³⁰⁹ Dass sich in die „Geschichte“ bei einem so einfachen Vorgang, wie in die Küche zu gehen, ein „Schreibfehler ein[schlich]“, auf den explizit hingewiesen wird, unterläuft das novellistische ‚Realitätspostulat‘. Und der Affe macht darauf aufmerksam, dass das Mitgeteilte nicht auf erlebten ‚Begebenheiten‘ beruht, sondern dass „ein anderer“ es wahrgenommen habe.

Im Prosastück *Der Affe* wird sehr versteckt, in ironisch karikierender Weise auf den Verleger Bruno Cassirer und dessen Aufforderung, Novellen zu schreiben, angespielt. Und der Text entspricht einer Novelle auch nur scheinbar. Die Doppeldeutigkeiten des Prosastückes und der offene Schluss stellen diese Form auch wieder infrage. Mit dem Motiv der geschenkten Gedichte und der klanglichen Sensibilität der Sprache wird dieser Gattung zudem ein lyrisches Element entgegengehalten. Als Walser in Berlin Bruno Cassirer kennenlernte, hatte er vor allem einen Namen als Lyriker, der seine Gedichte unter anderem in der bekannten Zeitschrift *Die Insel* veröffentlichen konnte.³¹⁰ Die Figur des Gedichte schreibenden Affen liest sich wie eine Parodie auf Walsers frühen Ruf als „Naturbegabung“,³¹¹ dessen Originalität teilweise auf seine mangelnde literarische Bildung zurückzuführen sei.³¹² Im Prosastück wird diese Zuweisung jedoch parodiert, und der Affe weist nun, indem er Preziosa unterstellt, Keller nicht zu kennen, auf deren Bildungslücke. Im Vergleich mit

308 Vgl. ebenda, 36: „Lokalfarbe ist nun gewünscht, auch für den Export.“

309 Walsers ironische Auseinandersetzung mit der Novelle klingt bereits im Ausdruck ‚anzupacken‘ an, zugleich das ‚Packende‘ einer Novelle in den Gestus des Erzählens übertragend. Vgl. *Brief an einen Besteller von Novellen*, SW 20, 424–427, hier S. 425.

310 Vgl. Kurt Ifkovits: Der Kreis um *Die Insel*. In: RWH, 21–24, besonders, S. 22.

311 Vgl. Joseph Viktor Widmann: Lyrische Erstlinge (1898). In: Kerr, Über Robert Walser, I, 11–12, hier S. 12. Rudolf Käser: Josef Viktor Widmann: Entdecker und Förderer, Rezensent. In: RWH, 19–21, hier S. 20.

312 Vgl. Paul Keckeis: Gedichte (1909). In: RWH, 79–82, hier S. 80.

Keller schwingt unausgesprochen mit, dass in Zürich dieser Schriftsteller nicht nur Novellen, sondern wie Walser auch Gedichte schrieb.

Zudem eröffnet auch das Wort ‚Affe‘ eine eigenwillige Verbindung zu Gedichten, wie aus einem etwas späteren Brief Walsers an Max Brod hervorgeht. In Zusammenhang mit einer geplanten, aber nicht realisierten Sammlung von Gedichten bezieht Walser sich auf das französische Wort „singé“:

Die Sache begründet sich vielleicht so: wer singt, hat einen Affen, da „singé“ im Französischen Affe heißt. Einen Affen haben, bedeutet besoffen sein. Nun sind ja Gedichtemacher in der Tat öfter begeisterungs- oder gefühlsbesoffen, was oft keineswegs *comme il faut* ist. Verse = des vers: das sind außerdem noch Würmer. Da könnte leicht pfui gerufen werden können!³¹³

Max Brod gegenüber drückt Walser seine Freude aus, dass dieser „so oft Würmer und Affen“ bzw. Gedichte von ihm in seinem „Blatt“ abgedruckt habe. Die Interpretation des französischen Wortes *singé* kombiniert die visuelle und klangliche Wahrnehmung des Buchstabengebildes und dessen grenzgängerisch semantische Auslegung. Auch im Prosastück *Der Affe* zeigt sich ein humorvoller Sinn für sprachliche Ausdrücke und deren spielerischen Möglichkeiten. Der Affe ‚hockt‘ nicht nur im „Kaffeehaus“, auch seine Unterhaltung mit Preziosa gestaltet sich als witzige und eigenwillige „Redekunst“. In seiner Liebe zu Preziosa wird der Affe ebenso als „begeisterungs- oder gefühlsbesoffen“ dargestellt, der sich zugleich in untergründiger Ambivalenz seinen Gedichten, den „Imstichgelassenen“, zuwendet.

Das Prosastück *Der Affe* zeichnet zwar humorvoll den Zwiespalt nach, dem ein junger Dichter und seine Gedichte ausgesetzt sind, wenn er sich „melancholisch und doch auch freudig“ dem Literaturmarkt bzw. den Lesern aussetzt. Die sprachliche Ambivalenz und Spielfreude sowie die leicht boshaften Anspielungen verdeutlichen jedoch, dass der Autor dieses Prosastückes kein ‚Anfänger‘ der Dichtkunst ist, sondern ein versiertes literarisches Wissen hat. Vielleicht hatte Walser auch diesen Text mit seinen latenten Karikierungen im Auge, als er Therese Breitbach in Bezug auf *Die Rose* mitteilte, dass „es an diesem Buch sehr viel zu verstehen und zu verzeihen gibt“.³¹⁴

313 Brief an Max Brod, nach dem 5. 1. 1928; BA 2, Nr. 798.

314 Vgl. Brief an Therese Breitbach, [um den 12. 9. 1925]; BA 2, Nr. 657.

6 *Eine Ohrfeige und Sonstiges*

Eine Ohrfeige und Sonstiges wurde vermutlich eigens für die Prosastücksammlung *Die Rose* konzipiert, in der dieser Text zum ersten Mal erschien.³¹⁵ Dort ist es der längste Beitrag, der auch durch seine formale Anlage auffällt. *Eine Ohrfeige und Sonstiges* setzt sich, wie der Titel andeutet, aus mehreren eigenständigen Stücken zusammen, je nach Lesart zwölf oder dreizehn,³¹⁶ die graphisch voneinander getrennt sind und keine Untertitel aufweisen. Wie die Gruppe der *Gespräche* stellen sie gleichsam eine Sammlung innerhalb der Prosastücksammlung dar.³¹⁷ Nach einem Ausdruck, den Walser in einem späteren Brief an Max Rychner verwendete, kann *Eine Ohrfeige und Sonstiges* als eine „Kombination“ bezeichnet werden.³¹⁸ Walser hat seit seiner Berliner

315 Nach der Buchveröffentlichung wurde ein Teil dieses Textes in der Wochenschrift *Der Neue Weg* (Jg. 1, H. 23, 7–8) im Juni 1925 unter dem Titel „Phantasien“ publiziert. Es handelt sich dabei um einen Auszug, der mit dem zehnten Stück aus *Eine Ohrfeige und Sonstiges* einsetzt, „Still saß ein Leiser für sich“ (vgl. KWA I/12, 157, „Alphabetisches Verzeichnis der Texte mit ihren Textzeugen“).

316 In der Erstausgabe von 1925 sind zwölf eigenständige Texte durch einen Abstand und eine kurze gewellte Linie in der Mitte voneinander getrennt. Das letzte Stück von *Eine Ohrfeige und Sonstiges* („Unweit davon lebte in einem Schlosse“, KWA I/12, 65) lässt sich als Einheit betrachten. Doch thematisch werden zwei klar unterschiedene Textteile verbunden.

317 Unter dem Titel *Gespräche* (KWA I/12, 97–104) sind ebenfalls verschiedene Texte zusammengefasst, die hier mit einem Untertitel versehen und bereits in *Vers und Prosa* (April 1924) erschienen sind.

318 Brief an Max Rychner, vermutlich August 1925, BA 2, Nr. 651. Im Mikrogramm zu *Elmenreich* nennt Walser als „Eigenart“ der „Kombination“, „daß man sich zur selben Zeit teppichweberisch, möglichst viel Behendigkeit und Geschmeidigkeit an den Tag legend, mit Verschiedenheiten, deren Mannigfaltigkeit im Auge behaltend, beschäftigt“ (AdB 6, 543). Vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 83.

Zeit längere Textkombinationen gestaltet, die sich aus mehreren eigenständigen Prosastücken zusammensetzen. In der Regel sind diese jedoch durch eine übergeordnete Thematik verbunden.³¹⁹ Die Prosakombination *Eine Ohrfeige und Sonstiges* fällt dagegen durch ihre thematische Vielfalt auf. Korrespondenzen zwischen diesen Stücken zeigen sich vor allem auf der formalen, strukturellen Ebene und durch assoziative und kontingente Motivüberlagerungen.

Die Reihung der eher kurzen Texte, die mehrheitlich ohne Abschnitte und ohne Titel angeordnet sind, lässt vermuten, dass auch diese, wie die überlieferten Mikrogramme, als Gruppe in kleiner Bleistiftschrift konzipiert wurden. Als verbindendes Element der einzelnen Stücke erweist sich neben bildlichen und intertextuellen Bezügen auch das sich äussernde „Ich“, analog der Form eines Tagebuchs. Drei dieser Texte setzten denn auch, anaphorisch aufeinander verweisend, mit dem Pronomen der ersten Person ein.³²⁰ Anhand dieser Figur, die sich oft spielerisch einfügt, werden verschiedene Sprachexperimente erprobt, immer wieder den Klang der Sprache und dessen Entfaltungen exponierend. Als Beispiel sei auf die Ich-Instanz im elften Prosastück hingewiesen, die sich nicht ohne Ironie in sprachlichem Anklang des auf den Reim ‚Dichten‘ anspielenden Wortes „Nichten“ einführt. „Wann werd’ ich mit Nichten und so weiter fertig? Vielleicht nie; dann weh’ mir!“³²¹ In den letzten Worten der Prosakombination findet sich der selbstreflexive

319 Prosatexte, die sich aus mehreren Stücken ohne Untertitel zusammensetzen, finden sich vor allem in Walsers frühen Sammlungen (*Geschichten, Aufsätze, Kleine Prosa*) und wurden mehrheitlich in einer Zeitschrift erstveröffentlicht. Die einzelnen Stücke dieser Texte, *Tagebuch eines Schülers* (1908 in *Die Zukunft*, 1914 in *Geschichten*, SW 2, 104–113), *Die Schlacht bei Sempach* (1908 in *Die Zukunft*, 1914 in *Geschichten*, SW 2, 95–104), *Allerlei* (1911 in *Die Zukunft*, 1913 in *Aufsätze*, SW 3, 134–140) und *Luise* (kein Vorabdruck, 1916 in *Kleine Prosa*, KWA I/8, 106–119), verbinden sich im Gegensatz zur Prosakombination *Eine Ohrfeige und Sonstiges* durch einen thematischen Zusammenhang, den bereits der Titel ankündigt. Mit *Eine Ohrfeige und Sonstiges* bezieht sich Walser formal zwar auf ein Modell, das sich primär in seiner Berliner Zeit findet, sich inhaltlich jedoch durch die Reihung sehr verschiedener Themen unterscheidet.

320 Vgl. „Ich ging ein anderes Mal ins Theater“ (KWA I/12, 55). „Ich bummelte dumm herum“ (ebenda, 55). „Ich erwachte letzte Nacht“ (ebenda, 57).

321 KWA I/12, 64.

Hinweis auf ein literarisch essayistisches Genre, sodass *Eine Ohrfeige und Sonstiges* auch als eine „Reihe von Betrachtungen“ gelesen werden kann.

6.1 Der Titel „Eine Ohrfeige und Sonstiges“

Einige Briefe an Frieda Mermet und der im fünften Prosastück genannte Tod Lenins geben Anhaltspunkte zur Datierung der Prosakombination.³²² Die einzelnen Texte entstanden vermutlich zwischen Frühjahr und Sommer 1924;³²³ sie wurden somit etwas früher, aber im selben Jahr geschrieben wie das Manifest der französischen surrealistischen Künstler.³²⁴ Der Titel *Eine Ohrfeige und Sonstiges* erinnert zudem an das Manifest der russischen Futuristen: *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*.³²⁵ Tamara Evans macht in Zusammenhang mit Walsers Text auf den Dichter Wladimir Majakowski

322 Vgl. Greven, Anmerkungen des Herausgebers (SW 8, 113–115) und die Briefe an Frieda Mermet (Dezember 1923, Januar 1924 und Frühjahr 1924), BA 2, Nr. 605, 606 u. 610. Im fünften Prosastück heisst es, dass von „Lenin“ „soviel die Rede gewesen ist“ (KWA I/12, 58). Lenin ist am 21. Januar 1924 gestorben. Lenin wird auch in einem späteren Mikrogramm („Die, die ihn bewohnen“, AdB 5, 80–82) genannt, wobei eine ähnliche Redeweise verwendet wird. „Nun ist er dahin, dieser so viel von sich reden gemacht habende Lenin“ (AdB 5, 82).

323 Im ersten Prosastück wird ein „Karussell“ genannt. „Ich fuhr auf einem Karussell in schwebenden Sesseln“ (KWA I/12, 54). Von einem „Carousselhäuschen“ ist auch in einem Brief an Frieda Mermet vom 22. Juli 1924 die Rede. „Uebrigens saß und lag ich neulichen Sonntags, Ottochen von Greyerzchen würde neulichen rügen, wie eine wahre Nonne sittsam im Baldachin bedeckten Carousselhäuschen, es ging himmlisch rund herum, und nachher aß ich eine Schweinswurst“ (BA 2, Nr. 614). Im selben Brief weist Walsers auch auf seine Arbeiten hin. „Seit ich Ihnen, Beherrscherin der Lingerie, zuletzt Bericht ablegte, dichtete und skizzierte ich fleißig, grüne und blaue und rote Sachen, mehr als hundert Stücke“ (ebenda).

324 Die Zeitschrift *La révolution surréaliste* erschien im Dezember 1924.

325 Vgl. Sergej Tretjakow u. a.: *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*. Russische Futuristen. Hamburg/Zürich 1988. Der futuristische Almanach, der im Dezember 1912 in Moskau erschien, war eine Sammlung von Vers- und Prosatexten, denen das Manifest der russischen Futuristen „als offene Provokation vorangestellt“ wurde. Vor allem dieses Manifest löste einen Skandal aus. Vgl. Nyota Thun: „Ich so groß und so überflüssig“. Wladimir Majakowski. Leben und Werk. Berlin 2000, 54.

aufmerksam und fragt sich, ob *Eine Ohrfeige und Sonstiges* Anspielungen an das russische Manifest enthalte. Diese sieht sie vor allem in der „geschmacklose[n] Passage über die Kreuzigung (auch sie ist eine Ohrfeige an den öffentlichen Geschmack), d[en] Bemerkungen über Lenin und d[er] Kritik an den populären Autorenlesungen“.³²⁶ In Bezug auf Walsers späte Prosa zieht sie jedoch primär Analogien zu den Surrealisten und Dadaisten in Betracht.³²⁷ Walser hat sich zu den verschiedenen avantgardistischen Strömungen seiner Zeit nicht direkt geäußert,³²⁸ dennoch deutet einiges darauf hin, dass er mit dem Wechsel nach Bern nicht nur „auf das Internationale gestellt, zu schreiben“ begann, wie er Seelig gegenüber mitteilte,³²⁹ sondern ebenso mit einem wachen Blick Beiträge verschiedener Literaturszenen verfolgte. Es ist davon auszugehen, dass Walser, der ein vielfältiger Leser war, Majakowskis Auftritte 1922 in Berlin aus Zeitschriften mitbekam.³³⁰ Die lautstark auf sich aufmerksam machende Gruppe der russischen Futuristen dürfte seinen hellhörigen Ohren kaum entgangen sein. Walser könnte vor allem die klangliche Wortarbeit dieser Russen interessiert haben.³³¹ Majakowski spricht in *Vers und Hammer* vom „Wort“ als „Rohstoff“, „und das bearbeiten wir mit modernen Mitteln. Wir streben darnach, die Sprachlaute und die Polyphonie der Rhythmen zu organisieren, die Sprachstrukturen zu vereinfachen“.

326 Evans, Robert Walsers Moderne, 131 u. 142.

327 Vgl. ebenda, 116 ff.

328 Walser verarbeitete seine Lektüren primär in seinen Prosastücken. Zu Walsers Rezeption franz. Dichter des 19. Jh. vgl. Wolfram Groddeck: *Verzweigte Bezüge. Robert Walser und Paul Verlaine*. In: Uta Degner/Elisabetta Mengaldo (Hg.): *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*. München 2014, 39–56.

329 Vgl. Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, 22.

330 Vgl. Roswitha Loew/Bella Tschistowa (Hg.): *Majakowski in Deutschland. Texte zur Rezeption 1919–1930. Mit einer Studie von Bella Tschistowa*. Berlin 1986. Bella Tschistowa (ebenda, 111–114) listet in ihrer Auswahlbibliographie zur Majakowski-Rezeption in Deutschland zwischen 1919 und 1924 nicht weniger als 19 Artikel auf, die in der deutschen Presse veröffentlicht wurden.

331 Majakowski war an deutschen Übersetzungen seiner Werke interessiert. Die ersten Gedichte wurden von Wladimir Neustadt 1918 in die deutsche Sprache übersetzt. Wie Tschistowa ausführt, achtete Majakowski darauf, dass auch in der für ihn fremden Sprache die Klangqualität seiner Gedichte wiedergegeben wurde (vgl. ebenda, 130/131).

chen, die sprachliche Ausdruckskraft zu verschärfen, neue thematische Dokumente zu erschaffen.“³³² Auch in Walsers Prosastücken bauen sich analog zu den Forderungen der russischen Futuristen Sätze aus dem „Gleichklang von Vokalen und Konsonanten“ und entleeren damit den Sinn der Worte, häufen „episodischen Ballast“ an, statt eine stringente Handlung zu vollziehen.³³³ Ebenso findet sich bei Walser das vulgäre Element des Kalauers und die Tendenz, das Material der Sprache durch assoziative Wendungen oder Neologismen zu erweitern. Der Literaturkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*, Eduard Korrodi, spricht in seiner Rezension der *Rose* von einer „Tittattisprache“.³³⁴

Im Gegensatz zu den russischen Futuristen sind Walsers spielerische Experimente jedoch vorwiegend auf die Sprache konzentriert. Seine Provokationen fordern den „ästhetischen Geschmack“ heraus, können aber nicht als ein „Detail eines allgemeinen Schlags gegen die Lebensweise“ bezeichnet werden, wie dies Sergej Tretjakow in Bezug auf die russischen Futuristen ausführt.³³⁵ In Walsers Sprachmaterial finden sich auch keine Metaphern, die sich am Wortarsenal des Krieges orientieren, keine technisch-urbanistische Metaphorik, deren Beliebtheit bei den Futuristen auch der Titel „Vers und Hammer“ zeigt. Seine sprachmusikalischen Inszenierungen sind von einer leisen Kühnheit und beanspruchen keine pathetischen Schlagwörter. Dies zeigt sich auch anhand des Titels *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, der sich aus zwei Komponenten zusammensetzt, ohne sich gegen jemanden oder etwas zu richten. Unter „Sonstiges“ wird wie etwas Nebensächliches der grösste Teil dieser Textkombination subsumiert. Zudem wird die „Ohrfeige“ nicht ausgeteilt, sondern nur herausgefordert, und die Ich-Instanz reagiert auf die

332 Vgl. Wladimir Majakowski: Wir arbeiten in Worten. In: Ders.: *Vers und Hammer*. Zürich 1959, 140–141.

333 Zu den russischen Futuristen vgl. Christine Müller-Scholle: „Nonsens-Literatur“ in Rußland. In: Theo Stemmler/Stefan Horlacher, (Hg.): *Sinn im Unsinn. Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. 9. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Mannheim 1997, 113–138. Zitate ebenda, S. 124.

334 Vgl. Eduard Korrodi, Walser über Walser, in: *NZZ*, Jg. 146. Nr. 145, 28.1.1925, Abendausgabe, 7. Blatt, S. 11; *KWA* I/12, 119.

335 Vgl. Sergej Tretjakow: Woher und Wohin. Perspektiven des Futurismus. In: Ders.: *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, 10/11.

provozierte Ohrfeige, indem sie sich der Tonart der Androhung zuwendet. „Mutige Sprache klingt aus hübschem Mund nur anmutig.“³³⁶

6.2 Beginn und Ende der Prosakombination

Das eröffnende Prosastück „Einer Lehrerin schnallte ich Schlittschuhe an“ reiht verschiedene Motive und Gedanken aneinander, sodass sich das Prinzip der Kombination nicht nur in der Reihung der Prosatexte, sondern auch innerhalb des ersten Prosastückes zeigt. Das Motiv der „Ohrfeige“ gegen Ende des ersten Textes bezieht sich auf einen kurzen Dialog zwischen der aussagenden Instanz und einer Frau, den ein ankommendes Auto beendet. „Eine Frau fragte ich zu vorgerückter Zeit: ‚Wollen Sie mit mir kommen?‘ Sie gab zur Antwort: ‚Eine Ohrfeige können Sie bekommen!‘ Ein Auto fuhr vor, in das sie einstieg.“³³⁷ Auch diese kurze Szene entwickelt sich spielerisch entlang des Sprachklangs.

Als Element des Titels bezieht sich die herausgeforderte „Ohrfeige“ jedoch zugleich auf die gesamte Prosakombination. Analog dazu lassen sich auch die letzten Worte des Textes bzw. des Satzes nicht nur auf die betreffende Stelle, sondern zugleich auf die ganze Textgruppe beziehen. Performativ weist die Ich-Instanz auf das Ende der Schreibhandlung: „womit ich eine Reihe von Betrachtungen schließe“. Zunächst fassen diese Worte den letzten Gedankengang des Prosastückes zusammen.

Seine schöne Frau entzückt mich, weil er mich noch nicht zu ihr einlud, ich sie für schön halten kann, was für ihn wie für mich vorteilhaft ist, auch für sie, die an der Bravheit interessiert ist, womit ich eine Reihe von Betrachtungen schließe.³³⁸

Als Schlusswort richtet sich der Ausdruck „Reihe von Betrachtungen“ aber auch auf alle Prosastücke der Kombination. Im letzten Prosastück fällt zudem die Markierung in zwei thematische Teile auf. Der zweite Teil wird anhand eines graphisch zentrierten Untertitels eingeführt. „Mich beschäftigt

³³⁶ Vgl. KWA I/12, 55.

³³⁷ Ebenda.

³³⁸ Vgl. „Mich beschäftigt nun/ Der Mann,/ der eine schöne Frau/ hat“ (KWA I/12, 66–67).

nun/ *Der Mann,/ der eine schöne Frau/ hat*“. Wie der erste Teil des übergeordneten Titels, „Eine Ohrfeige“, auf eine Szene verweist, in der der Ich-Figur die Rolle eines Dritten zukommt, so spielt auch die thematische Ankündigung gegen Ende der Prosa-Kombination auf eine Dreierkonstellation an. Im letzten Textstück nimmt die Ich-Instanz eine Gegenposition ein zum „Mann, der eine schöne Frau hat“, indem sie sich als jemand bezeichnet, der „ohne schöne Frau“ ist. Die Ich-Instanz bleibt in beiden Szenen als ‚Dritter‘ zurück, beansprucht dafür die Rolle des Betrachters bzw. des reflektierenden Erzählers. Sowohl der Titel *Eine Ohrfeige und Sonstiges* als auch die Schlussworte „eine Reihe von Betrachtungen“ spiegeln Inhalt und Form des Textes und umrahmen durch ihre Mehrdeutigkeit die Textkombination.

6.3 Eine „Reihe von Betrachtungen“

Nach Aussage der letzten Worte fügen sich die einzelnen Stücke von *Eine Ohrfeige und Sonstiges* als „Betrachtungen“ aneinander. In Anlehnung an das Verb ‚betrachten‘, das sich sowohl auf eine optische Handlung als auch auf einen mental-reflexiven Vorgang bezieht,³³⁹ bezeichnet der Ausdruck ‚Betrachtung‘ ein „Genre im Sinne eines literarisch-philosophischen Essays“.³⁴⁰ Assoziativ ruft er zudem Franz Kafkas erste Buchpublikation in Erinnerung, die unter dem Titel *Betrachtung* 1913 im Ernst Rowohlt Verlag (Leipzig) erschien, eine Sammlung kurzer Prosatexte, die Literaten wie Franz Blei, Max Brod, Kurt Tucholsky oder Robert Musil in Verbindung mit Robert Walser brachten.³⁴¹ Anna Fattori weist darauf hin, dass sich bereits zu Lebzeiten die-

³³⁹ Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch, Art. ‚betrachten‘: ‚Betrachten‘ wird auch als „erwägen“, „überlegen“ umschrieben. „betrachtung“ umfasst die „contemplatio“ und „consideratio“ (Bd. 1, Sp. 1705/1706).

³⁴⁰ Vgl. Marianne Schuller: Poetik. In: RWH, 236–245, hier S. 243. Dirk Götttsche bezeichnet die „Verschränkung von Narration, bildhafter Anschauung und Reflexion“ als „ein grundsätzliches Merkmal Kleiner Prosa zwischen Altenberg und Benjamin.“ Vgl. ders.: „Geschichten, die keine sind“. In: Engel/Robertson (Hg.): Kafka und die kleine Prosa der Moderne. Würzburg 2010, 17–33, hier S. 28.

³⁴¹ Vgl. Bernhard Böschstein: Nah und Fern zugleich: Franz Kafkas *Betrachtung* und Robert Walsers Berliner Skizzen. In: Gerhard Kurz (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a. M. 1984, 200–212. Auch Sibylle Schönborn verbindet Walsers Prosastücke mit Franz

ser beider Autoren in der Rezeption eine bilaterale tautologische Tendenz nachweise. „Bildete Kafka die Folie, vor deren Hintergrund Walser bewertet wurde, so ist auch das Gegenteil festzustellen.“³⁴²

Das Genre ‚Betrachtung‘ umfasst ein weites Spektrum sprachlicher Ausdrucksformen und ermöglicht es, verschiedenste Impressionen und Anspielungen einzubinden. In den einzelnen Prosastücken von *Eine Ohrfeige und Sonstiges* zeigen sich unterschiedliche Arten von „Betrachtungen“. Die Textstruktur der Kombination, wie sie sich im ersten Stück zeigt, beruht nicht zuletzt auf der optischen Handlung des ‚Gleitens‘. „Herrlich so über Untenstehende zu gleiten!“ Der ‚gleitende‘ Blick reiht flüchtig auch heterogene Elemente aneinander. Dieser Vorgang prägt auch das zweite Stück, das sich nun auf den Zuschauerraum eines Theaters konzentriert. „Aber ich will nicht überlegen, sondern sagen, daß ich meinen Blick ins Parterre hinab, in die Logen, gleiten ließ. Augen turnen unglaublich elastisch.“³⁴³

Neben dem Prinzip des ‚Gleitens‘ beinhaltet der Ausdruck ‚Betrachtung‘ auch ein verweilendes Moment. In zwei Texten der Prosa-Kombination findet sich der Ausdruck ‚Betrachtung‘ in variiert Form wieder.³⁴⁴ Dabei verweist das motivisch eingeführte Wort zugleich auf das Sprachverfahren des Textes. Im dritten Stück „Ich bummelte dumm herum“ deutet der Ausdruck „langsame Betrachtungsweise“ ironisch auf den alkoholisierten Zustand der Ich-Instanz, aber auch auf den Textfluss, der wie das „Ich“ nicht recht vom „Fleck“ kommt.

Ich bummelte dumm herum; die Dummheit vergab ich mir von Herzen; denn ich sah ein, man habe Grund, sich schonend zu behandeln. Eine unbeschreibliche

Kafkas kleiner Prosa *Betrachtung*. Vgl. Sibylle Schönborn: „... wie ein Tropfen ins Meer“. Von medialen Raumzeiten und Archiven des Vergessens: das Feuilleton als ‚kleine Form‘. In: Thomas Althaus u. a. (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen 2007, 197–211. „Vielmehr wird bei Walsers hermetisch abgeschlossenen, Sinn verweigernden Texten eher eine Nähe zu Franz Kafkas Kleiner Prosa der *Betrachtung* spürbar“ (ebenda, 209).

³⁴² Anna Fattori: Forschungsgeschichte. In: RWH, 417–430, hier S. 418. Vgl. Echte 2008, 239 u. 251.

³⁴³ Vgl. „Ich ging ein anderes Mal ins Theater“, KWA I/12, 55.

³⁴⁴ Vgl. KWA I/12, 56, 66.

Schläfrigkeit kam über mein unentwirrbares Wesen. Einen Besen hätte ich nehmen sollen, um mich vorwärts zu wischen; ich kam im Dreck kaum vom Fleck, indes ich liebend das Sammetblau des Himmels begaffte. Die Betrachtungsweise war eine höchst langsame.³⁴⁵

Diese provokative „Betrachtungsweise“ wird dem Leser als sprachliche ‚Bummelei‘ selbstbewusst vorgesetzt, eine allfällige Kritik gleich vorwegnehmend: „Mit der nötigen Achtung von mir zu reden, scheint mir Pflicht.“³⁴⁶ Das verlangsamende Element zeigt sich auf der sprachlichen Ebene in einer Verdichtung klanglicher Effekte: Häufungen von Vokalen und Konsonanten („bummelte dumm herum“) sowie Reimen („Dreck“, „Fleck“; „Wesen“, „Besen“) und Wortwiederholungen. In Verbindung mit dem alkoholisierten Zustand wird das musikalische Element zugleich angesprochen, in dem das „Ich“ sich selbst „in bewegter Tonart“ zuflüstert und singt. „In Ermangelung des Vögelgesanges sang ich selbst; eine Arie aus einer Oper, und war mit meiner Leistung ungeheuer zufrieden.“ In überzeichneter und salopper Weise wird hier ein ‚verbummelter‘ Tag skizziert, um am Ende dennoch den Glauben zu bekunden, ‚zu was zu taugen‘. „Mir liegt viel am Munterbleiben, weil ich glaube, ich taue zu was.“

Das aussagende Ich dieses Prosastückes stellt sich aber auch als Beobachter vor, der sich bewusst ist, dass er bei seiner Handlung ebenso „wahrgenommen“ wird.³⁴⁷ Der inszenierte Beobachter zweiten Grades nimmt damit

³⁴⁵ Vgl. „Ich bummelte dumm herum“, KWA I/12, 55–56. Die nachfolgenden Zitate dieses Stückes werden nicht mehr einzeln ausgewiesen.

³⁴⁶ Das Wortspiel „bummelte dumm herum“ könnte auf eine Bemerkung von Hermann Hesse anspielen, die dieser in seinem Aufsatz *Robert Walser (Der Tag, 28.4.1909)* in Bezug auf Walsers *Geschwister Tanner* schrieb. Hesse ärgerte sich, wie er mitteilt, über „gewisse Sorglosigkeiten und Frechheiten grimmig. Bald waren es freche Naivitäten in der Betrachtung der Dinge selbst, bald sprachliche Bummeleien“. Vgl. Hermann Hesse: Robert Walser. In: Volker Michels: Hermann Hesse und Robert Walser. Frankfurt a.M. 2016, 85–94, hier S. 87. Stierner, Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung, 203 ff.

³⁴⁷ Der ‚beobachtete Beobachter‘ ist ein Motiv, das in Walsers Werk mehrfach vorkommt. Vgl. Elmar Locher: Der Vorhang, die Lippe des Munds springt auf. Rahmungen bei Robert Walser. In: Ders. (Hg.): Die kleinen Formen der Moderne. Innsbruck u. a. 2001, 167–196, hier S. 183.

die Position des Lesers ein. In der Beschreibung einer kleinen Szene zweier Mädchen verwandelt der potenzierte Vorgang des Betrachtens auch die geschaute Szene in ein „Bildchen“ und lässt die Handlung in einem Eindruck gleichsam erstarren. „Aus dem Bureau schaute mir ein Beamter zu, wie ich dem Ludwig-Richter-Bildchen zuschaute. O über Augen, die alles sehen, was los ist. Kaum ist man Beobachter, wird man selber schon wahrgenommen, was auch gar nichts schadet.“

Die beiden sich anschliessenden Prosastücke sind dann in Reflexion und Betrachtung einer bildlichen Vorlage gestaltet, die auch bezeichnet wird. Im vierten Prosastück „Ich erwachte letzte Nacht“ führen Denk- und Vorstellungsprozesse zu einer Imagination der Kreuzigungsszene, die sich im Vorgang des Schreibens zu einem paradoxen Bild verdichtet: „Da bist du aufgetragen! Das Gemälde wirkt gut. Nun laß dir die Marter schmecken.“³⁴⁸ Zugleich wird auf das Motiv der Kreuzigung hingewiesen. „Wie auf Bildern der Frühzeit abgebildet wurde, vertrieben sich Menschen neben dem Kreuz die Langeweile mit Spiel und sonstigem Kurzweil, ich will aber dabei nicht verweilen.“ Das fünfte Prosastück „Wenn ich mir vorstelle“, setzt mit der ‚Vergegenwärtigung‘ eines Bildes von „Lenin“ ein.³⁴⁹ „Sein Bild erzählt von einem Hartgeprägten.“ Im Gegensatz zu den betrachteten Vorlagen stellt sich die Ich-Instanz in beiden Prosastücken als jemand vor, der wieder den sinnlichen Freuden bzw. den „Naturfreuden“ zugeneigt ist. „Der Gedanke an den Leidenden hinderte mich nicht, in eine Orange zu beißen, eine Frucht, die mit ihrer farbenprächtigen Saftigkeit den Süden vors Gemüt zaubert.“ Dabei intensiviert der orale Genuss, die „farbenprächtige[] Saftigkeit“, zugleich die bildliche Inspiration. Und im fünften Stück werden die Reflexionen über Lenin kontrastiert durch das musikalische Vergnügen eines italienischen Sängers, dessen Lied „den Himmel und die Unbekümmertheit des Südens vors Herz legte“.³⁵⁰ Im Gegensatz zur Relevanz der erörterten Bilder beruft sich das aussagende Ich auf seine „Unbekümmertheit“ und distanziert sich

³⁴⁸ „Ich erwachte letzte Nacht“, KWA I/12, 57–58.

³⁴⁹ Vgl. KWA I/12, 58–59.

³⁵⁰ Die Genussfähigkeit von Walsers Jünglingen hat besonders Peter von Matt hervorgehoben: „Dem Tasso Goethes gab ein Gott, zu sagen, was er leidet. Dem Walserjüngling gab ein Gott, zu sagen, was er genießt“ (Ders.: Wie weise ist Walsers Weisheit? In: Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘, 35–47, hier S. 42.

damit ostentativ von „Methoden menschlicher Ordnung“. Unbekümmert provokativ werden aber auch die betrachteten Figuren als Gegensätze eingeführt: „Lenin und Christus?“³⁵¹

6.4 Lesen und betrachten

Nach diesen sich an einer bildlichen Vorlage orientierenden Texten beziehen sich die beiden nachfolgenden Prosastücke in unterschiedlicher Weise auf den Akt des Lesens, wobei sich wieder optische und mentale Handlungen überlagern. Mit dem ersten Wort „Schnee“ und der anhand einer Lektüre erzählten Schlittschuhepisode bezieht sich das sechste Prosastück motivisch auf den Beginn der Textreihe. Wie das erste Prosastück beruht auch dieses auf dem Strukturprinzip der Kombination. Nun werden neben allgemeinen Betrachtungen, unter anderem das Motiv des Theaters aufnehmend, verschiedene „Büchlein“ aus der Unterhaltungsliteratur eingeflochten, auch „Vergißmeinnichtbüchlein“ genannt.

Les' ich nicht außerdem in einem Büchlein, betitelt: „Treu wie Gold“? – „Guten Tag, Frau Direktor von Stempel“, sprach ich neulich eine Dame an, die anders heißt, und die laut ausrief: „Was ist Ihnen?“ – „Gut aufgelegt bin ich“, gab ich zur Antwort.³⁵²

Neben zitierten und inszenierten Leseindrücken werden unter dem Motto „Vergißmeinnicht“ anschliessend Episoden aus der Kindheit der Ich-Instanz mitgeteilt. Dabei erinnert sich diese eines Schreibfehlers aus der Knabenzeit. „Nun meld' ich etwas von mir und beichte, daß ich als Knabe auf einen Neujahrswunschzettel unachtsamerweise ‚ich wüsche‘ schrieb, statt ‚ich wünsche‘. Wie einem so etwas im Kopf bleibt!“ Die Verfehlung des Buchstabens ‚n‘ verändert im geschriebenen Wort „wüsche“ zugleich dessen Semantik

³⁵¹ KWA I/12, 58. Dieter Borchmeyer spricht von einer „sonderbaren, etwas konfusen Gegenüberstellung Jesu und Lenins“. Vgl. ders.: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser. Tübingen 1980, 53.

³⁵² „Schnee liegt auf Straßen und Plätzen“, KWA I/12, 59–60. Zitiert wird der Roman *Treu wie Gold* der Autorin Karin Michaels (1872–1950), erschienen in Berlin 1912. Der zweite genannte Titel „Zwischen zwei Herzen“ (KWA I/12, 60) dürfte einen Roman von Horst Bodemer ansprechen, erschienen in Leipzig, 1910.

und zeichnet es als Mundartausdruck aus. Wohl nicht zufällig wird das Motiv des ‚Besens‘ auch wieder aufgenommen. „Schneemänner haben einen breiten Mund, nicht sehr eindrucksvolle Augen, in der Hand einen Besen und stehn unglaublich ruhig da.“³⁵³ Das Spiel mit dem Mundartpatzer verdeutlicht, wie sich Motive innerhalb der Prosastückkombination weiterspinnen und verflechten. Ein kleines dialektales „Wörtchen“, das auf andere Weise als „Fehler“ daherkommt und für das Verständnis eines Textes von Bedeutung ist, wird im nachfolgenden Prosastück dann bewusst hervorgehoben.

In der Prosakombination *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, die sich aus verschiedenen Stücken ohne Untertitel zusammensetzt, fällt beim Lesen „ein gewisses Wörtchen“ auf. Es ist ein Mundartausdruck, dessen Hervorhebung im Text auch das „Gewicht“ dieses Wörtchens spiegelt.

Gewiß beging ich gegen Frauen manchen Fehler, brauchte aber noch nie ein gewisses Wörtchen vor ihnen, wie ich’s neulich von einem Herrn aussprechen hörte. Das Fräulein knickte förmlich ein, wurde unter dem Gewicht sichtlich klein. Unter welchem Gewicht? Ich werd’ es sagen.³⁵⁴

Mitgeteilt werden nachfolgend Gedanken über ein beobachtetes Paar, ohne dessen mitverfolgtes Gespräch bis auf dieses „Wörtchen“ zu sagen. Raffiniert baut dieses Verfahren erzähltechnisch die Spannung auf das angekündete „Wörtchen“ auf. Da es nichts zu begreifen gibt, wie angedeutet auch nicht im Gespräch des Herrn mit dem Fräulein, stellt allein die Inszenierung der Worte das „Gewicht“ dieses „Wörtchens“ aus und sabotiert es zugleich: „BEGRIFSCH?“

Die graphische Darstellung des einzelnen Wortes stellt damit ‚Betrachtung‘, aber auch den Vorgang des ‚Begreifens‘ als sprachliches Verfahren aus. Dass sich hinter dieser leicht ‚boshaften Beobachtung‘ ein Beitrag zur Frauenthematik verbergen könnte, deutet sich im abschliessenden Satz dieses Textes an. „Indes ich dies beobachtete, las ich ein ‚Frauenbeiblatt‘.“ Wie die-

³⁵³ KWA I/12, 60. Vgl. drittes Stück: „Einen Besen hätte ich nehmen sollen, um mich vorwärts zu wischen“ (KWA I/12, 55).

³⁵⁴ „Gewiß beging ich gegen Frauen manchen Fehler“, KWA I/12, 60–61.

ser Schluss nahelegt, ist auch dieser Vorgang der ‚Betrachtung‘ mit einem Leseindruck verbunden.

6.5 Kulturelle „Betrachtungen“

Auf den Akt des Beobachtens und Lesens folgen drei Prosastücke, in denen in unterschiedlicher Weise ein kulturelles Phänomen fokussiert wird. Das achte Prosastück bezieht sich noch einmal auf ein bildliches Objekt, sich nun weniger mit der Thematik des Erinnerns als vielmehr mit der Dynamik des Vergessens auseinandersetzend. „An der Wand eines Speiselokals zu hängen. Welch unangenehmes Los! Auf einem Plakat zu florieren, um zu verschwinden.“³⁵⁵ In diesem Prosastück richtet sich der Blick auf Autorenlesungen, die als „frisches Futter“ für ein hungriges Publikum bezeichnet werden. In sarkastischer Kürze weisen Formulierungen wie „florieren, um zu verschwinden“ auf die Vermarktung von Dichtern und auf die Schwierigkeiten, mit „eigenen Werken“ „*en vogue*“ zu sein und zu bleiben.

Der Ausdruck „[a]n der Wand eines Speiselokals zu hängen“ spielt noch einmal auf die Kreuzigungsthematik des vierten Stückes an, ohne diese direkt zu benennen. Die Rede ist nun von „plakätischen“ Abbildungen, die synekdochisch zugleich für Dichter stehen. Der Akt des ‚Anheftens und Abnehmens‘ pendelt zwischen Bild und Figur, zwischen „Plakat“ und „Plakäterin“ und prägt damit den Gestus des Textes, die Dynamik gegensätzlicher Formulierungen.³⁵⁶ Die sich äussernde Instanz setzt sich mit der fordernden Hektik des Literaturbetriebs, der Unberechenbarkeit von Erfolg und Misserfolg auseinander. Mit ironischer Distanz betrachtet sie das „Auftreten und Abhuschen“, die sich stets perpetuierenden „Vorlesungen“ zur Unterhaltung des Lesepublikums. Der schnelle Wechsel literarischer Neuerschei-

³⁵⁵ „An der Wand eines Speiselokals zu hängen.“, KWA I/12, 61–62.

³⁵⁶ Gegensatzpaare werden im Text mehrfach variiert: „Auftreten und Abhuschen“; „herbeispringen, um wieder abzutanzen“ (KWA I/12, 61). „[D]ie man soeben angeheftet und abgenommen hatte“ (KWA I/12, 62).

nungen, der als Massenphänomen den einzelnen Beitrag abwertet, wird als eine ‚Entweihung‘ bezeichnet.³⁵⁷

Erst im letzten Drittel des Textes fragt die Ich-Instanz nach ihrer Stellung innerhalb dieser literarischen Geschäftigkeit.³⁵⁸ „Werde auch ich am Vortragstisch erscheinen und entweiht sein? Bis dahin glaub’ ich steif und fest, ich tu es nie.“³⁵⁹ Die Antwort der Ich-Figur fällt nicht eindeutig aus und lässt einen Spielraum offen. Zugleich verschiebt sich der Fokus auf den Dichter „Hölderlin“, der abseits des hektischen Literaturbetriebs dargestellt wird.

Hölderlin, der edle, ging am Lieben und Großsein und dichtenden Verstummen zugrunde. Ich bin bei so guter Laune, daß ich mich schäme. Werd’ auch ich eines Tages mein Plakat haben? Wird mich dasselbe überwältigen? Soll ich eine Weile an der Wand prangen, um einem folgenden Platz zu machen?³⁶⁰

357 Im Prosastück *Der Einsame* (KWA I/12, 105–106), ebenfalls in *Die Rose* ist eine entgegengesetzte Rezeption beschrieben, eine Rezeption, die den Nachhall, die Erinnerung des einmalig Gehörten hervorhebt. „Statt zwanzigmal ins Konzert zu gehen, geh’ ich einmal, dann tönt mir das Gehörte stark durch die Hallen der Erinnerung“ (KWA I/12, 105, Z. 19/20).

358 Vgl. Reto Sorg: „Wir leben in plakätischen Zeiten“. Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit. In: Philipp Theisohn/Christine Weder (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. München 2013, 167–185. Sorg befasst sich mit Walsers Darstellungen des Literaturbetriebs sowohl in seiner „Korrespondenz wie in seinen Texten“, die das „Bild eines Schriftstellers“ zeichnen, der die „Kommerzialisierung seiner Tätigkeit ironisch bis sarkastisch bedenkt und Rückkoppelungsmomente auf die Literatur reflektiert“ (ebenda, 171).

359 KWA I/12, 62. Der Beginn des Prosastückes ist primär beschreibend und vermeidet das Personalpronomen „ich“. Im fünften Satz führt sich die erzählende Instanz mit dem Akkusativpronomen ein: „Wehmut faßt mich bei diesem Auftreten und Abhuschen an“. Etwa in der Mitte des Textes findet sich die kollektive Form, ‚wir‘. „Wir leben in plakätischen Zeiten.“ Erst im letzten Drittel, nach dem ‚Erscheinen am Vortragstisch‘ fragend, wird dann die direkte Form „ich“ verwendet.

Reto Sorg („Wir leben in plakätischen Zeiten“, 174) weist auf die „autofiktionalen Freiheiten“ hin, die Walser sich im Text herausnimmt. „Während das Ich im Text bisher weder ‚Vorleser‘ noch ‚Plakat‘ gewesen sein will, hat Walser selber beides bereits am eigenen Leib erfahren.“

360 KWA I/12, 62.

Die Beschreibung Hölderlins verbindet „Lieben und Großsein“ mit dem paradoxen Ausdruck „dichtenden Verstummen[s]“. Diese Formulierung deutet an, dass Hölderlin auch in seinem „Verstummen“ ein Dichter blieb. Doch auch gegenüber dem Dichter Hölderlin nimmt die Ich-Instanz eine ambivalente Haltung ein. Indem sie ihre „gute[] Laune“ hervorhebt, weist sie wieder auf ihre Unbeschwertheit.

Das Prosastück endet mit dem Hinweis auf ein „Glück“, das trotz der äusseren Ansprüche bewahrt werden soll.

Eine Plakäterin, die man soeben angeheftet und abgenommen hatte, spazierte mit mir, der Nachmittag war herrlich, die Zweiglein, wie rührend sie in die Luft ragten! „Wie kommt’s“, fragte sie, „daß Sie leben können, ohne daß Plakate von Ihnen sichtbar werden?“ Ich schaute zu Boden und erwiderte: „Mir ist um mein bißchen Glück bang.“³⁶¹

In der Darstellung des Prosastückes assoziiert vor allem der sichtbare, der ‚an der Wand hängende‘, aber zwiespältige und negativ konnotierte Erfolg den Gedanken an die Kreuzigung, verbunden mit dem Handwerk des ‚Anheftens und Abnehmens‘.³⁶² Die aussagende Instanz umgeht jedoch auch hier eine direkte Stellungnahme und beruft sich vielmehr auf ihre „gute[] Laune“. Das Senken des Blicks auf den „Boden“ und das Bangen um ein „bißchen Glück“ deuten auf eine bescheidene innere Distanzierung gegenüber der Hektik des Literaturbetriebs.

Mit der Beschreibung eines Bergaufstiegs wird im nachfolgenden Prosastück eine weitere Herausforderung bedacht. Im Gegensatz zur Darstellung des unberechenbaren literarischen Erfolges des vorausgehenden Textes richtet sich nun der Fokus auf eine innere Haltung gegenüber Anforderungen. Im neunten Stück wird anhand einer Wegstrecke die Schwierigkeit beschrieben, eine unwegsame, ‚spiegelglatte Fläche‘ zu überwinden. „Gestern stieg ich den Berg hinauf; der Aufstieg ging gut vonstatten, bis ich zu Glatteis kam

³⁶¹ KWA I/12, 62.

³⁶² Vgl. „Welch unangenehmes Los!“ (KWA I/12, 61) Positiver wird auf ein Plakat im Prosastück *Genf* (KWA I/12, 18–20) hingewiesen, ebenfalls in *Die Rose*, auf dem nicht ein Bild, sondern eine Schrift ein Bildmedium anzeigt. „Ein Plakat läßt in weithin sichtbarer Schrift lesen: *Borgia s’ amuse*. Dies weist auf eine Kinovorstellung hin“ (ebenda, 19).

und keinen Halt mehr fand.“³⁶³ Die Auseinandersetzung mit dem Hindernis, der Versuch, trotz des eisigen Weges „hinauf zu gelangen“, kann als Parabel eines literarischen Prozesses gelesen werden. Im Text werden die genannten Schwierigkeiten in Bezug zu ästhetisch kulturellen Anforderungen reflektiert.³⁶⁴

Mir lag am Wegzurücklegen; die damit verbundenen Schwierigkeiten zwangen mich zu nicht gerade schön aussehenden Verwandlungsmaßnahmen. Sah's nicht aus, als verleugnete ich die ‚Kultur‘, wo mir's um deren Beibehaltung zu tun war?³⁶⁵

Um dennoch sich aufwärtszubewegen, wird eine paradoxe Strategie gewählt. Gerade das ästhetische Moment des ‚Schönen‘ erweist sich an dieser Stelle als ungeeignet, um weiterzukommen. Erst eine Verwandlung vermag die scheinbar „verleugnete“ „Kultur“ zu erhalten. Dabei zeichnet sich auch auf der sprachlichen Ebene ab, dass das gewählte Mittel der „Verwandlungsmaßnahmen“ ebenso das Verfahren, den ‚Weg‘ der Worte leitet. Die gefundene „Idee“ entwickelt sich nicht zuletzt aus der alliterierenden Wortkette von „Halt“, „Haltung“ und „Hände“.

Die „Glätte“ der Wegstrecke erfordert von der Ich-Instanz, sich auf deren Bewältigung zu konzentrieren. Als der Situation angepasst erweist sich ein „denkbar liebliches Kriechen“, in dem zugleich „Trotz“ „lag“. Der Wunsch, „hinauf zu gelangen“, wird auch im weiteren Verlauf des Textes anhand der Figur des Paradoxes beschrieben. „Um der Raschheit willen sich als Langsamer gebärden, nun ja, warum nicht?“ Zugleich nötigt die Beschaffenheit der Fläche eine Anverwandlung an das Hindernis selbst ab. Das Ich gleicht sich der „Glätte des Bodens“, dem „Glasberg“, an, sodass sich Fläche und das sich darauf bewegende Objekt spiegeln. Dieser Vorgang einer Angleichung kann nicht als Unterwerfung bezeichnet werden,³⁶⁶ denn gerade

³⁶³ „Gestern stieg ich den Berg hinauf“, KWA I/12, 62–63.

³⁶⁴ Vgl. Martin Jürgens: Die Erfahrung der Heteronomie in der späten Prosa Robert Walsers. In: Ders.: Seine Kunst zu zögern. Elf Versuche zu Robert Walser. Münster 2006, 55–64, hier S. 63 f.

³⁶⁵ KWA I/12, 62.

³⁶⁶ Vgl. Jürgens: Die Erfahrung der Heteronomie in der späten Prosa Robert Walsers: „Noch der Gebärde der Erniedrigung und Unterwerfung versucht es ein Bild von ‚Kultur‘, ein Bild ästhetischer Autonomie als Motiv und Movens und künstlerischer Praxis abzuge-

die ‚kriechende‘ Bewegung behauptet sich aus einer paradoxen Strategie: „Die Glätte des Bodens verlangte auch von mir eine Glätte, die ich meinem Charakter entnahm. Aus Stolz benahm ich mich un stolz, aus Zähigkeit weichlich.“

Die gewählte Bewegungsart führt denn auch zum Ziel. Doch die Konzentration auf die Herausforderung des Weges lässt dieses als nebensächlich erscheinen. Der Text endet, nochmals die Form der ‚Betrachtung‘ andeutend, mit einer Reflexion über verschiedene Perspektiven des Blicks. Dabei wird das Gefälle der Vertikalen in der horizontalen Bewegung des ‚Herumschauens‘ ausgeglichen.

Hinauf zu kommen versuchen ist schöner, als oben zu sein; ich gefiel mir besser, da ich hinaufschaute, als da ich selbstbewußt herabsah. Herumschauen, wo ein Weg, ein Halt sei, ein bißchen ängstlich sein müssen, der Augenblick des Dranglaubens, wie ist's interessant!

Anstelle eines bestimmten Ziels wendet sich das Interesse dem „Augenblick des Dranglaubens“ zu, den Prozess des Weges hervorhebend. Sinnbildlich wird damit auch der Schreibprozess eines Textes reflektiert, der sich aus dem schöpferischen Akt zu entwickeln und sich stets als neue Herausforderung zu bewähren hat. Diese kreative Ausrichtung deutet mit seinen „Verwandlungsmaßnahmen“ auf ein undogmatisches, offenes Verständnis von „Kultur“.

Nach diesen beiden Prosastücken, in denen auf je eigene Art die Frage nach dem Wert von Erfolg gestellt wird, schliesst sich ein Text an, in dem sich nun zwei sprachliche Kontrahenten gegenüberstehen: „laut“ und „leise“. Im zehnten Stück werden nun nicht mehr „großragende Persönlichkeiten“ betrachtet,³⁶⁷ sondern zwei unterschiedliche Formen von Intensitäten.

Still saß ein Leiser für sich, da trat ein Lauter auf, dem der Leise die Lautheit schon von weitem ansah. Laute wirken mit dem bloßen Aussehen laut.³⁶⁸

winnen. In dem Prosastück ‚Eine Ohrfeige und Sonstiges‘ [...] wird dieser Versuch symbolhaft im Bild einer mühevollen Bergbesteigung gezeigt“ (ebenda, 62).

³⁶⁷ KWA I/12, 58, Z. 27.

³⁶⁸ „Still saß ein Leiser für sich“, KWA I/12, 63–64.

In der Kombination *Eine Ohrfeige und Sonstiges* nimmt dieses Prosastück eine Sonderstellung ein. Als einziger Text ist er in kurze Absätze gliedert, ohne sich auf eine Ich-Instanz zu beziehen. Der erzählte und hörbare Auftritt eines „Leisen“ und eines „Lauten“ wird primär aus dem Klang der Sprache, der „Laute“ gestaltet. Dabei wird die gegensätzliche Dynamik von „Donnerer“ und „Düsseligen“ auch sprachlich einem ausgleichenden Vorgang unterzogen, eingeleitet durch die Wahrnehmung der ‚Komik‘. „Der Leise [...] fand sich sowohl wie den Klangvollen komisch.“ In der Folge beginnt sich der Krieg zwischen „laut“ und „leise“ spielerisch in ein Friedensangebot umzuwandeln. „Gönnt ein Leiser einem Lauten den Brustton, so fühlt das der Träger der Lautheitsidee und wird ihr untreu, und finden die Lauten die Leisen nett, so fangen diese zu schwatzen an wie die Spatzen.“ Die „[u]nverhoffte Lösung“ stellt sich als eine poetische ein, indem in einer chiasmatischen Bewegung die beiden Sprachkontrahenten einander angeglichen werden.³⁶⁹ Subtil bilden sich durch parallele Formulierungen Neologismen. Analog zu ‚lautlich‘ finden sich das Substantiv „Leislichkeit“ oder die Formen „Lautheit“ und „Leisheit“.

In diesem Prosastück wird auch ein ideeller Ausblick entworfen, der in Anbetracht der „plakätischen Zeiten“ sowohl den ‚ordinären Kerls‘ als auch den ‚schüchternen Poeten‘ humor- und klangvoll eine Berechtigung einräumt.

6.6 Schöpfen aus „kioskischen Quellen“

Auf die verschiedenen Darstellungen kultureller Herausforderungen und Kontraste folgen die beiden letzten Prosastücke, bei denen der Ich-Erzähler, wie er anfügt, aus „kioskischen Quellen, das heißt Dreißigcentimesbändchen“ „schöpfte“.³⁷⁰ Nach der sprachlichen Gestaltung einer „Verfeinerung von Unverfeinertem“³⁷¹ zeichnen sich die beiden nacherzählten Geschichten durch eine eliptische und saloppe Sprache aus. „In Thüringen, etwa in Eise-

³⁶⁹ Vgl. Peter Utz: *Tanz auf den Rändern*. Robert Walsers „Jetztzeitstil“. Frankfurt a. M. 1998, 277.

³⁷⁰ KWA I/12, 66.

³⁷¹ KWA I/12, 64, Z. 26/27.

nach, lebte ein sogenannter Käferologe, der wieder einmal eine Nichte besaß.“³⁷² Neben den trivialen Vorlagen werden die beiden Stücke auch durch ihre Anfänge mittels des Präpositionaladverbs „davon“ aufeinander bezogen. „Unweit davon lebte in einem Schlosse, dessen Schieferdach im Sonnenschein gleißte, eine ihren Gemahl hassende, stolze Frau, die doch nicht von seiner Seite wich und ihm das gönnte, da sie ihm übelwollte.“³⁷³ Der Ich-Erzähler bedient sich eines skizzenhaften, rhapsodischen Erzählstils und lässt vieles, auch Intimitäten, nur anklingen.³⁷⁴ Mit seinen ironischen Bemerkungen unterbricht er die Erzählungen und gestaltet diese als artifiziel- le Sprachgebilde. „Auch ich sage nichts, bleibe zart, spazifizottle lieber im Park, wo nach Goethes Ausspruch die Bäume nicht in den Himmel wuchsen, es nach Hans von Marées aussah, lindwürmlich, springbrünnelig.“³⁷⁵ Beide Texte werden in Bezug auf die Geschichte nicht zu Ende erzählt. Mit den kühnen Wortschöpfungen wie „Hottentottenbekämpfer“, „Höseler“ oder „Kosereien“ und der reimenden Prosa wird einmal mehr die sprachliche Gestaltung in den Vordergrund gestellt und aus den „Dreißigcentimesbänd- chen“ ein wortgewandtes Vergnügen bereitet.

Der letzte Text endet mit einem zweiten thematischen Beitrag, der eine weitere subtile Beziehungskonstellation vorführt, eine Konstellation, die sich sprachlich aus der Differenz von „eine“ bzw. „keine“ „Frau“ entwickelt. Dabei übernimmt die Ich-Instanz sowohl die Rolle des Erzählers als auch eines Mitspielers. „Mich beschäftigt nun/ *Der Mann,/ der eine schöne Frau/ hat*“.³⁷⁶

Diesem Mann gegenüber, der gleich bei der titelartigen Bezeichnung mit dem Verb ‚haben‘ eingeführt wird und im Weiteren nur noch als „er“ figuriert, beschreibt sich die Ich-Instanz mittels des Verbs ‚sein‘. „Ich, der ich ohne schöne Frau bin, maße mir Fröhlichkeit an.“ Auch dieser Text beruht auf dem Verlauf einer Betrachtung. „Die Art, wie wir uns anschauen, ist ein wahrer schleppender Gesang von einem Betrachten.“ Diese Art von „Be-

372 „In Thüringen, etwa in Eisenach“, KWA I/12, 64–65.

373 „Unweit davon lebte in einem Schlosse“, KWA I/12, 65–66.

374 Vgl. „Die im Gesträuch stattfindenden Kosereien und all die Täubchenträume, die da aufflatterten würden ein Kapitelchen für sich bilden“ (KWA I/12, 65).

375 KWA I/12, 65.

376 KWA I/12, 66–67.

trachten“ setzt sich bis in die Satzstruktur fort,³⁷⁷ und die lapidare Geschichte einer Annäherung und Distanzierung entwickelt sich vor allem durch assoziative und klangliche Sprachverfahren. Gegen Ende des Textes distanziert sich dann die Ich-Instanz etwas spöttisch mittels der assonantischen Wendung von „hat“ und „satt“ von dem beobachteten Paar und besinnt sich wieder auf seine Rolle als Schreiber.

„Nein, ich lasse es beim Interesse für die schöne Frau, die einen braven Mann hat, bewenden. [...] Mag er mit ihr zufrieden sein, die ihn hoffentlich schon ein wenig satt hat. Wenn er das läse, würd' er sich etwas einbilden.“

Auch dieser Beitrag, der die Prosa kombination beendet, kann nicht nur als ein spielerisch verwickelter Gedankengang über zwei männliche Figuren und eine Frau, sondern ebenso als eine Betrachtung der Sprache selbst und ihrer klanglichen Möglichkeiten gelesen werden.

Die einzelnen Stücke aus *Eine Ohrfeige und Sonstiges* wenden sich einer je eigenen Thematik zu und sind als eigenständige Texte zu lesen. Als subtile sprachliche Gebilde verweisen sie innerhalb der Prosa kombination jedoch vielschichtig aufeinander, sodass sich auf unterschiedlichen Ebenen Korrespondenzen ergeben. In den als „Reihe von Betrachtungen“ bezeichneten Texten setzt sich die Ich-Instanz mit verschiedenen kulturellen Themen auseinander, ohne dass sie sich durch diese betrüben oder vereinnahmen liesse. Im Gegensatz zu den erörterten Problematiken bezieht sie sich immer wieder auf ihre „Fröhlichkeit“ und auf ihre sinnlichen Handlungen, aber auch auf den Prozess des Schreibens bzw. der ironischen Frage nach einem „sorgfältige[n]“ Ausdruck. Die letzten Worte der Prosa kombination sind neutral formuliert und ohne Hinweis, dass diese auch ein provokatives, parodistisches Moment beinhaltet. Gerade die beiden Prosa stücke, die aus der ‚Betrachtung‘ eines Bildes entfaltet werden, fallen durch ihre irritierende Inszenierung auf.³⁷⁸ Neben dem sprachlichen Ausdruck evoziert auch das Mittel des „Kontrastes“ eine herausfordernde Wirkung. Besonders das vierte Prosa stück „Ich

377 Die Sätze dieses letzten thematischen Abschnittes setzten sich aus auffallend vielen Satzgliedern mit verschiedenen Tempi und Modi zusammen und evozieren den Eindruck von etwas Verwickeltem.

378 Vgl. viertes (KWA I/12, 57–58) und fünftes Prosa stück (KWA I/12, 58–59).

erwachte letzte Nacht“, das auch in der wissenschaftlichen Literatur mehrfach Beachtung findet, fällt sowohl durch die Wahl des betrachteten Objekts als auch dessen Darstellung auf. Die Thematik dieses Textes, die Kreuzigung, erinnert an die religiöse Form der ‚Betrachtung‘: ‚Betrachtung‘ im Sinne von Kontemplation.³⁷⁹ Die Haltung, die die Ich-Instanz einnimmt und dem Leser auch vorführt, und die sich bei der ‚Betrachtung‘ imaginativ anhand der „Leiden Jesu am Kreuz“ entwickelnden Gedanken evozieren jedoch eine subversive Wirkung.

6.7 „Ich erwachte letzte Nacht“

Wie sich anhand des vierten Prosastückes aufzeigen lässt, werden Motive zum Teil textübergreifend vorbereitet, aber auch weitergeführt und umgewandelt, sodass sich zwischen den aufeinanderfolgenden Stücken unterschiedliche Anspielungen ergeben. Das vierte Prosastück steht zwischen zwei Texten, in denen das religiöse Motiv angesprochen bzw. mit dem Hinweis auf „Christus“ nochmals aufgenommen wird.³⁸⁰ Im vorausgehenden Text wird gegen Ende, gleichsam als Ausgleich eines ‚verbummelten‘ Tages, mit dem Verb ‚beten‘ in ironischer Weise eine religiöse Handlung eingeführt. Zugleich leitet das Motiv des Denkens neben der gespielten, religiösen Gebärde, den dritten Text abschliessend, in den nachfolgenden über.

Im Bett spiel ich Mütterchen und Kind, bete schön, schlafe artig ein. Was stellt man nicht an, um sich Unterhaltung zu schaffen! Ich kam schon auf die eigentümlichsten Einfälle und hoffe auch fernerhin nicht von solchen im Stich gelassen zu werden. Recht froh bin ich nur dann, wenn ich an etwas Nettes denke, womit ich mir ebensoviel, wenn nicht mehr schenke, als wenn mir jemand etwas gäbe. Mir liegt viel am Munterbleiben, weil ich glaube, ich tauge zu was.³⁸¹

³⁷⁹ Vgl. P. Heidrich: Art. ‚Betrachten‘. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter, völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Ems, Bd. 1 (A-C). Basel/Stuttgart 1971, Sp. 859–860.

³⁸⁰ Vgl. fünftes Prosastück: „Lenin und Christus?“ (KWA I/12, 58)

³⁸¹ KWA I/12, 56.

Das sich anschliessende Prosastück setzt dann mit dem Hinweis auf die „Nacht“ ein, mitgeteilt werden nächtliche Gedanken. „Ich erwachte letzte Nacht, machte Licht und dachte, ich weiß nicht, aus welcher Folge von Eindrücken, an ihn, den man eines Tages kreuzigte.“³⁸² Auch im weiteren Verlauf des Textes richten sich die Gedanken der Ich-Instanz auf die Kreuzigung und damit auf eine Thematik, die sich in Walsers Werk seit seinen literarischen Anfängen in unterschiedlicher Form findet.³⁸³

6.7.1 Das Motiv der Kreuzigung

Im Buch *Die Rose* wird das Motiv des Gekreuzigten bereits im Prosastück *Schaufenster* angesprochen. Bei einem „Trödler“ betrachtet die Ich-Instanz, die sich entlang von Schaufenstern bewegt, ein „Christusbildchen“. „Neulich sah ich bei einem Trödler ein elfenbeinernes Christusbildchen, wagrechte Arme ausstreckend, mit durchlöcherten Füßen.“³⁸⁴ In diesem kurzen Hinweis finden sich die für Walsers Darstellung der Kreuzigung wiederkehrenden Merkmale von „Armen“ und „Füßen“. Walser verarbeitet die Thematik der Kreuzigung sehr eigenwillig, wie sich auch in seinem frühen Gedicht *Weinenden Herzens* zeigt. „Am Morgen sind dann im Schnee/ von ihm noch Fußstollen./ Er gehört den Armen, die ihm so weh/ getan haben sollen.“³⁸⁵

³⁸² KWA I/12, 57.

³⁸³ Dieter Borchmeyer (Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser, 62 ff.) bietet einen Überblick verschiedener Prosastücke und Gedichte, die sich auf die Figur Jesus beziehen, u. a. erwähnt er das frühe Gedicht *Weinenden Herzens* (1897/98). Eine Zusammenfassung von literarischen Texten und brieflichen Aussagen Walsers zur Thematik der Religion unter dem Blickwinkel der „pietistischen Ethik“ entwirft Hans Dieter Zimmermann. Vgl. ders.: Walser und die pietistische Ethik. In: Chiarini (Hg.) „Immer dicht vor dem Sturze...“, 237–251. Im Hinblick auf Walsers „Christentum“ gestaltet auch Robert Mächler einen Durchgang durch Walsers Texte. Vgl. ders.: Robert Walser und das Christentum (1966). In: Kerr (Hg.): Über Robert Walser, Bd. 2, 115–124.

³⁸⁴ KWA I/12, 32.

³⁸⁵ Walsers Gedicht *Weinenden Herzens* entstand etwa 1898 und erschien erstmals in der Gedichtausgabe von 1909. Als weitere Fassung wurde es 1913 unter dem Titel *Jesus und die Armen* in der von Franz Blei herausgegebenen Zeitschrift *Der lose Vogel* abgedruckt. Vgl. Jochen Greven: Nachwort. In: SW 13, 268–279, hier S. 269. Etwas später als

Dieser Schlussvers hat Urs Allemann zu einer Gedichtbetrachtung inspiriert mit dem Titel *Zweierlei Arme*. „Sehr wohl möglich, dass zum Beispiel ‚die Armen‘ ihren Auftritt in dem Gedicht einfach ‚den Armen‘ des gekreuzigten Christus am Kreuz verdanken: dass die dem Mann ‚so weh/ getan haben sollen‘, ist ja nur allzu plausibel.“³⁸⁶

Im Gedicht *Weinenden Herzens* wird zu Beginn auch auf den Vorgang des Denkens hingewiesen und in der ersten Strophe der Name „Jesus“ genannt, diesen als Reim mit dem Wort „Kuß“ verbindend.

Ich fühle tausend Dinge, wenn/ ich an dich denke, Jesus.
Heiß wird mir, denn/ dein Name ist ein verwirrender Kuß.³⁸⁷

Der Kreuzreim dieser Strophe wurde in der Rezeption von Walsers frühen Gedichten mehrfach bemängelt. Bereits Walsers erster Förderer und Kritiker, Josef Viktor Widmann, stufte diesen als „grammatikalisch ziemlich bedenkliche Konstruktion“ ein. Widmann spricht von „unmögliche[n] Reime[n] wie ‚Kuß‘ und ‚Jesus‘“ und hebt allgemein auf die Gedichte bezogen die „fast schlafwandlerische Sicherheit“ hervor, „sich auf jenen äußersten Grenzen zu bewegen, wo man so leicht vom erhabenen Standpunkt in den Abgrund der Lächerlichkeit fällt“.³⁸⁸ Dass Walsers frühe Gedichte als nah der Grenze zur „Lächerlichkeit“ aufgefasst wurden, ist weniger auf den Versuch eines „erhabenen Standpunkt[s]“ zurückzuführen. Vielmehr entsteht die leicht irritierende Wirkung durch die Verarbeitung des Wortmaterials im unmittelbaren

Die Rose entstanden weitere Gedichte mit einer religiösen Thematik (vgl. SW 13, 135–137), die vor allem in Prag veröffentlicht wurden: *Jesus Unerklärlicher* (Mai 1925 in *Prager Tagblatt*), *Das Schmerzensantlitz* (Dez. 1926 in *Prager Tagblatt*), *Der Gekreuzigte* (Dez. 1926 in *Prager Tagblatt*), *Der Vollendete* (Juli 1933 in *Prager Presse*).

³⁸⁶ Vgl. Robert Walser: *Der Schnee fällt nicht hinauf. Dreiunddreißig Gedichte*, ausgewählt und kommentiert von Urs Allemann. Frankfurt a. M./Leipzig 2009, 28–30.

³⁸⁷ SW 13, 20.

³⁸⁸ Vgl. Joseph Viktor Widmann: *Lyrische Erstlinge. Vorbemerkungen der Redaktion: Sonntagsblatt des Bundes*, Nr. 19 (8. Mai 1898), S. 149–50. Wiederabgedruckt in: Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*, Bd. 1, 11–12. Jochen Greven: *Nachwort*. In: SW 13, 268–279. Martin Jürgens: *Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa*. Kronberg/Taunus 1973, 9 (*Das Scheitern der Unmittelbarkeit/ Zur frühen Lyrik Robert Walsers*).

Prozess des Denkens. „Ich fühle tausend Dinge, wenn/ ich an dich denke, Jesus“. Wie Allemann ausführt, soll gerade das „die Modernität des Gedichts“ ausmachen, „dass es keine dem Verfasser schon vor dem Verfassen des Gedichts zu Gebote stehenden Vorstellungen mitteilt, sondern seinen ‚Inhalt‘, seine Textur, erst im Verlauf seiner Entstehung gewinnt“.³⁸⁹ Im Gedicht *Weinenden Herzens* findet sich das Verb ‚lachen‘, das in der Form von ‚lacht‘ und reimend auf ‚Nacht‘ auch den ‚dunkeln‘ „Sinn“, den Eigensinn des Gedichts anspricht: „Bisweilen kommt es dahin,/ daß Jesus noch einmal lacht,/ zärtlich, und mit wunderbarem Sinn/ und beruhigend wie eine Nacht.“³⁹⁰

Als grenzgängig kann auch das Prosastück aus *Eine Ohrfeige und Sonstiges* bezeichnet werden, in dem Sinne, dass dieser Text den ‚Geschmack‘ des Lesers herausfordert und die „Strafart des Kreuzigens“ selbst als etwas ‚Lächerliches‘ bezeichnet. Es fällt auf, dass analog zu *Weinenden Herzens* auch die Prosabeschreibung der Kreuzigung mit dem Personalpronomen der ersten Person einsetzt, „Ich“, und sich ebenso aus einer allmählichen Entwicklung des Denkens aufbaut. Der Name „Jesus“ jedoch und auch das Wort „Kuß“ werden umgangen bzw. umschrieben.³⁹¹ Der erste Satz des Prosastückes setzt unmittelbar ein und belässt mit der Formulierung „ich weiß nicht, aus welcher Folge von Eindrücken“ Anlass und Motivierung der Gedanken im Unbestimmten. Die Gedanken werden jedoch in der Zeit der „Nacht“ verortet. Dieses Wort prägt denn auch den Verlauf des ersten Satzes, der primär auf dem Klang aufbaut, auf den sich reimenden Verben von ‚er-wachte‘, ‚machte‘ und ‚dachte‘. Als aufhellende Klangvarianten von „Nacht“ fügen sich zudem die Worte „nicht“ und „Licht“ ein.

Als Gegensatz zur „Nacht“ wird etwas später auf die Zeit der Kreuzigung hingewiesen. Sie geschah an einem historischen Tag: „eines Tages“.

³⁸⁹ Allemann: Zweierlei Arme. In: Der Schnee fällt nicht hinauf, 29. Allemann bezieht sich auf eine Vorlesung über dieses Gedicht von Wolfram Groddeck an der Universität Basel.

³⁹⁰ SW 13, 21, zweitletzte Strophe.

³⁹¹ Vgl. „Ich fühl tausend Dinge, wenn/ ich an dich denke, Jesus“ (SW 13, 20). „Ich erwachte letzte Nacht, machte Licht und dachte [...] an ihn, den man eines Tages kreuzigte“ (KWA I/12, 57). In variiert Form findet sich das Wort „Kuß“ im Prosastück etwas später als Partizip: „geküßt“ (KWA I/12, 57, Z. 24).

Diesem einen vergangenen Tag wird im letzten Drittel des Textes, den Satz wieder mit der Erststellung des Pronomens „Ich“ ansetzend, der „Alltag“ entgegengehalten als gegenwärtige Zeit und damit auch der Entstehungszeit des Textes. „Ich will mich in unseren Alltag verschleichen. Gestern las ich im Café Zeitungen; in einer derselben stand, wir wären keine Christen mehr, aber ich halte das nicht für möglich.“³⁹² Auch in diesem Prosastück spinnt sich aus den ersten Worten, aus dem Prozess des Denkens entlang des Sprachklangs die Thematik der Kreuzigung. Dieses Verfahren umgeht einen „erhabenen Standpunkt“ und entfaltet sich vielmehr, wie das genannte „Christusbildchen“ beim „Trödler“ andeutet, in Erinnerung einer bildlichen Assoziation.³⁹³

Der zweite Satz des Prosastücks versetzt mitten in die bildliche Vorstellung der angekündigten Kreuzigung und überlagert als Gegensätze die ‚Arbeit der gedungenen Knechte‘ mit den erinnerten Handlungen des Gekreuzigten.

Knechte, die für diese Arbeit gedungen waren, hefteten mit Nägeln seine Hände und Füße ans Holz, die Hände, die segnend auf den Stirnen von Fieberkranken geruht hatten, die durch Kinderlocken glitten, die Füße, die er brauchte, um den Weg zu Trostbedürftigen zurückzulegen.

Sich wieder auf ‚Arme‘ bzw. „Hände“ und „Füße“ beziehend, baut sich hier der Text selbst entlang der Form des Kreuzes auf. Die Beschreibung folgt vertikal von den „Hände[n]“ zu den „Füße[n]“, zu der Horizontalen der „Hände“ und wieder zurück zu den Füße[n].³⁹⁴ Der Name des Gekreuzigten bleibt jedoch unausgesprochen. Als Subjekte der ersten beiden Sätze verwei-

³⁹² KWA I/12, 57, Z. 25–27. Im Gedicht *Weinenden Herzens* zeichnet sich in der fünften Strophe eine distanzierende Wende durch eine analoge Formulierung ab, „Ich will“, die zudem intensiviert wird durch den Wechsel von der direkten Ansprache Jesus („du“) zu einer erläuternden Perspektive. „Ich will unter Armut verstanden/ haben ein stilles Weh,/ Menschen, die außer den Banden/ der Tat, hingestreu, weich wie Schnee“ (SW 13, 21).

³⁹³ Vgl. Hendrik Stiemer: *Lyrik der Berner Zeit*, RWH, 210.

³⁹⁴ Vgl. Siegel: *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 56/57 („Auftrag“ und Kreuzigung: Sinnlichkeit und Frage der Erlösung“).

sen das sich äussernde Ich und die handelnden „Knechte“ paradigmatisch aufeinander.

Distanzierend reflektiert die Ich-Instanz darauf ihr Denken und setzt es in Bezug zu einer sinnlichen Handlung. „Der Gedanke an den Leidenden hinderte mich nicht, in eine Orange zu beißen, eine Frucht, die mit ihrer farbenprächtigen Saftigkeit den Süden vors Gemüt zaubert.“ Mit dem Hinweis auf die Konsumation einer „Frucht“, die eine ‚farbenprächtige‘ Assoziation hervorruft, entzieht sich die Ich-Instanz einer empathischen Haltung gegenüber dem mitgeteilten Vorgang der Kreuzigung. Im Akt des ‚Beißens‘ zeichnet sich zudem eine Parallele zum „Werk“ der „Knechte“ ab. Nachfolgend verflechten sich denn auch der Vorgang des Kreuzigens und die Esshandlung; nicht die „Saftigkeit“ der südlichen „Frucht“, sondern das „Blut“ „spritzte“. „Als man ihm die Nägel durchs Fleisch trieb, spritzte das Blut diejenigen an, die dies Werk auf sich nahmen. Hierauf wurde das Kreuz aufgerichtet.“

Die Beschreibung der Kreuzigung folgt einem zoomartigen Verfahren. Zu Beginn des Textes steht die neutrale Form des Verbs ‚kreuzigen‘. Bei näherer Betrachtung wird diese durch den Ausdruck ‚Hände und Füße mit Nägeln anheften‘ ersetzt, um dann noch deutlicher zu formulieren, ‚die Nägel durchs Fleisch zu treiben‘, sodass „das Blut“ „spritzte“. Anschliessend verdichten sich die Gedanken der Ich-Instanz bis zur imaginativen Anrede des Gekreuzigten, die jedoch nicht dessen Wirkung, sondern die des Gemäldes hervorhebt.³⁹⁵ Diese Umpolung lenkt den Blick vom beschriebenen Objekt auf das (entstehende) Medium der Darstellung und reflektiert zugleich dessen Wirkung.

Diese Art, einen Menschen unschädlich zu machen, mutet wie ein Spiel an; etwas Naives liegt im Annageln eines lebendigen Körpers an ein Stück Holz: „Da bist du aufgetragen! Das Gemälde wirkt gut. Nun laß dir die Marter schmecken.“ Die Straform der Kreuzigung streift ans Lächerliche.³⁹⁶

³⁹⁵ Im Gegensatz zum Gedicht *Weinenden Herzens*, das mit einer direkten Jesus-Anrede einsetzt, wird im Prosastück die Anrede erst durch einen Prozess der Vorstellung erreicht und sogleich wieder gebrochen.

³⁹⁶ KWA I/12, 57, Z. 12–17.

Mit dem Ausdruck „Art“,³⁹⁷ „Strafart der Kreuzigung“, und der Übertragung auf die bildende Kunst, „aufgetragen“ im „Gemälde“, wird der Vorgang der Kreuzigung einem Kunstakt angenähert. Anspielungen auf „ein Spiel“, auf „etwas Naives“ durchbrechen die thematische Darstellung; die Beschreibung wird selbst in einer spielerischen Ambivalenz aufgehoben. Durch den Verschiebungsprozess und die Überblendung von „Marter“ und „Frucht“ wirkt die direkte Ansprache des Gegenübers, „du“, provokativ: nicht die „Frucht“ soll ‚schmecken‘, sondern die „Marter“.³⁹⁸ Als Mahl angerichtet, „aufgetragen“, wird die „Strafart der Kreuzigung“ einer sinnlichen Handlung angeglichen und deren Bedeutung, deren Sinn infrage gestellt; sie „streift ans Lächerliche“.

6.7.2 Das Wort als „Frucht“

Das Ansprechen des ‚angenagelten‘ Körpers und die Überblendung der Motive „Marter“ und „Frucht“ weisen indirekt auch auf das stumme Verharren des Gekreuzigten. In einem etwas späteren Text mit dem Titel *Studie* wird ein Dialog Jesus mit seiner Mutter beschrieben, worin Jesus seine gesprochenen Worte mit einer „Frucht“ vergleicht.³⁹⁹

Jesus: Sie hörten vielleicht mehr auf meine Stimme als auf den Inhalt meiner Darlegung. Als ich sprach, war mir, meine Rede würde zur körperlichen Form, woran sie sich mit ihren Augen weideten. Sie schauten mit glänzend-schönen-ehrlichen Augen auf mich. Weißt du, es war so, als würde jedes Wort, das mir zum Mund heraustrat,

³⁹⁷ Auf die Vielfalt und Bedeutung des Wortes „Art“ bei Robert Walser hat Wolfram Groddeck hingewiesen. Vgl. Wolfram Groddeck: Gedichte auf der Kippe. Zu Walsers Mikrogrammblatt 62. In: Davide Giuriato/Stephan Kammer (Hg.): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Frankfurt a.M. 2006, 239–268, hier S. 255.

³⁹⁸ In Walsers späterem Gedicht *Der Gekreuzigte* (Dez. 1926 in *Prager Tagblatt*) findet sich die Formulierung „damit er sich am Weh erlab“³⁹⁸ (SW 13, 137). Zur Homonymie von ‚Mahl‘ und ‚malen‘ vgl. Siegel. Aufträge aus dem Bleistiftgebiet, 57.

³⁹⁹ Dieter Roser (Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift, 61–68) betont, dass „Jesus wohl die historisch bedeutsamste und wirkungsmächtigste Person [war], die ausschliesslich sprach, d. h. Schrift und die dauerhafte Niederlegung des Wortes mied“.

zu einer Frucht, die ich ihnen gleichsam zum Essen darböte. Einer wie der andere glich der bildlichen Aufmerksamkeit. [...] Was ich sagte, belebte aber auch mich. Meine Meinungen, denen ich Sprache verlieh, machten vor allem mich selbst glücklich, und das Glück, das ich mir verschaffte, übertrug sich auf die, die ich ansprach.⁴⁰⁰

Im Prosastück „Ich erwachte letzte Nacht“ zeigt sich die Verbindung von „Wort“ und „Frucht“ in indirekter Form und bezogen auf die Ich-Instanz. Diese isst „eine Frucht“ beim „Gedanke[n] an den Leidenden“. Das belebende Element der Frucht kommt allein den Worten des aussagenden Ich zu;⁴⁰¹ dem Gekreuzigten dagegen wird die Frucht (seiner Worte) als „Marter“ angerichtet.⁴⁰² In der Transformierung des angesprochenen Objekts in ein visuelles Medium spiegelt sich zugleich, dass dem Gekreuzigten keine Worte mehr zur Verfügung stehen. Dagegen verdichten sich die Worte der Ich-Instanz bildhaft zum „Gemälde“, gleichsam als Frucht der direkten Rede.

Der einzige Laut, der dem Gekreuzigten im Prosastück zugeschrieben wird, ist ein ‚Winseln‘. „Wie er am Kreuz winselte, dieser so Vornehme, dessen Manieren, Gesten so überdacht waren, sich in einem fort so schön gehend.“ Das Wort ‚winseln‘ reduziert den im Neuen Testament als ‚Schrei‘ wiedergegebene Ausdruck Jesus vor seinem Tode auf eine Handlung, die eher einem Hund zukommt.⁴⁰³ Dieses anstößige Wort, das sich anstelle einer

⁴⁰⁰ Robert Walser: *Studie* (Dez. 1926 in *Individualität*), SW 17, 465–477, hier S. 467/468.

⁴⁰¹ Zum Motiv der „Frucht“ vgl. das Prosastück *Manuel* ebenfalls in *Die Rose*, in dem sich der Protagonist metaphorisch mit seinen eigenen „Früchten“ sättigt. „Manuel glich in seiner Gleichmütigkeit einem Baum mit festumhäuteten, ruhig-schweren Früchten behangen. [...] [D]aran er sich zunächst selbst satt aß im genügsamen Herzen“ (KWA I/12, 16).

⁴⁰² Im Prosastück *Möri* (1916 in *Die Weißen Blätter*) findet sich eine explizite Verbindung von Gedanken und Kreuzigung; die Kreuzigung wird als Folge von Gedanken beschrieben. „Er sah nach Gedanken aus, und Leute, die nach Gedanken aussehen, sieht man nicht gern. Man weicht ihnen aus, als seien sie Verbrecher. Der Gedankenreichste wurde ja ans Kreuz geschlagen und mußte sterben den jammervollen Tod der Kreuzigung“ (SW 16, 85).

⁴⁰³ Vgl. Mk 15, 33–37. Im späteren Gedicht *Der Gekreuzigte* verwendet Walser die Formulierung ‚auf den Hund kommen‘. „O, mein liebes Jesulein,/ du wahrtest leider nicht

Referenz nur im Laut aussagt, hebt das kreatürliche Dasein des „Leidenden“ hervor, fern jeglicher Erhabenheit. In der geschilderten Szene werden keine Worte des Gekreuzigten, sondern nur ein bildlicher Eindruck vermittelt.

Mit dem Hinweis auf gesehene Bilder, auf ein abgebildetes „Spiel“ löst sich die Imagination der Kreuzigung mittels eines assoziativen Sprachspiels auf und die Ich-Instanz unterbricht ihre Betrachtung. „Wie auf Bildern der Frühzeit abgebildet wurde, vertrieben sich Menschen neben dem Kreuz die Langeweile mit Spiel und sonstigem Kurzweil, ich will aber dabei nicht verweilen.“ Erst nach dieser Distanzierung wird in Form der Erinnerung und eingeflochten in die Redewendung eines Lehrers – gleichsam als Schulstoff – der Name des „Leidenden“ genannt, „die Leiden Jesu am Kreuz“. Dabei fällt auf, dass sich die Ich-Figur ebenfalls in eine Allgemeinheit einfügt („uns“). Das Text-Ich ‚verschleicht‘ sich, wie es später heisst. Auch der nachfolgende Satz, der nochmals das Motiv des Denkens aufgreift, bleibt elliptisch, ohne aussagendes Subjekt: „Wozu an das denken?“ Mit dieser rhetorischen Frage rundet sich der erste Bogen des Textes ab.

Das Motiv des Denkens, im ersten Satz eingeführt und im dritten wiederholt, weist den Text als unmittelbar entstehenden aus und strukturiert diesen zugleich. Der Wechsel des Tempus in der Frage „Wozu an das denken“ leitet in den „Alltag“ über. Das aussagende Subjekt bezieht sich nun auf die Gegenwart. Die Gedanken an den Gekreuzigten werden aber wieder aufgenommen, indem nun das Motiv des Denkens auf den Gekreuzigten selbst bezogen wird, allerdings nicht auf dessen mentalen, sondern gestischen Ausdruck: „dessen Manieren, Gesten so überdacht waren.“ Gegen Ende des Textes findet sich dieses Motiv wieder als Frage, in den Schluss des Prosastückes führend: „Was dachte ich neulich darüber?“

6.7.3 Der Auftrag „schön reden lernen“

In der literaturwissenschaftlichen Rezeption finden sich nur kurze Hinweise auf das Prosastück „Ich erwachte letzte Nacht“, die zudem eingebunden sind

den Schein/ und kamst aus diesem einz'gen Grund/ erbarmungswürdig auf den Hund“ (SW 13, 137).

in eine übergeordnete Thematik. Peter Utz kommt in seinem Beitrag „Die Kalligrafie des ‚Idioten‘“ auch auf diesen Text aus *Eine Ohrfeige und Sonstiges* zu sprechen. Utz erkennt in der „langen Reflexion über Christus“ eine Annäherung an die „Haltung der christlichen Demut“. Er bezieht sich vor allem auf das Ende des Prosastückes. Ausgehend vom Ausdruck „schön reden“ zieht er eine Verbindung zu Dostojewskijs Figur des ‚Idioten‘ bzw. dessen „Schönsehen“.

Denn dieses Schönsehen ist die Voraussetzung zum Schönschreiben der Welt. Im Text eine „Ohrfeige und Sonstiges“ ebenfalls in „Die Rose“ erschienen, formuliert Walser dies programmatisch so: „Man müsse vom geringsten Gegenstand schön reden lernen, was besser wäre, als über einen reichlichen Vorwand sich ärmlich ausdrücken.“ Weit entfernt vom Ästhetizismus der Zeit postuliert Walser den Respekt vor dem „geringsten Gegenstand“, an dem allein das „schön reden“ gelernt werden könne. Kein ethisches Rezept mit zugehörigem Zeigfinger, sondern eine Haltung, die sich in jeder Zeile neu bestätigen muss.

Das nähert diese Haltung der christlichen Demut an – kein Zufall, dass dieser Satz am Ende einer langen Reflexion über Christus fällt. Auch mit diesem Bezug zur Christusfigur rückt Walser in die Nähe zu Dostojewskijs „Idioten“. Er fasziniert Walser um so mehr, als Dostojewski in seinem demütigen Fürsten Myschkin die Christusfigur mit ihrer tragikomischen Variante überlagert, mit dem Don Quijote von Cervantes.⁴⁰⁴

Es fragt sich, ob in Bezug auf dieses Prosastück von einer „Haltung der christlichen Demut“ gesprochen werden kann. Die Ich-Instanz des Textes teilt ihren Vorschlag, „schön reden“ zu „lernen“, im Satzfuss mit, nachdem sie sich ein weiteres Mal von dem, was sie über den Gekreuzigten geschrieben, wieder distanziert. „Da er’s mit den Ärmsten hielt, war er nun selber ein Ärmster, es liegt darin vielleicht Gerechtigkeit, aber ich mag nicht, was ich hier schreibe.“ Die Empfehlung am Ende des Textes richtet sich dann ganz allgemein an Schriftsteller.

Schriftsteller sollen sich nicht darum, daß sie sich ans Großartige schmiegen, für groß halten, vielmehr in Kleinigkeiten bedeutend zu sein versuchen. Was dachte ich

⁴⁰⁴ Peter Utz: Die Kalligrafie des „Idioten“. In: Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur, 12/12a (2004: Robert Walser), 106–119, hier S. 110.

neulich darüber? Man müsse vom geringsten Gegenstand schön reden lernen, was besser wäre, als über einen reichlichen Vorwand sich ärmlich ausdrücken.

Das Motiv des Denkens, den Text einleitend, findet sich gegen Ende erneut als rhetorische Frage. „Was dachte ich neulich darüber?“ Die Gedanken an den, „den man eines Tages kreuzigte“, wandeln sich in eine formulierte Empfehlung, dass man „vom geringsten Gegenstand schön reden lernen“ müsse. Von der Betrachtung der Kreuzigungsszene, „aufgetragen“ im „Gemälde“, bleibt nur eine allgemeine Reflexion übrig, ein sprachlicher ‚Auftrag‘: „schön reden lernen“.⁴⁰⁵ Im Kontext des gesamten Prosastückes zeigt sich, dass das Adverb „schön“ des Satzes sich bereits auf den Gekreuzigten bezogen findet, „dessen Manieren, Gesten so überdacht waren, sich in einem fort so schön gehabend“. Auch das Adverb „ärmlich“, „sich ärmlich ausdrücken“, liest sich in Verbindung mit der Bezeichnung „Ärmster“. Die gesteigerten Formen „Ärmster“ und „Ärmsten“ beziehen wieder Opfer und scheinbare Täter aufeinander wie in Walsers frühem Gedicht *Weinenden Herzens*. In der Schlussformulierung zeichnet sich nun aber eine Verschiebung ab. Es werden keine „Manieren“ und „Gesten“, die den Leidenden den „Ärmsten“ gleich machen, gefordert, es wird kein sozialer oder religiöser Dienst „aufgetragen“, sondern nur der Schein des ‚schön Redens‘ empfohlen. Die allgemeine Redewendung „schön reden lernen“ offenbart nichts. Der Gedanke der Transformation entfaltet sich nur auf der Ebene des Schreibens: Als „Frucht“ werden allein die Worte der Ich-Instanz dargereicht, die im letzten Satz bezeichnenderweise auf der Figur des Chiasmus beruhen. Die Epitheta ‚gering‘ und ‚schön‘ überkreuzen sich mit ‚reichlich‘ und ‚ärmlich‘.

6.7.4 Die Kreuzigungsszene und *Der Idiot von Dostojewski*

Mit der Jesusfigur und dessen Kreuzigung greift Walser im Prosastück „Ich erwachte letzte Nacht“ eine Thematik auf, die sich in der Literatur zu Beginn

⁴⁰⁵ Zimmermann (Walser und die pietistische Ethik, 240) bezeichnet das Reden über Religion als „reichliche[n] Vorwand“. Im Text werden aber ebenso „Kleinigkeiten“ beschrieben (vgl. Siegel, Aufträge aus dem Bleistiftgebiet, 56/57), sodass diese Schlussentziffer eine gezielte Übertragung auf den Text verweigert.

des zwanzigsten Jahrhunderts mehrfach findet.⁴⁰⁶ Peter Utz liest, von der Rezeptionsgeschichte ausgehend, die Kreuzigungsszene in Verbindung zu Walsers Prosastück *Der Idiot von Dostojewski*.⁴⁰⁷ Dieses Prosastück ebenfalls in *Die Rose* zeigt Walsers humoristisch-spröde Art, sich auf Werke Dostojewskijs zu beziehen. Im Kontext des Dostojewskij-Diskurses zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts fragt es sich, ob die Kreuzigungsszene in Walsers Prosastück *Eine Ohrfeige und Sonstiges* nicht auch eine Anspielung auf die Wirkungsgeschichte, auf die Rezeption von Dostojewskij und dessen Roman *Der Idiot* enthalte. Robert Walser dürfte vor allem die bekannten Dostojewskij-Abhandlungen von Stefan Zweig und Hermann Hesse gekannt haben.⁴⁰⁸

In literarischen Ausführungen zu Dostojewskij findet sich der Vergleich der Figuren Fürst Myschkin und Christus mehrfach. Hermann Hesse thematisiert diesen explizit: „Aber es ist seltsam – so wenig der ewige Vergleich zwischen Myschkin und Christus sympathisch ist –, auch ich sehe die beiden Bilder unbewusst miteinander verbunden.“⁴⁰⁹ In eine Analogie zu Christus und dessen Leiden am Kreuz wird jedoch nicht nur die Romanfigur, der ‚Idiot‘, gesetzt sondern ebenso der Künstler.⁴¹⁰ Im Hinblick auf die mystische

406 Die Jesus-Figur spielte in Bezug auf die soziale Frage im Naturalismus eine wesentliche Rolle und verbindet sich auch mit der Forderung nach der „Moderne“. Vgl. Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart 1992, 28 u. 189. Helmut Scheuer: *Zur Christus-Figur in der Literatur um 1900*. In: Roger Bauer et al. (Hg.): *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. 1977, 378–402, hier S. 380.

407 Vgl. Utz: *Die Kalligrafie des „Idioten“*, 110. Robert Walser: *Der Idiot von Dostojewski*, KWA I/12, 21.

408 Vgl. Stefan Zweig: *Dostojewski*. In: Ders.: *Drei Meister. Balzac. Dickens. Dostojewski* [1919]. *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurt a.M. 1982, 83–197. Hermann Hesse: *Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“* (1919). In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XII. Frankfurt a.M. 1973, 307–315. Gerigk (*Dostojewskij der „vertrackte Russe, 36 f.*) weist auf die grosse „Verbreitung“ dieser beider Texte zu Dostojewskij und dessen Werk.

409 Hesse: *Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“* (1919), 34. Nach Borchmeyer (*Dienst und Herrschaft*, 67) geht der Vergleich von Christus und Dostojewskijs *Idiot* auf Nietzsche zurück: „Nicht das Wort ‚Held‘, sondern ‚Idiot‘ eigne sich zur Kennzeichnung des ‚Typus Jesus‘“.

410 Vgl. Scheurer, *Zur Christus-Figur in der Literatur um 1900*: „Der Vergleich des Künstlers mit Christus erscheint vielen Autoren angemessen. (Sie stehen damit nicht iso-

Figur des ‚Idioten‘ und dessen Christusanalogie bezieht Stefan Zweig die Kreuzthematik gleichermassen auf den Autor Dostojewskij.⁴¹¹

[E]s tut ihm weh das Leben, weil es ihn liebt, und er liebt es, weil es ihn so stark fasst, denn im Leiden erkennt dieser Wissendste die stärkste Möglichkeit des Gefühls. [...]. Und Dostojewski, der ‚Gottesknecht‘, begreift die Größe dieser Botschaft und findet höchstes Glück darin, der ewige Bezwangene unendlicher Mächte zu sein. Mit fiebernden Lippen küßt er sein Kreuz.⁴¹²

Stefan Zweig entwirft in seiner Abhandlung ein dualistisches Bild von Dostojewskij. Er bezeichnet den Dichter als „Märtyrer“, der sich selbst „ans Kreuz geschlagen“ habe, um durch seine Kunst und sein körperliches Leiden, einen „neuen Menschen“ zu „zeuge[n]“. Dostojewskij als Mensch sieht Zweig gegensätzlich zu seinen dichterischen Figuren wie Aljoscha Karamasow oder Fürst Myschkin und betont, dass erst sein „Leiden“, seine „Selbstvernichtung“ es Dostojewskij ermögliche, das Bild des zukünftigen Menschen zu gestalten.⁴¹³

Im Text über die Kreuzigung aus *Eine Ohrfeige und Sonstiges* deutet sich an, dass Walser Rhetorik und Diskurs dieser Thematik wahrnahm. Die Frage nach einer heutigen Kreuzigung liest sich wie eine Anspielung darauf. Mit der saloppen Formulierung „[g]eküßt werden, gekreuzigt werden“ wird sie jedoch ironisch unterlaufen. Und der Hinweis der Ich-Instanz auf deren unbeschwertes Geniessen einer Frucht gleich zu Beginn des Prosastückes sabotiert bewusst jegliche Leidensgebärde.

Was würde übrigens ein Heutiger für ein Gesicht machen, wenn er gekreuzigt würde? Geküßt werden, gekreuzigt werden! Ich will mich in unseren Alltag verschleichen. Gestern las ich im Café Zeitungen; in einer derselben stand, wir wären keine

liert, wie Blicke in die Vor- und Nachzeit des Naturalismus beweisen können)“ (ebenda, 387).

⁴¹¹ Die Analogie zwischen der Figur des Idioten und dem Autor Dostojewski beruht auf der Krankheit der Epilepsie, die als eine Leidensform in Kombination mit dem künstlerischen Schaffensdrang das Moment der Erlösung beinhaltet (vgl. Zweig: Dostojewski, 109 ff.).

⁴¹² Zweig: Dostojewski, 105/106.

⁴¹³ Vgl. Zweig, Dostojewski, 190/191

Christen mehr, aber ich halte das nicht für möglich. Man kann im Leiden selig sein; zwar möchte man nicht gekreuzigt werden.⁴¹⁴

Im Gegensatz zu Zweigs Aussagen ist in Walsers Kreuzigungsszene der Dichter nicht als „Gottesknecht“, nicht als Leidender gekennzeichnet. Eine Analogie zeichnet sich nur in Bezug zu den „Knechte[n]“ ab. Diese beruht auf dem handwerklichen Akt des ‚Anheftens‘, des ‚Auftragens‘, und wie die ‚Gedingten‘ lässt sich die Ich-Instanz in ihrer Handlung nicht vom sinnlichen Vergnügen abhalten.⁴¹⁵ Ebenso zeigt sich in Bezug zu Walsers frühem Gedicht *Weinenden Herzens*, dass im Prosastück eine Gefühlsnähe zu den „Ärmsten“ und damit zu Jesus vermieden wird.

Walsers Text über die Kreuzigung ist als „anstößig“ oder „zynisch“ bezeichnet worden.⁴¹⁶ Die provokative Beschreibung der Kreuzigung und ebenso der unpathetische Ausdruck lassen dieses Prosastück aber auch als eine ironische Distanzierung einer Idealisierung des Leidens zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts lesen. Den „Schriftsteller[n]“ wird kein sozialer oder religiöser Auftrag nahegelegt, sondern nur eine Konzentration auf den Ausdruck selbst bzw. das Reden als poetischer Akt: „schön reden lernen“.

6.7.5 „Lenin und Christus?“

Das Ende des vierten Textes leitet zugleich in das nachfolgende Prosastück über: „Wenn ich mir vorstelle“.⁴¹⁷ Es ist wohl kein Zufall, dass dieser leicht ironisch wieder mit einer sinnlichen Handlung einsetzt, dem Nippen an „Weinen“. In Erinnerung der Esshandlung einer „Frucht“ des „Südens“ und der Überblendung mit dem Motiv des ‚Blutes‘ liegt die Assoziation der eucharistischen Gabe bzw. der Transformation von „Blut“ in ‚Wein‘ nahe,

⁴¹⁴ KWA I/12, 57, Z. 23–28.

⁴¹⁵ Die Verben ‚anheften‘ und ‚andichten‘ werden in Walsers Prosastück *Wladimir* (KWA I/12, 9–11) in Analogie zueinander gesetzt (vgl. ebenda, 9).

⁴¹⁶ Vgl. Evans, Robert Walsers Moderne, 129, 131/142. Walter Lüssi: Experiment ohne Wahrheit. Berlin 1977, 72–80. Walter Keutel: Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt. Tübingen 1989, 58–61 („Der Dichter und sein Studienobjekt: Jesus“).

⁴¹⁷ „Wenn ich mir vorstelle“, KWA I/12, 58–59.

auch wenn der Plural ‚Weine‘ die säkulare Konsumation hervorhebt. Sinnigerweise vergegenwärtigt sich die Ich-Instanz dabei den Atheisten Lenin.

Wenn ich mir vorstelle, wie dieses unbedeutende, idyllische Ich, dies romantisch veranlagte Menschchen, sich gestern wieder gütlich tat, an Weinen nippte, und ich mir Lenin vergegenwärtige, von dem so viel die Rede gewesen ist, so drängt sich mir die Frage auf: war er für Naturfreuden empfänglich?

Die Empfehlung an Schriftsteller gegen Ende des vierten Prosastückes hindert das aussagende Ich nicht, sich nochmals „großragende[n] Persönlichkeiten“ zuzuwenden. In der Gegenüberstellung von „Lenin und Christus“ findet sich nun nicht mehr die Formulierung „schön reden“, sondern der Ausdruck ‚schöngestern‘: „Wenn ich über großragende Persönlichkeiten schöngestere, verliere ich leicht die innere Sicherheit, was ich an mir lobe.“ Mit diesem Hinweis auf die Redeweise entzieht sich die Ich-Instanz wieder einer Stellungnahme, indem sie den Vergleich zwischen „Lenin und Christus“ ins Leere laufen lässt. „Welcher von beiden schöpfte aus besserer Quelle? Ich will von anderem reden; denn ich hielte es für Zeitverlust, hier fortzufahren.“

Auch der fünfte Text weist auf seine Machart, die spielerisch assoziative Weiterführung der Gedanken, die wieder auf bildliche und vermutlich auch schriftliche Vorlagen zurückgehen. „Sein Bild erzählt von einem Hartgeprägten. Ob er wohl galant war? Liebenswert, dienstfertig?“ Und ebenso fügt sich, den Text abschliessend, eine allgemeine Reflexion an, die mittels der chiasmatischen Figur, der Kategorien ‚gesund‘ und „krank“ sowie „schlecht“ und „gut“ den Wert von Dichten im Verhältnis des Künstlers zum Bürger überdenkt.

Noch dies: es gibt Leute, die bürgerlich normal sind bei künstlerischer Unpäßlichkeit. Ein Dichter kann irgendwie krank, aber als Dichter doch gutsituiert sein. Dichtet ein gesunder Mensch schlecht, so ist er eben als Dichter krank. Dichtet ein kranker Mensch gut, so gehört er als Dichter zu den Gesunden.⁴¹⁸

418 KWA I/12, 59. Walser kommt in verschiedenen Texten auf das Verhältnis von „gesund“ und „krank“ zu sprechen (vgl. Evans, Robert Walsers Moderne, 156). Diese Reflexion aus *Eine Ohrfeige und Sonstiges* über das Dichten in Bezug auf Künstler und Bürger und den Gesundheitszustand wird in der Forschung zugleich zitiert, um den Künstler

Mit diesem aphoristischen Statement wird die „eigenartige[] Untersuchung“ beendet, und anstelle des Vergleichs von „Lenin und Christus“ wird über den Akt des Dichtens nachgedacht, dessen Qualität unabhängig eines menschlichen Gesundheitszustandes erwägend. Zugleich wird das Moment des „Kontrastes“ weitergeschrieben und in der chiastischen Bewegung aufgehoben. Wie im vorausgehenden Prosastück beruft sich die Ich-Instanz auf ihre sinnliche Unbeschwertheit und ihr poetisches Sprachverfahren, wobei sie sich eines wertenden Urteils enthält.

Auch in diesem Prosastück entwickeln sich die Gedanken, auf deren Entfaltung die Ich-Instanz immer wieder aufmerksam macht, aus verschiedenen Eindrücken, seien es Bilder oder gelesene Texte. Und wie in anderen Stücken aus *Eine Ohrfeige und Sonstiges* werden diese gleichsam als „Frucht“ aufgenommen und verarbeitet, dem Leser mitunter provokativ und wortgewandt angeboten, sodass sich darin auch ein parodistisches Verfahren abzeichnet.

Walser zu pathologisieren bzw. von einer „pathologisierenden“ Beurteilung zu rehabilitieren. Vgl. Hans Dieter Zimmermann: Robert Walser über Hölderlin. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“, 237–251, hier S. 218. Daniela Mohr: Das nomadische Subjekt, 4.

7.1 Einleitung

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war der Topos des Kindes, der Kindheit diskursübergreifend und in allen Medien ein beliebtes Thema.⁴¹⁹ Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Figur des Kindes, sondern auch auf dessen Kreativität, die diesem seit der Romantik zugesprochen wird. Im Streben nach einer Erneuerung der Kunst kommt dem kindlichen Spiel als einer ursprünglichen Kraft vermehrt Anerkennung zu. In der darstellenden Kunst spiegelt sich dieses Interesse darin, dass Künstler wie Paul Klee oder Wassily Kandinsky anfangen, Kinderzeichnungen zu sammeln, ihre Aufmerksamkeit aber auch auf ethnographische Kunst oder Zeichnungen von Geisteskranken richteten.⁴²⁰

In der Literatur nimmt das Kind ebenfalls eine innovative und subversive Rolle ein. Robert Walser setzte sich während seiner gesamten Schaffenszeit mit dieser Figur auseinander. Es gibt diverse Texte, die von einem Kind handeln; in diesen erfährt das Kind eine differenzierte und vielschichtige Gestaltung.⁴²¹ Zum Teil wird ein Kind nur beiläufig genannt, mitunter

⁴¹⁹ Vgl. Davide Giuriato: Tintenbuben. Kindheit und Literatur um 1900. In: *Poetica* 42 (2010), 325–351.

⁴²⁰ Evans (Robert Walsers *Moderne*, 81 ff.) thematisiert Analogien und Differenzen von Robert Walser und Paul Klee, von moderner Literatur und Malerei. Vgl. Scheffler, *Mikro-poetik*, 312 ff.

⁴²¹ Einen kurzen Überblick über Walsers Texte, in denen ein Kind oder eine jugendliche Figur eine wesentliche Rolle spielen, findet sich bei Davide Giuriato: *Kindheit, Naivität, Dilettantismus*. In: *RWH*, 337–340. Giuriato stellt das Phänomen ‚Kind‘ auch in den „Kontext der Zeit“ (ebenda, 337). Hartmut Vollmer unternimmt ebenfalls einen Streifzug durch Walsers Werk im Hinblick auf die Figur Kind. Er konstatiert eine enge „Verflech-

kommt ihm aber eine Hauptrolle zu,⁴²² und drei Prosastücke beziehen sich mit dem Titel *Das Kind* direkt auf dieses.⁴²³ Diese drei Texte entstanden während eines Zeitraums von neun Jahren. Der erste, der im April 1915 in *Die Ähre* erschien, schildert, wie „ein klein’ Kind“, das am „Eßstisch“ „Erbsensuppe“ essen wollte, stattdessen, da es mit diesem Vorgang nicht zurecht kam, „Tränen“ „aß“. Die Mutter erlöste es dann von seinem „Leid“, und der Text endet im Gestus des Märchens: „da war das gute, arme kleine Kind wieder glücklich“.⁴²⁴ Das Prosastück von 1916 thematisiert das Kind in der Welt des Kinos und handelt von einem „rührende[n]“ und einem „schönen Stück“. Auch diese nacherzählten Kinostücke enden mit einem „glücklich[en]“ Ausgang.⁴²⁵ Das letzte dieser drei Prosastücke erschien etwa acht Jahre später im Buch *Die Rose*. Dieses handelt nun nicht mehr von einem „klein’ Kind“, sondern von einem, „das bereits vierzig Jahre zählte“, und der Text entzieht sich eines erzählenden Inhalts. Im Vergleich zu den ‚Kindern‘ der Bieler Zeit zeigt sich eindrücklich, wie sehr Walser in der Berner Zeit einen neuen Ansatz des Schreibens entwickelte. Überraschend endet aber auch dieses Prosastück mit dem Wort „glücklich“ im letzten Satz und reiht sich damit zu den vorausgehenden Texten.⁴²⁶

In der Walser-Forschung wird das Prosastück *Das Kind* von 1924 mehrfach beachtet, wobei auffällt, dass dabei je unterschiedliche Aspekte desselben ins Zentrum gestellt werden. Ein Teil der Literatur stellt dieses „Kind“ in

tung von Kindheit und Dichtung im Werk Walsers“ und erörtert die Thematik des Kindes auch aus einer autobiographischen Perspektive. Vgl. ders.: Die erschriebene Kindheit. Erzähllust, Sprachzauber und Rollenspiel im Werk Robert Walsers. In: *Euphorion* 93 (1999), 75–97.

⁴²² Als Beispiele seien genannt: *Das Kinderspiel*: SW 16, 113–115. *Das Ende der Welt*: KWA I/8, 70–72. *Das Glückskind*: SW 18, 281–284. *Kindliche Rache*: SW 18, 296–299. *Das kleine Genie*: SW 19, 328–330. Die Figur des Kindes findet sich auch in verschiedenen Mikrogrammen.

⁴²³ Vgl. Stephan Kammer: ‚Lib/e/ri‘. Walsers poetologisch souveräne Kinder. In: Groddeck u. a. (Hg.): *Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘*, 133–139.

⁴²⁴ Robert Walser: *Das Kind* (I): SW 16, 89–90.

⁴²⁵ Vgl. Robert Walser: *Das Kind* (1916), KWA III/3, 65–68, hier S. 65 u. 68. Kammer, ‚Lib/e/ri‘. Walsers poetologisch souveräne Kinder, 135/136.

⁴²⁶ Vgl. Robert Walser: *Das Kind* (III): KWA I/12, 77–81.

einen intertextuellen Zusammenhang und liest es in Beziehung zu Dostojewskijs Roman *Der Idiot*.⁴²⁷ Stephan Kammer geht von der lateinischen Bezeichnung ‚Kind‘ in Grimms *Deutschem Wörterbuch* aus und beschreibt die sich damit verbindenden „Denkfiguren“.

Mit den lateinischen Bezeichnungen „proles, infans, liberi“ wird dort, nach bewährtem Erklärungsmuster, das Lemma ‚Kind‘ definiert. Die lateinischen Definitoren bringen damit die Referenzvorstellungen prokreativer, individual- oder entwicklungspsychologischer sowie sozialer Semantik ins Spiel, mit anderen Worten: Konzepte, die auf die phylogenetische Generationenfolge (*proles*), auf die ontogenetische Entwicklung (*infans*) und auf den gesellschaftlichen Status (*liberi*) bezogen sind.⁴²⁸

Kammer weist darauf hin, dass sich die angeführten „Ausdifferenzierungen“ semantisch nicht ausschliessen und „kombinierbar bleiben“. Seine Ausführungen konzentrieren sich auf das dritte Paradigma (‚liberi‘) bzw. auf die topische Verbindung von ‚Kindern und Büchern‘ (*lib(e)ri*), von Dichten und Zeugen.⁴²⁹ Davide Giuriato geht in seinem Beitrag *Robert Walsers Kinder vom Kind als infans* aus, das in einem „labilen Verhältnis zwischen Subjekt und Prä-Subjekt, zwischen Sprache und Nicht-Sprache“ steht, und stellt es in eine Beziehung zum „tierischen Sein“.⁴³⁰

Obwohl *Das Kind* innerhalb der Sammlung *Die Rose* ein vielschichtiges Prosastück ist, werden in der Literatur bis anhin nur einzelne Textstellen und

427 Vgl. Klaus-Michael Hinz: Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie. Mit einer Fußnote zu Kafkas Spielsachen. In: Hinz/Horst (Hg.): Robert Walser, 310–322, besonders S. 314. Peter Utz: Die Kalligrafie des ‚Idioten‘. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, 12/12a (2004: Robert Walser), 106–119, besonders S. 109. Michel Cadot: Walsers Lektüre von Dostojewskij. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze...“, 222–236. Roberto Calasso: Der Schlaf des Kalligraphen. In: Kerr (Hg.): Über Robert Walser, Bd. 3, 133–153.

428 Kammer: ‚Lib/e/ri‘. Walsers poetologisch souveräne Kinder, 134. Vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, XI, Sp. 707.

429 Vgl. den Hinweis in Grimms *Deutsches Wörterbuch* (XI, Sp. 726): „schriftsteller, dichter nennen ihre werke kinder“. Kammer (‚Lib/e/ri‘. Walsers poetologisch souveräne Kinder, 133) bezieht sich ebenfalls auf das Prosastück *Kurt* (KWA I/12, 29).

430 Davide Giuriato: Robert Walsers Kinder. In: Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘, 123–132.

Bedeutungsaspekte desselben beachtet. Oftmals beschränken sich die Beiträge auf wenige zitierte Sätze, von denen einer nachgerade Berühmtheit erlangte:

Dienstfertig bin ich lieber dort, wo man's nicht erwartet, als dort, wo man glaubt, ich sei es gern. *Niemand ist berechtigt, sich mir gegenüber so zu benehmen, als kennte er mich.* Wenn ich jemand erkenne, sag' ich ihm das nicht ins Gesicht; ich wirke damit unzart und wecke Verstimmtheit.⁴³¹

Bereits Stephan Kammer hat den betreffenden Satz kritisch kommentiert und auf seinen „immanenten performativen Widerspruch“ hingewiesen.⁴³² Anhand der Zitierung dieses Satzes zeigt sich aber auch, wie sich dessen Aussage ausserhalb seines Kontextes verändert. In den zitierten Sätzen ist eine Form des ‚Benehmens‘ angesprochen und nur oberflächlich die Rede vom ‚Erkennen‘.⁴³³ Zudem ist dieser Satz einer unter vielen, der einer Ich-Instanz zugeschrieben wird, die sich nicht ‚zart‘ in ihrem ‚Benehmen‘ einführt und deren Aussagen durch Sprachspiele, z. B. das „Recht“, „schlecht zu sein“, unterwandert werden. Selbstreferenziell weist diese Stelle auch auf die Nennung von ‚Gesichtern‘ im Text, die nicht als erkennbare eingeführt werden.

431 KWA I/12, 79/80; Kursivsetzung des betreffenden Satzes von der Verf., M. M. Hinz (Wo die bösen Kinder wohnen, 314) zitiert den Satz in Verbindung mit der Figur Myschkin aus Dostojewskijs Roman *Der Idiot*. Volmer (Die erschriebene Kindheit) bezeichnet das Prosastück *Das Kind* als ein „stilisiertes, ernstes und komisches Selbstporträt Walsers, das eindringlich die Problematik der zwiespältigen Existenz des Dichters spiegelt“. „Wenn das ‚Kind‘ sich selbst schon ein Rätsel ist und es in verschiedenen Ich-Rollen auftritt – wie sollen sich andere Menschen ein Urteil über den Verwandlungskünstler erlauben können“ (ebenda, 93).

432 Kammer, ‚Lib/e/ri‘. Walsers poetologisch souveräne Kinder, 137. Vgl. Stephan Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens*. Tübingen 2003, 227. Peter Utz: Robert Walsers „Poetenleben“. In: Benne/Gürber (Hg.): „... andererseits sich in fremden Gegenständen umschauend“. Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser. Kopenhagen/München 2007, 11–31, hier S. 12.

433 Eine analoge Aussage findet sich auch in Walsers Prosastück *Allerlei* (1911), SW 3, 134–140: „Man soll stets ein wenig lügen, das, was man nicht sagen darf, so sagen können, daß es wie eine einfache Unterhaltung klingt. Das Gehörte dem, den es angeht, genau so wiedersagen, wie es uns gesagt wurde, ist taktlos und muß verletzen“ (ebenda, 135/136). Vgl. Rodewald: Robert Walsers Prosa, 56.

Mittlerweile hat sich der zitierte Satz so sehr von seiner ursprünglichen Textstelle gelöst, dass er seine eigenen Kreise zieht. In einer vertrackten Situation legt Botho Strauß in seinen Prosatexten *Die Fabeln von der Begegnung* diesen als Zitat einem „Streifenpolizisten“ in den Mund: „In jedem Fall ist er der Düpierte, und etwas Besseres als der Satz, mit dem ein Robert Walser bereits versuchte, sich aus der Klemme zu helfen, fällt ihm jetzt nicht ein: „Niemand ist berechtigt, sich mir gegenüber so zu benehmen, als kennte er mich.“⁴³⁴ Paradoxerweise enthält dieser Satz jetzt selbst eine Referenz an Robert Walser.

Vermutlich trug auch ein Brief Walsers dazu bei, dass dieser Satz, den im Text nach Aussage des Erzählers „das Kind“ „schrieb“, nicht „bescheiden figürlich“, sondern bezogen auf den Autor Walser gelesen wurde.⁴³⁵ Walser liess wohl auch Thomas Mann ein Exemplar seines Buches *Die Rose* zukommen und erhielt darauf einen Dankesbrief. Dieser Brief hat sich nicht überliefert; Walser orientierte jedoch Anfang März 1925 Frieda Mermet brieflich über Manns Schreiben.⁴³⁶

Auch das muß ich Ihnen mitteilen, daß mir Herr D^r Thomas Mann, Sie wissen, der, der das berühmte Buch „Die Buddenbrocks“ schrieb, welches Ihnen vielleicht bekannt ist, schrieb, ich sei in dem Buch „Die Rose“ klug wie ein sehr, sehr feines, vornehmes, artiges und unartiges Kind, vielleicht demnach also gescheit und dumm, d. h. unbekommen und bekommen durcheinander.⁴³⁷

434 Botho Strauß: *Die Fabeln von der Begegnung*. München 2015, 67 (Erstveröffentlichung im Carl Hanser Verlag 2013).

435 Vgl. Robert Walser: *Zückerchen*, KWA I/12, 83.

436 Im Brief an Frieda Mermet (BA 2, Nr. 638) ist von verschiedenen „Schriftsteller[n]“ die Rede, denen Walser sein Buch *Die Rose* zukommen liess, sodass angenommen werden kann, dass ebenfalls Thomas Mann ein Exemplar bekam und mit einigen Zeilen auf *Die Rose* reagierte.

437 BA 2, Nr. 638 (zw. 28.2. u. 11.3.1925). Anna Fattori (Forschungsgeschichte, RWH, 417–430) erörtert die Beziehung der beiden Schriftsteller anhand von Seeligs Schilderungen und vertritt in Bezug zu Thomas Manns angeblicher Aussage die Ansicht, dass dieser den „Bieler Dichter tief verletzte“ (ebenda, 419). In einem späteren Mikrogramm, „Bedeutende Menschen nennen mich ein Kind“, findet sich eine weitere Anspielung auf diese Episode, ohne Thomas Mann zu nennen. „Bedeutende Menschen nennen mich ein Kind,

Thomas Mann dürfte Walser kaum so direkt als „Kind“ bezeichnet haben. Doch eine vielleicht humoristische Formulierung scheint Walser zu dieser Äusserung verleitet zu haben. Tamara Evans vermutet, dass „Thomas Manns sicherlich wohlgemeintes Urteil für Walser zusehends mit den Vorbehalten anderer zusammen“ gefallen sei, „die ihn der mangelnden Reife, der Inkompetenz oder des Wahnsinns bezichtigt“ hätten.⁴³⁸ Evans bezieht sich auf einen weiteren Brief, den Walser im Herbst 1925 an Therese Breitbach schrieb und in dem er noch einmal auf Thomas Mann zu sprechen kommt.

Man nimmt mich hier allgemein für ein in jeder Hinsicht unreifes Element. So hält mich ja auch Thomas Mann, Sie wissen, jener Gigant im Gebiet der Romanschriftstellerei für ein immerhin ganz kluges Kind. In Zürich sollte ich einmal aus meinen bisherigen Werken vorlesen, aber der Vorsteher des literarischen Zirkels behauptete, ich könne noch gar nicht deutsch reden. Eine Zeitlang hielt man mich für wahnsinnig und sprach laut in unseren Arkaden bei meinem Vorbeigehen: er gehört in eine Irrenanstalt.⁴³⁹

Stephan Kammer dagegen erkennt in Walsers Briefen ein „hintersinniges Spiel“ und bezeichnet „das Urteil des – im übrigen nur gerade drei Jahre älteren – Großschriftstellers [für] nichts weniger als originell; es wiederholt und überträgt lediglich poetische Aussagen auf ihren Verfasser“. Zurecht hebt Kammer den Namen ‚Mann‘ hervor, der „sich sowohl aufgrund seines Namens wie seiner gesellschaftlichen Position für diese Äusserung über das ‚Kind‘ Walser so gut wie kaum ein zweiter“ eigne.⁴⁴⁰ Nicht unwesentlich scheint dabei zu sein, dass Walser in beiden Briefen „Mann“ als berühmten Romanschriftsteller einordnet, sodass diesem die Rolle eines Gegenspielers zum „Kind“ des Prosastückes zukommt, das etwas ironisch als „träge“ gescholten wird, „[w]eil es auf einen Roman warten ließ“. Zudem wird in beiden Briefstellen mit den Ausdrücken ‚fein‘, ‚dumm‘, ‚unreif‘, ‚wahnsinnig“ ein Vokabular verwendet, das Analogien zum Prosastück enthält, und die

und ich wäre unartig, wenn ich das nicht auch selber glaubte. Freilich macht mich dieser Glaube oft ganz schwach. Ich dachte so ganz anders von mir“ (AdB 1, 28).

⁴³⁸ Evans: Robert Walsers Moderne, 135. Vgl. Vollmer: Die erschriebene Kindheit, 93.

⁴³⁹ BA 2, Nr. 659 (zw. Sept. u. Nov. 1925).

⁴⁴⁰ Vgl. Kammer, Figurationen und Gesten des Schreibens, 183, Anm. 106.

Briefstelle an Therese Breitbach setzt mit dem paranomastischen Spiel von ‚Man‘ und ‚Mann‘ ein, auch damit ein Element des Prosastücks aufgreifend.

Dass Walsers Briefstellen ein humorvolles, „hintersinniges“ Element enthalten, deutet sich auch in Carl Seeligs Mitteilung dieser Episode an. Nach den Worten von Seelig kommt Walser nicht direkt auf Thomas Manns Brief zu sprechen, sondern leitet diesen über eine weitere Briefgeschichte ein und zwar wie Seelig hervorhebt „halb ärgerlich, halb belustigt“.

Erzählt halb ärgerlich, halb belustigt von einer Frau A., die er noch aus der Jugendzeit kenne und die jetzt die Frau eines gutsituierten Postbeamten sei. Nun lasse sie ihn am Seil herunter, indem sie ihn einerseits mit Fondantschokolade bombardiere und andererseits in impertinenten Briefen stichle: „Ich kann Sie noch immer nicht recht ernst nehmen!“ In Thomas Mann habe sie diesbezüglich einen Verbündeten gefunden, denn er habe ihn in einem Brief kurzerhand zu einem „klugen Kind“ degradiert.⁴⁴¹

Walser las wohl auch Thomas Manns Schreiben, das vermutlich nicht ohne Humor auf die doppeldeutige Inszenierung der Figur „Kind“ anspielte, mit widersprüchlichen Gefühlen. Dennoch hatte Walser ein Interesse daran, wie die verschiedenen Zitate zeigen, die Mann zugeordneten Worte weiterzuleiten bzw. weiterzuinszenieren. Zugleich zeichnet sich, wie der Brief an Frieda Mermet andeutet, eine nicht unehrenhafte Parallelisierung ab. Die „Mann“ zugeordneten Aussagen werden ebenso wie die dem „Kind“ zugeschriebenen Worte des Prosastückes mittels des Verbs ‚schreiben‘ eingeleitet: „der, der das berühmte Buch ‚Die Buddenbrocks‘ schrieb, [...], schrieb“. In einem Zusatz dieses Briefes bezieht sich Walser noch auf einen weiteren Roman von Mann, den er – nun als eine umgekehrte Parallelisierung – zu „studieren, d.h. zu verifizieren haben werde“. Bei dem nicht näher bezeichneten Roman handelt es sich um Thomas Manns *Der Zauberberg*, der etwas früher als *Die Rose* erschien.⁴⁴²

Wie die Hinweise zur Literatur und das briefliche Nachspiel andeuten, kann das Prosastück *Das Kind* unter verschiedenen Aspekten gelesen werden. Die nachfolgenden Ausführungen werden sich nicht auf eine Bedeu-

441 Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Zürich 1977, 23 (11. April 1938).

442 Vgl. BA 2, Nr. 638. Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* erschien 1924.

tungsvariante des Kindes konzentrieren, sondern vielmehr versuchen, in einer intensiven Lektüre die sich überlagernden Perspektiven über das Kind und des Kindes in ihrem Verlauf zu erfassen. In der Sammlung *Die Rose* wird das Motiv des Kindes in mehreren Prosastücken angesprochen. In all diesen geht es jedoch nicht um Kinder im eigentlichen Sinne, sondern, wie es im Prosastück *Zückerchen* heisst, um ein „großes“, ein erwachsenes „Kind“.⁴⁴³ Dabei zeigen sich zwei Phänomene: Einerseits kommt dieser Figur durch die gespielte Kindlichkeit eine unbekümmerte und paradoxe Rolle zu. Andererseits inszeniert sich Kindlichkeit in der Sprache selbst, als eine Form von sprachlicher Infantilisierung. Dass es sich in beiden Fällen nicht um „Naivität“ im ursprünglichen Sinne handelt, sondern um eine „wohl kalkulierte Strategie“, ist in der Forschung mehrfach hervorgehoben worden.⁴⁴⁴ Die Prosastücke *Das Kind* und *Zückerchen* sind in *Die Rose* nacheinander angeordnet und zeichnen diese zwei verschiedenen Gewichtungen nach. In *Das Kind* wird zwar auf die Faszination von „Blödigkeit“ oder „etwas Ordinaire[m]“ hingewiesen, doch erst das nachfolgende Prosastück *Zückerchen* spielt dann auf provokative Weise eine Form von Infantilisierung der Sprache durch.

7.2 Das Prosastück *Das Kind*

Das Prosastück *Das Kind* stellt die im Titel genannte Figur in einen raffiniert gestalteten Text, der in seiner klanglichen und variierenden Anlage eine Nähe zur musikalischen Form der Variation aufweist und als „Komposition“ bezeichnet werden kann.⁴⁴⁵ Dieses Prosastück ist nicht aus einer einheitli-

⁴⁴³ Vgl. KWA I/12, 83.

⁴⁴⁴ Vgl. Davide Giuriato: Kindheit, Naivität, Dilettantismus. In: RWH, 337.

⁴⁴⁵ Der Ausdruck „Komposition“ findet sich im Prosastück *Die Ruine*, mit dem dieses im Text bezeichnet wird (SW 17, 135). In einem Brief an Max Rychner nennt Walser dann diesen Text auch eine „Kombination“ (BA 2, 651). Greven spricht in Bezug auf Walsers *Die Ruine* von einer „quasi-musikalische[n] Komposition“ und verweist damit auf das verbindende Moment dieser „so heterogen erscheinenden Elemente dieser ‚Kombination‘“. Dabei geht er in Bezug auf die „Arbeitsweise“ von einer „Analogie“ „eines

chen Perspektive geschrieben. Es besteht aus zwei etwa gleich langen Teilen, die aus unterschiedlichen Sichtweisen dargestellt sind. Im ersten Textteil führt ein nicht näher bezeichneter Ich-Erzähler eine Figur in der dritten Person ein. „Leider war er nur ein Schulbub, Lehrling, ein Kind.“ Diese Figur hat keinen Namen und ist nachfolgend einerseits als „Kind“ und andererseits als „Mann“ bezeichnet.

Etwa in der Mitte des Prosastückes findet sich ein Textteil, der, wie die Erzählinstanz anfügt, „das Kind“ bei „Gelegenheit“ „schrieb“. Das Schreiben des Kindes wird nicht nur angekündigt, es setzt sich auch graphisch deutlich vom vorausgehenden Text ab und beginnt mit einem neuen Textabschnitt. Der Beitrag des Kindes ist als innerer Monolog konzipiert: „Ja, ich bin ein schlechter Mensch.“ Auch dieser Textteil ist nicht durch Absätze gegliedert, doch das Ende desselben, der letzte Satz, ergibt sich wieder aus einer Aussenperspektive. „Ein Kind ist glücklich im Gehorsam.“ Die Erzählerstimme umrahmt mit diesem Satz das Schreiben des Kindes und beschliesst zugleich das Prosastück.

Der fließende Perspektivenwechsel am Ende des Textes lässt nach dem Verhältnis der beiden sich äussernden Instanzen fragen. Auch der Erzähler des ersten Textteils gibt sich gegen Ende desselben als Ich-Figur zu erkennen: „Ich bin der Meinung.“⁴⁴⁶ Mit dieser Aussage nimmt er die ersten Worte des Kindes vorweg: „Ja, ich bin.“ Die Ambivalenz der beiden sich äussernden Stimmen, die unterschwellige Beziehung zwischen den beiden Ich-Figuren, lässt der Erzählinstanz des ersten Textteils eine aussenperspektivische Funktion der Figur „Kind“ zukommen. Auch in der Darstellung der beiden Textteile deuten sich verschiedene Überlagerungen an. Die allgemeinen, etwas plakativen Sätze über „Kinder“ oder „ein Kind“ der ersten Erzählinstanz stehen jeweils im Tempus des Präsens und können sowohl als pä-

Musikers“ aus. Vgl. Jochen Greven: Poetik der Abschweifungen. Zu Robert Walsers Prosastück *Die Ruine*, In: Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘, 177–186.

⁴⁴⁶ KWA I/12, 79, Z. 6. Bereits zuvor spricht der Erzähler in der ersten Person von sich, jedoch in der Form des Pluralis Majestatis: „wir wollen es aber mit Wahrheiten verschonen.“ (KWA I/12, 77, Z. 22).

dagogische Statements als auch als kritische Aussagen über das Textprodukt „Kind“ gelesen werden.⁴⁴⁷

Neben den sich unterschwellig reflektierenden Ich-Instanzen deutet sich auch darin eine Eigenart des Textes an, dass sowohl männliche wie sächliche Pronomen, die unscheinbar gleiten, auf die Figur der dritten Person verweisen. Dass zudem der Ausdruck ‚Kind‘ selbst auf verschiedene Bedeutungsinhalte, wie oben ausgeführt, referieren kann, lässt erahnen, dass anhand dieses Prosastückes keine eindeutigen Aussagen zu erwarten sind.

7.3 Die erste Prosastückhälfte

Die ersten drei Sätze, die in das Prosastück einleiten, stellen die Thematik des ersten Textteils gleichsam in nuce vor. Zu Beginn führt eine Erzählinstanz zwei Figuren ein. Diese Figuren sind ohne Referenz, nur typenartig skizziert. Zuerst wird eine männliche Figur („er“) vorgestellt, die zugleich „ein Kind“ bzw. „das Kind“ genannt wird. Als weibliche Figur kommt eine „Geliebte“ vor.

Leider war er nur ein Schulbub, Lehrling, ein Kind. Ansehen besaß er nicht, dafür eine Geliebte, die ein Mündchen hatte und einen rätselhaften Blick, womit sie das Kind zunächst tüchtig „strafte“. Im Grund sind ja Kinder übermütig; man muß sie von vornherein einschüchtern.⁴⁴⁸

Der verdichtete Prosastückanfang setzt mit dem ersten Wort einen emphatischen Ausdruck, „[I]eider“, der auf etwas Ungenügendes hindeutet, „nur“. Die sich anschließende asyndetische Reihung des Satzes sprengt die genealogische Norm, indem sie aufsteigend einen „Schulbub, Lehrling“ aufzählt und dann zurück zu „ein Kind“ springt. Ein „Kind“ steht nicht am Anfang, sondern am Ende einer Entwicklung, gleichsam als deren Bestimmung. Dass die Satzendstellung, die Positionierung des Ausdrucks „ein Kind“ auf den Topos

⁴⁴⁷ Vgl. „Im Grund sind ja Kinder übermütig; man muß sie von vornherein einschüchtern“ (KWA I/12, 77). „Kinder sind übrigens oft schwierig zu behandeln. Ich bin der Meinung, man sollte sich nicht zuviel um sie bemühen, eben weil sie anspruchsvoll sind und Verständnisentgegenbringen sie mehr ärgert als zufriedenstellt“ (KWA I/12, 79, Z. 5–8).

⁴⁴⁸ KWA I/12, 77.

des Künstlers anspielt, ergibt sich aus dem weiteren Verlauf des Textes, der das Kind als ein schreibendes darstellt, verbunden mit der undifferenzierten Form von „Weiterleben“.

Nicht nur die ersten Worte des Prosastückes, auch die Formulierung „ein Kind“ ordnen der männlichen Figur etwas Untergeordnetes zu, etwas Kleines. Diese ambivalente Tendenz verstärkt der zweite Satz auf paradoxe Weise. Auch dieser setzt im ersten Satzglied mit dem männlichen Pronomen „er“ ein und endet im letzten nun mit dem bestimmten Ausdruck „das Kind“. Syntaktisch zeigt sich in diesem Satz jedoch eine Verschiebung. Das „Kind“ ist nicht mehr auf die männliche Figur bezogen, sondern als Akkusativobjekt in Relation zu einer „Geliebten“ gesetzt. Auch bildlich sind im letzten Satzglied das weibliche Pronomen „sie“ und der Ausdruck „das Kind“, im Wort „zunächst“ angedeutet, aneinandergefügt: „womit sie das Kind zunächst tüchtig ‚strafte““.

Die weibliche Figur ihrerseits wird jedoch in Bezug zur männlichen Figur eingeführt: „Ansehen besaß er nicht, dafür eine Geliebte.“ Die Präpositionalkonjunktion „dafür“, die beiden ersten Satzglieder verbindend, setzt das fehlende „Ansehen“ in Beziehung zu der „Geliebte[n]“. Ironischerweise ist es gerade die „Geliebte“, die das fehlende „Ansehen“ mit ihrem „rätselhaften Blick“ zugleich zum Vorschein kommen lässt. Die Homonymie der Worte „Ansehen“ und „Blick“ bewirken, dass die männliche Figur im doppelten Sinne „Ansehen“ „nicht“ besitzt. Einerseits hat „er“ keine gesellschaftlich relevante Position, stattdessen eine „Geliebte“, die ihren „Blick“ aber nicht auf ihn („Ansehen besaß er nicht“), sondern auf „das Kind“ richtet. Der „rätselhafte Blick“ der Geliebten offenbart die Doppeldeutigkeit des Satzes, die Figur der *Metalepsis*,⁴⁴⁹ und löst einen metonymischen Vorgang aus. Das männliche Subjekt, „er“, wird in etwas Angeblicktes, „das Kind“, transformiert.

Die Attribute, „ein Mündchen“ und ein „rätselhafte[r] Blick“, der zudem „strafte“, kennzeichnen die „Geliebte“ als Leserin, die mit ihren Augen das „Kind“ „zunächst“ ansieht. Da der Titel des Prosastückes „Das Kind“ lautet, impliziert dieser Blick auch einen, der sich zugleich auf den

⁴⁴⁹ Vgl. Groddeck, Reden über Rhetorik, 150: „Die *Metalepsis* [...] wird so erklärt, dass ein verborgenes *Homonym* im Text durch ein hinzugefügtes *Synonym* aktiviert wird.“

Text richtet. Damit deutet sich eine latent erotische Inszenierung an.⁴⁵⁰ Der Text entsteht gleichsam unter dem ‚strafenden Blick‘ der Geliebten. Auf die Sprachebene übertragen, beleuchtet der ‚rätselhafte[] Blick‘ auch die Komplexität dieses Satzes und spiegelt als Figur der Hypallage zugleich das ‚Rätselhafte‘ des Kindes, zeigt sich dieses doch als ein Vexierbild, als ein Anderes, Fremdes, das im Ganzen enthalten ist.⁴⁵¹

Nachdem das Kind sowohl im Verhältnis zu einer männlichen als auch gegenüber einer weiblichen Figur gesetzt ist, äussert sich nun die Erzählinstanz ganz allgemein über Kinder. „Im Grund sind ja Kinder übermütig; man muß sie von vornherein einschüchtern.“ Das Tempus des Präsens verdeutlicht, dass es sich um eine kommentierende Stimme, eine „Meinung“ der Erzählinstanz handelt. Im Hinblick auf den Vergleich von Texten mit Kindern, der sich in Walsers Werk mehrfach findet, schwingt in dieser ambivalenten Stellungnahme zugleich eine Aussage über den Text mit. Bereits im frühen Prosastück *Kleist in Thun* werden „Manuskripte“ mit „von Vater und Mutter scheußlich verlassene[n] Kinder[n]“ verglichen.⁴⁵² Dass Walsers Kinder „in einem eminenten Sinne elternlos“ sind, hat besonders Davide Giuriato hervorgehoben.⁴⁵³ „[E]lternlos“ ist auch das hier eingeführte „Kind“. Es geht aus einer spezifischen Konstellation hervor, die zugleich seinen poetologischen Stellenwert bestimmt. Als eigenständige Figur („Das Kind“) erscheint es im Text erst, nachdem es in ein Beziehungsfeld gesetzt und von einer Stimme als „übermütig“ beurteilt worden ist.

Die einleitenden Sätze des Prosastückes enthalten den Kern des gesamten ersten Textteils, sowohl inhaltlich als auch formal. Entsprechend dem

450 Zu Beginn und gegen Ende der ersten Texthälfte werden zwei Worte in Anführungszeichen gesetzt: „strafte“ und „Liebe“. In Assoziation des Prosastückes *Sacher-Masoch*, ebenfalls in *Die Rose*, fragt es sich, ob diese Hervorhebungen als intertextuelle Anspielung zu lesen sind.

451 Vgl. Rainer Nägele: Literarische Vexierbilder. Drei Versuche zu einer Figur. Eggingen 2001: „Das Vexierbild“ „ist sichtbar unsichtbar. Konstruiert aus den Zügen des manifesten Bildes, ist es nicht ein Bild ‚hinter‘ oder ‚unter‘ dem Bild (wie es im metaphysischen Paradigma der Fall ist), sondern es ist im Bild, in seiner Oberfläche, nirgendwo anders“ (ebenda, S. 12).

452 Robert Walser: *Kleist in Thun* (1907 in *Die Schaubühne*). In: KWA II/3, 77.

453 Vgl. Giuriato: Robert Walsers Kinder, 126.

ersten Satz endet nach einem mehrmaligen Oszillieren der männlichen Figur auch der erste Textteil mit der Perspektive auf die Figur „Kind“. Die Geliebte spielt primär gegenüber dem „Kind“ eine Rolle. Ihr kommt, analog zum zweiten Satz, auch beim letzten Figurenwechsel nochmals eine entscheidende Funktion zu, indem sie gleichsam das Entfernen des Pronomens „er“ aus dem ersten Prosastückteil einleitet. Der gesamte erste Textteil wird durch die Stimme der Erzählinstanz geprägt; ihre kommentierenden Bemerkungen geben den Aussagen einen ironischen, aber auch moralischen Unterton. In Analogie zum dritten Satz beendet deren „Meinung“ zugleich den Bogen der ersten Hälfte. Anschliessend folgt das Schreiben des Kindes.

Bereits die ersten Sätze des Prosastückes zeigen, dass sich dessen Inhalt nicht einfach wiedergeben lässt. Anhand der sprachlichen Gestaltung des Textes lässt sich jedoch das Oszillieren der erzählten Figur, das Verhältnis von „Mann“ und „Kind“ in Bezug zu den eingeführten ‚Blicken‘ und Stimmen näher erfassen.

7.3.1 Das Oszillieren der erzählten Figur

Bezogen auf die Zeilen ist der Textanteil, der sich auf das „Kind“ bezieht, umfangreicher. Die männliche Figur wird gleich zu Beginn als eine inkonstante eingeführt. Deren Labilität zeigt sich im schnelleren Gleiten in das Andere, das „Kind“. Das Prosastück enthält vier oszillierende Passagen, die die Figur, die mit dem Pronomen „er“ und an einer Stelle auch als „Mann“ bezeichnet ist, variierend umkreisen. Nach der Einführung eines Er in den ersten Sätzen folgt auf einen Abschnitt, der sich nur auf das „Kind“ bezieht und dieses als eines charakterisiert, das gerne „umhersprang“,⁴⁵⁴ eine zweite Wendung, in der nun von einem „Mann“ die Rede ist.

Wenn es umhersprang, reichte nichts an sein Vergnügen heran. Einst war das Kind ein Mann, der sehr weltmännisch auftrat; man merkte ihm aber überall die Kindlichkeit leicht an, weshalb er mit seinem sicherheitvortäuschenden Gebaren erfolglos blieb. Er kannte aber absolut keine Mutlosigkeit, wenigstens keine andauernde;

⁴⁵⁴ Vgl. „Das Kind blieb“ (KWA I/12, 77, Z. 6–15).

lachte über den Spott der Stärkeren. Hohn und Lieblosigkeit beglückten es. Was war da auszurichten?⁴⁵⁵

Wie im ersten Satz des Prosastückes gestaltet sich der Perspektivenwechsel mittels des Hilfsverbs ‚sein‘, jetzt jedoch als Rückblende. Die perplexen Logik, dass „[e]inst“ „das Kind ein Mann“ „war“, reflektiert nochmals die eigenwillige Genealogie des ersten Satzes. Anschliessend wird der „Mann“ als einer geschildert, der zwar seiner Nennung entsprechend als „weltmännisch auftrat“, aber dennoch einen Anteil an „Kindlichkeit“ nicht verbergen konnte. In dieser Beschreibung stellt sich die Differenz von „Mann“ und „Kind“ als eine relative dar. Die Doppeldeutigkeit des Verbs ‚anmerken‘ und das Adverb ‚erfolglos‘ assoziieren wieder das fehlende „Ansehen“ und führen erneut zu einem Perspektivenwechsel. Dieser ist jedoch nur noch durch das Gleiten der Pronomen markiert, eine fast unmerkliche Verschiebung von „er“ zu „es“, die sich zugleich mit einer zwiespältig devoten Aussage verbindet: „Hohn und Lieblosigkeit beglückten es“. Auch an dieser Stelle kommentiert und beendet die Erzählinstanz die metonymische Sequenz. Zweideutig weist sie auf die vorausgehenden Sätze hin. „Was war da auszurichten?“

Diese kurze oszillierende Passage lässt sich als eine Variation der ersten drei Sätze lesen. Auch die zwei folgenden Verschiebungssequenzen werden analog zu den einleitenden Sätzen gestaltet, jedoch durch die Einführung neuer Figuren erweitert. In der dritten auf die männliche Figur bezogenen Stelle kommt ein „Schulkamerad“ zu Wort, und im letzten Perspektivenwechsel werden frühere „Freundinnen“ genannt.⁴⁵⁶ Sowohl der „Schulkamerad“ als auch die „Freundinnen“ verweisen auf zurückliegende Eigenschaften und Vorzüge der männlichen Figur und reflektieren zugleich das mangelnde „Ansehen“.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ KWA 1/12, 77, Z. 14–21.

⁴⁵⁶ Vgl. KWA 1/12, 78, Z. 6–13 u. Z. 22–30.

⁴⁵⁷ In Walsers Mikrogramm *Der Räuber* tritt die Figur des Schulkameraden noch einmal auf. Auch dort sind es vor allem Worte, mit denen er den Räuber ermahnt und sich selbst zugleich in ein gutes Licht stellt. Dabei bezeichnet sich der Schulkamerad im Gegensatz zum Räuber als eine Person von „Ansehen“. „Bin ich eine Person von einigem Ansehen? Ja“ (SW 12, 127). Zur Figur des Schulkameraden aus einer biographischen Lesart vgl. Bernhard Echte: „Etwas wie Personenauftritte auf einer Art von Theater“. Bemerk-

Im Verlauf des Textes verdichten sich die Wechsel der Figurenperspektiven und führen zu einer Steigerung, das Ende des ersten Prosastückteils einleitend. In der letzten metonymischen Passage spielt die Figur der Geliebten wieder eine Rolle. Dieses letzte Oszillieren der Figuren findet sich nach einem sehr kurzen Abschnitt, der sich erneut auf das Kind und die Geliebte bezieht. Die männliche Figur wird diesmal mittels des Akkusativpronomens „ihn“ eingeführt und auch ausgeleitet.

Nun schaute *es* sie bloß so an; das langweilte sie natürlich, die *ihn* amüsant geglaubt hatte. War *er* je unterhaltsam? Die, die ihn näher kennen, können das sowohl bejahen wie verneinen. *Er* sah sich von je nur in Ausnahmefällen als guten Gesellschafter. Früheren Freundinnen war *er* sympathisch, weil *er* bei ihnen ebenso sehr vom Ohr wie vom Mund Gebrauch machte. Schweigen kann so angenehm sein wie reden. Es gab da welche, die *ihn* aufrütteln zu müssen meinten, wie zum Beispiel mit „selbstverständlich“ oder: „Ein Kind kann das begreifen“, was Ermahnungen sein sollten, heller zu blicken. *Das Kind* schaute ihnen zu und sah einen jeden mit seiner Haut umzogen, und *es* hielt diese Beobachtung für denkbar beruhigend.⁴⁵⁸

Der fließende Wechsel vom sächlichen zum männlichen Pronomen geht erneut von der weiblichen Figur, der Geliebten, aus. Im Gegensatz zum zweiten Satz des Prosastückes ist jetzt die weibliche Figur, „sie“, das angeschaute Objekt des Kindes. Das ‚bloße Anschauen‘, das keine Worte vermittelt und als langweilig, nicht „unterhaltsam“ aufgenommen wird, führt zum Gleiten der Figur, wieder nur durch die Verschiebung der Pronomen angezeigt. Das Akkusativobjekt, das in den vorausgehenden Beispielen jeweils das Kind ankündete, weist nun auf die männliche Figur, „ihn“. Der metonymische Vorgang weitet sich in dieser letzten oszillierenden Passage zugleich auf die gesamte Situation aus und führt zu einer Auflösung der Aussagen. Rückblickend werden zwar in Erinnerung früherer „Freundinnen“ noch die Fähigkeit der männlichen Figur genannt, „vom Ohr wie vom Mund Gebrauch“ zu machen, Eigenschaften, die dem „Mündchen“ und dem „rätselhaften Blick“ der „Geliebten“ in der Einleitung die Balance von ‚Schweigen und Reden‘

kungen zum Verhältnis von Biographie und Text bei Robert Walser. In: Runa, N° 21 (1994), 31–59.

458 KWA 1/12, 78, Z. 21–32 (Kursivsetzung von der Verf., M. M.).

entgegenhalten. Doch trotz der Begabung zuzuhören wird der Prozess des Gleitens nicht mehr aufgehalten. Es deuten sich nachfolgend nur noch ansatzweise Stimmen an, die nun selbst die Formulierung „Ein Kind“ aussprechen, dieses zugleich herbeiführend. Die fremden, rudimentären Aussagen veranlassen die Erzählinstanz, diese zu erläutern, wobei sie selbst nur noch im Konjunktiv spricht: „was Ermahnungen sein sollten, heller zu blicken“.

Die letzte und zugleich längste Textpassage, die sich auf die männliche Figur bezieht, führt zu einer Auflösung der Erzählsituation. Es ist nur noch von unbestimmten Leuten die Rede, „welche“, auf die anschliessend das Pronomen „ihnen“ verweist. In fragmentierter Weise als „Kind“ angesprochen, scheint dieses den „Ermahnungen“, „heller zu blicken“, auch nachzukommen. Von der männlichen Figur ist nachfolgend nicht mehr die Rede. Das Verb „blicken“ assoziiert nochmals den „Blick“ der Geliebten, verschiebt sich aber nachfolgend ebenfalls und wird abgelöst durch die Verben ‚zuschauen‘ und ‚sehen‘, die sich nun auf das „Kind“ beziehen.

Die von verschiedenen Seiten an die männliche Figur herangetragenen Unzulänglichkeiten leiten eine gleitende Bewegung ein, die sich sprachlich in einer zum Teil minimalen pronominalen Verschiebung andeutet. Gegen Ende des ersten Teils werden die verschiedenen Blicke und Stimmen auf das Kind gelenkt und führen zu dessen Bestätigung. In der Darstellung des Kindes aus der Perspektive der Erzählinstanz zeigt sich, wie nachfolgend ausgeführt wird, dass dieses die unterschiedlichen Zuschreibungen in kondensierter Form widerspiegelt und damit neutralisiert. Sie bleiben an seiner Oberfläche haften.

7.3.2 Die Darstellung des Kindes

Zwischen den transformierenden Passagen steht jeweils eine Textsequenz, in der nur vom „Kind“ die Rede ist. Diese Textpassagen verweisen anaphorisch aufeinander, setzen mit dem Subjekt „Das Kind“ ein. Im ersten Prosastückteil gibt es vier Sequenzen, die sich auf die Figur „Kind“ konzentrieren.

- 1) „Das Kind blieb ...“ (KWA I/12, 77, Z. 6).
- 2) „Das Kind zählte ...“ (KWA I/12, 77, Z. 21). „Das Kind verlor ...“ (KWA I/12, 78, Z. 4).

3) „Das Kind wurde ...“ (KWA I/12, 78, Z 13).

4) „Das Kind schaute ...“ (KWA I/12, 78, Z. 30). „Das Kind trug ...“ (KWA I/12, 78, Z. 32).

Ausser der zweiten Passage, die anhand einer weiteren Rückschau das Schreiben des Kindes anspricht, kreisen die Aussagen über das „Kind“ immer wieder um die Figur der Geliebten. In der ersten Sequenz wird die Musikalität des Kindes angesprochen, sein Wunsch, „Lieder“ zu singen, aber auch dessen Sparsamkeit. Die dritte Abfolge führt zu einer Szene des Kindes „vor der Geliebten“, und abschliessend wird der Blick des Lesers auf das Aussehen des Kindes gelenkt und die Frage nach seiner „Liebe“ gestellt.

7.3.3 Das ‚Windspiel‘

In den ersten Zeilen, die sich auf das „Kind“ beziehen, wird dieses „gegenüber“ der „Geliebten“ beschrieben und seine musikalische Intention hervorgehoben. Der Wunsch, „Lieder zum Lobe seiner Herrin anzustimmen“, ruft zwar einen romantischen Topos auf, doch nachfolgend wird dieser dezidiert abgebaut. Die Charakterisierung des Kindes, der kleinliche Zug, spiegelt dessen formale Eigenschaft als etwas Kleines. Seiner „Geliebten gegenüber“ wird es als „zu sparsam“ bezeichnet, als „zu haushälterisch, kleinbürgerlich“.

Das Kind blieb seiner Geliebten gegenüber von Anfang an verzagt. Gerne hätte es eine Mandoline oder sonst ein Instrument besessen, um Lieder zum Lobe seiner Herrin anzustimmen. Theoretisch überhäufte es dieselbe mit Geschenken, praktisch aber war es zu sparsam, zu haushälterisch, kleinbürgerlich. Ein Kind ist in Gedanken stets sehr kühn; vor der Wirklichkeit erbebt es, scheut vor der Ausführung dessen, was es sich vornimmt feinfühlernd zurück. Es besaß die Nervosität eines Hundes, sagen wir Windspieles. Wenn es umhersprang, reichte nichts an sein Vergnügen heran.⁴⁵⁹

Das Begehren eines „Instrument[s]“, das das Kind nicht umsetzen kann, verlagert sich, wie die Textpassage zeigt, als musikalisches Element in die alliterierende und rhythmische Struktur der Sprache selbst, ein untergründiges Beziehungsgeflecht gestaltend. Zugleich deutet die musikalische Affinität des

⁴⁵⁹ KWA I/12, 77, Z. 6–15.

Kindes, sein Wunsch, „eine Mandoline“ zu besitzen, auf Walsers frühe Figur „Simon“, den noch „eine unbändige Lust anfeuerte“ und der eine weniggleich „alte wüste Mandoline“ umhängen hatte, die „einen silbernen Klang birgt“.⁴⁶⁰ Im Gegensatz zu dieser frühen Figur verbleibt das „Kind“ in seiner Potenzialität. „Gerne hätte es eine Mandoline [...] besessen“. Es vermag nur „theoretisch“ seine „Geliebte“ zu beschenken, als „kühn“ wird es allein „in Gedanken“ beschrieben.

In Bezug auf die „Wirklichkeit“ wird das Kind mit den Ausdrücken ‚erbenen‘ und ‚scheuen‘ charakterisiert, zugleich in den Vergleich mit einem Tier überleitend. „Es besaß die Nervosität eines Hundes, sagen wir Windspieles.“⁴⁶¹ Die zweifache Wiederholung des Verbs ‚besitzen‘ in dieser Passage deutet zurück auf den zweiten Satz des Prosastückes. Auch beim Kind wird etwas Fehlendes ausgeglichen; anstelle einer „Mandoline“ besitzt es die „Nervosität eines Hundes“. Die pointierte Differenzierung des Hundes, „sagen wir Windspieles“, verknüpft die Eigenschaft des Kindes aber wieder mit dem ‚Spiel‘. Das ‚Windspiel‘ ist nicht nur ein ‚Hund‘, sondern auch ein Kinderspielzeug.⁴⁶² Mit der Bezeichnung ‚Windspiel‘ findet zugleich eine Verschiebung statt von einem „Instrument“, das in die Hand genommen werden kann, „praktisch“ ist, zu einer Eigenschaft, die sich auf das „Kind“ selbst bezieht: die „Nervosität“ eines „Windspieles“. In der Darstellung des Kindes

⁴⁶⁰ Vgl. Robert Walser: *Simon. Eine Liebesgeschichte* (April 1904 in *Die Freistadt*, München), SW 2, 15–22, hier S. 15. Dass die Beschreibung des Kindes auf dieses Prosastück anspielt, deutet sich auch in weiteren Motiven an. Bereits Simon wird als „Kind“ (SW 2, 17) angesprochen und die Herrin des Schlosses spricht zu Simon, „wie man zu einem klugen anhänglichen und treuen Hund spricht“ (SW 2, 18). In ihrer Fantasie wird Simon wie ein „Reh“ behandelt: „Du sollst um mich herumspringen wie ein Reh und meine Hand soll das zierliche kleine unschuldige Reh streicheln“ (2, 18/19). Zudem ist von Simons ‚rauhem Haaren‘ die Rede. Im Gegensatz zum Prosastück *Das Kind* löst „das Spiel“ von Simons „behenden Finger[n]“ noch eine Resonanz aus in den „stillen Frauenaugen, welche auf den Spieler herabsahen“ (SW 2, 21).

⁴⁶¹ ‚Hunde‘ und ‚Kinder‘ kommen bei Walser auch gemeinsam vor, vgl. *Der Spaziergang*, KWA I/8, 177. Zur Analogie von Kinder und Tieren vgl. Giuriato: Robert Walsers Kinder, 123–132.

⁴⁶² Vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 30, Sp. 324. Das Wort ‚Windspiel‘ hat nach Grimm verschiedene Bedeutungen: „jagdhund“, „für musik auf blasinstrumenten“, „ein kinderspielzeug“.

schwingt in Bezug auf den Text mit, dass diesen nicht narrative Elemente auszeichnen, dass keine „Lieder“ mehr „angestimmt werden. Auf der Sprachebene manifestiert sich die „Nervosität“ eines „Windspieles“ in der sprunghaften Satzstruktur, im Gleiten der Semantik, in der Musikalität des Textes. Nicht nur die Eigenschaft des ‚Spiels‘ verbindet sich mit dem Wesen des Kindes, auch das Wort ‚Wind‘ bezieht sich durch den Gleichklang auf das „Kind“.

Das ‚Windspiel‘ als Metapher steht für etwas, das zwar frei ist, nicht eingefangen werden kann, aber in seiner Sensibilität vom ‚Wind‘ beeinflusst wird. Dass die „Nervosität“ eines „Windspieles“ auch in Zusammenhang mit dem ‚Wind‘ der ‚Blätter‘ stehen könnte, zeigt die zweite Inszenierung der Figur „Kind“.

7.3.4 „[E]s sei unerhört schlapp“

Nach einer gleitenden Sequenz, die das Thema der ‚Erfolglosigkeit‘ umkreist, wird in der zweiten Passage, die sich auf das Kind konzentriert, noch einmal das Verhältnis von „Mann“ und „Kind“ reflektiert. Die Altersangabe präzisiert, dass im Prosastück von einem grossen, einem erwachsenen Kinde die Rede ist. Diese Aussage wird jedoch wieder relativiert, diesmal durch den Vergleich des Kindes mit einem „Mädchen“. Auch die „Rehaugen“ und sein ‚empfangendes‘ Wesen weisen auf ein feminines Element des Kindes.

Das Kind zählte nun schon vierzig Jahre, eigentlich schon ein bißchen mehr; wir wollen es aber mit Wahrheiten verschonen, ähnlich wie man Mädchen nicht damit belästigt. Es hatte Rehaugen und nahm aus milden Händen unklugerweise alles an, nahm sich aber später vor, vorsichtiger im Empfangen zu sein, eher etwas zu spenden als einzusacken. Wer letzteres tut, der kann zu hören bekommen, er sei ein Schmarotzer. War das Kind einst energisch? Einige glauben es; andere sagen, es sei sich gleich geblieben. Früher schrieb es nämlich dicke Bücher, das heißt es überblickte dichtend sein Erlebtes; nun war es aufs Weiterleben angewiesen, fand dafür zunächst keine Form. Weil es auf einen Roman warten ließ, schalt man es träge. Es sei unerhört schlapp, hieß es, und landauf und -ab ging die Rede, es habe kein Herz, indes dasselbe ihm noch nie so weit offenstand wie jetzt. Ob man sich wirklich nur mit druckfertigen Manuskripten in der Tasche als Gebildeten ausweisen kann? Das Kind verlor freilich mit innerlich-Dienstfertigkeit und mit Lieben grausam viel Zeit.

Es nannte die Betreffende Mama, auch wieder so ein Unreifeheitszug. Aber das müssen wir ihm lassen: nie hat er Anspruch erhoben, für reif gehalten zu werden.⁴⁶³

Die Aussage, dass das Kind „vierzig Jahre“ zählte, wird durch den wiederholten Gradpartikel „schon“ nuanciert, der als Klang zugleich zur Fortschreibung des Satzes führt; „wir wollen es mit Wahrheiten verschonen“. In dieser längsten Passage, die sich auf das Kind bezieht, bleibt alles nur angedeutet und verwandelt sich gleich wieder. Auch die ‚unkluge‘, aber doppeldeutige Eigenschaft ‚anzunehmen‘ (‚nahm“ „an“) verschiebt sich durch das Präfix zu ‚vornehmen‘ (‚nahm“ „vor“) und führt zu einer rhetorischen Frage: „War das Kind einst energisch?“ Die Ironie des Textes wird durch Worte wie „einzusacken“, „Schmarotzer“, „schlapp“ oder „grausam“ noch intensiviert. Auch an dieser Stelle konstellierte sich der Inhalt aus fremden Stimmen. Formulierungen wie „kann zu hören bekommen“, „[e]inige glauben es“, „andere sagen“, oder „landauf und -ab ging die Rede“ streuen latent Gerüchte ein.

Teilweise beinhalten diese unbestimmten Hinweise vermutlich auch Wortmaterial aus verschiedenen Kritiken.⁴⁶⁴ Das Wort „schlapp“ in Verbindung mit dem Gefühlsorgan „Herz“ spielt wahrscheinlich auf eine Rezension des Berner Literaturprofessors und Schriftstellers Otto von Greyerz an, die 1919 im Berner *Bund* erschien. Greyerz rezensierte eine Reihe von Gedichtbänden Schweizer Autoren und kommt dabei auch auf die Neuausgabe von Walsers „Gedichten“ bei Bruno Cassirer zu sprechen. Dass es sich bei dieser Ausgabe um eine Zweitaufgabe handelt, illustriert von Karl Walser, die bereits 1909 im selben Verlag herauskam, übergeht Greyerz. Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Dichtern bringt er für Walsers Gedichte kein gutes Wort auf.

Zum Schluß noch ein Wort über Robert Walsers „Gedichte“. Das ist nun freilich kein Weltreformer.⁴⁶⁵ So abgeklappt und schachmatt hat noch selten einer gedichtet. Ruhe, Zufriedenheit, Schlaf ist alles, was er begehrt. [...]

⁴⁶³ KWA I/12, 77, Z. 21–78, Z. 8.

⁴⁶⁴ So findet sich beispielsweise das Wort „Schmarotzer“, „der kann zu hören bekommen, er sei ein Schmarotzer“, in einer Rezension zu *Geschwister Tanner*. Martin FINDER (*Die Zeit*, Nr. 1616, 24.3.1907; Rubrik „Bücher“) spricht in dieser von einer „Schmarotzergesinnung“; vgl. KWA I/2, 324.

⁴⁶⁵ Als „Weltreformer“ wurde zuvor Emil Schibli bezeichnet.

Die innere *Schlappheit* gibt sich sogar in saloppen Reimen zu erkennen. Wie kann jemand der noch ein Gefühl für lange und kurze Vokale hat, „Hals“ und „Prinzips“ miteinander Reimen, oder „Tods“ und „trotz“ und nun gar „Wirrwarr“ und „angststarr“! Und doch sind diese müden Verse eines hoffnungs- und ziellosen Lebenspilgers nicht ohne Musik; eine sanfte, einschläfernde, marklose Musik, die in ihrer hilflosen Armut und Eintönigkeit etwas Rührendes hat. Rührend arm ist diese Poesie; und die verhältnismäßig prunkvolle Ausstattung, die ihr ein Berliner Verlag gegeben hat, wirkt rührend – ironisch. O v. G.⁴⁶⁶

Robert Walser verarbeitete diese Rezension über seine frühen „Gedichte“, die zugleich für den Beginn seiner Dichterlaufbahn stehen,⁴⁶⁷ in verschiedenen Texten. Bereits im Prosastück *Ein Genie* von 1920 findet sich ein Hinweis auf Greyerzs Kritik. „Schrieb es nicht Gedichte und wurden sie nicht übel besprochen? Freilich, und das war hart, aber Genies wissen sich zu fassen.“⁴⁶⁸ Im Prosastück *Die Gedichte*, ebenfalls in *Die Rose*, wird noch einmal auf diese Rezension angespielt. Aus der Perspektive einer weiblichen Figur ist von einer Liebe die Rede, die wegen „Gedichten“ eine ungute Wendung nahm.

Er sandte mir seine Gedichte, die ungünstig besprochen wurden, ich gab sie ihm zurück, glaubte nicht ihm, nicht mir, sondern denen, die ihn herabsetzten, die ihn mir vielleicht mißgönnten. [...] Hätt' ich doch die schlechten Verse behalten und damit ihn.⁴⁶⁹

Im Prosastück *Das Kind* findet sich keine motivische Nennung der „Gedichte“. Im Text zeichnen sich vielmehr Spuren ein, die auf die Gedichtrezension

⁴⁶⁶ Otto von Greyerz: Schweizer Literatur. Lyrische Bescherung. In: *Der Bund*, 12. September 1919, Nr. 383, S. 2 (Kursivsetzung von der Verf., M. M.). Greyerz zitiert Verse aus den Gedichten *Angst* (SW 13,15/16) und *Wie immer* (ebenda, 14). Die kritisierten Reime sind aus den Gedichten *Im Bureau* (ebenda, 7), *Weinenden Herzens* (ebenda, 21) und *Abends* (ebenda, 8).

⁴⁶⁷ Auf die frühen „Gedichte“ wird in mehreren Prosastücken Bezug genommen. Vgl. Robert Walser: *Doktor Franz Blei* (1917), KWA I/8, 124–133; *Das erste Gedicht* (1919), SW 16, 252–254; *Die Gedichte* (1919), SW 16, 254–260.

⁴⁶⁸ Robert Walser: *Ein Genie* (Januar 1920 in *Der Basilik*), SW 16, 122–123. Auch das Prosastück *Tagebuchblatt* (SW 16, 400–401) von 1920 enthält vermutlich eine Replik auf Greyerzs Rezension; vgl. Greven, Anmerkungen des Herausgebers, SW 16, 427 u. 436.

⁴⁶⁹ Robert Walser: *Die Gedichte*, KWA I/12, 101–102.

hinweisen. In Greyerz's Stilisierung bezieht sich der Ausdruck „innere Schlappheit“ auf die angeblich „saloppen Reime[]“. Ein ‚salopper‘ Reim baut sich in Walsers Prosa gerade in Bezug des Wortes „schlapp“ ein: „Es sei unerhört schlapp, [...] und landauf und -ab“. Zudem deutet das Motiv „Herz“ („es habe kein Herz“) auf den von Greyerz beanstandeten Mangel an „Emotion“. Das „Herz“ wird nun auf die Gegenwart, die Liebe bezogen und als ‚offen‘ bezeichnet. Die gesteigerte und überzeichnete Formulierung „unerhört schlapp“ deutet zugleich eine latente Kritik an dieser Rezension an. Die Frage nach dem „Verständnis“ stellt der Erzähler jedoch erst später, verschoben auf die Figur des Schulkameraden. Greyerz's Vorgehen, die inhaltliche Aussage der Gedichte auf den Autor zu beziehen, reflektiert sich in der Ambivalenz des Ausdrucks „Kind“, der sich sinnbildlich sowohl auf den Künstler als auch auf dessen Produkt bezieht.

Anstelle von Gedichten ist im Prosastück *Das Kind* von einem „Roman“ die Rede, auf den das Kind „warten ließ“ und ihm den Vorwurf einbrachte, „träge“ zu sein. Damit überlagern sich im Text eine inhaltlich formulierte und eine nur unterschwellig vorhandene Kritik, die aber durch die Synonyme „träge“ und „schlapp“ und die sich reimenden Worte „ließ“ und „hieß“ verbunden werden. Ausleitend aus dieser Passage wird transformierend noch einmal auf die „innere Schlappheit“ angespielt, die nun als „innerlich-Dienstfertigkeit“ und „Lieben“ eine thematische Verschiebung auslöst. Anstelle literarischer Anspielungen richtet sich der Fokus wieder auf die Geliebte, die nun „Mama“ genannt wird und nachfolgend zum Perspektivenwechsel der Figur führt.

Im zitierten Abschnitt über das Kind deutet sich an, dass im Text verschiedene biographische Reminiszenzen verarbeitet werden. Die dichte und komplexe Verknüpfung derselben lässt jedoch etwas Neues entstehen. Das „Kind“ als Figur der Erneuerung sammelt,⁴⁷⁰ entsprechend seiner ‚annehmenden‘ Eigenschaft, verschiedenste äussere Einflüsse und transformiert diese in eine weiterführende Gestaltung. Dabei assimiliert das Kind vor allem

⁴⁷⁰ Vgl. Fabian Grossenbacher: Dialektik des Bildlichen. Zum Sprachdenken Walter Benjamins. Tübingen 2016. „Die Kinder nämlich verfügen über die Erneuerung des Daseins als über eine hundertfältige, nie verlegene Praxis. Dort, bei den Kindern, ist das Sammeln nur ein Verfahren der Erneuerung“ (ebenda, 53).

negative Einflüsse. Ironisch stellt sich diese Verwandlung als eine Form von ‚Verjüngung‘ dar, die sich auch im Hinblick auf die Geliebte in deren Anrede als „Mama“ spiegelt. Die angeblichen Mängel des Kindes, seine Unproduktivität, werden von der Erzählinstanz als „Unreifeheitszug“ zusammengefasst.

7.3.5 Die Reaktion des Kindes

Mit dem gleitenden Wechsel der Pronomen von „es“ zu „er“ zentrieren sich die vorausgehenden unbestimmten Stimmen in der eines „Schulkamerad[en]“: „So sprach ein ehemaliger Schulkamerad“. Auf die rügenden Worte des „Interpellierenden“ reagiert aber wieder anstelle der männlichen Figur das Kind. „Das Kind wurde ein ganz klein wenig böse“. Dabei weist sich in der gesteigerten Minimierung „ein ganz klein wenig“ selbst in der Widersetzung der Status des Kindes als etwas ‚Kleines‘ aus. Dass sich darin auch eine ‚boshafte‘ Taktik verbirgt, deutet eine spätere Aussage des Kindes an.⁴⁷¹

Das Kind wurde ein ganz klein wenig böse und behandelte den Interpellierenden von da an frostig. Es gibt eben Fälle, wo einem Individuum das Vorwärtskommen erschwert ist, und wie steht's dann mit dem Verständnis? Begriffen werden Erfolge, Hemmungen verlacht. Vor seiner Geliebten fand zum Beispiel das Kind deshalb kein Wort, weil es eine Menge Worte in Bereitschaft hatte, ihr alles auf einmal sagen wollte, Lust hatte, den ganzen Vorrat auszubreiten. Nun schaute es sie bloß so an; das langweilte sie natürlich, die ihn amüsanter geglaubt hatte.⁴⁷²

Der kommentierende Hinweis der Erzählinstanz markiert die Thematik des Abschnittes, die Dialektik von „Erfolg[]“ und „Hemmungen“, und leitet zugleich, die beiden Szenen verflechtend, von der Figur des „Schulkamerad[en]“ zur Geliebten über. Als Beispiel einer „Hemmung[]“ wird nun das Verhalten des Kindes vor der Geliebten beschrieben.

Im Prosastück sind die visuellen Handlungen des Kindes und der Geliebten nicht unmittelbar aufeinander bezogen. Der „rätselhafte Blick“ der Geliebten, der „das Kind“ „strafte“, steht zu Beginn des Textes, und das ‚Anschauen‘ des Kindes führt in das Ende des ersten Teils. Beiden Texthand-

⁴⁷¹ Vgl. KWA I/12, 80: „Mit Bescheidenheit kann man jemand beinah umbringen.“

⁴⁷² KWA I/12, 78, Z. 13–22.

lungen haftet etwas Stummes an. Das „Mündchen“ der Geliebten deutet zwar auf deren Sprachfähigkeit, hervorgehoben wird aber primär ihr „Blick“. Beim ‚Schauen‘ des Kindes vor „seiner Geliebten“ wird dagegen dessen Sprachfähigkeit, auch wenn das „Wort“ nur potenziell zur Verfügung steht, ausführlicher kommentiert. Der visuelle Akt des Kindes unterstreicht die unterlassene Sprachhandlung, seine ‚Sparsamkeit‘ illustrierend und die damit verbundene ‚Langweile‘. Zugleich leitet der Vorgang des Schauens wieder eine Verschiebung ein, nun zur männlichen Figur („ihn“).

Die lokale Angabe „[v]or seiner Geliebten“ evoziert eine unbestimmte Nähe des Kindes zur Geliebten. Im Satz, der die Sprachfähigkeit des Kindes thematisiert, stehen die Worte „Geliebte“ und „Kind“ syntaktisch nicht benachbart. Diese Distanz versinnbildlicht die Schwierigkeit, sich vor der Geliebten der Worte zu bemächtigen. Die Pronomen „es“ und „sie“ sind erst in der Beschreibung des Sehaktes – wie zu Beginn des Textes – unmittelbar nebeneinandergesetzt. Die syntaktische Distanz respektive Nähe lassen die angedeutete Situierung von „Kind“ und „Geliebte“ wieder als Leseszene auffassen.

Als Textprodukt ist das Kind den Augen der Leserin nahe, im übertragenen Sinne kann es sie ‚anschauen‘. Die „Worte“ sind jedoch im Text nur „in Bereitschaft“, deren Realisation bleibt der Leserin vorbehalten. Das „Kind“ als Textprodukt verfügt nicht direkt über das „Wort“. Die „Menge Worte in Bereitschaft“ und der Drang, der Geliebten „alles auf einmal [zu] sagen“, die „Lust“, „den ganzen Vorrat auszubreiten“, deuten aber auf den Wunsch, gelesen zu werden.

Zugleich weist die Darstellung des Kindes auf dessen lateinische Bezeichnung ‚infans‘, „das Sprachlose“.⁴⁷³ Das Kind wird als ein Wesen beschrieben, das zwar im Besitz der Sprachfähigkeit ist, diese jedoch vor seiner Geliebten nur „in Bereitschaft“ hält. Die nur potenzielle Sprachhandlung und die „Lust“, „den ganzen Vorrat auszubreiten“, entbehren nicht einer erotischen Anspielung. Entsprechend seinem Status verbleibt das Kind aber in einem latenten Bereich.

473 Vgl. Giuriato, Robert Walsers Kinder, 126 u. 131.

7.3.6 Das Aussehen des Kindes

In der ersten Prosastückhälfte verweisen verschiedene Ausdrücke auf den Akt des Sehens, die mit den jeweils entsprechenden Ableitungen als Synonyme gelesen werden können: ‚sehen‘, ‚blicken‘ und die präfigierten Verben von ‚schauen‘. Die bisherigen Ausführungen zeigen, dass sich diese visuellen Verben zeichenhaft mit einer Textfigur verbinden und ein untergründiges Netz von Beziehungen knüpfen. Bereits der zweite Satz des Prosastückes führt mit der Metalepsis von „Ansehen“ und „Blick“ ein doppeldeutiges Spiel ein. Das Wort „Ansehen“ wie auch dessen Ableitungen, ‚sich sehen‘ und „Aufsehen“, beziehen sich auf das männliche Pronomen: „er“.⁴⁷⁴ Das Wort „Blick“ verbindet sich mit der Figur der Geliebten. Dieser wird der aktiv gerichtete „Blick“, der „strafte“ zugeordnet. Auf diesen Blick nimmt der Ausdruck „heller zu blicken“ Bezug.⁴⁷⁵ Die nur fragmentarisch hingeworfenen Ermahnungen, „heller zu blicken“, bewirken wie zuvor der „Blick“ eine Verschiebung von der männlichen zur neutralen Figur.

Der Sehakt des Kindes gestaltet sich zuerst mit dem Verb ‚anschauen‘: „Nun schaute es sie bloß so an“. Gegen Ende der ersten Prosastückhälfte konzentrieren sich dann die Verben ‚blicken‘, ‚zuschauen‘ und ‚sehen‘ in motivischer Engführung auf das Kind und deuten damit eine Änderung der Beziehungsstrukturen an. Auf die hingewiesenen „Ermahnungen“, „heller zu blicken“, entspricht das Kind mit einem beobachtenden ‚Zuschauen‘.

Es gab da welche, die ihn aufrütteln zu müssen meinten, wie zum Beispiel mit „selbstverständlich“ oder: „Ein Kind kann das begreifen“, was Ermahnungen sein sollten, heller zu blicken. Das Kind schaute ihnen zu und sah einen jeden mit seiner Haut umzogen, und es hielt diese Beobachtung für denkbar beruhigend. Das Kind trug wirres Haar und trat oft ungewaschen in bestrenommierte Räume; es tat das nicht aus Armut, sondern aus Eitelkeit. Seine Gegner errieten es hierin leicht, aber das Kind hatte innerlich keinen Feind und ertrug darum jeden spielend. Bedeutete seine „Liebe“ Stillstand? Es liebte zum ersten Male. Seine Dame gewährte ihm nicht die leiseste Gunst, die es aber auch nicht brauchte. Kinder sind übrigens oft schwierig zu behandeln. Ich bin der Meinung, man sollte sich nicht zuviel um sie bemü-

⁴⁷⁴ Vgl. „Ansehen“ (KWA I/12, 77); „Aufsehen“ (ebenda, 78, Z. 10); ‚sich sehen‘ (ebenda, 78, Z. 23/24).

⁴⁷⁵ Vgl. „Blick“ (KWA I/12, 77); ‚blicken‘ (ebenda, 78, Z. 30).

hen, eben weil sie anspruchsvoll sind und Verständnisentgegenbringen sie mehr ärgert als zufriedenstellt.⁴⁷⁶

Das ‚Zuschauen‘ des Kindes richtet sich nun nicht mehr auf die ‚Geliebte‘, sondern auf ‚einen jeden‘. Wie die zuvor genannten undifferenzierten Stimmen (‚Es gab da welche‘) ist nun auch das gesehene Objekt nicht näher bezeichnet. Diese Unbestimmtheit spiegelt sich zugleich in der distanzierten Haltung des Kindes.

Zudem führt das Possesivpronomen ‚seiner‘, das sich doppeldeutig sowohl auf das Subjekt ‚Kind‘ (‚mit der Haut‘ des Kindes) als auch auf das gesehene Objekt (‚mit der Haut‘ eines jeden) beziehen lässt, zu einer Ambivalenz des Wahrgenommenen. Nachfolgend wird nicht das, was das Kind sieht, sondern die ‚Haut‘ des Kindes bzw. dessen Aussehen beschrieben. ‚Das Kind trug wirres Haar‘ und war ‚ungewaschen‘. Die Fokussierung auf das Äussere des Kindes lässt dieses zugleich als Mitspieler auftreten: Es ‚trat [...] in bestrenommierete Räume‘.

Die Beschreibung des Aussehens deutet noch einmal auf den Beginn, auf das ‚Ansehen‘, das die männliche Figur ‚nicht‘ ‚besaß‘. Anstelle des fehlenden ‚Ansehen[s]‘ wird nun gegen Ende des Prosastückes das Kind mit seinem Aussehen präsentiert. Die Formulierungen ‚wirres Haar‘ und ‚oft ungewaschen‘ lenken provokativ auf dessen Auftreten, aber auch auf die Sprache selbst. Beide Ausdrücke werden in Prosastücken Walsers zum Teil explizit auf die Sprache bezogen. In *Das seltsame Mädchen* ist von ‚ungebundenen Haare[n]‘ die Rede, die ‚eine Sprache für sich‘ ‚redeten‘.⁴⁷⁷ Und in einem späteren Prosastück wird die ‚Ungewaschenheit‘ mit dem Auftreten von ‚Schriftstellern‘ verbunden:

Nichtsdestoweniger kann ich nicht umhin, zu sagen, daß es Autoren gibt, die geschriftstellert haben wie die reinen Struwelpeter, d. h. sie sind schriftstellerisch in einer Ungewaschenheit vor die Leserwelt getreten, die mitunter fast erschreckend anmutet, aber trotz ihrer nachlässigen und oft rücksichtslosen Art, in der sie sich gaben, sind sie in die schöngeistigen Salons hineingedrungen, ähnlich Eroberern, die

⁴⁷⁶ KWA I/12, 78/79.

⁴⁷⁷ KWA I/12, 75.

über alle Bedenklichkeiten gesiegt haben, die ihnen entgegengesetzt worden sein mochten.⁴⁷⁸

Eine ‚nachlässige Art‘ des Auftretens wird auch dem Kind zugeschrieben, die ironisch als ‚Eitelkeit‘ bezeichnet wird und als Reaktion ebenso auf das vom ‚Schulkamerad[en]‘ angesprochene und einer früheren Zeit zugeordnete ‚Aufsehen‘ hindeutet. Die Hervorhebung des ambivalenten Aussehens bzw. der ‚Haut‘ des Kindes, die als Grenzmembran zugleich einen Aussen- von einem Innenbereich unterscheidet, weist zudem auf den nachfolgenden Perspektivenwechsel vom betrachteten Kind zu den Worten des Kindes.

Die zweite Prosastückhälfte ‚schrieb‘, wie die Erzählinstanz mitteilt ‚das Kind‘, d. h., das Kind tritt nun als Schriftsteller vor die ‚Leserwelt‘. Die Attribute ‚wirr‘ und ‚ungewaschen‘ lassen sich zugleich auf den vom Kind gestalteten Text beziehen. Rückblickend zeichnet sich ab, warum der ‚Blick‘ der Geliebten das Kind zu Beginn des Prosastückes ‚tüchtig ‚strafte‘. Die Präsentation des Kindes fordert deren ‚Blick‘ als Reaktion auf sein Äusseres heraus. Doch die hintergründige, sowohl devote als auch provokative Inszenierung des Kindes bewirkt, dass es angesehen wird. Am Ende der ersten Prosastückhälfte ist das Kind nicht mehr auf die männliche Figur bezogen. Im Gegensatz zu dieser, deren Präsenz sich mangels fehlenden ‚Ansehen[s]‘ im Verlauf der ersten Prosastückhälfte ganz in die des Kindes transformiert, ermöglicht der ‚rätselhafte Blick‘ der Geliebten dem Kind das ‚Weiterleben‘.

Den ersten Prosastückteil abschliessend, äussert sich der Erzähler noch einmal sehr allgemein über ‚Kinder‘ und nimmt selbst Stellung zur zuvor gestellten Frage, wie es ‚mit dem Verständnis‘ stehe: ‚Ich bin der Meinung, man sollte sich nicht zuviel um sie bemühen, eben weil sie anspruchsvoll sind und Verständnisentgegenbringen sie mehr ärgert als zufriedenstellt.‘ Im Übergang von der ersten in die zweite Prosastückhälfte entspringt das Kind der Verfügungsmacht der Erzählinstanz; es präsentiert nun als schreibende Instanz seinen eigenen Text. Dass sich auch das Schreiben des Kindes, dessen

⁴⁷⁸ Robert Walser: *Von der Sprachgewandtheit und dem Mangel derselben*, Januar 1926 in *Die literarische Welt*; SW 17, 178–180, hier S. 179. Vgl. Evans, Robert Walsers Moderne, 132 f.

Eigendarstellung als „anspruchsvoll“ erweist, zeigt die Lektüre dieses Prosastückteils.

7.4 Das Schreiben des Kindes

Der zweite Prosastückteil ist bis auf den letzten Satz als Monolog einer Ich-Instanz gestaltet, die als schreibendes Kind angekündigt wird. Die Erzählinstanz des ersten Teils hat sich bereits zuvor über den Vorgang des Schreibens geäußert, wobei auffällt, dass sie diesen in Bezug auf die erzählte Figur primär mit dem „Kind“, einem „Es“ verbindet. Die erzählte Figur in ihrer männlichen Bezeichnung tritt vor allem im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Relevanz, ihre soziale Funktion in Erscheinung. Die Metapher „Kind“ umkreist somit das Feld des Schreibens, sowohl in der aktiven Form auf den Schreibenden als auch in reflexiver Ausrichtung auf das Schreibprodukt, *Das Kind*, bezogen.

Früher schrieb es nämlich dicke Bücher, das heißt es überblickte dichtend sein Erlebtes; nun war es aufs Weiterleben angewiesen, fand dafür zunächst keine Form.⁴⁷⁹

Nach den Worten des Erzählers unterscheidet sich das Schreiben des Kindes in zweifacher Hinsicht. Das ‚frühere Schreiben‘ zeichnet sich dabei als transitiver Vorgang aus. „Früher schrieb es nämlich dicke Bücher“. Diese Art des Schreibens lässt sich als ‚dichtendes Überblicken‘ einordnen, „Erlebtes“ wird aus einer späteren Perspektive in eine Form gebracht. In der gegenwärtigen Zeit fallen die Differenzierungen von ‚Schreiben‘ und ‚Erleben‘, von ‚Dichten‘

⁴⁷⁹ KWA I/12, 77, Z. 29–31. Vollmer (Die erschriebene Kindheit, 93/94) liest diese Stelle auf den Autor bezogen, bezeichnet die „dicke[n] Bücher“ als „Lebensromane“ und stellt fest, daß „der dichterische Überblick über das Erlebte verloren gegangen ist und der Dichter nun eine neue Form für das Weiterleben (=Schreiben) zu finden hat, was sich auf Walsers *Prosastückligeschäft* beziehen dürfte“. Kammer kritisiert die „Versuchung, solches als maskierte Autobiographie des Autors zu dechiffrieren“ und weist darauf, dass „allein schon die ironische, aber überaus präzise Volte gegen den Diltheyschen Parallelismus von ‚Erlebnis und Dichtung [dieser] hinreichend im Wege stehen“ müsste (Ders., *Lib/e/ri*. Walsers poetologisch souveräne Kinder, 138).

und ‚Überblicken‘ zusammen im Wort „Weiterleben“.⁴⁸⁰ „Weiterleben“ als Form des Schreibens ist ein intransitiver, ein subjektbezogener Akt. Die Vorsilbe ‚weiter‘ deutet auf das Uneingeschränkte des Prozesses. Im Undifferenzierten von „Weiterleben“ bleiben Anfang und Ende unbestimmt, der Schreibvorgang entfaltet sich aus dem Moment. Der Figur Kind entsprechend beinhaltet der Ausdruck „Weiterleben“ ein Prinzip der steten Erneuerung. Damit nähert sich der kreative Akt des Schreibens dem kindlichen Spiel an, das sich jenseits der strukturierten Zeit entfaltet.

Die zwei unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien spiegeln sich zugleich in der Zweiteiligkeit des Prosastückes *Das Kind*, sodass die Worte des Erzählers über das Schreiben des Kindes auch eine Reflexion über den Text selbst enthalten. Sie weisen auf die experimentelle Gegenüberstellung zweier Instanzen, die sich aus verschiedenen Haltungen und Perspektiven äussern, wobei auch die erzählte Figur des ersten Teils, das „Kind“, nun als schreibende Instanz ‚weiterlebt‘: „Ja, ich bin“. „Weiterleben“ assoziiert in diesem Sinne einen offenen, subjektiven Diskurs.

In Bezug auf den ersten Prosastückteil gestaltet sich der zweite in doppelter Hinsicht als eine Form von „Weiterleben“. Einerseits ist der zweite Teil mehrheitlich im Tempus des Präsens gehalten und umgeht ein strukturierendes Prinzip. Gegenwärtiges und Vergangenes, selbstbezügliche Äusserungen und allgemeine Kommentare des Text-Ich reihen sich einfach aneinander. Die Ambivalenz der Figur „Mann“ bzw. „Kind“, die Ebenen des Erzählers und der erzählten Figuren verdichten sich im zweiten Teil in einer Figur, „Ich“, und heben Ansätze einer Gliederung auf. Andererseits schreiben sich verschiedene Motive aus dem ersten Textteil weiter. Die Erzählinstanz des ersten Textteils transformiert sich im schreibenden „Ich“ des Kindes. In revidierter Form wird auch das visuelle Motiv aufgenommen, sich wieder mit der Figur der Geliebten verbindend. Strukturierende Ansätze ergeben sich im zweiten Textteil vor allem durch Wiederholungen und Variationen nicht nur innerhalb desselben, sondern auch in Anspielungen auf die erste Texthälfte.

⁴⁸⁰ Der Topos ‚Schreiben und Leben‘ findet sich verstreut im gesamten Werk von Walser. Vgl. Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens*, 235. Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, 29–34. Rodewald, *Robert Walsers Prosa*, 36.

7.4.1 Der Beginn des zweiten Textteils

Die Worte des Kindes setzen mit einer ostentativen Bejahung ein. „Ja, ich bin ein [...] Mensch.“ Diese Aussage bezieht sich mittels der Kopula („sein“) auf den Beginn des Prosastückes. „Leider war er nur [...] ein Kind.“ Dass der eröffnende Satz des Kindes aber auch auf die Worte des Erzählers („Ich bin der Meinung“) Bezug nimmt, wurde bereits zuvor ausgeführt. Zudem findet sich das Hilfsverb ‚sein‘ ebenso im letzten Satz der zweiten Hälfte bzw. des Prosastückes, den Text abrundend. „Ein Kind ist glücklich im Gehorsam.“ In diesem Schlusssatz ist noch einmal aus einer Aussenperspektive von einem „Kind“ die Rede. Doch mittels des Tempus des Präsens und des fließenden, ohne Absatz gestalteten Übergangs werden die letzten Worte zugleich im Schreiben des Kindes belassen. Wie die zitierten Sätze zeigen, zeichnet sich anhand des Hilfsverbs ‚sein‘ ein subtiles Beziehungsgeflecht ab, das die zwei Teile des Prosastückes, aber auch die beiden sich äussernden Instanzen in eine Analogie setzt. Verbunden sind damit Zuschreibungen, die positiv oder pejorativ konnotiert sein können. Im ersten Teil sind es vor allem der Erzähler und die eingefügten Stimmen, die den ironisch moralisierenden Ton des Textes prägen. Auf diese Stimmungen reagiert das Kind im ersten Satz seines Schreibens zwar bejahend, aber zugleich mit einer paradoxen Aussage: „Ja, ich bin ein schlechter Mensch, das heißt ein feiner, gebildeter.“

Wie in der ersten lassen sich auch in der zweiten Texthälfte die ersten drei Sätze als eine Art Einleitung lesen. Die perplexen Aussprüche der Sätze hebt aber vermehrt ihre klangliche Qualität hervor. Betont wird das musikalische Element, die klangliche Sprachbezogenheit besonders durch den Gleichklang von „schlecht“ und „Recht“.

Ja, ich bin ein schlechter Mensch, das heißt ein feiner, gebildeter. Feine Menschen haben das Recht, schlecht zu sein. Nur Ungebildete fühlen sich zur Rechtschaffenheit verpflichtet.⁴⁸¹

Die klangliche Qualität der Einleitung vermittelt sich in der Austarierung der Vokale: die zweimalige parallele Setzung des Vokals ‚a‘ im ersten Satz, der ansonsten nur aus ‚i‘- und ‚e‘-Vokalen und deren Diphthong ‚ei‘ besteht. Der

481 KWA I/12, 79.

zweite Satz wiederholt diese Klangeigenart, um dann gegen Ende den Vokal ‚u‘ einzufügen, der auf das erste Wort des dritten Satzes vorbereitet: „Nur“. Diese Vokalstruktur weist nochmals auf den Beginn. Einerseits wird das Kind, dessen Bezeichnung auch einen ‚i‘-Vokal enthält, mit einem „Windspiel“ verglichen und sein Wunsch nach einem musikalischen „Instrument“ hervorgehoben. Andererseits bezieht sich das Wörtchen „[n]ur“ direkt auf den ersten Satz. Die widersinnige Aussage des Kindes hebt das Pejorative des Partikels im ersten Satz gleichsam auf. Provokativ wirkt auch die Zitierung des Wörtchens „Ja“, das im ersten Teil als Abtönungspartikel („Im Grund sind ja Kinder“) die abwertende Meinung der ersten Erzählinstanz zu Kindern unterstreicht. In der paradoxen Inszenierung der Ich-Instanz werden durch die klangbezogene Sprache und die widersprüchlichen Epitheta wie ‚schlecht‘ und ‚gebildet‘ die moralischen Stimmen des ersten Teils unterwandert und die Aussagen des Ich in einer Ambivalenz belassen.

7.4.2 Der Verlauf des zweiten Prosastückteils

Die ersten drei Sätze prägen auch im zweiten Teil die Anlage des Textes. Diese lässt sich jedoch nicht mehr anhand von Figurenbewegungen erfassen. Die Ich-Instanz bezeichnet sich im ersten Satz als „Mensch“ und umgeht damit die sprachliche Ambivalenz einer männlichen und sächlichen Bezeichnung. Vom Erzähler des ersten Teils wird sie zwar als „Kind“ eingeführt, doch selbst spricht sie von sich in der männlichen Form („Ich bin einer“), bezeichnet sich aber nie als „Mann“. Dieses Wort ist im zweiten Textteil nur als Spielfigur der Paronomasie, als gleich klingendes Wörtchen „man“ vorhanden.⁴⁸² Die Häufung von Indefinitpronomen wie ‚man‘, ‚niemand‘ und ‚jemand‘ sind aber auch Floskeln, die die Polyphonie der Stimmen des ersten Teils variieren.

Formale und motivische Elemente finden sich in der zweiten Texthälfte in zweifacher Hinsicht. Einerseits zeichnen sich Wiederholungen und Variationen innerhalb dieses Textteils ab, andererseits verweisen diese auf entspre-

⁴⁸² In der zweiten Prosastückhälfte findet sich das indefinite Pronomen ‚man‘ erst im zweiten Drittel des Textverlaufes und erscheint dann gehäuft in den Varianten ‚man‘, ‚niemand‘ und ‚jemand‘ (vgl. KWA 1/12, 79, Z. 31–80, Z. 3).

chende Stellen im ersten Prosastückteil. Wie sich anhand des Motivs „Blick“ zeigen lässt, werden die beiden Texthälften in Form einer Umpolung aufeinander bezogen. Sie lassen sich gleichsam als zwei sich spiegelnde Pole, zwei Kehrseiten lesen.

Mehrfach wiederholt werden in der zweiten Texthälfte subjektbezogene Zuschreibungen. Es sind Sätze, mittels derer sich die Ich-Instanz selbst bezeichnet und die variierend aufeinander verweisen. Bereits die Formulierung „ich bin“ des ersten Satzes wird zweimal wiederholt:

Ja, ich bin ein schlechter Mensch, das heißt ein feiner, gebildeter.
 Ich bin einer, der nicht genau weiß, was er eigentlich ist.
 Ich bin einer von denjenigen, die Dostojewski lasen.⁴⁸³

Die zitierten Sätze beziehen sich anaphorisch aufeinander, analog derjenigen des ersten Teils, die mit der Formulierung „Das Kind“ einsetzen.⁴⁸⁴ Sie leiten aber nicht mehr eine mehr oder weniger kohärente Passage ein, sondern werden gleich weitergesponnen. Dennoch fallen diese subjektbezogenen Sätze durch ihre Widersprüchlichkeit auf und enthalten auch ein selbstreferenzielles Element.

Der erste Satzanfang „Ich bin“ findet sich nach einer Passage, die verschiedene Begebenheiten mit weiblichen Figuren anspricht, aber auch das Motiv „recht“ weiterspinnt. Teilweise stehen die Sätze dieses Abschnittes im Tempus des Imperfekts, die zeitliche Einordnung bleibt jedoch sehr unbestimmt.

Was tat ich einer Bürolistin an? Ich gab nicht zu, daß sie in allen Stücken recht habe. Aus Zorn darüber wurde sie krank. Eine hübsche Jugendliche wollte sich von

⁴⁸³ Vgl. KWA I/12, 79, Z. 10 f., 79, Z. 23 f. und 80, Z. 11.

⁴⁸⁴ Im zweiten Textteil gibt es auch sechs Sätze, die mit dem Pronomen „Ich“ einsetzen. Dabei wird das Subjekt „Ich“ mit verschiedenen Verben verbunden. „Ich gab nicht zu, daß sie in allen Stücken recht habe“ (KWA I/12, 79, Z. 13 f.). „Ich verneige mich vor Damen, um sie anderntags nicht mehr zu kennen, und verbreite damit Unbehagen“ (ebenda, 79, Z. 17 f.). „Ich bin einer, der nicht genau weiß, was er eigentlich ist“ (ebenda, 79, Z. 23 f.). „Ich bin einer von denjenigen, die Dostojewski lasen“ (ebenda, 80, Z. 11). „Ich werd’ es in Zukunft mit andern auch so machen“ (ebenda, 80, Z. 13). „Ich liebe sie entsetzlich“ (ebenda, 81, Z. 5).

mir verehrt wissen. Da ich ihr nicht Verständnis entgegenbrachte, ging es bergab mit ihr, indes ich mich auf der Höhe zu halten wußte. [...] Zeitweise liebte ich ein Mädchen, weil sie entschieden etwas beschränkt schien. Blödigkeit hat etwas Faszinierendes. Ich bin einer, der nicht genau weiß, was er eigentlich ist. Manchmal bin ich sensibel wie ein Mädchen.⁴⁸⁵

Wie das Zitat zeigt, teilt die Ich-Instanz nur bruchstückweise Inhalte mit. Anstelle einer Aussage über die Figur der Geliebten, die der Leser erwarten könnte, leitet die rhetorische Frage „Was tat ich einer Bürolistin an?“ einige Sätze ein, die ein zwiespältiges Verhalten des Ich vorführen. Das „Recht, schlecht zu sein“, spinnt sich auf der Ebene der Darstellung weiter. Die Aussage, „einer“ zu sein, „der nicht genau weiß, was er eigentlich ist“, deutet auf die Vielfältigkeit der Ich-Instanz und reflektiert deren intrikate Inszenierung. Anhand der schnell wechselnden Mitteilungen und der widersprüchlichen Bezeichnungen lässt sich das Text-„Ich“ nicht erfassen. Zusätzlich wird die Aussage des Satzes intensiviert durch den nachfolgenden Vergleich mit einem Mädchen. Damit bestätigt das schreibende „Ich“ ebenso die ambivalente Einführung seiner Figur durch die erste Erzählinstanz. Auch diese setzt das Kind in eine Analogie mit einem Mädchen.⁴⁸⁶ Zudem erinnert das Wort „sensibel“ an die „Nervosität eines [...] Windspieles“.

Der zweite Einsatz „Ich bin“ steht nach einer kurzen Passage, die sich als Variante zu dem im ersten Teil sogenannten „Schulkamerad[en]“ liest.⁴⁸⁷ Ohne direkte Nennung spielt die Wendung ‚aus Neigung schimpfen‘ auf diesen an. Die Ich-Instanz konterkariert diese zwiespältige Formulierung in analoger Weise.

Vor nicht langer Zeit schimpfte einer auf mich aus Neigung. Meine Ruhe machte ihn böse. Mit Bescheidenheit kann man jemand beinah umbringen. Ironie kann sowohl befreien wie peinigen. Ich bin einer von denjenigen, die Dostojewski lasen. Weil ich nicht lieb mit ihr war, erklärte mich eine Frau für verrückt. Ich werd' es in Zukunft mit andern auch so machen.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ KWA I/12, 79, Z. 12–24.

⁴⁸⁶ Vgl. KWA I/12, 77, Z. 23.

⁴⁸⁷ Vgl. KWA I/12, 78, Z. 10–13.

⁴⁸⁸ KWA I/12, 80, Z. 8–13.

Der Ausdruck „Ironie“ verweist selbstbezüglich auf die Technik der Doppelzüngigkeit, wobei „Ironie“ in ihrer Wirkung ebenso als ambivalent bezeichnet wird: Sie kann „befreien wie peinigen“. Nach den unbestimmten und zwiespältigen Mitteilungen fällt der Satz, in dem sich die Ich-Instanz als Dostojewski-Leser einführt, durch seine klare Aussage auf. Zudem ordnet sich die Ich-Figur in eine Menge ein („einer von denen“) und benennt einen Schriftsteller, mit dem sie sich auseinandersetzt. Die Nennung des genannten Autors lässt sich als Anspielung auf das Prosastück *Der Idiot von Dostojewski*, ebenfalls in der Sammlung *Die Rose*, lesen.⁴⁸⁹ Das nachfolgende Wort „verrückt“ ruft diesen Roman Dostojewskijs auch in Erinnerung. Eine Parallele zur Hauptfigur des Romans zeigt sich darin, dass Fürst Myschkin erzählt, es sei ihm gesagt worden, er sei „ein Kind“.⁴⁹⁰ In Walsers Prosastück *Das Kind* wird jedoch kein Werk Dostojewskijs angeführt. Die zweiteilige formale Anlage des Textes und die subjektive und paradoxe Inszenierung der Ich-Instanz des zweiten Teils könnte ebenso auf Dostojewskijs Erzählung *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* anspielen. In dieser Erzählung ist der erste Teil als innerer Monolog eines „widersinnigen Menschen“ gestaltet, wie der Erzähler ihn gegen Ende bezeichnet, der provokativ mit der Setzung „Ich bin“ anhebt und der von sich sagt, er sei „böse“ und „gebildet“.⁴⁹¹

Der Satz, in dem sich das Kind unter die „Dostojewski“-Leser einfügt, steht etwa in der Mitte der zweiten Prosastückhälfte. Die Fortsetzung und das Wort „aufraffen“ erinnern noch einmal an die Aufforderung des Schulkameraden im ersten Teil.⁴⁹² Nachfolgend werden jedoch nur noch allgemeine Statements geäußert, deren Formulierungen auch einer unbestimmten Instanz zugeordnet werden: „Man“.

⁴⁸⁹ Vgl. das Kapitel zu Walser und Dostojewskij in dieser Arbeit.

⁴⁹⁰ Vgl. Dostojewskij, Fjodor: *Der Idiot*. Frankfurt a. M. 2010, 109.

⁴⁹¹ Vgl. Dostojewskij, Fjodor. M.: *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Erzählungen. Aus dem Russischen übersetzt von Fritz Bennewitz u. a. Mit einem Nachwort von Horst-Jürgen Gerigk. München 1983, 521–638. Auch das Wort „recht“ spielt in diesem Text eine Rolle: „Der Mensch rächt sich, weil er ein Recht darauf zu haben glaubt. Folglich hat er die ursprüngliche Ursache gefunden und zwar – das Recht“ (ebenda, 534; erster Teil, Kap. 5).

⁴⁹² Vgl. „„Raff dich auf!“ So sprach ein ehemaliger Schulkamerad“ (KWA I/12, 78, Z. 12/13).

Mitunter bin ich ein bißchen gemein, aber nie lange. Nichts stimmt mich so fröhlich, als wenn ich Grund habe, mich aufzuraffen. Man lebt nur einmal auf dieser wundervollen Welt. Manchmal ist etwas Ordinäres ganz wundervoll. Allzuviel Musik ist ungesund, zuviel Artigkeit ebenfalls.⁴⁹³

Im weiteren Textverlauf finden sich nur noch Inversionen der Aussage „Ich bin“, die widersprüchlichen Selbstbezeichnungen fortsetzend.⁴⁹⁴ Das „Ich“ des zweiten Teils manifestiert sich in seinen Sätzen als eines, das provokativ und produktiv die Zuschreibungen der ersten Erzählinstanz sprachlich umsetzt: „Ein Kind ist in Gedanken stets sehr kühn; [...] Wenn es umhersprang, reichte nichts an sein Vergnügen heran“. Dabei scheut die Ich-Instanz „Kind“ in ihren Aussagen selbst vor „Blödigkeit“ oder „etwas Ordinäre[m]“ nicht zurück und verfügt ironisch über die Kunst der „feinen Redensarten“.⁴⁹⁵

7.4.3 Das revidierte visuelle Motiv

Eine optische Handlung findet sich im zweiten Prosastückteil erst im letzten Drittel, zugleich die Schlusspassage vorbereitend. Die Wiederaufnahme des visuellen Motivs bezieht sich zuerst auf eine neue Figur. Der „Blick“ der Ich-Instanz richtet sich auf einen „Knaben“. Sowohl das Verb ‚sehen‘ als auch der Ausdruck „Blick“ spielen auf die einleitenden Sätze des Prosastückes an, und das „Gesicht“ des „Knaben“ leitet auch auf die „Geliebte“ über. Analog zum „Kind“ zu Beginn des Prosastückes wird jetzt die „Geliebte“ im Schreiben des Kindes durch einen metonymischen Prozess eingeführt.

⁴⁹³ KWA I/12, 80, Z. 15–20.

⁴⁹⁴ Vgl. „Ja, ich bin ein schlechter Mensch, das heißt ein feiner, gebildeter. [...] Ich bin einer, der nicht genau weiß, was er eigentlich ist. Manchmal bin ich sensibel wie ein Mädchen. [...] Dienstfertig bin ich lieber dort, wo man's nicht erwartet, als dort, wo man glaubt, ich sei es gern. [...] Ich bin einer von denjenigen, die Dostojewski lasen. [...] Mitunter bin ich ein bißchen gemein, aber nie lange. [...] Zum Heiraten bin ich zu alt und zu jung, zu klug und zu unerfahren“ (KWA I/12, 79–80).

⁴⁹⁵ KWA I/12, 80, Z. 7.

Neulich sah ich einen Knaben, dem ich sogleich als Freund oder Erzieher hätte dienen mögen, so sehr gefiel mir sein Gesicht. Er glich meiner Geliebten, und ich konnte den Blick nicht von ihm wenden. Es wundert und freut mich, daß ich eine Geliebte habe; ich finde das sehr gescheit von mir. Ist eine Geliebte nicht für vieles eine famose Ausrede? Zum Heiraten bin ich zu alt und zu jung, zu klug und zu unerfahren. Wenn's sein muß, sag' ich aber nicht nein.⁴⁹⁶

Im Vergleich des visuellen Motivs zu Beginn des Prosastücks erweist sich die zitierte Stelle in mehrfacher Hinsicht als eine Umkehrung. Anders als der „rätselhafte[] Blick“ der Geliebten, der das Kind „strafte“, verweilt nun der „Blick“ des Ich mit Wohlgefallen auf dem „Gesicht“ des „Knaben“. Gegenständig inszeniert sich die Ich-Instanz des zweiten Teils auch gegenüber dem Erzähler des Beginns. Sie möchte „Kinder“ nicht „von vornherein einschüchtern“, sondern dem „Knaben“ als „Freund oder Erzieher“ „dienen“. Indem sich der „Blick“ des schreibenden Kindes auf ein positiv konnotiertes Gegenüber richtet, auf das „Gesicht“ eines Knaben und damit auch eines Kindes, subvertiert dieser „Blick“ zugleich die Darstellung von Kindern und des Kindes im ersten Teil.

Die Vorstellung zu „dienen“ verbleibt jedoch im Potenziellen („hätte dienen mögen“), und der Knabe selbst wird nicht beschrieben. Auf sein „Gesicht“ hinweisend, das mit dem der „Geliebten“ überblendet wird, teilt sich nur die Faszination des Betrachters mit. Die Metonymie der Figuren erfolgt aufgrund einer Ähnlichkeit und zeichnet sich in der alliterierenden Wortkette nach von „gefiel“, „Gesicht“, „glich“, „Geliebte“. Als Körperfläche umfasst der Ausdruck „Gesicht“ ebenso die Sinnesorgane Augen bzw. „Blick“ und „Mündchen“, die im ersten Teil genannten Attribute der Geliebten. Das gleitende Prinzip führt zudem weiter und lenkt ironisch fragend von der Geliebten auf eine sprachliche, selbstreferenzielle Aussage, die mit dem Verb ‚sein‘ nicht mehr einen Vergleich, sondern eine Gleichsetzung intendiert. „Ist eine Geliebte nicht für vieles eine famose Ausrede?“

Wie zu Beginn des Prosastückes zeigt sich auch diese transformierende Passage als vielschichtig. Der ambivalente Ausdruck „Ausrede“⁴⁹⁷ deutet auf

⁴⁹⁶ KWA I/12, 80, Z. 21–28.

⁴⁹⁷ Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 1, Sp. 930/931: Art. ‚ausrede‘. Grimm verweist auf die ‚Ausrede‘ sowohl im Sinne von ‚aussprache‘, das ‚gesprochene wort‘, „zu

eine produktive Handlung und spielt damit als Gegenpart auf den rezeptiven Vorgang von „Ansehen“ an. Beide Ausdrücke verbinden sich auf komplexe Weise im jeweiligen Textteil mit der Figur der Geliebten. Die Geliebte, die bis anhin nur durch ihren „Blick“, das Wort „Ansehen“ spiegelnd, vorkam und ebenso angeschaut wurde, ist nun als „famose Ausrede“ bezeichnet. Diese Formulierung weist auf den Vorgang einer sprachlichen Transformierung, einer Verwertung der weiblichen Figur für die Textproduktion. Ausgelöst wird dieser metonymische Vorgang nun durch den „Blick“ der Ich-Instanz.

Die Ambiguität des Wortes „Ausrede“ und die Formulierung des Satzes als Frage lassen nicht ausmachen, ob die Geliebte Anlass für oder selbst eine „Ausrede“ ist. Auf das Schreiben des Kindes bezogen weist die Bezeichnung „Ausrede“ auf die monologische Form des zweiten Textteils. Der Monolog als Form einer „Ausrede“ hebt das ausgesprochene Wort hervor, weist auf „Worte“, die zu einer durchgehenden Rede gestaltet werden, alles aussprechend. In dieser Bedeutung rekurriert der Ausdruck „Ausrede“ auf die Szene im ersten Teil, in der das Kind „[v]or seiner Geliebten“ eine „Menge Worte“ zwar in „Bereitschaft“ hatte, jedoch, die ‚Geliebte bloß anschauend‘, nichts sagte. Die „Ausrede“ transformiert den Wunsch, „alles auf einmal sagen“ zu wollen, die „Lust“, „den ganzen Vorrat auszubreiten“, in einen sprachlichen Redefluss, in den zugleich die „Geliebte“ einbezogen wird.

Der Ausdruck „famose Ausrede“ steht ebenso für eine Ausflucht, einen Vorwand. Ironisch lässt die Frage aber offen, wofür die „Ausrede“ dient: eine „Ausrede für vieles?“ Ist die „Geliebte“ gleichsam eine „Ausrede“ für eine „Ausrede“? Es fällt auf, dass nachfolgend das Wort „Geliebte“ nicht mehr vorkommt, dafür zeichnet sich eine weitere Bedeutungsnuance der „Ausrede“ ab. Bis anhin zurückgehaltene Worte „[v]or“ und von der „Geliebten“ werden nun als Höhepunkt des Monologs ‚ausgeredet‘. Diese „Ausrede“ entbehrt nicht einer scheinbaren Indiskretion. Im Prosastück, in dem bis zu dieser Stelle Figuren nur typisierend oder pronominal bezeichnet sind, wird unvermittelt ein weiblicher Vorname ausgesprochen: „Edith“.

Doch vor der Nennung dieses Namens schiebt sich noch einmal eine unspezifische Passage ein, die mit dem Wort „Menschen“ ansetzt. Das Ich,

ende reden“, „durchsprechen“ als auch in der Bedeutung von „entschuldigung“, „ausflucht“.

das sich zu Beginn seines Schreibens als „schlechter Mensch“ eingeführt hat, setzt sich zu diesen jetzt in eine Relation, zugleich sehr allgemein auf das Phänomen der „Oberfläche“ und das ‚Oberflächliche‘ aufmerksam machend.

Menschen gelten oft für tüchtig, nur weil sie laut sind, ein Beweis der Wichtigkeit der Oberfläche. Geb' ich mich oberflächlich, so gefall' ich den Menschen. Mit Leichtsinnigkeit kann man sie gewinnen. Liebt man, so benimmt man sich unliebenswürdig; darum finden Liebende oft nicht Anklang. Liebe wirkt nicht so stark wie der Schein davon. Edith behandelt mich wie einen dummen Jungen.⁴⁹⁸

Der Hinweis auf die „Wichtigkeit der Oberfläche“ lässt sich als poetologische Aussage auf den Text beziehen. Die „Ausrede“ im Zeichen von „laut“ verweist doppelsinnig sowohl auf eine „laut[e]“ Aussage als auch auf das ‚Laute‘ von ‚Lauten‘ hin, in dem Sinne, dass primär der Signifikant bzw. der Klang der Worte herüberkommt und weniger deren (stumme) Bedeutung.⁴⁹⁹ Die Verschiebungskette von „Oberfläche“ zu „oberflächlich“ und „Leichtsinnigkeit“, zu „Anklang“ und „Schein“ untermalt diese sprachliche Eigenheit. In dieses Oberflächenphänomen baut sich auch die Thematik „Liebe“ ein. Bereits das „Gesicht“ des „Knaben“, das „so sehr gefiel“ und auf die Geliebte übertragen wird, ist nicht mehr als eine „Oberfläche“.⁵⁰⁰ Das Motiv ‚gefallen‘ wird nun ebenfalls wiederholt, reziprok auf die Ich-Instanz Kind übertragen und sich zugleich mit dem Ausdruck „oberflächlich“ verbindend: „Geb' ich mich oberflächlich, so gefall' ich den Menschen.“ Diese Reflexionen über „Oberfläche“ und „Liebe“ und deren Bezug auf das sprachliche Verfahren

⁴⁹⁸ KWA I/12, 80, Z. 28–81, Z. 1.

⁴⁹⁹ In seinen Ausführungen zu Robert Walsers Buch *Fritz Kochers Aufsätze* weist Davide Giuriato in Zusammenhang mit der Inszenierung eines infantilen Schreibens auch auf die „Oberfläche“. „Für Walser verharrt das infantile Schreiben an der Oberfläche, es durchdringt die materialen Buchstaben nicht in die Tiefe der Bedeutungen, sondern bleibt auf der Schwelle zur Repräsentation stehen. Das kindliche Schreiben arbeitet am Äusseren der Sprache, also dort, wo diese noch nicht kommunikativ ist und ihre dinghafte Konkrektion im Vordergrund steht“ (D. G.: *Tintenbuben. Kindheit und Literatur um 1900*, 338).

⁵⁰⁰ Das Verb ‚sehen‘ deutet zugleich auf eine analoge Stelle im ersten Textteil, in der das gesehene Objekt mit dem Ausdruck „Haut“ verbunden wird, ebenfalls einer „Oberfläche“. „Das Kind [...] sah einen jeden mit seiner Haut umzogen und es hielt diese Beobachtung für denkbar beruhigend“ (KWA I/12, 78 Z. 30–32).

leiten zugleich auf den Namen Edith über und legen nahe, dass dieser ebenfalls als „Schein“ ‚ausgeredet‘ bzw. als kalkulierter Effekt gesetzt wird.

7.4.4 Die „Geliebte“ und der Name „Edith“

Nach diesen sentenzartigen Sätzen wirkt der unvermittelt und genau einmal ‚ausgeredete‘ Name „Edith“ überraschend. Ob dieser Name die gleiche Figur bezeichnet wie das Wort „Geliebte“, lässt sich nur vermuten. Im weiteren Textverlauf referieren nur noch Pronomen auf die weibliche Figur.

Edith behandelt mich wie einen dummen Jungen. Was ist Anhänglichkeit anderes als eine Dummejungenhaftigkeit? Sie spielt mit Recht mir gegenüber die gestrenge Mama, weist mich zurecht, findet mich unpassend. Sie ähnelt einer Klavierlehrerin, ist hoheitsvoll und ein wenig verschmitzt dabei. Ich liebe sie entsetzlich.⁵⁰¹

Im erzählenden Gestus der zitierten Sätze werden verdichtet verschiedene Motive vorausgehender Textpassagen kombiniert. In Anlehnung an den strahlenden „Blick“ wird der weiblichen Figur nun das „Recht“ übertragen ‚zurechtzuweisen‘; ein „Recht“, das hintergründig auf das sich reimende Wortspiel von „schlecht“ und „recht“ zu Beginn des zweiten Textteils anspielt, damit dieses „Recht“ zugleich unterwandernd. Auch der „Edith“ wird in Analogie der Überlagerung von Sprachklang und moralischen bzw. inhaltlichen Motiven eine Ähnlichkeit mit einer „Klavierlehrerin“ zugesprochen, die das Kind als „unpassend“ einordnet. Das Verhältnis des aussagenden Ich bzw. des „dummen Jungen“ zur Geliebten wird analog einer Schüler-Lehrerin-Konstellation dargestellt. Zugleich weisen die Bezeichnungen ‚dummer Junge‘ und ‚Dummejungenhaftigkeit‘ mit ihren ‚u‘-Vokalen auf den „Schulbub“ zu Beginn des Prosastückes.

Auch wenn der Name „Edith“ im Prosastück sehr pointiert gesetzt wird, verharren dessen Preisgabe und die Mitteilungen über die weibliche Figur, die „Ausrede“, unter dem Signum der „Oberfläche“. Die Worte „Geliebte“ und „Edith“ enthalten wieder nur ‚i‘- und ‚e‘-Vokale, die sich als „Anklang“

501 KWA I/12, 80/81.

mit dem Wort „Liebe“ verbinden und im Satz „[i]ch liebe sie entsetzlich“ weiterschreiben.⁵⁰²

7.4.5 Das Glück des Gehorsams

Gegen Ende des Textes klingt auch das Motiv „Herz“ ein weiteres Mal an. Im ersten Prosastückteil wird dieses von fremden Stimmen dem Kind ab- und zugesprochen: „[E]s habe kein Herz, indes dasselbe ihm noch nie so weit offenstand wie jetzt.“⁵⁰³ Als einzige direkte Rede im Schreiben des Kindes wird das „Herz“ nun angesprochen. „Wie hast du mich schon hundertmal im stillen bekrösust, Herz!“ Diese Anrede spielt zwar motivisch nochmals auf die „Liebe“ an, doch die Ich-Instanz bezieht diese nun in der Eigenanrede auf sich.

Empfinden kommt dem Verstand unhaltbar vor. Was letzterer gutheißt, wird von der Seele geringgeschätzt; was er empfiehlt, weist das Herz von sich. Wie hast du mich schon hundertmal im stillen bekrösust, Herz! Sie hat mich fortgejagt, ich gehorche ihr, seh' sie nicht mehr. Ein Kind ist glücklich im Gehorsam.⁵⁰⁴

Die Zuwendung zum Herzen verschiebt die Dichotomie von „Empfinden“ und „Verstand“ zugunsten des Gefühlsbereichs. Und der Gewinn des „Herz[ens]“, den sich das Ich zuschreibt, hebt die unterschwellige Niederlage, „fortgejagt“ worden zu sein, wieder auf. Verdichtet klingt im letzten Satz des schreibenden Kindes, in der nun negierten Form des Verbs ‚sehen‘, „ich [...] seh' sie nicht mehr“, ein Ende der Liebe an. Doppeldeutig verweist diese Zurücknahme der optischen Handlung zugleich auf das Ende des Textes bzw. der Lektüre. Mit anderen Worten, das Kind bedarf keines „Blick[s]“, keiner Leserin mehr. Der ironische Nachsatz der ersten Erzählinstanz deutet mit dem ‚geglückten‘ Ende der „Ausrede“ auf die Subversivität des kindli-

502 Als eine Art Ergänzung dieses Satzes, ebenfalls nur ‚i‘- und ‚e‘-Vokale enthaltend, setzt Walsers Mikrogramm *Der Räuber* ein, der etwas später als *Die Rose* geschrieben wurde. „Edith liebt ihn“ (SW 12, 7). Zur Gestaltung dieses Anfangs in Bezug auf den Sprachklang vgl. Villwock: *Räuber Walser*, 123/124.

503 KWA I/12, 78.

504 KWA I/12, 81, Z. 5–10.

chen „Gehorsam[s]“ und offenbart die ‚Lücke‘ des ‚Glücks‘.⁵⁰⁵ Auch das Glück des Kindes manifestiert sich an der „Schwelle“ von „Erfüllung und Verzicht“.⁵⁰⁶

In den letzten Worten des Kindes, „ich [...] ‚seh‘ sie nicht mehr“, klingt der Name „Edith“ in den Vokalen weiter nach, und zugleich verweist der Ausdruck ‚nicht sehen‘ auf den Beginn des Textes. Mit dessen Ende hat der „Blick“ der „Geliebten“ seine Funktion erfüllt. Gerade dieser „Blick“, der den Mangel an „Ansehen“ der männlichen Figur zum Vorschein bringt, ist für die metonymische Bewegung des Textes wesentlich. „Das Kind“ sowohl als Prosastück und Figur ist nicht einfach gegeben, es entfaltet sich gleichsam unter der Aufmerksamkeit einer „Geliebten“, einer Leserin. Damit wird auch der Blick des Prosastücklesers auf den Sprachfluss, auf die „Ausrede“ gelenkt. Dass dieser Blick sowohl als „strafend“ vorgestellt als auch mit einer „Liebe“ verbunden wird, deutet auf eine subversiv erotische Imagination des Verhältnisses von Schreib- und Leserinstanz.

Auch wenn das Kind kein „Instrument“ besitzt und auch keine „Lieder“ mehr anstimmt, zeichnen sich Form und Sprache des Prosastückes durch musikalische Elemente aus. Und in paradoxer Herausforderung spricht sich das schreibende Kind, trotz des ‚strafenden Blicks‘, das „Recht“ zu, „schlecht“ zu sein, damit Erwartungen von „Rechtschaffenheit“ aufhebend. Die spielerische Weiterführung gerade des Motivs „Recht“ weist auf die Unterwanderung literarischer Normen und auf die paradoxe Freiheit eines sich im „Gehorsam“, im Schreiben zu erschaffenden ‚Glücks‘.

⁵⁰⁵ Vgl. Jochen Hörisch: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns. Frankfurt a. M. 1983, 23.

⁵⁰⁶ Vgl. Hubert Thüring: Schwelle und Glück. Zur Poetik zweier früher Texte Robert Walsers: *Der Greifensee* (1899) und *Glück* (1900). In: Felix Christen u. a. (Hg.): *Der Witz der Philologie*, 140–162. „Daraus erwächst auch die Möglichkeit, die Dialektik im poetischen Produktionsprozess allmählich zu entspannen und aufzuheben, die Grenze zwischen Lust und Unlust, Erfüllung und Verzicht, Glück und Unglück in einem Schwellenraum aufzulösen“ (ebenda, 161).

8 Die „Edith“-Figur im Vergleich der Texte

Die Prosastücksammlung *Die Rose* leitet in Walsers Schaffen eine äusserst produktive Zeit ein. Ein Blick auf die Texte der Berner Jahre zeigt, dass viele Elemente dieser Sammlung, sowohl motivisch als auch formal, in nachfolgenden Texten wieder aufgenommen und experimentell weitergesponnen werden. Anhand eines Beispiels, der Figur der Edith, zeichnen sich Wechselwirkungen verschiedener Texte ab, und anhand dieser weiblichen Figur lässt sich auch die kreative Bedeutung, die im Schaffen Walsers dem Buch *Die Rose* zukommt, näher erfassen. Der Name „Edith“ findet sich in der Sammlung *Die Rose* zum ersten Mal und spielt nachfolgend in fünf weiteren Prosastücken und ebenfalls im längeren Text *Der Räuber* eine wesentliche Rolle. Diese weibliche Figur wird in der *Rose* sehr verschlüsselt gekennzeichnet, doch gerade in ihrer verdichteten Anlage vermag sie ein kreatives Potenzial zu entfalten. In den verschiedenen Textversionen der „Edith“-Figur zeichnen sich drei wesentliche Aspekte ab. Einerseits wird von einer Geliebten, einer Liebe in verschwiegener Weise gesprochen, ohne eine ‚Liebesgeschichte‘ zu erzählen. Diese Texte fallen vielmehr durch ihre sprachlich experimentelle Ausrichtung auf, durch paradoxe Formulierungen, Ambivalenzen und intertextuelle Anspielungen, durch erzähltechnische Strategien wie der Unterbrechung, der Digression oder Aufschiebung. Andererseits wird der Edith-Figur zeichenhaft die erotische Funktion einer Leserin zugeordnet, die mit ihrem „Blick“, zugleich eine Kritik spiegelnd, den Schreibprozess bzw. das Schreiben über eine Liebe anzuregen vermag. Im Weiterschreiben der Texte wird Edith dabei texttranszendierend auch als Leserin jener Texte einbezogen, in denen sie selber vorkommt. Zudem wird im Hinblick auf diese Liebe mit verschiedenen Figurenkonstellationen bzw. Erzählperspektiven (Ich, Er, Sie und Ich-Du/Sie) experimentiert, deren Möglichkeiten und Kombinationen im Weiterschreiben der Texte auslotend.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung konzentrieren sich Beiträge zur „Edith“-Figur vor allem auf den als Mikrogramm überlieferten Text *Der Räuber*.⁵⁰⁷ Wenig beachtet wurde dagegen die Gestaltung der „Edith“-Figur in den Prosastücken. Von literaturwissenschaftlichem Interesse war auch die Frage, inwiefern diese weibliche Figur in Zusammenhang mit einem ‚Liebeserlebnis‘ des Autors Robert Walser stehe. Bernhard Echte betrachtet die Edith-Figur in seinem Nachwort zum *Räuber* primär aus einer autobiographischen Perspektive. Das Mikrogramm *Der Räuber* enthält einige Parallelen zu einzelnen Prosastücken der *Rose* und stellt die Figur der Edith entsprechend der umfassenderen Anlage in einen ausführlicheren Kontext. Doch auch die längeren Passagen, die das Verhältnis des „Räubers“ zu „Edith“ umkreisen, geben, wie Echte festhält, „nur sehr wenige Anhaltspunkte, welche die Begebenheiten um den Räuber, Wanda und Edith genauer einzuordnen erlauben“.⁵⁰⁸ Dennoch datiert Echte anhand einzelner Schnittpunkte von Walsers Biographie und Textinhalt die erste im *Räuber* genannte Liebesbegegnung, zwischen dem Räuber und Wanda, auf den Frühling 1922; und die zweite Bekanntschaft, zwischen „Walser und der Saaltochter“, habe „schon vor dem Mai 1924 begonnen“, und im Juli 1924 habe Walser diese „zeitweilig aus den Augen verloren“.⁵⁰⁹ Jochen Greven weist jedoch zurecht darauf hin, dass sich „autobiographische[] Elemente“ mit „fiktionalen“ mischen, „ja ins Phantastische ausgreifenden, vielleicht auch mit irgendwelchen Lektüreindrücken entlehnten“.⁵¹⁰ Ob und inwiefern die als „Edith“ bezeichnete weibliche Figur in Walsers Leben eine Rolle spielte, lässt sich bis heute nicht

507 Vgl. Kira Kaufmann: *Der „Räuber“-Roman von Robert Walser. Eine Lektüre in fünf Teilen*. Wien 2016. Jens Hobus: *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg u. a. 2011, 101–183. Susanne Andres: *Robert Walsers arabeskes Schreiben*. Göttingen 1997, 132–154. Peter Villwock: *Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells*. Würzburg 1993. Thomas Bolli: *Inszeniertes Erzählen. Überlegungen zu Robert Walsers ‚Räuber‘ Roman*. Bern 1991.

508 Bernhard Echte: Nachwort. In: Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet. „Räuber“-Roman. „Felix“-Szenen*. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich, neu entziffert und hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. Frankfurt a. M. 1986, 195–213, hier S. 205.

509 Ebenda, 205.

510 Jochen Greven: Editorische Notiz, in: Robert Walser: *Der Räuber*, SW 12, 199.

feststellen. In den Prosastücken der *Rose* wird ein ‚Liebeserlebnis‘ bereits aus einer Retrospektive angedeutet, sodass dieses in der Zeit vor deren Entstehung zu datieren wäre.

8.1 In „Prosa ausgelacht“ und in „Versen angehimmelt“

Im Rahmen dieser Ausführungen werden vor allem Texte, die den Namen „Edith“ anführen, einbezogen und nachfolgend als „Edith“-Texte bezeichnet.⁵¹¹ Der Fokus richtet sich dabei nicht auf ein mögliches biographisches Ereignis, sondern konzentriert sich auf die Inszenierung der Edith-Figur im literarischen Werk. Einleitend sei jedoch ein Brief Walsers erwähnt, von dem Echte als von „einem nichtfiktiven Zeugnis“ spricht.⁵¹² Dieser Brief, geschrieben im Herbst 1925 an Therese Breitbach, enthält wenige Hinweise auf eine ‚Liebe‘.⁵¹³ In assoziativen Gedankengängen kommt Walser darin auf verschiedene Aspekte zu sprechen. Zu Beginn des Briefes berichtet Walser, dass er stellenweise keinen „dichterischen Stoff“ mehr habe, und spricht dann gegen Ende von einer Liebe in Zusammenhang mit dem Schreiben von Gedichten. Unter den Mitteilungen finden sich auch Motive, die auf das Buch *Die Rose* hindeuten.⁵¹⁴

Im Brief werden Aussagen zu literarischen Themen und zwei Liebesbekenntnisse verflochten. Dabei fällt auf, dass der von Walser bekundete Mangel an „dichterische[m] Stoff“ nicht mit einem ‚Erlebnis‘, sondern mit der Lektüre ausgeglichen wird. Walser erzählt, wie ihn „so ein kleines, dummes

511 Anspielungen auf eine Geliebte finden sich auch in den Mikrogrammen, jedoch ohne den Namen „Edith“ anzuführen (vgl. Bolli, *Inszeniertes Erzählen*, 89–94). Von einem ‚Liebeserlebnis‘ (SW 18, 69), das Motivüberschneidungen zur Edith-Figur zeigt, ist ebenfalls in Walsers sogenanntem „Tagebuch“-Fragment von 1926 (SW 18, 59–110) die Rede, in dem jedoch die weibliche Figur den Namen „Erna“ bekommt. Dieser Text wird nachfolgend nur noch als *Tagebuch* bezeichnet.

512 Echte, *Nachwort*, AdB 3, 207. Vgl. Jens Hobus: „*Räuber*“-Roman (verfasst 1925). In: RWH, 180–189, hier S. 181.

513 Vgl. BA 2, Nr. 659: Brief an Therese Breitbach, Datierung zwischen Sept. und Nov. 1925. Die folgenden Zitate beziehen sich auf diesen Brief.

514 Vermutlich stellte sich Therese Breitbach, wie aus dem vorausgehenden Brief zu entnehmen ist (vgl. BA 2, Nr. 657), als Leserin von Walsers Büchern vor, auch der *Rose*.

Büchlein, wie man sie für dreißig Rappen am Kiosk kauft“, sehr gut unterhalten, dass er sich dagegen „an guten Büchern etwas satt gelesen“ habe. Im gleichen Brief spricht er von Thomas Mann als „jene[m] Gigant[en] im Gebiet der Romanschriftstellerei“, der ihn – in Zusammenhang mit der Sammlung *Die Rose* – „für ein immerhin ganz kluges Kind“ halte.⁵¹⁵ Nach diesen auf seine Arbeit bezogenen Informationen schreibt Walser von einer ‚Verliebtheit‘, die „natürlich eine große Dummheit“ war. Als Folge des Musikgenusses schildert Walser, dass er sich „in ein Töchterchen“ „verliebte“, „das sehr romanhaft aussah“. „Die Macht der Musik ist ja groß, mitunter gewaltig.“

Gegen Ende des Briefes ist dann von einer „sogenannte[n] Saaltochter“ die Rede, die ihn zum Dichten angeregt habe. Walser weist an dieser Stelle vor allem auf die lyrische Gattung, hebt aber zugleich die kreative Wirkung von Spaziergängen in der Natur hervor.

Auf einmal war alles verändert, ich lernte eine sogenannte Saaltochter, d. h. Kellnerin kennen, und von da existierte die erste teils nur noch halb, teils überhaupt nicht mehr für mich. Lieben und was man schwärmen nennt, sind ganz, ganz verschiedene Zustände verschiedene Welten. Ich ging dann sehr häufig zur Natur d. h. in die Landschaft, ich fand recht viel Einfälle, Ideen, die ich bearbeitete. Indes ich das tat, ging sie aus dem Saale, worin sie diente, fort, und seitdem sah ich sie nicht mehr; ich dichtete sie alsdann an in Gedichten, und nun gibt es bei uns und wohl auch bei Ihnen sehr viele Leute, die der Ansicht sind, daß Gedichte keine Arbeit sind, vielmehr etwas sozusagen Komisches, Verachtungserregendes. Das war ja von jeher im Land der Dichter und Denker so und wird so bleiben.⁵¹⁶

In den zitierten Sätzen wird sehr allgemein von einer „Saaltochter“ gesprochen. Dieser wird eine inspirierende Wirkung besonders in ihrer Abwesenheit zugeschrieben, sodass der genannten weiblichen Figur primär in der Anregung der Imagination, dem ‚Bearbeiten gefundener Ideen‘, und weniger auf ein Ereignis bezogen eine kreative Bedeutung zukommt. In den letzten Zeilen des Briefes wird neben „Gedichten“ doch auch die „Prosa“ genannt und angeführt, dass er „Empfindungen“ der gegenüber, die er „angehimelt“ und „schrecklich ausgelacht“, „erkalten lassen“ habe.

515 Vgl. das vorausgehende Kapitel zum Prosastück *Das Kind*.

516 BA 2, Nr. 659.

Es weiß selbstverständlich kein Mensch um diejenige, die ich teils in Prosa schrecklich ausgelacht und andersteils in Versen angehimmelt habe. Ich habe in Zimmern gewohnt, wo ich ganze Nächte vor Angst kein Auge zudrücken konnte. Jetzt ist es so: ich weiß nicht mehr ganz haargenau, ob ich sie noch liebe. Man kann ja, mein liebes Fräulein, Empfindungen sehr wachhalten oder auch erkalten lassen, vernachlässigen. Und dann interessiert einen doch immer viel anderes.⁵¹⁷

Walser hat diesen Brief erst im Herbst 1925 geschrieben, nach der literarischen Gestaltung der „Edith“-Figur, sodass sich eine Grenze zwischen „nichtfiktiven“ und fiktiven oder „erschriebenen Entwürfen“ nur fraglich ziehen lässt.⁵¹⁸ Die Einleitung des Briefes, der „Wunsch“, dass Therese Breitbach seine Briefe „schlicht und groß und lieb Ihren Eltern zu lesen“ gebe,⁵¹⁹ lässt erkennen, dass Walser auf einen vorausgehenden Brief an Therese Breitbach Bezug nimmt, in dem die Eltern bereits ein Thema waren.⁵²⁰ In diesem etwa einen Monat zuvor geschriebenen Brief finden sich ebenso Hinweise auf *Die Rose* und auf die erneute Versproduktion in Zusammenhang mit einer „Liebe“.

„Die Rose“ ist eins meiner feinsten Bücher, das nur ältere und sehr vornehme Frauen in die Hand nehmen sollten, weil es an diesem Buch sehr viel zu verstehen und zu verzeihen gibt. Es ist das ungezogenste, jugendlichste aller meiner Bücher, und ich finde bedenklich, daß Sie sich's angeschafft haben. Hoffentlich lesen Sie es mit der nötigen Nachdenklichkeit. [...] Von mir kann ich Ihnen die eigentümliche Mitteilung machen, daß ich aus Liebe zu einem Mädchen neuerdings begonnen habe, Verse zu machen, was mir an mir sehr gefällt. Nie hätte ich mir den Mut zugetraut,

517 Ebenda.

518 Marianne Schuller weist anhand der Briefe an Frieda Mermet auf die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Brief- und literarischen Aussagen: „Es stellt sich angesichts der Walserschen Briefe die Frage, wo die Grenze zwischen dem Autor und dem Schreiber, zwischen dem Selbst und seinen erschriebenen Entwürfen verläuft“ (Dies.: Briefe an Frieda Mermet, RWH, 224–230, hier S. 225).

519 Vgl. BA 2, Nr. 659.

520 Vgl. BA 2, Nr. 657: Brief an Therese Breitbach, um den 12.9.1925. Dieser Brief ist wahrscheinlich der erste, den Walser an Therese Breitbach schrieb (vgl. Echte, AdB 3, 207).

auf so ein zartes und zugleich launisches Rößchen zu steigen, das so leicht verletzt werden kann.⁵²¹

Leider haben sich die Briefe von Therese Breitbach nicht erhalten. Doch kann angenommen werden, dass diese auf Walsers Brief reagierte und ihn vielleicht auch auf die genannte „Liebe“ ansprach. Dass in den zitierten Mitteilungen an Therese Breitbach auch ein erotischer Ton anklingt, deutet sich in der Anrede des zweiten Briefes (Herbst 1925) an, der anstelle von Therese diese in klanglicher Nähe von „Rose“ und „Rößchen“ als „Rösi“ anredet.⁵²² Die Adressierung des Briefes an eine junge Frau, die sich auch als Leserin des Buches *Die Rose* vorstellte, weist zugleich Parallelen auf zu Walsers literarischen „Edith“-Texten, in denen der weiblichen Figur die erotische Funktion einer Leserin zugedacht wird, eine Erotisierung, die, wie Arno Dusini festhält, sich mittels „Zeichen“ anbahnt.⁵²³

Obschon Walser mehrfach sein erneutes Dichten von Versen mit einer Geliebten in Verbindung bringt,⁵²⁴ fällt auf, dass der Name „Edith“ primär in Prosatexten vorkommt. In der Sammlung *Die Rose* gibt es mehrere Liebesin-

521 BA 2, Nr. 657.

522 Vgl. „Rösi Breitbach!/ Mein ganz hoch verehrtes Fräulein!“ (BA 2, Nr. 659). Dass der erotische Ton primär als sprachliches Spiel zu verstehen ist, deutet sich in einem späteren Brief an, in dem Walser eine zu vertrauliche Anrede ablehnt und gegenüber Therese Breitbach auf der formalen Anrede beharrt. Er möchte von Therese Breitbach „stets“ als „Herr“, wie er betont, und nicht mit „Robert“ angesprochen werden. Vgl. BA 2, Nr. 728 u. Nr. 711.

523 Vgl. Arno Dusini: Shifter. Pronominalisierungen bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: André Schnyder (Hg.): Kannitverstan. Bausteine zu einer nachbabylonischen Herme(neu)tik. München 2013, 375–385, hier, S. 379/380. „Wenn aber ‚Rösi‘, ‚Rößchen‘ und ‚Röschchen‘ im semantischen Echo von ‚Roß‘, ‚Rose‘ und gleichnamigen ‚Buch‘ lautlich aufeinander bezogen werden, so bedeutet Erotisierung hier nicht Vergessen der Zeichen, sondern ganz im Gegenteil Beharrungsvermögen auf Zeichenhaftigkeit, eben die Insistenz auf dem Zeichencharakter der Zeichen.“

524 Auch in Walsers „Selbstbildnis“ im Prosastück *Meine Bemühungen* (SW 20, 427–430; 1928/29) deutet sich eine zeitliche Nähe seines lyrischen Neubeginns und einer genannten „Geliebten an. Das erneute Verfassen von Gedichten ist um 1923/1924 zu datieren, somit ebenso in zeitlicher Nähe zur Entstehung der *Rose* (vgl. Greven, Nachwort, SW 13, 273).

szenierungen, und in vier Prosastücken findet sich der Name „Edith“.⁵²⁵ Gedichte spielen jedoch nur als erzähltes Motiv eine Rolle, ohne sich auf diesen weiblichen Namen zu beziehen. Dabei stehen Walsers frühe Gedichte im Blickfeld, die 1919 in einer Zweitaufgabe erschienen.⁵²⁶ Im Prosastück *Der Affe* bahnt sich – in Analogie zur ersten Begegnung des zitierten Briefs an Therese Breitbach – eine Liebe im „Café“ bzw. „Kaffeehaus“ an. Auch hier wird das musikalische Ambiente hervorgehoben und der Auftritt der weiblichen Figur „Preziosa“ in einer poetischen Angleichung, „wie eine Ballade oder Romanze“, beschrieben. Die gedruckten „Gedichte“, die Preziosa überreicht werden, spielen auf Walsers frühe Gedichtproduktion an.⁵²⁷ Eine analoge Verflechtung von weiblicher Figur und Gedichten gestaltet sich im Prosastück *Die Gedichte*.⁵²⁸ In diesem monologartigen Text empfindet sich ein „Mädchen“ mit „Locken“ trotz ihrer Schönheit zurückgewiesen, da die „Gedichte“, die dieser als Buchgeschenk überreicht wurden, keinen Anklang fanden. „Ich lehrte ihn Unnachsichtigkeit, er behandelt mich nun, wie er’s von mir erfuhr, und will von meiner Schönheit nichts mehr wissen, die ihm ein Gedicht schien.“⁵²⁹

525 Es gibt – soweit bekannt – kein Gedicht, das den Namen „Edith“ anführt. Thomas Bolli (Inszeniertes Erzählen, 93) weist darauf hin, dass es auch zwischen dem Mikrogramm *Der Räuber* und den „Gedichten, die Walser etwa gleichzeitig schrieb“, „kaum Verbindungen“ gebe. Es finden sich zwar auch in Gedichten Elemente, „besonders unter den zurückgehaltenen Entwürfen“ (Greven, Nachwort, SW 13, 273), die auf die Edith-Thematik hindeuten, doch sind diese in den jeweiligen Kontext des Gedichtes eingebunden. Werner Morlang wendet sich den Gedichten des „Mikrogramm“-Blattes 265 zu und deutet auf das Motiv des ‚grünen Huts‘, das auch in *Der Räuber* (SW 12, 79) vorkommt und dort auf Edith bezogen ist. Vgl. ders.: „Eine Art Tagebuch“. Zur Kontextualität von Robert Walsers Mikrogramm-Gedichten. In: Chiarini/Zimmermann, „Immer dicht vor dem Sturze“, 55–67, hier S. 63, Anm. 3.

526 Vgl. Jochen Greven, Nachwort, SW 13, 272.

527 Vgl. Robert Walser: *Der Affe* (KWA I/12, 40/41) und das entsprechende Kapitel dieser Arbeit.

528 Robert Walser: *Die Gedichte*, KWA I/12, 101–102. Das Prosastück erschien in der Gruppe der „Gespräche“ im April 1924 in *Vers und Prosa*.

529 KWA I/12, 102. Von einem Buchgeschenk ist auch im Brief an Therese Breitbach (Herbst 1925) und etwas später im *Tagebuch* von 1926 die Rede. Im *Tagebuch* werden innerhalb eines fingierten Briefes „Verse“ genannt, die einem „Fräulein“ zugedacht wur-

Die Äusserung im Brief an Therese Breitbach, die geliebte weibliche Figur sei in „Prosa schrecklich ausgelacht und andererseits in Versen angehim-melt“ worden, weist wohl nicht nur auf die verschiedenen Gattungen hin, sondern ebenso auf ein komplexes literarisches Verfahren. Einerseits führt das Phänomen „Liebe“ gerade im Kontext von „Musik“ zu einer Intensivierung des Sprachklangs in Prosatexten und damit zu einer poetischen Angleichung der genannten Gattungen.⁵³⁰ Andererseits kommt der ‚Geliebten‘ mit der Überreichung eines Buches im erzählten Text die Funktion einer Leserin zu, was diese in der (gedichteten) Prosa einem Gedicht annähert.⁵³¹ Dieser

den. Dabei soll es sich um in „der Leipziger Buchdruckerei und -binderei gedruckten und gebunden wordenen Verse“ (SW 18, 98) handeln. Dagegen wird im Brief an Therese Breitbach mitgeteilt, dass einer „Sängerin“ zum „Zeichen der Bewunderung ein Exemplar der bei Kurt Wolff erschienenen ‚Aufsätze‘“ übersendet wurde. Diese beiden Angaben überlagern sich insofern, als die „Aufsätze“ tatsächlich in einem „Leipziger“ Verlag erschienen und nicht „Verse“, wie es im „Brief“ des *Tagebuchs* heisst. Die verschiedenen Varianten zeigen, dass Walser, auch wenn er biographische Elemente verarbeitet, mit diesen sehr frei verfährt. Vermutlich werden im Prosastück *Die Gedichte* sowohl biographische als auch fiktive Elemente verflochten. Die Äusserung des Mädchens, er habe ihr „seine Gedichte“ gegeben, „die ungünstig besprochen wurden“, weist auf die Gedichtrezension von Otto von Greyerz (vgl. SW 13, 272) und das Geschenk eines Buches, das nicht „behalten“ wurde, deutet auf die brieflich mitgeteilte Episode der Sängerin, die ihm die „Aufsätze“ „zurückgegeben“ habe mit der „Bemerkung“, er „könne ja noch gar nicht Deutsch schreiben“ (BA 2, Nr. 659).

⁵³⁰ Auf eine Verflechtung von ‚Vers und Prosa‘ deutet auch die Formulierung im längeren Text *Der Spaziergang*, indem sich die Formulierung findet, „ein Gedicht in Vers oder Prosa“ „hervorbringen“ (Vgl. KWA I/8, 203). Die Kombination literarischer Gattungen und insbesondere von „Vers und Prosa“ illustriert Andres (Robert Walsers arabisches Schreiben, 84–86) anhand von Mikrogrammen, in deren Prosagefüge sich zugleich „Verszeilen oder ganze Gedichte“ einfügen.

⁵³¹ Das Spiel zwischen einem „Dichter“ und einer Geliebten, einer ‚Angedichteten‘ in Bezug auf den Vorgang des Lesens zeigt sich auch in Anfang und Ende des Prosastückes *Die Einzige*, ein Prosastück das Jochen Greven in den Kontext der „Edith“-Episode“ stellt (vgl. SW 17, 511). „Ich kenne eine bedeutende Angedichtete, die nicht dichtet, aber ein Gedicht ist, was für einen Dichter viel bedeutet. [...] [I]ch schreibe dies auf, als gäbe ich's niemand zu lesen.“ (KWA III/3, 281). Dieses Prosastück schrieb Walser in ein Exemplar seiner *Gedichte* (1919), das er dem Literaturredakteur der NZZ, Eduard Korrodi, zueignete (vgl. KWA III/3, 314, 441, 462).

Vorgang führt zu einer Potenzierung der Lektüreszene und spiegelt bzw. nimmt das rezeptive Verhalten einer Leserin vorweg.⁵³² Die im Brief an Therese Breitbach genannte Parallelität von „Prosa“ und „Versen“ assoziiert zudem die Berliner Literaturzeitschrift *Vers und Prosa*, in der das Prosastück *Die Gedichte* veröffentlicht wurde und in der auch das erste Prosastück erschien, das einer weiblichen Figur den Namen „Edith“ zuteilt.⁵³³

8.2 Die „Edith“-Texte

Eine „sogenannte Saaltochter“, wie es im Brief an Therese Breitbach heisst, wird in verschiedenen Prosabeiträgen als „Edith“ bezeichnet. Dieser Name findet sich vor allem in Texten der Jahre 1924 und 1925. Eine bedeutende Rolle kommt der „Edith“-Figur in *Der Räuber* (Juli/August 1925) zu, der, in Form von Mikrogrammen überliefert, zu Walsers Zeiten nicht veröffentlicht wurde.⁵³⁴ Das früheste Prosastück, in dem der Name „Edith“ vorkommt, ist wahrscheinlich *Fridolin*; in diesem wird er auch performativ von einem ‚Autor‘ eingeführt.⁵³⁵ *Fridolin* wurde im März 1924 zusammen mit den Prosastücken *Der Elefant* und *Tagebuchblatt* in der Monatszeitschrift *Vers und Prosa* veröffentlicht.⁵³⁶ Der Name kommt somit in einem der ersten Texte vor, die Walser auf Anfrage für *Vers und Prosa* schrieb und die zur Entstehung der Sammlung *Die Rose* beigetragen haben.

532 Auch im Brief an Therese Breitbach wird auf dessen Rezeption angespielt. „In der Hoffnung, daß Sie [...] ein wenig zufrieden und womöglich auch ein bißchen unzufrieden mit diesem Brief seien“ (BA Nr. 659).

533 Vielleicht stehen die Anspielungen auf Gedichte in den genannten Prosastücken und Briefen auch in Zusammenhang mit einer geplanten, aber nicht realisierten neuen Sammlung von Gedichten im Rowohlt Verlag. Das Projekt einer Gedichtsammlung, soweit aus den spärlichen Hinweisen zu entnehmen ist, wurde vermutlich im Kontext der Prosasammlung *Die Rose* diskutiert. Einige dieser Gedichte erschienen später in der *Prager Presse*. Vgl. KWA III/4.2, 705 u. 709. BA 2, 637, 683 u. 699. Hendrik Stiemer: Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung, 192–196.

534 Vgl. Greven: Editorische Notiz, SW 12, 197.

535 Vgl. Robert Walser: *Fridolin*, KWA 1/12, 92–94.

536 Vgl. *Vers und Prosa*, Heft 3, 15. März 1924, 99–103.

Neben *Fridolin* enthält *Die Rose* drei weitere Prosastücke, in denen sich der Name „Edith“ findet: *Brief an Edith*, *Das Kind* und *Ludwig*. Der Name „Edith“ wird in diesen vier Prosastücken aus dem Jahr 1924 sehr zurückhaltend und in verschiedenen Kontexten ausgesprochen, sodass sich nur verschlüsselt eine ‚Liebesgeschichte‘ andeutet. Im Frühjahr des folgenden Jahres, vermutlich nach der Publikation von *Die Rose* und vor dem Mikrogramm *Der Räuber*,⁵³⁷ entstanden vier weitere Prosastücke, in denen die Edith-Figur etwas ausführlicher behandelt wird. Zwei derselben wurden in Zeitschriften veröffentlicht: *Wenn Schwache sich für stark halten* erschien im März 1925 im *Prager Tagblatt* und *Edith und der Knabe* im Juni 1925 in der *Frankfurter Zeitung*. *Edith's Anbeter* und *Ediths Freundin* sind unveröffentlichte, nachgelassene Reinschriften.⁵³⁸ Ein weiteres Prosastück, das den Namen „Edith“ aufführt, erschien erst vier Jahre später unter dem Titel *Fragment* in der *Prager Presse*, entstand aber vermutlich ebenfalls in zeitlicher Nähe zum *Räuber*.⁵³⁹

In den genannten Texten zeichnen sich zwei unterschiedliche Strategien der Darstellung ab. Einerseits sind Texte aus einer subjektiven Perspektive geschrieben und weisen eine monologartige Struktur auf, die sich teilweise an der Form des Briefes orientiert. Andererseits beruhen sie auf dem Modell eines Ich-Erzählers, der von der Liebe einer erzählten Figur berichtet. In dieser Version kommt dem Ich-Erzähler und seiner Wortwahl, die nicht nur die erörterte Liebe, sondern auch das Verhältnis der Figuren zueinander prägt, eine wesentliche Rolle zu. Das Prosastück *Das Kind* setzt sich aus einer Kombination der beiden Darstellungsformen zusammen, die sich deutlich voneinander absetzen, sodass über die Figur der „Geliebten“ bzw. „Edith“ aus zwei verschiedenen Perspektiven gesprochen wird. Auch *Der Räuber* weist eine Mischform verschiedener Perspektiven auf, wobei diese nun in fließendem Wechsel verbunden werden. Je nach Darstellungsmodus zeichnen sich in Bezug auf die „Edith“-Figur verschiedene Ausrichtungen ab. In allen Texten wird aber nicht eine eigentliche ‚Liebesgeschichte‘ erzählt. Das Phänomen ‚Liebe‘ gestaltet sich episodenhaft, durchsetzt mit selbstreflexiven Einschüben

537 Vgl. Echte, Nachwort, AdB 3, 200.

538 Vgl. Findbuch der KWA.

539 Robert Walser: *Fragment* (*Prager Presse*, 25. Dez. 1929), KWA III/4.2, 470–472.

einer Ich-Instanz, die zugleich die Inszenierung des Erzählgeschehens spiegeln.⁵⁴⁰ Von Bedeutung sind dabei auch die rhetorisch-stilistische Faktur der Texte und deren klangspielerische Möglichkeiten. Als musikalisches Element verbinden sich diese, wie auch der Brief an Therese Breitbach nahelegt, bevorzugt mit der Thematik der Liebe. Wie bereits hingewiesen, wird die „Edith“-Figur in der Ambivalenz einer Geliebten und einer Leserin bzw. als Empfängerin eines (textuellen) Geschenkes in den genannten Texten imaginiert. In der Sammlung *Die Rose*, geht man von der Anordnung der Prosastücke aus, wird Edith denn auch bei ihrer ersten Nennung (*Brief an Edith*) als eine im Titel genannte Figur eingeführt, eines an sie gerichteten Briefes bzw. Prosastückes und somit als eine im Text begehrte Leserin. In der Weiterschreibung der Edith, wie zu zeigen sein wird, sind zudem das „Gesicht“ und die entsprechenden Organe Augen und Mund bzw. „Blick“ und „Wort“ die wesentlichen Merkmale dieser weiblichen Figur; auch diese weisen zeichenhaft auf die Handlung des Lesens.

Man kann sich fragen, ob die mehrmalige Verwendung des Namens „Edith“ in einem sich fortschreibenden Kontext nicht darauf hindeutet, dass sich Walser bereits früh, vermutlich kurz nach dem *Theodor*-Roman, mit neuen Ideen zu einer längeren Textform befasste. Die einzelnen Prosastücke wären dann als kürzere Versionen eines sich herauskristallisierenden Projekts für einen umfangreicheren Text aufzufassen. Als einen gedanklichen Vorsatz, auch wenn sich dieser erst später umsetzte, könnte der humorvolle Hinweis in *Die Rose* gelesen werden, „[i]m Dienstbüchli lag ein Räuberroman“.⁵⁴¹ Dass der Name „Edith“ in mehreren Texten vorkommt, wäre somit eher Walsers prozessorientiertem Schreiben zuzuordnen als einer autobiographischen Verarbeitung eines ‚Liebeserlebnisses‘. Dabei sind die rätselhaften Inszenierungen der Edith-Figur, die zu Mutmassungen verleiten, diese Liebesandeutungen nicht nur „bescheiden-figürlich“, sondern auch „autorlich“ auszulegen,⁵⁴² durchaus als intendiertes Spiel aufzufassen.

Ausgehend von den Prosastücken *Fridolin* und *Brief an Edith* können die „Edith“-Texte in zwei Linien angeordnet werden. Das Spiel zwischen

540 Vgl. Hobus, *„Räuber“-Roman*, RWH, 182 f.

541 Robert Walser: *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, KWA I/12, 54, Z. 4.

542 Vgl. Robert Walser: *Zückerchen*, KWA I/12, 83, Z. 5.

einem Ich-Erzähler, der sich zugleich als beteiligte und (selbst-)reflektierende Figur in die Texthandlung einmischt, und seinem liebenden Protagonisten, der ebenso als schreibende Figur eingeführt wird, ist erstmals in *Fridolin* umgesetzt und anschliessend in den Prosastücken *Das Kind* und *Edith's Anbeter* weiter verarbeitet worden. Diese formale Anlage kulminiert im längeren Prosatext *Der Räuber*, indem der Protagonist auch ironisch als „Romanheld“ bezeichnet wird.⁵⁴³ Die monologisch orientierte Form, die sich latent an ein Du wendet und in der auch das Motiv des Briefes bzw. eines Geschenkes eine Rolle spielt, wird ausgehend von *Brief an Edith* in den Prosastücken *Wenn Schwache sich für stark halten* und *Edith und der Knabe* weitergeschrieben. Als erweiterte Version dieser formalen Ausrichtung, der Zentrierung auf eine Ich-Instanz, kann das *Tagebuch* von 1926 gelesen werden, auch wenn darin der Name Edith nicht mehr vorkommt.⁵⁴⁴

Die „Edith“-Texte haben sich in verschiedenen Fassungsstadien erhalten. Von den Prosastücken gibt es eigenartigerweise keine Mikrogramme. *Der Räuber* liegt dagegen als einziger „Edith“-Text nur als Mikrogrammfassung vor und wurde im Gegensatz zu den Prosastücken nicht in eine Reinschrift übertragen. Erst das etwas später entstandene *Tagebuch* von 1926 hat sich sowohl in Form von Mikrogrammen als auch einer Tintenschriftausarbeitung überliefert.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Vgl. SW 12, 11.

⁵⁴⁴ Jochen Greven (vgl. SW 18, 341) vermutet, dass das darin thematisierte „Lieberes-lebnis“ (SW 18, 69) dasjenige sei, das auch in den „Edith“-Stücken angesprochen werde. Motivisch-thematisch zeigen sich zwar einige Bezüge zu den „Edith“-Texten, es fragt sich jedoch, ob im *Tagebuch* nicht verschiedene ‚Liebesgeschichten‘ vermischt werden, ob nicht ebenso die Vorgängerin von „Edith“ einbezogen wird, im *Räuber* „Wanda“ genannt. Auch das Motiv der „Gedichte“ (SW 18, 85, 88 u. 98) würde eher eine Analogie zu den Prosastücken *Der Affe* und *Die Gedichte* aus der Prosasammlung *Die Rose* nahelegen. Zudem ist im *Tagebuch* an einer Stelle von einer ‚Zweiten‘ die Rede: „Leise tritt andererseits die Verpflichtung an mich heran, die ‚Zweite‘ vorstellig zu machen, nämlich diejenige, die ich ziemlich bald nach der Ernazuneigung liebte“ (ebenda, 85). Von dieser ‚Zweiten‘ ist nachfolgend nicht mehr Rede. Vgl. Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens*, 251.

⁵⁴⁵ Vgl. Findbuch der KWA. Kay Wolfinger: *Tagebuch-Fragment* (verfasst 1926). In: RWH, 193–196.

8.3 Die Einführung des Namens „Edith“ im Prosastück *Fridolin*

Der Name „Edith“ wird im Prosastück *Fridolin* aus der Perspektive eines Ich-Erzählers eingeführt, der sich nicht nur tendenziös über seinen Protagonisten äussert, sondern sich auch über dessen Liebe lustig macht. Dabei wird eine paradoxe Liebe beschrieben. „Er dachte nämlich täglich dasselbe, wie lieb sie sei, und doch war sie's nicht, aber weil sie's nicht war, war sie's.“⁵⁴⁶ Die sich abzeichnende „Liebeslogik“ kommentiert die Erzählinstanz als „sehr lächerlich“. *Fridolin* ist ein Prosastück, das in verdichtetem Ausdruck und provokativer Sprachgestaltung verschiedene Episoden kombiniert.⁵⁴⁷ Dabei werden die Figuren mehrheitlich durch Personalpronomen bezeichnet. Dennoch spielen Namen, die im Text an exponierten Stellen gesetzt sind, eine wesentliche Rolle. Sowohl der Name der weiblichen Figur als auch des männlichen Protagonisten werden einem metonymischen Prozess unterzogen, sodass sich mit diesen ein untergründiges Netz von Anspielungen eröffnet. Eingeflochten wird dabei auch der Name „Theodorli“, der auf Walsers nicht veröffentlichten Roman *Theodor* hinweist und nahelegt, das Prosastück *Fridolin* in Bezug zu dessen Kontext zu lesen.

Als eine übertragene Bezeichnung ist auch der Name „Edith“ zum ersten Mal genannt. Eingeführt und zwar gleich als erstes Wort des Prosastückes wird die weibliche Figur unter dem Namen „Gisela“, ein Name, der, wie die Ich-Instanz später mitteilt, aus einem „Büchlein“ stamme. „Gisela erwar-

⁵⁴⁶ *Fridolin*: KWA 1/12, 92–94, hier S. 92. Die folgenden Zitate dieses Prosastückes werden nicht mehr einzeln ausgewiesen.

⁵⁴⁷ Echte (Versuch über das Grotleske in Walsers Spätwerk, in: Chiarini/Zimmermann (Hg.), „Immer dicht vor dem Sturze“, 32–46) bezeichnet dieses Prosastück als „grotlesk“. Er verbindet das ‚Grotleske‘ mit den ‚Ebenen‘ der ‚Lesererwartungen‘ und weist auf die Verbindung mit ‚psychischen Mechanismen‘ hin, die „für das Grotleske typische Ambivalenz von Lachen und Beklemmung“. In seiner Übertragung auf den ‚Autor‘ beschreibt er vor allem ein psychologisches Modell, in dem „das Grotleske als Versuch verstanden werden kann, einschneidende Abnormalitätserfahrungen zu verarbeiten“ (ebenda, 33–35). In den vorliegenden Ausführungen wird das ‚Grotleske‘ primär als ein Element der Sprachgestaltung aufgefasst und nicht als eine an der Psychoanalyse orientierte „Form von Abwehrverhalten“.

tete ihn mit Ungeduld in ihrem Schlosse, er ging im Frühlingszauber vor der Fassade auf und ab, lumpig gekleidet.“ Die angedeutete Lektüre, die nicht näher bezeichnet wird, entstammt vermutlich dem Genre der Unterhaltungsliteratur.⁵⁴⁸

Im Prosastück deutet die Stellung der weiblichen Figur auf eine „Saaltochter“, heisst es doch von „Gisela“, dass sie im „Saale“ „ihres Amtes waltete“. Die Schlossszene wird jedoch in parodistischer Kürze und ambivalenter Weise dargestellt, sodass sich mit dieser zugleich eine literarische Kritik verbindet.

Im Saale, wo seine Gisela ihres Amtes waltete, schnürte sich dem armen Teufel das Herz zusammen, er brachte angesichts ihrer Bemerkung: „Du lügst in einem fort“ kein Wort über die bebenden Lippen und war rot geworden wie ein Krebs, oder wie ein Schulbub, der seine Aufgabe nicht konnte. „Er ist ein fauler Mensch, dem keine Novellen einfallen, und ein liederlicher Liebhaber“, hörte er neben sich sagen; es war der Schloßherr, der sich nicht zuvorkommender ausdrückte.⁵⁴⁹

Inwiefern sich die rügenden Worte auf eine Liebes- oder Literaturhandlung beziehen, belässt der Text in der Schwebe. Die Parallelität von Liebesabsage und literarischem Versagen beleuchtet ironisch der Ausdruck „liederlicher Liebhaber“. Die Vorwürfe, zu ‚lügen‘ und ‚faul‘ zu sein, werden vom Protagonisten „wie ein Schulbub“ sprachlos entgegengenommen und vertreiben ihn aus dem „Schlosse“. Die verdichtete Szene enthält zunächst keine Anzeichen, worauf die ‚Lügen‘ und der Verweis auf „Novellen“ anspielen könnten.

Die bis anhin nur pronominal bezeichnete männliche Figur bekommt erst nach der Saalszene einen Namen, und die Ich-Instanz vergleicht sich mit „Autoren“, die „boshafte Frauen ähneln“. Als ‚Einfall des Autors‘, gleichsam als Ausgleich, dass seinem Protagonisten keine „Novellen einfallen“, findet sich dann der Name „Edith“.

⁵⁴⁸ Dass sich Liebesbeschreibungen in Walsers Texten immer wieder mit Lektüren verbinden, zeigt sich bereits im Roman *Geschwister Tanner*, in dem Simon darauf hinweist, dass sein Wissen um die Liebe aus „Büchern“ stamme und bevorzugt zwei „Liebende“ aus verschiedenen sozialen Umfeldern seien, eine „vornehme Dame“ und ein „Arbeiter“ oder „Soldat“ (KWA, I/2, 79).

⁵⁴⁹ KWA I/12, 92.

Fridolin, so hieß er, nein, so etwas! Manchmal glich er gar nicht einem Schillerschen frommen Pagen. Oh, wie er seine Gisela liebte, seine Liebe war so ernst, wie ich sie spaßhaft finde. Autoren ähneln boshaften Frauen! Wenn Gisela nicht schon benamset wäre, würd' es uns einfallen, sie mit dem Titel Edith zu schmücken, sie sah kordeliamäßig aus; Denken schien nicht in ihr Fach zu gehören.⁵⁵⁰

Der Name „Edith“ wird von der Ich-Instanz in übertragenem Sinn als ein Zusatz, eine Möglichkeit angefügt. Die Adaptierung dieses Namens auf eine bereits genannte Figur deutet auf die Verflechtung von spontanen Ideen des ‚Autors‘ und Lektüreimpressionen. Offen bleibt dabei, ob der „Titel Edith“ ironisch auf eine Art von Auszeichnung oder auf einen Intertext anspielt. In welcher Beziehung die beiden genannten weiblichen Namen stehen, lässt sich aus dem Text nicht erschliessen.⁵⁵¹

Noch einmal findet sich der Name „Edith“ gegen Ende des Prosastückes. „Edith“ erscheint nun dem Protagonisten als „Antlitz“ in einem Traumbild.

Nachts erschienen ihm allerhand Gesichter, aber Ediths Antlitz warf die Toggeln um, er schlief wie das Kind Moses im Kästchen zwischen Schilfpflanzen, von Traumlosigkeit wie von mütterlicher Besorgtheit umlächelt, und stand morgens auf wie ein Kanadier.⁵⁵²

In der stummen Traumszene sticht unter „allerhand Gesichter[n]“ „Ediths Antlitz“ durch die Namensnennung hervor. Doch dieses „Antlitz“ bewirkt eine zwiespältige Handlung, es „warf die Toggeln um“, und deutet damit auf das Beenden eines Spiels.⁵⁵³ Dabei scheint sich eine leere Fläche einzustellen,

550 KWA I/12, 92.

551 Die beiden Namen, „Gisela“ und „Edith“, kommen nochmals vor im Prosastück *Ediths Freundin* (SW 17, 250–251), das sich, vermutlich auf eine trivilliterarische Vorlage beziehend, der „Gisela“-Figur zuwendet und in dem es am Schluss heisst: „Ihre Freundin war Edith“ (ebenda, 251).

552 KWA I/12, 94.

553 Der Ausdruck „Toggeln“ ist ein „vieldeutiger Mundartausdruck“ (vgl. Anmerkungen, SW 8, 116). Das *Schweizerische Idiotikon* (Bd. XII, S. 1138) führt das Verb ‚täggele‘ bzw. ‚töggele‘ auf als „tändeln anstatt fleißig arbeiten“, „spielerisch an etwas herumhantieren“, spielen“ auch „ge-väterle“. Der Ausdruck „Toggeln“ deutet in diesem Sinne auf spielerisch gestaltete Figuren, auf eine Art „Spielzeugformen“.

die dem männlichen Protagonisten einen ‚traumlosen‘ und damit auch bildlosen Schlaf ermöglicht.

Das Prosastück schliesst – analog zur Eröffnung – mit einer Namensnennung, die sich nun auf den männlichen Protagonisten bezieht.⁵⁵⁴ Nach der karikaturesken Inszenierung einer erfolglosen Liebe, die mit der Bezeichnung „Katalonier“ auf Cervantes *Don Quijote* anspielt,⁵⁵⁵ aufersteht die männliche Figur wieder „wie ein „Kanadier“. Die alliterierende Namenswandlung, die einen fernen, einen assoziationsfreien Kontinent aufruft, deutet auf eine Heilung von idealisierenden Vorstellungen.

8.4 Das Spiel von Namen und Intertexten

Auch wenn auf Don Quijote angespielt wird, ist „Gisela“ bzw. „Edith“ nur bedingt als eine idealisierte Figur dargestellt.⁵⁵⁶ In den Worten des Erzählers wird die, um deretwillen der Protagonist „seine Pflicht als Dichter“ hintanstellte, durchaus ambivalent skizziert und wie im Prosastück *Das Kind* nicht näher bzw. nur floskelhaft umschrieben. Indirekt auf den Vorwurf ‚zu lügen‘ Bezug nehmend und diesen zugleich etwas mildernd, bezeichnet der Ich-Erzähler die weibliche Figur als „engherzig“. „Wahrheit ist, daß sie etwas engherzig dachte“. Und schliesslich ist sie, das „entzückendste Grasäffchen“ genannt,⁵⁵⁷ „schlank und blond, und konnte ernst und hoheitsvoll dreinschauen“. Die zwiespältige Hervorhebung gedanklicher ‚Engherzigkeit‘ und

554 Ein analoges Verfahren der Namensinszenierung zeigt sich im ersten Abschnitt von *Der Räuber*. Der Text wird eröffnet mit dem Namen „Edith“, und der Abschnitt schliesst mit der erstmaligen Setzung des Wortes „Räuber“ (vgl. SW 12, 7 u. 9).

555 Anspielungen auf Cervantes „Don Quijote“ finden sich in Walsers Werk mehrfach. Vgl. Scheffler, *Mikropoetik*, 97, Anm. 112.

556 Hobus (*Poetik der Umschreibung*, 155) weist in Zusammenhang von Stendhals Vorgang der *crystallisation* auf den „Imaginations- und Idealisierungsprozess, bei der die geliebte Person idealisiert und somit gleichzeitig verkannt wird. Unter dem Blick des Betrachters verändert sich das begehrte Objekt und wird zu einem Bild, allerdings nur, wenn es auf Distanz bleibt.“

557 Nach dem *Schweizerischen Idiotikon* (Bd. I, 101/102) bezeichnet das Wort „Grasaff“ die „Unreife des Geistes verbunden mit dem Hang zu voreiliger Nachahmung Erwachsener“.

des visuellen Elements, des ‚Nachblickens‘, nähert die weibliche Protagonistin auch einer Leserin an, einer Leserin, auf deren „übertrieben“ beschriebenen Blick zugleich hingewiesen wird. „Die Tochter im Saale blickte dem jählings Davongehenden noch ein halbes Jahr lang nach, falls das nicht übertrieben klingt.“

Dass dieses Prosastück nicht mehr als Versatzstücke bietet, „Fassade[n]“, die sich wie auf einer Bühne verschieben, deutet sich bereits im ersten Satz an. Nicht nur die weibliche Figur wird als eine Mischung von Einfällen und Lektüreimpressionen des Ich-Erzählers gezeichnet, auch die männliche Figur fügt sich montageartig aus verschiedenen Eindrücken zusammen. Im Gegensatz zu den weiblichen Namen, die kaum einzuordnen sind, lassen sich die männlichen Bezeichnungen und Verschiebungen auf literarische Vorlagen beziehen. Die Anspielung auf den „Schillerschen frommen Pagen“ weist weniger auf den genannten Schriftsteller, als vielmehr auf Dostojewskijs Roman *Erniedrigte und Beleidigte*. In diesem Roman ist die Rede von einem Schillerschen Idealisten, der eine „Schönheit“ liebte und, obwohl er wegen eines Fürsten abgewiesen wurde, ihr getreuer Diener blieb.⁵⁵⁸ Dostojewskijs *Erniedrigte und Beleidigte* wird explizit in Walsers Mikrogramm *Der Räuber* genannt, also auch in einem Text, in dem der Name „Edith“ eine Rolle spielt. Dort ist ein Ausspruch des Fürsten Walkowsky zitiert, den Walser als „Fürst Wronsky“ einführt:

558 Vgl. F. M. Dostojewski: *Die Erniedrigten und Beleidigten*. Sämtliche Werke, zweite Abteilung, Bd. 20. Hg. von Moeller van den Bruck. München 1920, 375. „[U]nd in diese Schönheit hatte sich ein junger Idealist verliebt – solch ein Seitenstück von Schiller, weißt du – ein Dichterling, der aber zugleich auch Kaufmann war, ein junger Träumer und Schwärmer – mit einem Wort: ein echter Deutscher, Pfefferkuchen oder so ungefähr mit Namen“. Etwas später findet sich eine ähnliche Stelle mit dem Ausdruck „Schillerianertum“ (ebenda, 435). Auf den Schillerschen Idealisten bei Dostojewskij macht Michel Cadot (Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij, 228) aufmerksam. Er spricht von einem „Don Quijoteske[n] Idealismus, den Dostojewskij aber eher als schillerisch bezeichnet“. Zugleich erwähnt er, jedoch nicht in Zusammenhang mit dem Prosastück *Fridolin*, die „karikaturale Fassung dieses Themas“ bei Walser. Auch die Bezeichnung „Grasäffchen“ deutet auf Dostojewskijs *Erniedrigte und Beleidigte* (1920, 205). Dort ist in der Übersetzung von 1920 die Rede von einem „Grasaffe[n]“.

Ich weiß nicht, bin ich berechtigt oder nicht, wie jener Fürst Wronsky aus dem Buch „Erniedrigte und Beleidigte“ des Russen Dostojewsky zu sagen, ich brauche Geld und Beziehungen. Möglich ist, daß ich nächstens eine Heiratsannonce in ein hiesiges Blatt setzen lassen werde.⁵⁵⁹

In *Der Räuber* bezieht der Ich-Erzähler dieses Zitat auf sich. „Geld und Beziehungen“ sind aber auch Qualitäten, wenn auch in negierter Form, die sich mit dem Protagonisten „Räuber“ verbinden. Motivisch wird mehrfach festgehalten, dass dem Räuber „Geld“ und ein „Freund“ fehlen.⁵⁶⁰ Auch die männliche Figur im Prosastück *Fridolin* wird als „lumpig gekleidet“ vorgeführt und ohne eine massgebende Stimme, die sich für ihn einsetzt. Wie die nachfolgende Namensverschiebung – von „Fridolin“ zu „Theodorli“ – nahelegt, deutet die Anspielung auf „Erniedrigte und Beleidigte“ nicht nur auf Figuren, sondern unterschwellig auch auf den Kontext von Walsers unveröffentlichtem Roman *Theodor*. Auf diesen wird in einer Parallelszene zum Anfang mit dem Namen „Theodorli“ angespielt.

Nach der Abweisung im „Schlosse“ geht der männliche Protagonist des Prosastückes „mit anderem Namen, aber gleichen Gesichtszügen in ein Lokal und ließ sich allda von einer Kellnerin mitleidig das wirre Haar streicheln“. Der „Kellnerin“ und dem darauffolgenden „Schlampli“ begegnet die männliche Figur unter dem Namen „Theodorli“. Im Kontext dieses Namens verschiebt sich ebenfalls der szenische Hintergrund, den sozialen Abstieg spiegeln. „Theodorli“ verkehrt gleichsam in ‚erniedrigten‘ sozialen Schichten und verbucht dort einen zwiespältigen Liebeserfolg.

Indem er seiner Herrin treu blieb, nahm er’s mit der Anhänglichkeit nicht allzu genau, vielmehr leicht, und küßte einem Schlampli, dem er in einem Wirtschäftchen vor der Stadt Wurst zu essen gab, die davon fettige Hand, es war das denkbar abgehärtetste, zerarbeitete Händchen, und der Theodorli kam auf diese Art einmal zu einem gehörigen Abputzen fremder Haut, als scheuere er einen Zimmerboden.⁵⁶¹

559 SW 12, 12. Das Zitat aus *Erniedrigte und Beleidigte* findet sich bei Dostojewskij im 2. Kapitel des zweiten Teils (vgl. Greven, Anmerkungen, SW 12, 209).

560 Vgl. SW 12, 8/9 u. 189.

561 KWA I/12, 93.

Dass in der zitierten Szene eine ironische Umpolung der Eingangsbegegnung stattfindet, deutet sich im ambivalenten Ausdruck „gehörige[s] Abputzen“ an. Im „Schlosse“ wurde Fridolin⁵⁶² im übertragenen Sinn durch Worte Giselas und des „Schloßherr[n]“ ‚abgeputzt‘, das heisst, er hat einen Verweis bekommen.⁵⁶³ Als „Theodorli“ überträgt nun der Protagonist diese Handlung in der Bedeutung von ‚Reinigung‘ auf die „Haut“ der als „Schlampli“ bezeichneten. Dieses Wortspiel verbindet die beiden Begegnungsszenen. In parodistischer Art werden im Prosastück *Fridolin* Motive eingearbeitet, die auf Walsers Roman *Theodor* und dessen Rezeption bzw. Ablehnung anspielen.⁵⁶⁴

Walser schrieb den „Theodor“-Roman 1921, fand aber trotz der Unterstützung des Schweizerischen Schriftsteller-Vereins keine Möglichkeit, diesen zu veröffentlichen. Heute gilt er als verschollen.⁵⁶⁵ Auf den „Theodor“-Ro-

562 Der Name „Fridolin“ könnte in Assoziation von Walsers Schwägerin „Fridolina“ entstanden sein, die, wie Walser in einem Brief an Frieda Mermet schreibt, Gedichte schrieb und Walser um ein Urteil bat. „Meine Schwägerin ließ mich nämlich zu sich bitten, um meine Meinung punkto ihre Dichtkunst zu vernehmen. Sie versucht sich in der schwierigsten Versform, die es gibt, in sogenannten Alexandrinern [...]. Fridolinali hat sich ja denn auch, wie ich auf zwei erste Blicke deutlich erblickte, als recht mangelhafte Dichterin erwiesen, was ich ihr so fröhlich und schonend wie möglich zu erklären bemüht gewesen bin. Ich zerstörte ihr den holdesten und höchsten der Träume, den Publiziertraum. Sie hoffte veröffentlichen zu können, und ich Räuber raubte ihr diese Hoffnung“ (BA 2, Nr. 615).

563 Vgl. Grimm: Deutsches Wörterbuch, Art. ‚abputzen‘: „einen wacker abputzen, ihm starken verweis geben“ (ebenda, Bd. 1, Sp. 84.)

564 Auch im Prosastück *Der Elefant* (KWA I/12, 95–96), das in *Die Rose* auf *Fridolin* folgt, wird vermutlich mit dem weiblichen Namen „Theodore“ auf den *Theodor*-Roman angespielt.

565 Vgl. Walt: *Improvisation und Interpretation*, 205 ff. Ein Auszug aus diesem Roman wurde in der Zeitschrift *Wissen und Leben* (Dezember 1923) veröffentlicht. Vgl. Robert Walser: *Theodor*. Aus einem kleinen Roman, SW 17, 345–369. Walser las am 8. März 1922 auch im „Literarischen Club“ des „Leserzirkels Hottingen“ aus diesem Roman (vgl. Anmerkungen, SW 17, 512–515). Der sich anschliessende Bericht der NZZ (20. März 1922) findet sich in: KWA, III/3, 396. Weitere Auskünfte zum Roman gibt ein Lektoratschreiben der Schriftstellerin Lisa Wenger, das dem Schweizerischen Schriftstellerverein vorlag. Wengers Gutachten führt auch einen „Eremiten“ auf, sodass möglicherweise auch

man und seine missglückte Rezeption spielen verschiedene Texte in Walsers Werk an. Christian Walt zeichnet Bezüge, die auf diesen Roman und seine Verlagsgeschichte hinweisen, anhand von Walsers *Tagebuch* (1926) nach und weist auch auf Verbindungen hin zum *Räuber*.⁵⁶⁶ Im *Tagebuch* findet sich eine angebliche Erklärung, warum das „Manuskript“ des „Theodors“ abgelehnt worden sei. Es sei „nie gedruckt worden, weil es zahlreiche Fehler hinsichtlich der Wirklichkeit enthielt.“ Als „Fehler hinsichtlich der Wirklichkeit“ nennt die Ich-Instanz ihr Fantasieren „in jenem übrigens umfänglich nicht allzu starken Werke von einer Liebesszene, wobei der Held des Romanes vor einer Frau von Welt in die Knie sank“. Diese „dichterische Einbildung“ soll sich, wie die Ich-Instanz gesteht, nicht „tatsächlich“ „zugetragen“ haben und werde deshalb „mit Recht als wertlos, oder doch wenigstens, was ihren Wert anbelangen mochte, als anfechtbar taxiert“.⁵⁶⁷

Eine vordergründige Kritik, was den Umgang mit der „Wirklichkeit“ betrifft, deutet sich auch im Prosastück an. In *Fridolin* wird diese Kritik jedoch in sarkastischer Kürze ausgedrückt und ohne weitere Erörterungen stehen gelassen. „Du lügst in einem fort“. Auch die Rüge, keine „Novellen“ vorweisen zu können, spielt auf einen Mangel an ‚wirklichen‘ Erlebnissen an.⁵⁶⁸ Diese Vorwürfe werden kommentarlos durch die Verschiebung der Szene transformiert. In der „Theodorli“- Episode mit dem „Schlampli“ wird eine ‚erniedrigte‘ Parallelszene aufgerufen, die jedoch so überzeichnet ist, dass deren Aussage durch ihre sprachliche Inszenierung wieder infrage gestellt wird. Auch die unvermittelte Rückung der Kulisse mitten im Satz von der Sphäre der Wirtschaftslokale zurück in die Umgebung des Schlosses sabotiert ein ‚wirklichkeitsnahes‘ Erzählen. Zudem wird der männliche Protagonist nur noch pronominal angesprochen, sodass unentschieden bleibt, unter welchem Namen dieser im weiteren Verlauf einzuordnen ist. Und die Formulierung „wie ein echter Liebender“ unterbindet ebenso ein identifizie-

in Walsers Prosastück *Der Einsame* (KWA I/12, 105–106), das wie *Fridolin* in *Vers und Prosa* erstveröffentlicht wurde, Elemente aus dem *Theodor* weiterverarbeitet wurden.

⁵⁶⁶ Vgl. Walt: Improvisation und Interpretation, 204–206.

⁵⁶⁷ SW 18, 78/79.

⁵⁶⁸ Mit der Gattung der Novelle setzt sich Walser mehrfach auseinander. Vgl. Utz, Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock, 33–48.

rendes Erzählen und stellt die skurrile und artifizielle Gestaltung der geschilderten „Liebe“ aus.

Das Vogelscheuchli gab ihm ihre Adresse, von der er gelegentlich Gebrauch zu machen dachte, und dann lauerte er wie ein echter Liebender wieder mit Liedern in wonnig träumender Brust um Giselas Behausung herum.⁵⁶⁹

In *Fridolin* schaltet sich auch die Ich-Instanz in die Texthandlung ein⁵⁷⁰ und kommentiert diese und auch seine erzählte Figur in herausfordernder Weise. Mit den entrüstenden Einwüfen, wie „du liebe Zeit“, ironisiert der Erzähler seine eigenen Worte. Der abgewiesene Liebende wird despektierlich als „wahrer haariger Affe“ und als „dichterisch begabte[r] Begäbbling und Knäbbling“ bezeichnet. Diese subversive Haltung des Erzählers spiegelt und parodiert zugleich die Vorwürfe der „Schloß“-Figuren. Dabei übernimmt der Erzähler eine Rolle, die auf eine scheinbar korrigierende Wirkung abzielt. Gegen Ende des Prosastückes „kniet[]“ der Protagonist vor keiner verehrten Frau, vor niemandem mehr „nieder“. In abgewandelter Form wird nun das romantische Motiv eines Kniefalls auf diesen bezogen. „Da gerade eine Kirche [...] in der Nähe war, trat er herein und kniete nieder.“⁵⁷¹ Der Traum von „Ediths Antlitz“ und deren Umwerfen der „Toggeln“ bewirken dann, dass der Vertriebene aus seinen „Gedanken“, dem „Kristallhaus der Phantasia“ erwachte. Die rügenden Worte sowohl der „Schloß“-Figuren als auch des Ich-Erzählers und deren scheinbare Wirkung werden jedoch durch ihre sprachliche Überzeichnung zugleich unterwandert. So erhebt der schlafende Protagonist gegen Ende zwar wieder, verbleibt aber im Vergleich mit einem

569 KWA I/12, 93/94.

570 Der *Theodor* hat soweit überliefert eine tagebuchartige Struktur und ist aus der Perspektive einer Ich-Figur geschrieben, der im Mitgeteilten zugleich sein eigenes Schreiben und Handeln reflektiert und dem Text eine „selbstreflexive Anlage“ verleiht (vgl. Lucas Marco Gisi: *Theodor*-Roman, RWH, 173–175, hier, S. 175).

571 KWA I/12, 94. Im Gutachten, das Lisa Wenger zuhanden des Schweizerischen Schriftstellervereins über den *Theodor* schrieb, wird noch ein Niederknien des Theodors vor der verehrten Frau erwähnt. „Der junge Theodor verliebt sich auf natürliche und naive, reizvolle Weise in eine junge Frau. Die Freude reisst ihn hin, er kniet nieder – den Gatten der Angebeteten neben sich – und sagt ihr alles, was er auf dem Herzen hat“ (vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 206; Zitat ebenda).

„Kanadier“ in einem imaginativen Raum, der nun in Anspielung auf den „Katalonier“ einen anderen Kontinent aufruft.

8.5 Anspielungen auf den *Theodor*-Roman

Der Name „Edith“ wird in einem Prosastück eingeführt, das in karikaturesker Sprachgestaltung und übertragen auf die Figur eines Liebenden einen Misserfolg nachzeichnet, der unterschwellig auf Walsers *Theodor*-Roman verweist.⁵⁷² Analog zum erhaltenen *Theodor*-Text werden auch im Prosastück die thematisierte „Liebe“ und die „Pflicht als Dichter“ in einer poetologischen Reflexion verflochten. Die gleich zu Beginn an den dichtenden Protagonisten herangetragene Kritik zu ‚lügen‘ stellt in ihrer parodistischen Inszenierung zugleich die Frage nach der Wirkung des Textes selbst.

Im Prosastück nehmen Art und Weise der sprachlichen Darstellung wenig Rücksicht auf das Verständnis des Lesers. Formulierungen wie „kordeliamäßig“, „giselalig[]“ oder „Katalonier“ heben das ‚Angelesene‘ und Zusammengefügte der erzählten Figuren hervor. Zugleich haben Mundartausdrücke wie „Grind“, „gekläpft“ oder „Toggeln“, aber auch Vergleiche, etwa das Umhergehen „wie eine ungeschickt geöffnete Sardinenbüchse“, eine verfremdende Wirkung. Diese sprachlichen Merkmale deuten darauf hin, dass der Text bewusst nicht auf ein inhaltliches Verstehen ausgerichtet ist, und sabotieren damit den Vorwurf, ‚in einem fort zu lügen‘. In *Fridolin* wird der *Theodor*-Roman bereits in übertragener Form, als eine Geschichte verwertet. Dass sich dabei Motive des Inhalts und der Rezeption des Romans überlagern und neu gestalten, manifestiert sich in einem weiteren Prosastück der Sammlung *Die Rose*.

In *Titus* findet sich eine weitere Anspielung auf diesen Roman. Auch wenn keine Namen genannt werden, lässt die paradoxe Verbindung von „[L]ügen“ und „dem Geständnis“ einer „Liebe“ sowohl die Schlossszene in *Fridolin* anklingen als auch die Rezeption des *Theodor*-Romans. Mit dem „Geständnis“ einer

572 Bereits die Schlossszene könnte mit dem Ausdruck „arme[r] Teufel“ eine Anspielung an den „Theodor“-Text enthalten. In diesem kommt das Wort „Teufel“ mehrfach vor. Vgl. Robert Walser: *Theodor*. Aus einem kleinen Roman, SW 17, 347 ff. u. 514 („Anmerkungen“).

„Liebe“ wird wieder in verfremdeter Sprachgestaltung auf die Schwierigkeit hingewiesen, „Lieder der Liebe“ in „buchmäßig[er]“ Form vorzulegen. Dabei zeichnet sich eine Verlagerung der Perspektive ab. In Differenz zum *Theodor* ist im Prosastück nicht mehr von einem „Verleger“ die Rede,⁵⁷³ sondern von einer „Genossenschaft zur Förderung der Dichtkunst“.

Wer nicht den guten Willen hat, zu lügen, an dem ist Hopfen und Malz verloren. Aufrichtig sein ist selten anständig. Um ein Geständnis zu machen, trage ich eine Liebe mit herum, die mich teils anödet, mir aber auch Flügel verleiht. Von einer Genossenschaft zur Förderung der Dichtkunst zur Ablieferung eines neuen Manuskriptes aufgefordert, fegte, wedelte und lief ich in jedes Kaffeehaus, wo mir eine Dame herablassend genug vorkam, daß ich an ihr emporschauen konnte. Seither bin ich der bleichste und hochrötteste Hingebende, nur schade, daß hohe Lieder der Liebe schon gedichtet sind und buchmäßig vorliegen; wie gerne kröche ich durchs Lieferantentürli in die Paläste der Literatur und dienelte mit Wonne.⁵⁷⁴

Mit der Bezeichnung „Genossenschaft“ wird auf den „Schweizerischen Schriftsteller-Verein“ angespielt, der Walser auf eine Anfrage 1921 aus der Werkbeleihungskasse ein Darlehen von 1500 Franken auf den *Theodor* aushändigte.⁵⁷⁵ Dieses Darlehen sollte es Walser ermöglichen, einen Verlag für die Publikation des Romans zu finden. Die literarische Darstellung in *Titus* nennt nur die „Genossenschaft zur Förderung der Dichtkunst“ und lässt den Bestimmungsort der „Ablieferung eines neuen Manuskripts“ offen. Auf den Inhalt des Romans anspielend, sucht die Ich-Instanz im „Kaffeehaus“ wieder eine „Dame“, die jedoch gegensätzlich zum *Theodor* nicht mehr nach „Güte,

573 Vgl. *Theodor*, SW 17, 351/352: „Ich nahm mir draußen auf der Straße unter dem golden-blauen Himmel und dem Gezwitscher der Vöglein vor, Sie zu lieben, denn es ist höchste Zeit, daß dies geschieht, damit etwas Abwechselndes, Belebendes in mein sonst ganz trockenes Tagebuch hineinkommt. Der Verleger wird ungeduldig, ich ebenfalls, und darum erlauben Sie, daß ich öfters bei Ihnen vorspreche, damit sich zwischen uns ein Verhältnis bildet; ich brauche nämlich ein solches, Sie vielleicht nicht minder.“

574 KWA I/ 12, 52, Z. 14–25. Mit dem Ausdruck „Lieder der Liebe“ wird auf einen Buchtitel von Johann Gottfried Herder angespielt (vgl. Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 15).

575 Vgl. Gisi: *Theodor*-Roman, RWH, 173.

Freundlichkeit und Klugheit dufte[t]“,⁵⁷⁶ sondern die jetzt in deren ‚Herablassung‘ das schwierige Verhältnis literarischer Institutionen spiegelt.⁵⁷⁷ Verfremdend lassen die Sprachformen „fegte“, „wedelte“, „dienelte“, aber auch die Steigerung, der „bleichste und hochrötete Hingebende“ zu sein, die paradoxen (Liebes-)Bemühungen aufscheinen. Die Bewegung des ‚Kriechens‘, die zwar den „Lieferantentürli“ angepasst scheint, weist doppeldeutig auf das Zwiespältige der Handlung. Das „Geständnis“ einer „Liebe“ kommt in diesen Zeilen äusserst ambivalent daher und anvisiert vor allem eine literarische Aussage.

In den Prosastücken der *Rose* deutet sich nur untergründig eine Überlagerung von „Verleger“ und erwählter Frau an. Auffallend oft wird diese jedoch attributiv als Leserin dargestellt, und zugleich wird ihr in spielerischer Ironie das „Recht“ übertragen, „zurecht“ zu weisen.⁵⁷⁸ Die ambivalente Verortung des männlichen Protagonisten, seine Positionierung ausserhalb des begehrten Hauses, sowohl ausserhalb der „Paläste der Liebe“⁵⁷⁹ als auch ausserhalb der „Paläste der Literatur“, spiegelt ebenso den doppeldeutigen Liebesdienst. In der Überlagerung von Liebes- und Literaturauftrag fragt es sich, ob der Name „Edith“ nicht auch einen Anklang an den „Titel“ ‚Editor‘ ent-

⁵⁷⁶ Vgl. *Theodor*, SW 17, 351.

⁵⁷⁷ Bezogen auf das Prosastück *Dienstmädchen und Dichter* (SW 19, 367–368) und dem entsprechenden Mikrogramm (AdB 4, 380) zeigt Valerie Heffernan (*Provocation from the Periphery*, 171) auf, dass die Personifikation der weiblichen Figur provokativ auf das literarische Establishment verweise.

⁵⁷⁸ Vgl. Das Prosastück *Das Kind*, KWA I/12, 81.

⁵⁷⁹ Der Ausdruck „Paläste der Liebe“ findet sich in *Der Räuber* in einem sehr langen Satz, der mit dem Ausdruck „Auftrag“ ein weiteres Mal die Ambivalenz von Liebes- und Schreib-„Auftrag“ aufzeigt: „Einmal, auf einem Spaziergang, stellt sich der Räuber so vor, wie er in einem Auftrag, den ihm Edith gegeben habe, springe und springe und wie er zusammenbräche, und wie sie’s sähe und nur so ein ganz klein wenig deswegen besorgt lächle, und er fand dies zum Bezaubern, und ein anderes Mal stellte er sich vor, wie er außer Landes gezogen sei, [...] und nun ans weithintenzurückgelassene Land und an Edith denke, in einem fort, und an die Paläste der Liebe, die er so fromm aufbaute und die in lauter ehrlicher Neigung bestanden, aus lauter Herzensfreuden, und da ginge, ginge er nun und finde sich nicht mehr, aber vielleicht fände er’s schön so, er unterstände sich nicht, es jetzt zu entscheiden“ (SW 12, 134/135).

hält.⁵⁸⁰ Im Kontext des unpublizierten *Theodor*-Romans enthält diese Ambivalenz auch eine leicht „boshafte[]“ Dimension des Text-Ich, das sich als „Autor[]“ bezeichnet.

In der Weiterentwicklung der weiblichen Figur des *Theodors* zu den Darstellungen der „Edith“ zeichnet sich zugleich eine wesentliche Umwandlung ab. Liegt im *Theodor* der Fokus noch auf der Suche nach einem ‚Erlebnis‘, einem ‚Verhältnis‘ mit einer Frau, um einen Roman abliefern zu können, vermischen sich in den „Edith“-Texten Textgenese und Textrezeption bzw. die Frage der Textbewertung.⁵⁸¹ Gerade in der ambivalenten Beschreibung der weiblichen Figur als „Liebste“ und als versinnbildlichte Leserin spiegeln sich in deren „Blick“ und „Wort“ gesellschaftliche Taxierungen.⁵⁸²

Das Motiv der Liebe und die Figur der „Edith“ dienen aber auch einer sprachlichen Belebung, die primär Klang und Dynamik der Sprache intensiviert und deren ‚Wahrheitsgehalt‘ raffiniert aufs Spiel setzt. Die verschiedenen „Edith“-Texte sind dabei mehrheitlich aus einer rückblickenden, imaginären Perspektive dargestellt. Im Gegensatz zum *Theodor* werden keine überspannten Liebesgespräche mehr geschildert.⁵⁸³ Im Fokus stehen nun fantasierte Begegnungsmöglichkeiten, in denen nicht das geäußerte, sondern das ‚geschuldete‘ Wort eine Rolle spielt. „Edith“ ist vor allem in den Texten

580 Walser konnte mitunter sehr ironisch von Verlegern sprechen und dabei auch den französischen Ausdruck verwenden, wie eine Briefstelle an Therese Breitbach (Dez. 1925) zeigt: „[D]ie Zeitungen drucken mich, indeß die Messieurs les editeurs oder Herren Verlagsmeister nichts von mir wissen wollen, weil sie sorgenvoll, grämlich, gedrückt, pessimistisch sind“ (BA 2, Nr. 672).

581 Dass in Walsers Texten nicht nur „das Schreiben, sondern vor allem auch die Figuren des Schreibenden und die Problematik der gesellschaftlichen Bewertung seiner Arbeit“ fokussiert werden, hebt Stephan Kammer hervor (Figurationen und Gesten des Schreibens, 198).

582 Zur Bedeutung des ‚Taxators‘ im Vergleich der Texte *Der Spaziergang* und *Das Tagebuch* von 1926 vgl. Christian Walt, *Improvisation und Interpretation*, 208–211.

583 Vgl. *Theodor*: „„Hier halte ich inne, da ich sonst noch überspannter sprechen könnte und nun hören möchte, was Sie sagen““ (SW 17, 353). Auch im Bericht der NZZ werden als Kennzeichen der vorgelesenen Abschnitte aus dem *Theodor* „Dialoge[]“ genannt. „Man lernt durch diesen flanierenden Herrn Theodor einige Menschen kennen, freut sich der zierlichen Art, deren er sich im Umgang mit Frauen befließt und hat sein Vergnügen an den köstlichen Dialogen“ (KWA III/3, 396).

der *Rose* als etwas ‚Rätselhaftes‘ gekennzeichnet. Das Phänomen „Liebe“ wird in paradoxer Weise durch ein verschweigendes Sprechen vermittelt, das benennend und verhüllend den Sinngehalt der Worte hintertreibt.

8.6 Die Inszenierung des Namens „Edith“

Eine besondere Bedeutung kommt beim Hinweis auf die „Edith“-Figur deren Namen zu. In den Prosastücken der *Rose* ist dieser unvermittelt und zurückhaltend eingesetzt. Öfters verweisen an dessen Stelle Pronomen oder Ausdrücke wie „Liebste“ oder „Geliebte“ auf die weibliche Figur.⁵⁸⁴ Zugleich ist die Einführung des Namens mit einer Theatralik verbunden, die mehr oder weniger explizit den Leser auf das Unausgesprochene, das mit diesem einhergeht, aufmerksam macht. Als Beispiel sei auf das Prosastück *Ludwig* hingewiesen, in dem der Ich-Erzähler bei der „Rezension“ eines Buches, das ihn zu langweilen beginnt, dessen Ende durch eine eigene Version ersetzt.

So blieb er liegen; denn er war sehr folgsam. Tanten und Schwestern, Bräute und verführerische Frauen küßten ihn der Reihe nach munter ab. Ich würd' es mir an seinem Platz auch haben gefallen lassen.

Edith wich nicht von seinem Bett. „Du Sünder“, lispelte sie. Im Buch steht das nicht; es stammt aus meiner Feder. Komische Quelle, aus der ich hier schöpfe! Ach, wie ich mich nach einer Umarmung sehne!⁵⁸⁵

Den Namen „Edith“ unter die „verführerischen Frauen“ des Buches setzend, gleitet der Ich-Erzähler aus der verarbeiteten Geschichte in seine eigene Fantasie. Mit dem Hinweis auf die „[k]omische Quelle“ wird der Leser explizit auf diesen Vorgang aufmerksam gemacht und ebenso auf die ‚Sehnsucht‘ der Ich-Instanz, die diese Vorstellung entfacht. Weitere Informationen, auch in Bezug des Namens „Edith“, erfährt der Leser jedoch nicht, sodass dieses Spiel von Andeuten und Verschweigen darauf tendiert, die Neugierde des Lesers herauszufordern. Innerhalb der Sammlung *Die Rose* ist *Ludwig* zudem das dritte Prosastück, in dem der Name „Edith“ im Kontext einer Liebesandeutung der schreibenden Ich-Instanz aufgeführt wird. Mit der Verschiebung

584 Vgl. KWA 1/12, 45, 80.

585 Robert Walser: *Ludwig. Eine Rezension*, KWA 1/12, 85–86.

des Fokus von der Figur des rezensierten Buches („Ludwig“) auf das sich äussernde „Ich“ und der Hervorhebung der „Quelle“ fragt es sich, ob hier nicht eine ‚autorliche‘ Lesart dieser Liebesandeutung nahegelegt bzw. als verhängliches Spiel inszeniert wird.⁵⁸⁶

8.7 *Brief an Edith*

In den „Edith“-Texten der *Rose* werden keine Beschreibungen der „Geliebten“ und auch keine eigentlichen Liebesbegegnungen geschildert. Die Edith-Figur verbleibt in einem Raum von Andeutungen und Übertragungen, indem auf sie zeichenhaft, vor allem durch die Namensnennung verwiesen wird.⁵⁸⁷ Ein Beispiel dieses formalen Vorgehens wird im Prosastück *Brief an Edith* gestaltet, in dem von einer „Liebste[n]“ aus einer monologischen Perspektive die Rede ist. Der als „Brief“ bezeichnete Text wendet sich an ein „Du“, dem „Worte schuldig“ geblieben sind. Diese „Worte“ werden auch in der übermittelten Form, im Brief nicht ausgesprochen bzw. nur im übertragenen Sinne nachgeholt. Anstelle einer direkten Äusserung setzt sich die Bewegung sowohl des Gehens der Ich-Instanz als auch eines metonymischen Prozesses.

Ich lief alsdann aufs Land, kam durch Wäldchen, wo ich mich umständlich mit Dir unterhielt. Du machst Dir keinen Begriff, wie ich Dein ernsthaftes Gesicht schön finde. Indem ich wie ein Pferd so ging, sagte ich Dir viel Liebkosendes. Vielleicht bist Du mir die Liebste, weil ich nicht mit Dir sprach, Dir alle Worte schuldig blieb.⁵⁸⁸

Die imaginative Ansprache eines „Du“ während des Spaziergangs, dessen erotische Intention der Ausdruck „Pferd“ vermittelt, spiegelt selbstreferenzi-

⁵⁸⁶ Die Frage nach dem „Ich“, ob dieses als „autorlich“ oder „bescheiden-figürlich“ zu lesen sei, wird im vorausgehenden Prosastück *Zückerchen* (KWA I/12, 83, Z. 4/5) angesprochen.

⁵⁸⁷ Auf das Verfahren des ‚Umgehens‘, des ‚Umkreisens‘ und das ‚Verschweigen als literarische Strategie‘ hat vor allem Hobus (Poetik der Umschreibung, 179 u. 299) anhand verschiedener Texte hingewiesen.

⁵⁸⁸ Robert Walser: *Brief an Edith*, KWA I/12, 45–47, hier S. 45.

ell die Schreibszenen des Briefes. Auch dieser entsteht in der indirekten Ausrichtung auf einen Leser. Doch die Aussage des Briefschreibers, der seine Worte gerade an die im „Titel Edith“⁵⁸⁹ Genannte richtet, enthält ein paradoxes Moment. In den Worten der Ich-Instanz schwingt die Möglichkeit mit, dass mit dem Sprechen, der direkten Mitteilung von ‚Worten‘ die Liebe schwinden könnte. Zudem deutet die Bedingtheit der einleitenden Worte des Prosastückes, „[f]alls Du mir Gehör schenktest“, eine Unsicherheit an, ob diese aufgenommen werden. Der „Liebste[n]“ zu schreiben, führt sich gleich zu Beginn als ein in seinem Vollzug gefährdetes Unternehmen ein.

Dass sich dieses Prosastück auf „Edith“ bezieht, zeigt nur der Titel an. Entsprechend der Briefform wird diese im Text mit „Du“ angesprochen, wobei auffällt, dass das pronominale Gegenüber vor allem in den ersten zwei Abschnitten einbezogen und dann im Verlauf des Textes nicht mehr genannt wird.⁵⁹⁰ Die Setzung des Namens ausserhalb des Lauftextes und die „schuldig“ gebliebenen „Worte“ enthalten aber auch einen Hinweis auf etwas Vorausgehendes, auf etwas, das im Text mitschwingt, aber nicht ausgesprochen wird. Dass es sich dabei wie in *Fridolin* um eine Zurückweisung handeln könnte, deutet sich im ersten Abschnitt an, in dem von „Wespen“ die Rede ist.

Falls Du mir Gehör schenktest, würd' ich Dich wissen lassen, daß ich beim Mittagessen, das aus Kaffee und Kuchen bestand, drei Wespen tötete. Die Tat tut mir leid, aber sie machten mich mit ihren boshaft aussehenden Leibern so nervös. Man überläßt nicht gern unverschämter Annäherung, was man lieb hat, und so findest Du mein Verhalten vielleicht verzeihlich.⁵⁹¹

Zu Beginn des Prosastückes wird die Angesprochene auf ein „Verhalten“ hingewiesen, das auf eine „unverschämte[] Annäherung“ reagiert, und nahegelegt, dieses „verzeihlich“ zu finden. Die Ungewissheit, wie diese Aussage aufgenommen wird, „vielleicht verzeihlich“, lässt sich zugleich auf den Text

589 KWA I/12, 92, Z. 25.

590 Das Prosastück *Brief an Edith* ist – im Gegensatz zu *Fridolin* und *Das Kind* – in mehrere Absätze gegliedert. Der erste Abschnitt führt das Personalpronomen der zweiten Person dreimal auf, der zweite achtmal und der dritte noch einmal. Dann wird die adressierte Figur nur noch einmal und zum letzten Mal im siebten Abschnitt angesprochen.

591 KWA I/12, 45.

beziehen. Eine „unverschämte[] Annäherung“ enthält ebenso die Briefpassage, die sich als übertragene Anspielung lesen lässt. Im Bild der Wespenszene wird die Angesprochene, die „Liebste“, der Konsumation von „Kaffe und Kuchen“ angenähert, dem, „was man lieb hat“. Dieser transformierende Vorgang prägt den weiteren Verlauf des Prosastückes. Anstelle der „Liebste[n]“ wendet sich die Ich-Instanz leiblichem und „geistigem Genießen“ zu. „Produkte der Kochkunst können einem lieb bleiben wie das Andenken an ein gutes Buch.“⁵⁹² Ausgehend von „Kaffee und Kuchen“, listet das Ich in seinem Schreiben „Käs und Brot“, „Kartoffelsalat mit Wurst“ oder „gebratene Tauben“, „katalonischen Wein“ und „Salami“ auf, durchläuft mit „Kognak“ eine Trunkenheit und beendet mit dem Essen eines „Zwanzigerstückli[s], eine Art Makrönli“, wie es heisst, ernüchert den Text. Sinnbildlich spiegelt sich der Verlauf einer ‚Liebe‘ anhand der Genussstätten eines Spazier- und Gedankengangs.

Die „Annäherung“ beinhaltet aber auch, dass das Mitgeteilte dem, was verschwiegen wird, nicht gleichzusetzen ist. Als literarische Konsumation, als kleines ‚Stück‘ wird letztlich auch der „Brief“ angeboten, und die im Text Einverlebte aufersteht sinnbildlich neu als Adressatin und Leserin desselben. In der Enthaltung von Mitteilungen in Bezug auf die „Liebste“ bleibt die Ich-Instanz auch dem Leser des Textes „Worte schuldig“. Der transformierende Prozess, der sich anstelle einer Liebesaussage einer sinnlichen und ebenso musikalischen Dimension zuwendet,⁵⁹³ bewirkt gegen Ende des Textes ein kathartisches Moment. Die aggressive Gestik, die sich im ‚Töten der Wespen‘ manifestiert und in der Handlung mit einem „Rüetli“ bzw. einer „Gerte“ latent erotisch auflädt, sich aber auch in der Imagination masochistischer Literatur mitteilt, verebbt mit dem Kalauer von „Grieg“ und „Krieg“ und kommt zu Ende, indem der „Diskurs“ „sanft“ abgeschnitten wird.

⁵⁹² KWA 1/12, 46, Z. 15/16.

⁵⁹³ Dass sich die Aufzählung der Genussmittel an sprachklanglichen Verfahren orientiert, zeigt sich bereits zu Beginn mit der Alliteration von „Kaffee und Kuchen“. Auch die weiteren Angaben des Konsumierten enthalten mehrheitlich Worte, die mit dem Konsonanten „K“ beginnen: „Kaffee und Kuchen“, „Käs“, „Kartoffelsalat“, „katalonische[r] Wein“, „Kognak“.

„Kein jedoch“, schnitt ich sanft den Diskurs ab und schritt dahin und fand den Weg ganz gut, zog ein Zwanzigerstückli, eine Art Makrönli, aus der Tasche und aß es.

8.7.1 Spracherotische Fantasien

Dennoch ist dieses Prosastück keine ‚sanfte‘ Kost oder, wie es im Text heisst, „keine Zerstreuung von sehr zarter Art“. Bei der Lektüre fällt immer wieder die Unbestimmtheit der Aussagen auf in Bezug von Subjekt und Objekt. Auch in seinen aggressiv gefärbten Mitteilungen richtet sich die Ich-Instanz nicht direkt an die Adressatin, sodass mitunter doppeldeutig bleibt, ob sich diese selbstbezogen auf den Ich-Schreiber oder nach aussen richten. Sehr allgemein und ohne nähere Zuordnung wird auch das Wort „Denkzettel“ eingefügt.

Mit einem Ruetli oder einer Gerte hieb ich Herbstblätter ab, die isoliert und herausfordernd hingen. Auffallendes setzt sich leicht einer Lust in uns aus, ihm Lehren zu erteilen, genannt Denkzettel. Gewiß war’s keine Zerstreuung von sehr zarter Art.⁵⁹⁴

Die Verbindung der Worte von „Lust“ und „Gerte“ deutet eine erotische Handlung an. Doch wem soll hier eine „Lehre“ erteilt werden, der „Liebste[n]“? Oder wird eine Reaktion des Lesers vorweggenommen? Könnte sich hinter der Handlung auch eine subversive Aufforderung verbergen, in der das Ich sich selbst als „isoliert und herausfordernd“ vorstellt?

Als mögliche Antwort auf diese Fragen, aber auch als Beispiel, wie sich Motive in Walsers Texten weiterentwickeln, sollen zwei ähnliche Aussagen aus dem *Räuber*-Mikrogramm beigezogen werden. Diese finden sich an zwei verschiedenen Stellen und sind auf einen Ich-Erzähler, der sich „Autor“ nennt, und eine erzählte Figur, den „Räuber“, aufgefächert. Die Art, wie sich der Ich-Erzähler in den betreffenden Zeilen an den Leser richtet, enthält eine Selbstironie, die sich zugleich als mokierende Anspielung auf das Prosastück *Brief an Edith* liest.

Gestern schnitt ich mir eine Gerte ab. Stellen Sie sich das vor: Ein Autor spaziert in der Sonntagslandschaft, erntet eine Gerte, meint sich kolossal mit ihr, verzehrt ein

594 KWA 1/12, 45, Z. 24–28.

Schinkenbrötchen, findet, indes er dieses Schinkenbrötchen vertilgt, die Kellnerin, die einer Gerte an herrlicher Schlankheit gleicht, geeignet, daß er die Frage an sie richten könne: „Fräulein, wollen Sie mir mit meiner Gerte eins auf die Hand geben?“ Betreten weicht sie vor dem Gesuchsteller zurück. Etwas Ähnliches ist bis dahin noch nicht von ihr gewünscht worden.⁵⁹⁵

In dieser auf den „Autor“ bezogenen Szene erweitert sich die solipsistische Tendenz von *Brief an Edith* mittels der Einbeziehung einer weiblichen Mitspielerin. Und durch die ironische Einbindung des Lesers in seine Vorstellung vermag der „Autor“ zugleich sich zu reflektieren und die Komik dieser Episode herauszustellen. Die provokative Grenzüberschreitung entspringt dem Vergleich der Angesprochenen mit einer „Gerte“, deren anzügliche Homonymie zugleich auf sprachliche Wurzeln verweist.⁵⁹⁶

Im *Räuber* findet sich einige Abschnitte später das Motiv des Blattes, das „als Vereinzeltes auffällt“ und auf den „Räuber“ bezogen wird. Die Passage gegen Ende des elften Abschnittes steht in Zusammenhang mit der Verfolgung des Räubers, die sich aufgrund seines „lebhaften Geistes“ ergibt und weil er manchmal „spinnt“. Der Räuber wird als jemand vorgeführt, der „ohne Gesellschaft“ anzutreffen ist und sich deshalb „exponiert“. Seine Fantasien richten sich zuvor noch nicht auf „Edith“, sondern auf ihre Vorgängerin, „Wanda“. Diese wird in einem „Prunkwagen“ imaginiert, „der von sechs oder auch zwölf Pferden bespannt war“.

Wer lebhaften Geistes ist, spinnt eben ab und zu mal. Im allgemeinen, so wird man glauben dürfen, wurde er verfolgt, weil sich das fast von selbst ergab, weil's leicht war. Man sah ihn nämlich immer so ohne jede Gesellschaft, so mütterchenseelenall-ein. Man verfolgte ihn, damit er leben lerne. Er gab sich so exponiert. Er glich dem Blatt, das ein Knabe mit der Rute vom Zweig herunterschlägt, weil es ihm als Vereinzeltes auffällt. Er forderte also zum Verfolgtwerden auf.⁵⁹⁷

Auch in diesem Beispiel wird von einem Vergleich ausgegangen, dem Vergleich des Räubers mit einem „Blatt“, das als „Vereinzeltes auffällt“. Bezogen

⁵⁹⁵ Robert Walser: *Der Räuber*, SW 12, 11 (zweiter Abschnitt).

⁵⁹⁶ Der Vergleich eines Stabs bzw. einer Gerte mit einer Jungfrau geht auf die Bibel zurück. Vgl. Grimm: Deutsches Wörterbuch, Art. ‚gerte‘, Bd. 5, Sp. 3743.

⁵⁹⁷ SW 12, 58.

auf die sinnbildliche Handlung ist der Räuber in Analogie zum Objekt gesetzt, das ‚heruntergeschlagen‘ wird. In Zusammenhang mit den Metaphern des ‚Spinnens‘ und des ‚Blattes‘ spielt das Motiv der ‚Verfolgung‘ als poetischer Akt der Zuwendung auf die Handlung des Lesens an. Kira Kaufmann weist auf die doppelschichtige Bedeutung des Satzes „Man verfolge ihn, damit er leben lerne“. Einerseits enthält er eine „oberflächliche, moralisierende Hinwendung“, andererseits beschreibt der Satz poetologisch den „Vorgang der Verlebendigung einer Figur durch die Lektüre“.⁵⁹⁸ Mit der „Verfolgung“, dem „Aufmerken“⁵⁹⁹ auf das „Vereinzelte[]“, trägt auch der Rezipient des Textes zum Gelingen desselben bei.

Im Gegensatz zum *Räuber* kristallisieren sich die Aussagen im Prosastück *Brief an Edith* allein um eine Ich-Instanz. Diese führt sich jedoch in analoger Weise als etwas „Vereinzelt“ vor. Dass sich auch im Brieftext moralisierende und poetologische Aussagen überlagern, deutet sich im Ausdruck „Denkzettel“ an. Und das Motiv des ‚Verfolgens‘ schwingt indirekt mit, übertragen auf das angesprochene „Du“, auf die Leserin. Im ersten Drittel des Textes wird das „Du“ direkt aufgefordert, den Zeilen bzw. der Bewegung der Ich-Instanz zu folgen: „Falls Du mir Gehör schenkest.“ „Du hättest [...] sehen sollen.“ „Du mußt wissen.“ Der Akt des Lesens führt aber auch zu einer Umkehrung von Subjekt und Objekt. Dabei fällt der Blick der Leserin zuerst auf ein Textprodukt, und in dessen Aneignung verfolgt die Rezipientin die sich mitteilende Figur.⁶⁰⁰ Im Blick der Leserin wird nun die sich äussernde Ich-Instanz zum angeschauten und sinnbildlich zum einverlebten Objekt. Als Leserin ist die Adressatin zudem bis zum Schluss des Textes einbezogen, auch wenn sie nicht mehr angesprochen wird.

Dass das Motiv des „Rüetli oder einer Gerte“ auch eine erotisch literarische Anspielung enthält, zeigt sich im Prosastück etwas später in den Fantasien einer vorgestellten „Bibliothek“, in der die Ich-Instanz lesend und „geistigem Genießen“ zugewendet die „Wirklichkeit“ vergässe. „Eine Zeitlang

⁵⁹⁸ Kaufmann: Der „Räuber“-Roman von Robert Walser, 185.

⁵⁹⁹ *Brief an Edith*, KWA I/12, 46, Z. 20.

⁶⁰⁰ Kammer weist anhand von Freuds psychoanalytischen Konzepten auf die Umkehrung des Schauens als Aktivität, indem ein fremdes Objekt beigezogen wird, „dem man sich zeigt, um von ihm beschaut zu werden“ (vgl. ders: *Figurationen und Gesten des Schreibens*, 242 u. Anm. 235; Zitat nach Freud, ebenda).

labte ich mich am Gedanken, in Texas seien seinerzeit Neger vor die Wagen gespannt worden, worin Damen peitscheschwingend saßen.“⁶⁰¹ Im Kontext dieser masochistisch literarischen Imaginationen wird das „Du“ zum letzten Mal als Leserin angesprochen. Da sich der Schreiber zu Beginn des Briefes in seinem Gehen mit einem „Pferd“ vergleicht, dürfte der Ausdruck „Denkzettel“ auch in Anklang dieser erotischen Provokationen zu lesen sein.

Der Reiz bzw. die Lust des ‚geistigen Genießens‘ zeichnet sich im Prosastück als ein spracherotisches Element aus, das die Adressatin als ‚verfolgende‘ Leserin herausfordert und zugleich an der Mitteilung des Genusses ironisch partizipieren lässt. Dabei vermischen sich gesehene und imaginierte Momente mit literarischen Anspielungen, Erlebnis- und Textwelt überlagern sich. Der nachfolgende Blick auf das „Schaufenster einer Berliner Buchhandlung“⁶⁰² weitet sich auch auf zwei Lokale aus, deren Bezeichnung bereits als gleichnamige Titel zweier Prosastücke der Berliner Zeit zu lesen waren: „Kuhstall“⁶⁰³ und „Aschinger“.⁶⁰³ Mit der Rückblende auf die Berliner Jahre entzieht sich das Ich gleichsam der gegenwärtigen Zeit, und im alkoholisierten Gang von „Wirtschaft zu Wirtschaft“ entgleitet das angesprochene „Du“ aus dem Interesse des Schreibers. Eine Assoziation an die weibliche Figur klingt erst wieder gegen Ende des Prosastückes an, nach dem Verlassen des letzten Lokals.

⁶⁰¹ KWA I/12, 45/46.

⁶⁰² Vgl. „Du mußt wissen, ich stand vor Jahren mitunter vor dem Schaufenster einer Berliner Buchhandlung, in von Cafés und Theatern belebtem Stadtviertel, und widmete mein Interesse Bänden, die Titel trugen wie ‚Sitten in Louisiana‘“ (KWA I/12, 46). Vermutlich las Walser in Berlin auch Sacher-Masochs *Venus im Pelz*. Vgl. Marc Caduff, Revision und Revolte, 149, Anm. 557 und Walsers Prosastück *Sacher-Masoch* (KWA I/12, 70–71).

⁶⁰³ Vgl. Robert Walser: *Feuer*. Unbekannte Prosa und Gedichte. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt a.M. 2003, 131 („Anmerkungen und Nachweise“). Das Prosastück *Kuhstall* (Feuer, 47–48) verfasste Walser für die Zeitschrift *Schaubühne*, etwa 1911. Das Prosastück *Aschinger* erschien im Dezember 1907 in *Die neue Rundschau* (KWA II/1, 22–25). Walser nahm es später in die Sammlung *Aufsätze* auf. Das ebenfalls genannte Lokal „Spanische[] Weinhalle“ wurde erst nach der Sammlung *Die Rose* als gleichnamiges Prosastück im *Berliner Tageblatt*, November 1925, veröffentlicht (vgl. KWA III/1, 33–36).

Auf der Straße, über deren Wiedersehen ich mich wie über das Auffinden einer Freundin freute, warfs mich von einem Trottoir aufs andere, worüber sich gutherzige Leute mitleidig entsetzten.⁶⁰⁴

Auch wenn in *Brief an Edith* ein „Du“ angesprochen wird, kommt das Mitgeteilte einer Enthaltung direkter „Worte“ gleich. Die Angesprochene wird gerade durch die „Annäherung“, die die Liebe zur weiblichen Figur erhalten soll, auf Distanz gehalten. Der Brief als eine sprachliche, aber indirekte Beziehungsform vermag die Nähe der ‚vielleicht Liebsten‘ zu induzieren, in dem diese imaginativ als Leserin anwesend und dennoch als Person abwesend ist. Dabei wird nicht nur im „Brief“ auf masochistische Literatur hingewiesen, auch die Konstellation von Leser und Schreiber inszeniert sich als eine subversiv spracherotische Herausforderung, als eine „unverschämte[] Annäherung“. In der Form des Briefes wird die weibliche Figur „Edith“ nicht als beschriebenes Liebesobjekt vergegenwärtigt, sondern primär begehrt als Empfängerin, als Rezipientin eines reizvollen Objekts.

8.8 Der adressierte Brief

Walsers bezeichnete mehrere Prosastücke mit der Überschrift „Brief“. Mehrheitlich sind diese Prosastückbriefe jedoch an unbestimmte Leser wie z. B. *Brief an ein Mädchen* gerichtet.⁶⁰⁵ Der Titel *Brief an Edith* fällt durch die Setzung eines Vornamens auf; der Name „Edith“ weist unter den adressierten Prosastückbrieffiteln als einziger auf eine bezeichnete weibliche Figur. Das betonte Spiel von zurückhaltender Mitteilung und Benennung der Angesprochenen fordert wieder die Aufmerksamkeit des Lesers heraus und lässt nach der Angesprochenen fragen. In der Sammlung *Die Rose* steht *Brief an Edith* in der Mitte der angeordneten Prosastücke.⁶⁰⁶ Die explizite Nennung

⁶⁰⁴ KWA I/12, 47.

⁶⁰⁵ Vgl. Findbuch der KWA; KWA III/3, 81–86. Es gibt ein Prosastück, das sich an eine literarisch bekannte Persönlichkeit richtet: *Brief an Alfred Kerr* (KWA III/4.1, 301–303). Dieses Prosastück spielt auf einen „Buchdeckel“ an mit dem „angenehm klingenden Titel ‚Der schöne Alfred‘“.

⁶⁰⁶ In der Sammlung *Die Rose* gibt es auffallend viele Titel, die einen Namen aufführen. Weibliche Namen finden sich unter den Titeln der Prosastücke, die vor *Brief an Edith*

des Namens im Titel gibt auch einen (fiktiven) Hinweis auf die Ausrichtung des Bändchens. Diese Lesart legt eine der wenigen literarischen Andeutungen nahe, die sich auf die Prosastücksammlung beziehen lassen. Im Prosastück *Olympia*, das im November 1925 in der *Prager Presse* publiziert wurde, ist die Rede von einem „Buch“, das einmal „zu Ehren“ eines Mädchens geschrieben worden sei. Diese literarische Äusserung findet sich wieder in einem fingierten Brief, nun an eine Nachbarin gerichtet. Das „Buch“ selbst wird nicht näher bezeichnet, doch der Kontext, worin es genannt wird, lässt auf *Die Rose* schliessen.⁶⁰⁷

Wenn Sie finden, daß ich unschicklich rede, so täte mir das leid. Ich bin eine Art Dichter, der manchmal ein sehr nüchterner Mensch ist, der aber beinahe etwas wie eine Geliebte hat, was für mich natürlich viel bedeutet. Ich schrieb diesem Mädchen zu Ehren ein Buch voller bunter Eigensinnigkeiten; ich würde aber nie wagen zu glauben, sie könnte das Buch verstehen, das ich ihr selbstverständlich nicht in die Hände gelegt habe. Ich schrieb das Buch, weil sie mir nicht gestattete, meine Tage in ihrer Nähe zu verbringen, mich ihr zu widmen, was ich mit wahrer Lust getan hätte. Auch Ihnen würde ich das Buch kaum mich getrauen vorzulegen, aber wenn Sie befehlen, daß ich es Ihnen zu lesen geben soll, wird es kein Hindernis geben, Ihnen zu gehorchen.⁶⁰⁸

Wie in *Brief an Edith* wird auch in *Olympia* auf eine „Geliebte“ hingewiesen, die diese nur annähernd ist: „beinahe etwas wie eine Geliebte“. Die Formulierung „beinahe“, in der zugleich das Wort „Nähe“ mitschwingt, die gerade nicht möglich war, belässt das Sprechen über eine Geliebte wieder in einer Ambivalenz. Auch im zitierten Beispiel löst die „nicht gestattete“ „Nähe“ eine Kette von Metonymien aus. Das „Buch“, als Transformation einer nur potenziellen Begegnung geschrieben, entwickelt sich in imaginativer Ausrichtung: „voller bunter Eigensinnigkeiten“. Dabei zeichnet sich keine Inten-

eingeordnet sind; diese beziehen sich auf einen literarischen Kontext: Die Namen „Gerda“ und „Ibsens Nora“ gehen auf Intertexte zurück, *Wörishöfer* ist der Name einer Schriftstellerin.

⁶⁰⁷ Vgl. Robert Walser: *Olympia*, KWA III/4.1, 59–65. Greven: Anmerkungen des Herausgebers, SW 17, 505. Das Prosastück weist im ersten Satz auf den „Brief“: „Ich schrieb: ‚Gestatten Sie, einen Brief an Sie zu richten‘.“

⁶⁰⁸ KWA III/4.1, 61.

tion ab, das entstehende „Buch“ so auszurichten, dass die „wie eine Geliebte“ als Leserin das Geschriebene „verstehen“ könnte. Der dennoch etwas geziert herangetragene Wunsch, dieses „Buch“ „zu lesen“ zu „geben“, überträgt sich auf eine neue Adressatin. Auch dieser Brief enthält eine ambivalente „Annäherung“, die nun jedoch sehr raffiniert reflektiert wird. Ausdrücke wie „indiskret“, „indezent“, „unschicklich“ oder „ungezogen“ deuten das zwiespältig voyeuristische Element des Mitgeteilten an. Selbstreflexiv wird im Text auf seine eigene Irritation aufmerksam gemacht. „An dem Befremden zu zweifeln, mit dem Sie diese Zeilen lesen, und wenn es auch nur ein leises sein könnte, wäre eine Unhöflichkeit, von der ich mich frei weiß.“⁶⁰⁹

Der Ausdruck „Befremden“ bezeichnet treffend die Reaktion, die Walsers Prosastücke gerade bei der Thematisierung einer Geliebten auslösen können. Dieses „Befremden“ beruht auf einem ‚eigensinnigen‘ Verhältnis von „Nähe“ und Distanz, von „Annäherung“ und Distanzierung und spiegelt damit zugleich die Situation der Ich-Instanz zu der sogenannten Geliebten. Die Inszenierung von Nähe und Distanz reflektiert aber auch das literarische Verhältnis von Leser und Autor. In den Mitteilungen des schreibenden Ich scheint das „Befremden“ im werbenden Verhalten auf, im Versuch eine Leserin zu gewinnen, das gerade dadurch die Möglichkeit einer Ablehnung provoziert und unterbindet.

Eine Erweiterung der literarischen Spielebene eröffnet die in *Olympia* anklingende und verworfene Frage, ob der „Edith“-Figur Textobjekte, in denen sie mit ihrem Namen verewigt ist, auch überreicht werden. Das Verfahren, einen Text der darin vorkommenden Figur zum Lesen zu geben, wird erst in den „Edith“-Texten von 1925 als Element der Narration eingesetzt.⁶¹⁰ Die Möglichkeit, einen bereits vorhandenen oder im Entstehen begriffenen Text der Geliebten oder wie in *Olympia* einer stellvertretenden Leserin zu überreichen, instrumentalisiert diesen und bezieht ihn als literarisches Ereignis in ein weiteres Textgeschehen ein. Zugleich vervielfältigt sich im Weiterschreiben die Thematisierung einer nur angedeuteten ‚Liebe‘ in immer neuen Spiralen.

609 Ebenda, 62.

610 Vgl. *Edith und der Knabe*, *Edith's Anbeter* und *Der Räuber*.

8.9 „Wäre ich Edith, so würde ich mich aufsuchen“

In *Die Rose* ist der Name „Edith“ mit einer Aura des Schweigens umgeben; inwiefern an „Edith“ gerichtete Worte sie auch erreichen, bleibt unausgesprochen. Annäherungen eines liebenden Protagonisten und einer Geliebten werden nur mittels „Blick“ und „Wort“ vermittelt. Die „Geliebte“ ist in *Das Kind* mit einem „rätselhaften Blick“ gezeichnet, der auch das ‚Rätselhafte‘ einer angedeuteten Begegnung spiegelt. Die Frage nach einer potenziellen Begegnung oder einer offenbarenden, schriftlichen Mitteilung wird in der Weiterverarbeitung der „Edith“-Texte dann ausführlicher ins Spielfeld der Möglichkeiten einbezogen. Im Mikrogramm *Der Räuber* ist es eine wesentliche Aufgabe des Ich-Erzählers, den Räuber zu Edith zu führen, auf der Ebene sowohl des Erzählens als auch der Geschichte eine Begegnungskonstellation herbeizuführen.⁶¹¹ Dabei wird die „Edith“-Figur auch mit einer gewissen theatralischen Eigendynamik ausgestaltet. Doch auch in diesen Weiterverarbeitungen wird ihr immer wieder eine rezeptive Rolle zugeschrieben.

In den diversen Texten und Stadien des Erzählens lassen sich zwei Begegnungsmuster erkennen. Es kann von einem initiierten Ereignis ausgegangen werden, das wesentlich auf einem visuellen Eindruck beruht.

Edith, die ich noch nicht mit dem kleinen Finger anzurühren wagte, bedeutet für mich ein Geschenk. Als sie mir eines Tages mit dem Kopf zunickte, schenkte sie sich mir, ohne mir irgend etwas zu geben. Sie ließ mich sie lieben, verbot mir nicht sie anzuschauen, und je mehr ich das tat ...⁶¹²

Diese Mitteilung aus *Edith und der Knabe* deutet auf den Anfang einer Liebe. Durch das ‚Anschauen‘ einer weiblichen Figur wird diese von einer Ich-Instanz gleichsam vereinnahmt, als „Geschenk“ angenommen. Ausgelöst wird dieser Prozess durch ein minimales Zeichen positiver Zuwendung, ein ‚Zunicken‘. Auch an dieser Stelle werden primär der „Kopf“ der „Edith“ und der visuelle Sinn hervorgehoben. Dass dem „Gesicht“ der weiblichen Figur eine

⁶¹¹ Vgl. *Der Räuber*, SW 12, 74, 129/130. Dass sich in *Der Räuber* verschiedene Ebenen des Schreibens verflechten und sich in der Narration zugleich die Entstehung bzw. Fortführung des Textes spiegelt, wurde in der Literatur mehrfach ausgeführt. Vgl. Kaufmann: *Der „Räuber“-Roman*, 79, 132, 143.

⁶¹² *Edith und der Knabe*, SW 17, 247.

wesentliche Bedeutung zukommt, zeigt sich ebenso beim ersten Hinweis auf „Edith“ in den Worten des Räubers. „Die Eisenbahn hat mich dann hierher befördert, damit mir Ediths Gesicht *furchtbar* sei.“⁶¹³

In den „Edith“-Texten kommt dem aktiven Vorgang des Schenkens, „sie“ „schenkte“ „sich mir“, eine narratorische Funktion zu. Bei einer möglichen Kontaktaufnahme spielt ein „Geschenk“ bzw. die Handlung des Schenkens eine wesentliche Rolle, wobei nachfolgend die Positionen vertauscht werden. Sinnbildlich spielt bereits der Titel der Prosastücksammlung und des Prosastückes *Die Rose* auf ein Geschenk an, sowohl einer Blume als auch eines Textproduktes.⁶¹⁴ In den „Edith“-Texten variieren jedoch die geschenkten Objekte, die der weiblichen Figur als Gegenhandlung zukommen, und werden sowohl als Blumen, „Veilchen“ und „Rosen“ bzw. „Rosenbouquet“,⁶¹⁵ als auch als werthaltige Geld- oder Schmuckgeschenke, „hundert Franken“, „Juwelen“ oder „Diamanten“,⁶¹⁶ bezeichnet. Auch Texte, „abhandelnde[] Zeilen“, die „zu lesen“ gegeben werden sollen, übernehmen die Funktion eines Geschenkes, wenn auch mitunter eines zwiespältigen.⁶¹⁷ Von besonderem Reiz ist dabei die Reaktion der Beschenkten, deren evozierte Theatralik vor allem das „Vergnügen“ des Schenkenden erhöht, aber auch eine Taxierung des Geschenkes beinhaltet.⁶¹⁸

Die Prosastücke von 1925 zeichnen sich vermehrt durch reflektierende Gedankengänge aus und enthalten damit ein Merkmal, das auf eine spätere Textgenese hindeutet. Dies zeigt sich besonders im Prosastück *Edith und der Knabe*, in dem das Vorhaben, der weiblichen Figur einen Brief zu schreiben, nur noch als eine Möglichkeit erwogen wird. In diesem Prosastück verbindet sich die Frage nach der Übermittlung eines Briefes mit einer paradoxen Eigenwilligkeit, indem gerade auf das hingewiesen wird, was doch nicht gesagt sein soll. Die zurückgehaltenen und doch angedeuteten Worte belassen die Aussagen im Unbestimmten und beeinflussen zugleich die Struktur

613 SW 12, 10. Anstelle des Wortes „furchtbar“ könnte auch „fruchtbar“ entziffert werden (vgl. AdB 3, 13).

614 Vgl. *Die Rose*, KWA I/12, 89–99.

615 Vgl. SW 17, 241 und SW 12, 76, 78, 176.

616 Vgl. SW 12, 176; SW 17, 242; SW 12, 75.

617 Vgl. SW 17, 249; SW 12, 74/75.

618 Vgl. *Wenn Schwache sich für stark halten*, SW 17, 241–243.

des Textes. Sinnbildlich vermittelt sich das Unausgesprochene im offenen Schluss des Prosastückes: „Ich wollte ihr etwas sagen, wie lieb sie mir sei, doch ...“⁶¹⁹

Das Sinnieren über eine „Liebe“ wird durch sprachliche Gegensätze bestimmt, durch die Pole von Schweigen und Reden, und verweist in der Figur des Paradoxes gerade auf ein Muster von Liebesdarstellungen.⁶²⁰ Die Häufung von Polaritäten, im Text auch „Widerspiel“ genannt, und klangliche Sprachverfahren unterlaufen die inhaltliche Rezeption der Gedankengänge.

Die Verwerfung, sich „mitzuteilen“, ist dabei keine Frage der Fähigkeit,⁶²¹ sondern gibt sich als Vorsatz zu erkennen, sich der Kontingenz, dem „Zufall“ auszusetzen. „[J]ede Möglichkeit“ zu „erwägen“, belässt eine Liebesbegegnung in einem Zustand des Schwebens und verschiebt die „Kontinuität von Begehren und Erfüllung“ in eine offene Spannung;⁶²² anstelle einer einmaligen Handlung setzt sich die Betrachtung. Dass sich darin auch ein raffiniertes Vorgehen abzeichnet, dennoch über „Liebe“ zu sprechen, auch wenn „Lieder der Liebe“ bereits vorliegen,⁶²³ deutet sich später im *Räuber* an.

Niemand, niemand wußte, wer die war und wie sie hieß, für die der Räuber glühte. Lassen wir das aber lieber noch einstweilen unerklärt auf sich beruhen. Alle schienen es wissen zu wollen, aber niemand erfuhr es. Wie das spannend war. Das war manchmal spannend bis zum Zerreißen, als werde da an einem Tuch gezerrt, aber

⁶¹⁹ *Edith und der Knabe*, SW 17, 247.

⁶²⁰ Vgl. Groddeck, Reden über Rhetorik, 197. Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M. 1982, 71. Luhmann weist in Zusammenhang des Übergangs von „Idealisierung zu Paradoxierung“ auch auf die Einstellung des Bewusstseins und der Distanzierung. „Von Idealen kann man sich nur in der Form der Schlechterfüllung distanzieren; paradoxe Formen fordern zur Selbstdistanzierung und zur Bewahrung des Selbst in der Distanzierung auf“ (ebenda, 82).

⁶²¹ Vgl. *Edith und der Knabe*, SW 17, 246: „Wie leicht, wie angenehm wäre es, ihr alles mir in bezug auf sie Bewußte schlicht mitzuteilen. Das wäre wohl schon beinahe zu einfach.“

⁶²² Vgl. Kammer, Figurationen und Gesten des Schreibens, 240.

⁶²³ Vgl. Titus, KWA I/12, 52.

das Tuch hielt das Zerren und Reißen aus, das Tuch war stärker als alles an ihm Herumreißen.⁶²⁴

Sich auf die Metapher des Textes als eines Gewebes beziehend, versinnbildlicht das „Tuch“ eine Oberfläche, die trotz ihrer ‚Gespanntheit‘ bis zum „Zerreißen“ keinen Durchblick auf ein Dahinter gewährt. Im Bild des Tuches konzentriert sich das Interesse des Ich-Erzählers auf die Machart, die Struktur des Textes und benutzt das angeblich unterschlagene ‚Wissen‘, wieder die Neugierde des Lesers herausfordernd, als ein inszeniertes Spannungselement. Das ‚Glühen‘ des Räubers scheint sich gleichsam an einer „nichtssagenden“ Liebe zu entzünden.⁶²⁵

8.10 Die Figur der Edith im Spiel eines Er und eines Ich

Als gemeinsames Merkmal der verschiedenen Textdarstellungen fällt immer wieder die Ausrichtung auf den weiblichen „Blick“ auf, der auf ein überreicheres Objekt und damit auch auf etwas Mitgeteiltes, den Text selbst gelenkt werden soll. Die Thematik des Schenkens findet sich nicht nur in den monologisch ausgerichteten Prosastücken, sondern auch in den Darstellungen, in denen sich ein Ich-Erzähler aus seiner Perspektive über die Liebe eines Dritten äussert. Der Einbezug einer Er- und einer Ich-Figur führt zu einer Potenzierung der Beziehungen, wobei die erzählte Liebe zwischen einer „Hohen“ und einem ‚erniedrigten Liebenden‘ durch die Haltung, die die Ich-Instanz ihrem Protagonisten gegenüber einnimmt, zugleich intensiviert und sabotiert wird. Dass diese Dreier-Konstellation raffinierte Strategien des Erzählens ermöglicht, zeigt sich besonders im Mikrogramm *Der Räuber*. Wenige Zeit vor dem *Räuber* entstand, vermutlich als eine Vorstufe zu diesem, das Prosastück *Edith's Anbeter*. Dieses Prosastück wird in literaturwissenschaftlichen Anmerkungen in Bezug auf seine literarische Qualität infrage gestellt und

⁶²⁴ *Der Räuber*, SW 12, 51. Vgl. Kira Kaufmann, *Der „Räuber“-Roman*, 176.

⁶²⁵ Vgl. SW 12, 50.

mehrheitlich als exemplarisches Dokument gelesen für den Beginn von Walsers psychischen Problemen.⁶²⁶

Das Prosastück *Edith's Anbeter* hat sich als Manuskript überliefert, das zu Lebzeiten Walsers nicht publiziert wurde.⁶²⁷ Jochen Greven führt diesen Text als Beispiel an, dass „gewisse Stücke“ der Berner Zeit „Schwächungen der Gestaltungskraft bezeugen und zu psychologischen Bedenken Anlaß geben oder Übergänge vom Originellen zum Verschrobenern bezeichnen“. Er weist auf die „Ich-Er-Spaltung“, die in diesem etwas „Selbstquälerisches“ habe und dass „der Stil eine Tendenz zum Fahrigen, Unbeherrschten zeigt, ohne, dass man den Text als ‚verrückt‘ oder belanglos abtun könnte“.⁶²⁸

Als ein Baustück im Prozess des Weiterschreibens, in dem mehrere Motive aus den „Edith“-Texten kombiniert und in eine erweiterte Form gestellt werden, sei nachfolgend dieses Prosastück gelesen. Formal und motivisch weist *Edith's Anbeter* nicht nur auf den *Räuber* voraus,⁶²⁹ sondern auch zurück auf das Prosastück *Fridolin*. Wie dieses enthält das „Rigolaio-Abenteuer“, so die Bezeichnung der Erzählinstanz, sprachliche Verfahren wie Klangassoziationen und Doppeldeutigkeiten.⁶³⁰

626 Vgl. Volker Michels: Nachwort. In: Robert Walser: Liebesgeschichten. Frankfurt a. M. 2003 [Auswahl von 1978], 140–156. Michels zählt *Edith's Anbeter* unkommentiert zur „Gruppe autobiographischer Liebesgeschichten“ und vermisst die „ironische Leichtigkeit, die spielerische Unanfechtbarkeit und souveräne Distanz der früheren Erzählungen. Die Gestalt der Edith [...] treibt die bisher latente Krisis auf die Spitze. [...] Ihr abweisendes Verhalten wirft ihn in ein Stadium der Abhängigkeit von der Erwidern seiner Gefühle zurück, das dem ‚Intellektbesitzer‘ Walser unerträglich ist“ (ebenda, 150/151).

627 Vgl. Findbuch der KWA.

628 Jochen Greven: Nachwort des Herausgebers, SW 17, 493.

629 Echte (AdB 3, 200) sieht in Walsers *Räuber* eine ‚Weiterentwicklung‘ des Prosastückes *Edith's Anbeter* in Bezug auf das Verhältnis von „Erzählerfigur“ und „Held“: „Ausgehend von diesen Ähnlichkeiten wird im ‚Räuber‘-Roman die Erzählerfigur auf raffinierte Art weiterentwickelt. In *Edith's Anbeter* wurde der ‚Held‘ noch aus einem ungebrochenen, konventionellen Normalitätsverständnis heraus abgekanzelt. Im ‚Räuber‘-Roman macht der Erzähler diese Position zwar weiterhin geltend, doch wird sie von allerhand gegenläufigen Tendenzen untergraben.“

630 Das Wortspiel mit dem Ausdruck „Abputzen“ (vgl. *Fridolin*, KWA I/12, 93) findet sich in variiert Form wieder in der Formulierung, „ihm eine putzen“ und dem ‚Ablecken von Löffelchen‘ (vgl. SW 17, 249).

In *Edith's Anbeter* wird mit der Instrumentalisierung des (entstehenden) Prosastückes das Motiv des Schenkens um eine textuelle Ebene erweitert, die sich in den vorausgehenden Texten nur latent andeutet. Als schadenfreudiger Mitspieler verfügt die Erzählinstanz über die „wahrheitstreu abhandelnden Zeilen“, die nun als erzähltes Element in die Liebesbegebenheiten einbezogen werden, die Frage von ‚Wahrheit‘ und Fiktion umkreisend. Edith als Textfigur wird zugleich als Empfängerin und Leserin des entstehenden Prosatextes in die erzählte Handlung einbezogen.

Edith wußte hievon nichts, doch sie wird's wissen, denn wir werden ihr diese ihren Rigolaio wahrheitstreu abhandelnden Zeilen bestimmt zu lesen geben und uns an ihrer Qual, daß ihr Liebhaber eine Art Küchenbursche ist, nicht satt genug werden.⁶³¹

Inwiefern die Erzählinstanz ihre Absicht, die „Zeilen“ an Edith weiterzuleiten, auch ausführt, bleibt im Prosastück offen. Der metonymische Verlauf des Textes endet dennoch mit einer direkten Wendung an den Leser des Prosastückes und ersucht zumindest diesen um eine wohlwollende Haltung. In der Hoffnung, dass der Leser nicht „zu nüchtern“ sei, wirbt die Erzählinstanz um Verständnis für den „Liebenden“ und selbstsprechend auch für das Prosastück.

Man wird doch hoffentlich einen Liebenden einigermaßen verstehen, oder nicht? Sollten unsere Leser zu nüchtern sein, um dies Rigolaio-Abenteuer in seinem Maß und Umfang, seiner geschmiedet-glühenden Ausrundung zu würdigen und vor der Person des Abenteurers den Hut vor Hochachtung abzuziehen?⁶³²

Trotz der zuvor zwiespältigen Haltung nimmt sich gegen Ende des Prosastückes die Erzählinstanz ihrem „Abenteuer“-Produkt und dessen Protagonisten an und weist mit dem Ausdruck „in seiner geschmiedet-glühenden Ausrundung“ auf dessen collageartiges Verfahren hin, auf die Verschmelzung verschiedener Motive.⁶³³ Auch wenn abschliessend „Rigolaio“ nur die Hoffnung,

⁶³¹ *Edith's Anbeter*, SW 17, 247–250, hier S. 249.

⁶³² Ebenda, 250.

⁶³³ Neben Motiven, die auf das Prosastück *Fridolin* zurückweisen, dürften auch Bruchstücke einer Unterhaltungsliteratur einbezogen worden sein (vgl. SW 17, 249/250), die

„man finde ihn nach und nach erträglich“, zugestanden wird, deutet dieser Schluss auf den *Räuber*, indem dann festgehalten wird, dass „es schicklich [sei], daß man den Räuber angenehm finde und daß man ihn von nun an kenne und grüße“.⁶³⁴

Edith's Anbeter liest sich als ein Experiment, das das Verhältnis von Ich-Erzähler und Protagonist auf seine narrativen Möglichkeiten auslotet. Im Kontext der „Edith“-Texte erweist sich dieses Prosastück gerade durch die Einfügung der Erzählinstanz als agierende Figur, die den entstehenden Text in die Handlung einbezieht und zudem für ihr Produkt wirbt, weniger als eine „Ich-Er-Spaltung“, als ein zwar zugespitztes, aber kreatives Baustück in einer Entwicklung, die sich durch mehrere Texte verfolgen lässt. Formal wird zudem mit der Wendung der Ich-Instanz an die fiktive weibliche Figur eine zusätzliche Dimension eröffnet, die die Konstellation der erzählten Liebesebene um eine direkte Ansprache erweitert. In *Edith's Anbeter* wird dieses Potenzial zwar nicht ausgeschöpft und Edith noch indirekt angesprochen, „wir werden ihr diese [...] Zeilen bestimmt zu lesen geben“. Erst im längeren Text *Der Räuber* wird das erzählte Liebesverhältnis der dritten Person erweitert, indem die Ich-Instanz sich nun direkt an Edith wendet: „ich [...] erkläre dir rund heraus, liebe Edith“. Diese Ansprache der Edith-Figur weist zudem eine Analogie auf zur formalen Gestaltung des Prosastückes *Brief an Edith*, das an die weibliche Figur als Rezipientin gerichtet ist. Im Mikroprogramm *Der Räuber* verbinden sich dadurch die in mehreren Prosastücken erprobten, erzähltechnischen Perspektiven.

8.11 Die „Edith“-Prosastücke und *Der Räuber*

Neben motivischen und narratorischen Entsprechungen weisen die „Edith“-Prosastücke und *Der Räuber* auch Gemeinsamkeiten auf in Bezug auf den Sprachklang. Die Liebe zu „Edith“ wird durch eine Sprache evoziert, deren Klang in der Häufung von „i“- und „e“-Vokalen den Namen „Edith“ aufscheinen lässt. Die Liebesbeteuerung im Prosastück *Das Kind* – „Ich liebe sie

wahrscheinlich ebenfalls in den Prosastücken *Die Geliebte* (KWA I/12, 107–108) und *Alfreds Erklärung* (SW 17, 313–316) verarbeitet wurden.

⁶³⁴ Vgl. SW 17, 250 und SW 12, 191.

entsetzlich“⁶³⁵ – setzt sich in ihrer Intensivierung der hellen Vokale in den nachfolgenden Prosastücken fort.⁶³⁶ Dabei fallen ebenso die auf Edith bezogenen Epitheta durch ihre Vokalisierung auf: „sehr schlecht“, „sehr fein und edel“.⁶³⁷ In diesen Sätzen deutet sich eine Art suggestiver Sprachgestaltung an. Dabei kommt den Vokalen, wie die Schlussformulierung aus *Edith und der Knabe* zeigt, indem die Liebesbeteuerung durch einen „o“-Vokal wieder infrage gestellt wird, auch eine aussagende Bedeutung zu: „wie lieb sie mir sei, doch ...“⁶³⁸

Kühn wird dann *Der Räuber* mit der Aussage eröffnet, „Edith liebt ihn“.⁶³⁹ Villwock bezeichnet die Klangqualität des Textbeginns, indem er einen Ausdruck aus dem *Räuber* aufgreift, als „Edith-Geläute“ und bezieht auch das Pronomen der ersten Person in den musikalischen Anklang ein. „[A]us Edith spinnt sich auch lautlich das Folgende; wie sie das ‚Ich‘ gleichsam erzeugt, so auch die phonetische Substanz des Ich-Buches – ein ‚Edith-Geläute‘ ‚durchzittert und durchhimmelt‘ hier den Text wie später die Luft.“⁶⁴⁰ Aus der „phonetischen Substanz“ des Namens „Edith“ entsteht im Text jedoch nicht nur ein „Ich“, sondern ebenso die erzählte Figur: ein „Er“, „der kein Geld besitzt“.⁶⁴¹

Die in vorausgehenden Texten mehrfach thematisierte Liebe des männlichen Protagonisten findet nun eine Resonanz. Als erstes Wort des *Räubers* kommt dem Namen „Edith“ eine besondere Bedeutung zu.⁶⁴² Doch der

⁶³⁵ KWA I/12, 81, Z. 5.

⁶³⁶ Vgl. „daß ich sie nicht – begehre, sondern sie bloß entsetzlich liebe“ (SW 17, 244). „Mich liebt sie nicht“ (ebenda, 246). „Sie ließ mich sie lieben“ (ebenda, 247).

⁶³⁷ Ebenda, 244.

⁶³⁸ SW 17, 247.

⁶³⁹ SW 12, 7.

⁶⁴⁰ Villwock: *Räuber* Walser, 123. Vgl. Robert Walser: *Der Räuber*: „Wie rund und lustig standen nicht vor den Bauernhäusern jetzt die leise (in) sich regenden, träumenden Bäume, und ein Glockenläuten durchzitterte und durchhimmelte die Luft, ein Edith-Geläute, wie von allen Kirchen der ganzen Welt hertönend. O wie die Töne ihm das ohnehin bewegte Herz spalteten“ (SW 12, 89/90).

⁶⁴¹ SW 12, 7.

⁶⁴² Analog zum Prosastück *Fridolin* setzt der erste Abschnitt des *Räubers* mit dem Namen der weiblichen Figur ein und schliesst mit einer Bezeichnung des Protagonisten

Erzähler schiebt eine weitere Mitteilung sogleich auf. „Hievon nachher mehr.“ Anstelle einer erzählten Handlung wiederholt sich die Liebesaussage wenige Zeilen später und klingt wie ein „Geläute“ anschliessend aus. „Edith liebt ihn. [...] Und diese arme Edith liebt ihn. [...] und sie liebt ihn also. Sie hat ihn gleichsam vom ersten Augenblick an herzlich lieb gehabt, er aber hat es nicht für möglich gehalten.“⁶⁴³

Auch in diesem längeren Text wird keine stringente Geschichte erzählt und die Liebe zu Edith nur episodenhaft angedeutet. Der Fokus des Erzählers richtet sich jedoch immer wieder, unterbrochen von abschweifenden Begebenheiten, auf Edith und den Räuber.⁶⁴⁴ Eine besondere Bedeutung kommt dabei im Vergleich der „Edith“-Texte und im Hinblick auf die Edith-Figur einzelnen Mitteilungen im *Räuber* zu, die direkt oder indirekt an Edith gerichtet werden, insbesondere Mitteilungen, die sie auf ihre textuellen Verarbeitungen aufmerksam machen. Dabei fällt auf, dass es analog zum Prosastück *Edith's Anbeter* vor allem die Erzählinstanz ist, die sich explizit an die weibliche Figur wendet.

Der Ich-Erzähler des *Räubers* fügt sich zugleich als handelnde und sein Vorgehen reflektierende Figur ins Textgeschehen ein. Dabei spricht er auch die Edith-Figur direkt an, um ihr ein ‚Berühmtwerden‘ in der ‚literaturkundigen Welt‘ anzukünden. Er weist sie auf ihre literarischen Verarbeitungen hin, dass über sie bereits „eleganteste[] Geschichten“ „zirkulieren“ und somit rezipiert werden können. Mit der Apostrophe „liebe Edith“ wird diese wie ein Gegenüber angesprochen, „du“, und es wird ihr nahegelegt, ihr vervielfachtes Textdasein zur Kenntnis zu nehmen. Da sich die Ich-Instanz zugleich

„Diesem Räuber?“ (SW 12, 9) Zur Namensinszenierung im ersten Abschnitt des *Räubers* vgl. Kaufmann, *Der „Räuber“-Roman*, 74.

⁶⁴³ SW 12, 7/8. Kaufmann (*Der „Räuber“-Roman*, 131) weist auf die proleptische Struktur des Beginns hin, dass „die Liebe der tatsächlichen Begegnung zuvor“ komme.

⁶⁴⁴ Bolli (*Inszeniertes Erzählen*) unternimmt den Versuch, eine „Liebesgeschichte zwischen dem Räuber und Edith“ aus dem Text zu extrapolieren, und bezeichnet diese als den „Textkern“ des *Räubers* (ebenda, 55/56). Zugleich konstatiert er, dass sich diese Liebesgeschichte „erzählt“, „indem sie ausgespart wird“ (ebenda, 81). Hobus (*Poetik der Umschreibung*, 156) weist auf die Konstruktion des Ereignisses, dass die „Literatur“ „nicht ein vorausliegendes Ereignis“ „transformiert“, „sondern sie konstruiert das Ereignis mit, von dem sie gerade erzählt“.

als „Autor dieser Zeilen“ bezeichnet, überträgt sich auf Edith ein weiteres Mal die Funktion einer ZuhörerIn bzw. LeserIn, sodass sich Spiel- und Rezeptionsebene überlagern.⁶⁴⁵

Mit der Behaglichkeit eines Rezensenten fahre ich mit Schreiben fort und erkläre dir rund heraus, liebe Edith, daß, wenn du nicht schon bereits berühmt gemacht worden bist, du es mit der Zeit noch wirst, denn über dich zirkulieren in den Salons auswärtiger Hauptstädte die elegantesten Geschichten. Freu dich doch und mach doch kein solches ‚Gesicht‘, als wenn es seit Wochen nichts als regnete. In aller Höflichkeit rechne ich aber nun ein wenig mit dir ab. Wo du überhaupt [bist], ist uns unbegreiflich.⁶⁴⁶

In der Anrede der „Edith“ vermischen sich sowohl fiktive als auch faktische Elemente. Der Ich-Erzähler, ironisch auf einen „Rezensenten“ anspielend, ersucht seine Figur, sich über ihre literarischen Veröffentlichungen zu ‚freuen‘, deren vorausgesagter gesellschaftlicher Erfolg er in den „Salons auswärtiger Hauptstädte“ verortet. Diese erzählte ‚Erklärung‘ lässt sich insofern auf tatsächliche Gegebenheiten zurückführen, als wenige Zeit vor der Entstehung des *Räubers* Prosastücke, die den Namen „Edith“ anführen, im Ausland und insbesondere in den Hauptstädten Berlin und Prag herausgekommen waren.⁶⁴⁷ Die literarische Verarbeitung der bereits publizierten Texte lotet

⁶⁴⁵ Vgl. „Wir bitten dich, vor dem Autor dieser Zeilen nicht zu versuchen, strafend dreinzuschauen, was keinen Sinn hätte, was höchstens auf dich eine Art von Provinzialität werfen könnte“ (SW 12, 76, Z. 25–28).

⁶⁴⁶ SW 12, 74/75.

⁶⁴⁷ *Fridolin* und nachfolgend das Buch *Die Rose* erschienen 1924 bzw. 1925 in Berlin. In Prag, März 1925, kam das Prosastück *Wenn Schwache sich für stark halten* heraus. Frankfurt a. M. ist der dritte Ort einer Publikation, *Edith und der Knabe* erschien dort im Juni 1925. Auf eine intertextuelle Parallele zur Novelle *Das Schädliche* von Marie von Ebner-Eschenbach weist Kaufmann (Der „Räuber“-Roman, 86/87) hin. In dieser Novelle kommt zwar der Name „Edith“ vor, doch in der entsprechenden Szene, die Kaufmann leider nicht genauer anführt, ist nur von einer Hauptstadt die Rede, „Paris“, und das provokative Spiel mit bereits vorhandenen „Geschichten“ entfällt, da die weibliche Hauptfigur selbst nach Paris geht. Vgl. Marie von Ebner-Eschenbach: *Das Schädliche*. In: Dies.: *Das Gemeindegeld. Novellen/Aphorismen. Gesammelte Werke in drei Einzelbänden*, Bd. 1. Berlin 1956, 579–639, hier S. 606. Auch wenn sich in dieser Novelle Ausdrücke finden wie „arme Edith“ oder „furchtbar“ (ebenda, 586, 593, 599), bleibt in Bezug auf die gesamt-

imaginativ deren rezeptive Aufnahme aus und führt als weitere Spielebene des *Räubers* zugleich die Reaktion der dadurch Betroffenen ein. Als wenn „Edith“ gegenwärtig wäre, spricht der Ich-Erzähler sie auf ihr betrübtetes „Gesicht“ an, ihre Intention, „strafend dreinzuschauen“, und versucht sie positiv zu beeinflussen. Zugleich weist er Edith auf seine „vollkommene Voreingenommenheit“ hin, die auf die Kommunikation mit dem „Räuber“ zurückgeführt wird. Der „Räuber“ soll alles, was „an Romantik usw. vorfiel“, erzählt haben.⁶⁴⁸ Mittels der komplizenartigen Einbeziehung der „Räuber“-Figur verwandelt die „Autor“-Instanz ihr Wissen um die bereits geschriebenen „Edith“-Texte bzw. um deren „Geschichten“ in eine literarische Fiktion.

Inwiefern die Mitteilungen der Ich-Instanz Edith erreichen, wird im Text nicht thematisiert. Edith scheint aber in einer späteren Szene über dieses Wissen zu verfügen, bezieht sie sich doch nachfolgend in ihrem „Unmut“ mit der Klage, „die ganze Welt weiß um mich Bescheid“ auf die Äußerung des Ich-Erzählers, dass die „halbe Welt, insbesondere die literaturkundige“ von ihrer „Lieblichkeit durchdrungen“ sei.⁶⁴⁹ Mit dem Hinweis auf ihr bereits vorhandenes literarisches Dasein wird Edith im Text des *Räubers* zu einer reagierenden Handlung herausgefordert. Eine Reaktion der Angesprochenen wird jedoch allmählich aufgebaut und kommt erst nach der zweiten Übermittlung ihrer textuellen Verarbeitung zur Sprache. Edith wird im Textgeschehen genau drei Mal mit ihrer literarischen Instrumentalisierung konfrontiert. Dabei wird eine Klimax auf das Ende hin gestaltet, die zugleich Ediths Rache vorbereitet und auslöst.

Dass auch die erzählte Figur, der „Räuber“, bei der „Niederschrift“ des entstehenden „Buches“ „wacker“ „mithilft“, wird erst später in direkter Ansprache des Lesers mitgeteilt. Der Räuber wendet sich in den entsprechenden Passagen jedoch nie direkt an Edith. Durch die Vermittlung des „Mittel-

te Erzählstrategie ein Fragezeichen, ob der Name „Edith“ auf diese Novelle zurückzuführen sei.

⁶⁴⁸ Vgl. SW 12, 75.

⁶⁴⁹ Vgl. SW 12, 170 (32. Abschnitt) und SW 12, 76. Wie und auf welche Weise die Figuren zu ihrem Wissen kommen, bleibt mehrfach ein Geheimnis des Textes. Auch der Ich-Erzähler scheint über die Ströme des Wissens nicht immer auf dem Laufenden zu sein, wie seine Frage an Selma verdeutlicht. „Aber wie können Sie zu diesen Kenntnissen gelangen?“ fragte ich. Sie ließ die Frage gleichsam vor der Tür stehen“ (SW 12, 120).

mäßigen“, „Ediths Beschützer“, gelangen aber auch die ‚räuberischen‘ Mitteilungen zu Edith, dass er „einem Schriftsteller an einem Roman [helfe], dieser Roman sei klein, [...] und er gelte hauptsächlich Edith, die in diesem kleinen, aber inhaltschweren Roman als Hauptfigur dastehe“. ⁶⁵⁰ Diese nur indirekt vom Erzähler mitgeteilten Gespräche bewirken eine Reaktion der Edith, wobei ihr Versuch hervorgehoben wird, ihre „Erschrockenheit hinter dem Vorhang eines gleichgültig erscheinenden Gesichts zu verbergen“. ⁶⁵¹ Dennoch treffen die übermittelten Worte Edith insofern, als sie ihre Aufmerksamkeit herausfordern und bei ihr ein Gefühl der ‚Rache‘ auslösen. In einem der wenigen Momente, in denen sie sich äussert, spricht sie nur auf sich bezogen „still vor sich hin“.

„Ich habe ihn von mir weggejagt, und nun ist er zu einem anerkannten Autor gegangen, hat diesem alles berichtet, und jetzt dichten und schreiben sie mit vereinten Anstrengungen über mich, und ich kann mich nicht wehren, und niemand setzt sich für mich ein. Ich muß mir die Dichtereien dieses Bettlers gefallen lassen, der nicht einmal hundert Franken aus seinem Portemonnaie hat fallen und hinausgleiten lassen wollen. Und das Schrecklichste bei dieser ganzen Angelegenheit ist, er liebt mich und beraubt mich aus lauter Anhänglichkeit und Ehrfurcht, und die ganze Welt weiß um mich Bescheid, nimmer würde ich's für möglich gehalten haben. Gott im Himmel, hilf mir, damit ich mich räche.“ ⁶⁵²

In den Worten Ediths überlagern sich die Handlungen des „Bettlers“, „Dichten“ und ‚Lieben‘, und werden als ein ‚Berauben‘ bezeichnet, da sie als betroffenes, instrumentalisiertes Objekt sich „nicht wehren“ kann und ohne Gewinn ausgeht, keine „hundert Franken“ bekommt. Dabei scheint Edith die „Art“ dieses „poetischen Geldes“ nicht zu verstehen. Denn auch die „hundert Franken“ „wären ja“, wie die Ich-Instanz Edith bereits mitgeteilt hat, „total literarischer, schriftstellervereinslicher Art gewesen“. ⁶⁵³ Auf der Textebene

⁶⁵⁰ Vgl. SW 12, 169.

⁶⁵¹ SW 12, 170.

⁶⁵² SW 12, 170/171. Der stille Akt des ‚Vorsichhinsprechens‘ verbindet die Edith-Figur mit dem Räuber, der in dessen erstmaliger Nennung des Namens Edith „vor sich hinflüster[t]“ (vgl. SW 12, 9/10).

⁶⁵³ SW 12, 78. Dass die hundert Franken auf eine Episode aus dem „Theodor“-Roman anspielen, hat Walt (Improvisation und Interpretation, 206) ausgeführt.

dient das Motiv der „hundert Franken“ zugleich der Verflechtung der verschiedenen „Edith“-Episoden, in denen ihre literarische Verarbeitung eine Rolle spielt. Die „hundert Franken“ versinnbildlichen aber auch eine „Schuld“, die infolge der Kanzelrede noch einmal angesprochen wird und für die der Räuber von Edith „bestraft“ worden sei.⁶⁵⁴

Im letzten Hinweis auf Ediths literarische Verarbeitung, in der Rede von der „Kanzel“, teilt der Räuber nun seine Version der „Geschichte“ mit.⁶⁵⁵ In dieser Rede werden in verdichteter Form verschiedene Motive kombiniert, die auf Elemente sowohl vorausgehender Szenen als auch bereits vorliegender Prosastücke anspielen.⁶⁵⁶ Innerhalb eines öffentlichen Rahmens spricht der Räuber zu einer grösseren Zuhörerschaft, unter der sich auch „Edith“ befindet.⁶⁵⁷ Diese Rede „von der Liebe“ ist die längste Passage, in der sich der Räuber aus einer Ich-Perspektive auch über die äussert, die er „liebe“. Sie wird jedoch unterbrochen von Einschüben des Erzählers, der die Stimmungen des Publikums und dessen Reaktionen auf die Rede des Räubers übermittelt. Mitgeteilt werden dabei auch Gedanken der anwesenden und zuhörenden Edith. Wie die räuberischen Worte, die sich nicht direkt an Edith richten, gleitet auch der Blick des Räubers über Edith hinweg, indem er provokativ von ihrer ‚Ausbeutung‘ spricht. „Sehen Sie mich denn nicht, meine Herrschaften, über sie hinwegblicken, als wäre sie gar nicht mehr vorhanden,

⁶⁵⁴ Vgl. SW 12, 185.

⁶⁵⁵ Wie die Figur des Kindes im Prosastück *Das Kind* ist auch der Räuber als beschriebene und schreibende bzw. sich mitteilende Figur im Text eingeführt. Analog zu diesem Wechsel gleichen sich auch die Pronomen von Er und Ich an. Vgl. „Bei Gelegenheit schrieb das Kind“ (KWA I/12, 79) und „Er schrieb“ (SW 12, 65). Im *Räuber* sind die einzelnen Passagen jedoch nicht mehr voneinander abgetrennt, sondern in einem fließenden Wechsel gestaltet. Zur Konstruktion des Räubers als schreibende und beschriebene Figur vgl. Hobus, Poetik der Umschreibung, 109.

⁶⁵⁶ Das Wort „Geschichte[]“ (SW 12, 181) verwendet der Räuber bereits im Gespräch mit einem Arzt, indem er auf die aktive Gestaltung derselben, das ‚Ausspinnen irgendeiner Geschichte‘ hinweist (vgl. ebenda, 144). Auf vorausgehende Prosastücke weisen etwa die „Veilchen“ (SW 12, 176; SW 17, 241 f.), womit nochmals die Thematik des Schenkens angesprochen wird. Das Wort „Sünde“ deutet auf den Schluss von Ludwig: „Du Sünder“ (KWA I/12, 86). Die Verbindung von ‚Sünde‘ und ‚Sehnen‘ spiegelt sich auch im Gleichklang von ‚büßen“ (SW 12, 175) und ‚küssen“ (SW 12, 177).

⁶⁵⁷ Vgl. SW 12, 172 ff., 33. Abschnitt. Nachfolgende Zitate ebenda.

die ich doch gleichsam in jeder Weise ruhig und wohlwollend ausbeutete?“ Edith ist in den Worten des Räubers zwar anwesend, aber zugleich durch eine umfassende Liebe gegenwärtig, eine „Liebe“, die bereichert, indem „die ganze Erde ein liebes Gesicht entgegensetzt“. Wieder weist der Räuber vor allem auf des „Mädchens Gesicht“ hin, das ihm nun „schrecklich“ geworden, weil es „das Gesicht der Beraubten“ sei. Dabei wird zugleich auf das ‚Augenblickliche der Erscheinungen‘, d. h. auf deren fiktionale Vergegenwärtigung und Verfügbarkeit angespielt.

In bildhafter Sprache weist der Räuber einmal mehr auf seine imaginative Tätigkeit und dass deren Gewinn an „Früchten“ vor allem ihm selbst und der damit sich einstellenden Spielfreude zugutekomme. Obwohl die Tätigkeit des Dichtens, wie er mitteilt, ihn zwar mit der Geliebten verbinde, bleibt sein Handeln solipsistisch, da diese keine Aufnahmefähigkeit, kein Gehör für die „klingende Fröhlichkeit“ habe. Auch in der Rede des Räubers wird Edith eine beschränkte ‚Intelligenz‘ attestiert.⁶⁵⁸

„Ich habe nämlich, seit ich sie liebe, immer so die dumme und zugleich entzückende Empfindung, als hingen in meinem Inneren lauter Glöckchen, die ein reizendes Spiel ergeben, das nur dazu da scheint, um mich im besten Sinn des Wortes zu unterhalten. Ihr, die mir zuhört, verdanke ich all diese klingende Fröhlichkeit, um die sie mich zu beneiden Grund hätte, wenn sie davon etwas ahnte, aber ich hielt sie immer für etwa nicht ganz genügend intelligent.“⁶⁵⁹

In der Kirche ist Edith anwesend, sie scheint jedoch unter einer Art medialer Beeinflussung zu stehen. Ihr wird zwar eine gewisse Eigenständigkeit zugesprochen, dennoch kann sie den Ablauf des Geschehens, die „Leitung der Dinge“ nicht steuern.⁶⁶⁰ Ihre reaktive Rache, die sich in einem „Schuß“ entlädt, entspringt einerseits ihrem Unmut über ihre literarische ‚Ausbeutung‘, andererseits untersteht sie in ihrer Reaktion selbst der Wirkung der geäußerten Worte.⁶⁶¹ Abschliessend wird Edith denn auch von Frau von Hochberg

658 Vgl. *Fridolin*, KWA I/12, 92; *Olympia*, KWA III/4.1, 61.

659 SW 12, 178.

660 Vgl. SW 12, 75.

661 Dass das ‚Wie‘ und die Wahl seiner Worte von Bedeutung sind, ist sich der Räuber bewusst und umschreibt dies mit der Formulierung „sie, die ich liebe, wird gekommen

als „Opfer seiner Kunst“ bezeichnet und freigesprochen, da sie vom Räuber „hypnotisiert[]“ worden sei.⁶⁶²

Der Schuss trifft den Räuber auf der Kanzel, dem klassischen Ort der Predigt, während der Beanspruchung dieses vom Pfarrer ausdrücklich erlaubten Rederechts. Auch wenn der Räuber auf seinen „Vorfal“ hinweist und mit dem Wunsch ‚umzusinken‘ Edith nachgerade auffordert zu schiessen, gilt deren Racheakt primär den Worten des Räubers und den über sie „ersonnenen“ „Geschichten“. Edith reagiert als Rezipientin (in) ihrer eigenen „Geschichte“, einer „Geschichte“ sowohl der Liebe als auch der literarischen Vermarktung, um, wie der Räuber es ausdrückt, „Honorar in der Tasche“ zu haben.

Im Weiterschreiben und Kombinieren verschiedener Elemente vorausgehender Prosastücke, in denen es stets ambivalent bleibt, ob sprachliche Mitteilungen die Adressierte auch erreichten, werden nun im Verlauf des *Räubers*, die an Edith gerichteten Worte von dieser auch zur Kenntnis genommen. Edith beginnt als Rezipientin sich in ihren Handlungen darauf zu beziehen. Ironischerweise transformiert und erfüllt Ediths „Schuß“ aber nicht mehr als eine Metapher der „Liebe“ und führt aus, was sich als initiiertes Moment längst ergeben hatte. Der Räuber läuft bereits „mit der Pistolenkugel der Liebe zu diesem Mädchen mit den Goldaugen in der Brust“ herum. Mit der Verbindung von ‚Blick‘ und „Schuß“, der „kaum vernommen worden“ war, verweisen Anfang und Ende einer Liebe, eines ‚Romans‘, aufeinander.⁶⁶³ Im Traum des Räubers bleibt denn Edith nach wie vor die „Hohe“ und ‚Schöne‘, eine Figur, der keine Veränderungen zugestanden werden, um sie immer wieder von Neuem zu begehren bzw. literarisch zu verwerthen.⁶⁶⁴

Am Ende des Textes spielt auch in *Der Räuber* Edith keine Rolle mehr. Sie hat als ‚Beraubte‘ und reagierende Rezipientin ihren paradoxen (Liebes-) Dienst erfüllt und damit – auf der inszenierten Ebene – zu dessen Gelingen

sein, um zu vernehmen, wie ich mich ausdrücke und was mir einleuchten wird zu sagen“ (SW 12, 173).

⁶⁶² SW 12, 185.

⁶⁶³ Vgl. SW 12, 89 und 182.

⁶⁶⁴ Vgl. SW 12, 187 und *Edith und der Knabe*, SW 17, 245.

beigetragen. In ihrem letzten Auftritt saust sie, wie der Erzähler noch anmerkt, „auf einem Motorrad die Stadt hinunter“.⁶⁶⁵ Abschliessend hebt der Ich-Erzähler neben der „Dummheit“ nun ebenso das Talent des Räubers hervor und anerkennt dessen „Mitarbeiterschaft“. „Sein Talent in der Mitarbeiterschaft an hervorragenden Zeitungen und speziell seine Gehilfenleistungen bei vorliegender Handschrift fangen an gewürdigt zu werden. Universitätsprofessoren grüssen ihn verbindlich.“⁶⁶⁶

Anhand der Gestaltung der Edith-Figur wird die Wirkung von Worten sowohl der Ich-Instanz als auch des Räubers auf der Ebene des Erzählens und der Erzählung erprobt und in einer Steigerung durchgespielt. Im Text verhilft Edith, trotz ihrer Beschränkung auf die bürgerliche „Rechtsidee“,⁶⁶⁷ die wenig Verständnis für „Geschichten“ zu haben scheint, die auf ihrer ästhetischen Freiheit beharren, auch wenn diese keinen materiellen Wert einbringen, mit ihrer Rache dem Räuber – und damit auch der Ich-Instanz⁶⁶⁸ – zu einem erfolgreicherem „Ansehen“. Der letzte Satz des Textes spricht dem Räuber denn auch eine gewisse öffentliche Wertschätzung zu. Dass sich das Werk anstelle von Ediths Augen nun einer grösseren Leserschaft öffnet, deutet sich ebenso in den Worten der Frau von Hochberg an, die diese als Mitwisserin und gleichsam als Rezipientin der Geschichte ins „Antlitz der Welt“ sendet.⁶⁶⁹

8.12 Nachwort

Mit dem Mikrogramm *Der Räuber*, in dem die „Edith“ als inszenierte ZuhörerIn bzw. LeserIn mit ihrer literarischen Verarbeitung konfrontiert wird und mit ihrer Reaktion darauf auch in übertragenem Sinne zum Gelingen des Textes beiträgt, hat der Name „Edith“ seine literarische Funktion erfüllt,

⁶⁶⁵ SW 12, 190.

⁶⁶⁶ Ebenda.

⁶⁶⁷ SW 12, 176.

⁶⁶⁸ Vgl. SW 12, 190.

⁶⁶⁹ Vgl. SW 12, 187. Der Ausdruck „Antlitz“ findet sich bezogen auf „Edith“, „Ediths Antlitz“ (KWA I/12) ebenfalls gegen Ende des Prosastückes *Fridolin*, in einer Traumszene und leitet auch eine Öffnung der Handlung ein.

auch wenn die mikrographischen Aufzeichnungen nicht in eine für die Öffentlichkeit bestimmte Handschrift übertragen wurden. Es gibt zwar noch ein Prosastück, das den Namen „Edith“ anführt und erst Ende des Jahres 1929 publiziert wurde. Doch auch dieser längere, als *Fragment* bezeichnete Text ist vermutlich, wie verschiedene motivische Analogien zum *Räuber* und zu vorausgehenden „Edith“-Prosastücken vermuten lassen, im Umfeld des *Räubers* entstanden.⁶⁷⁰ In *Fragment* werden verschiedene Einfälle kombiniert, und „Edith“ spielt nur noch als eine Episode unter anderen eine Rolle. Die erzählte Handlung dieser Variation und die sich anschließende Beschreibung der Edith spielen wieder auf einen Intertext, einen genannten „Buchumschlag“, an, der vermutlich eine Illustration der weiblichen Figur enthielt.

Sie ist etwas mager ausgefallen, starke Nase, ein Näschen täte es auch. Ihr Hut mit hintenherabstürzender Feder macht Eindruck. Rock kurz.⁶⁷¹

In den verschiedenen Texten, die sich der Edith-Figur zuwenden, wird ein paradoxes Liebesspiel vorgeführt, das in seiner literarisch fiktiven Gestaltung zugleich dessen Verfahren und Kritik ironisch reflektiert. Ausgehend von den Prosastücken der *Rose*, insbesondere dem Prosastück *Das Kind*, in dem eine „Geliebte“ auf das mangelnde „Ansehen“ der erzählten Figur hindeutet, wird gerade deren „Blick“ in sich immer weiterschreibenden Spiralen umworben. Die stets auf einen imaginären Bereich verweisende Reziprozität der inszenierten Blicke und deren nur annähernde Distanzverhältnisse übertragen auf die weibliche Figur ein rezeptives Element, lassen Edith als „Geliebte“ und Textadressatin aufscheinen.⁶⁷² „Blick“ und „Wort“ dieser weiblichen Figur spiegeln ein abweisendes, strafendes Verhalten und animieren die

⁶⁷⁰ In der Redaktion der *Prager Presse* blieben eingesandte Prosastücke zum Teil über Jahre liegen. Vgl. H.-J. Herde u. B. von Reibnitz: *Das Feuilleton und seine Redaktion*, KWA III/4.2, 706 f.

⁶⁷¹ Vgl. Robert Walser: *Fragment*, 25. Dez. 1929 in *Prager Presse*, Beilage „Dichtung und Welt“, KWA III/4.2, 472–478, hier S. 475. Im *Räuber* ist mehrfach von einem „Hut“ (vgl. insbesondere SW 12, 41 u. 75) und auch von einem „Näschen“ (SW 12, 77 u. SW 17, 242) die Rede, sodass auch diese Attribute auf eine Abbildung hinweisen könnten. Ebenso spielt „Ediths Bildnis“ eine Rolle, das als „Bleistiftzeichnung“ bezeichnet wird (vgl. SW 12, 54).

⁶⁷² Vgl. Kammer, *Figurationen und Gesten*, 248.

liebende Figur zu einer subversiven Liebeswerbung. Auch das Wissen um die entstehenden und bereits bestehenden Texte, die die Edith-Figur umkreisen, wird in den Prozess des Weiterschreibens einbezogen, deren Aufmerksamkeit auf diese selbst lenkend. Die Paradoxie, dass gerade die begehrte weibliche Figur das Fehlen und Erfüllen einer Resonanz spiegelt, wird in variierenden Spielarten ausgestaltet.

Inwiefern sich die beiden Liebesprotagonisten begegnen, bleibt, wie auch „Ediths Mund“, „ein unauflösliches Rätsel“. ⁶⁷³ Der Reiz dieser Liebesvariationen vermittelt sich gerade in einer Kunst des Andeutens und eines ‚nichtssagenden‘ Sprechens. Dieses paradoxe Spiel umhüllt das erzählte Liebesverhältnis mit etwas Enigmatischem. Auch wenn Edith, wie es heisst, ‚beraubt‘ wird und „Geschichten über sie ersonnen“ werden, ⁶⁷⁴ teilt sich wenig über diese Figur mit. Fantasivolle Einfälle, sprachklangliche und rhetorische Verfahren belassen zudem den Wahrheitsgehalt des Ausgesagten in der Schweben. Auch der Vorgang des ‚Raubens‘, der sich nicht nur auf die Edith-Figur, auf „das Gesicht der Beraubten“, ⁶⁷⁵ sondern ebenso auf verschiedene Intertexte bezieht, hebt das literarische Verfahren der Texte hervor. Entsprechend der thematischen und formalen Ausrichtung ist die Edith-Figur in jedem Text neu gestaltet. Sie fügt sich aus vielen Versatzstücken zusammen, die in immer neuen Spiralen, ohne ein einheitliches Bild anzustreben, weitergeschrieben werden.

⁶⁷³ SW 12, 189.

⁶⁷⁴ SW 12, 181, Z. 15.

⁶⁷⁵ SW 12, 179.

9 Schluss: *Walser über Walser*

Robert Walser legt mit dem letzten Buch, das er veröffentlichen konnte, ein vielfältiges Spektrum seiner Prosastückkunst vor. Zu diesem Bändchen haben sich keine Dokumente der Entstehungsgeschichte erhalten, und auch der Titel der Sammlung weist auf keine übergeordnete Thematik. Dennoch lassen sich einige Aspekte aufzeigen, die nahelegen, dass die Prosastücke auf sorgfältige Art ausgewählt und angeordnet wurden. Mit dieser Sammlung stellt sich Walser als ein ausgesprochener Sprachvirtuose vor. Reflexionen über Kunst in einem erweiterten Sinne treten dabei als Gegenstand seiner Prosastücke ins Zentrum. Neben der Welt des Theaters werden sowohl gehobene Literatur als auch trivialliterarische Vorlagen angesprochen und verarbeitet. Dass Walser mit der vielfältigen, sprachspielerischen Verwendung von Intertexten auch seinen Ruf als ‚naiver Naturbegabung‘ ironisch unterwandert, zeigt sich im Prosastück *Der Affe*, in dem sich der Affe im „Kaffeehaus“ zugleich als Diener und Dichter ausweist. Anhand des ambivalent karikierenden Erzählprozesses, dem ostentativen Hinweis auf Walsers Gedichtsammlung und den Dichter Keller zeichnet sich zugleich eine subversive Auseinandersetzung mit der Gattung Novelle ab. Ebenso weisen die verwendeten Mundartausdrücke und eigensinnigen Wortspiele, die als verfremdende Effekte sich vermehrt in einigen Prosastücken finden, auf eine humorvoll-kritische Auseinandersetzung mit ‚heimatlichen Anklängen‘.⁶⁷⁶ Diese Ausrichtung und die Verarbeitungen von ‚angelesenen‘ Texten verschiedener

⁶⁷⁶ Evans (Von der Doppelbödigkeit des Bodenständigen, 49) weist darauf hin, dass sich in Relation zu Texten der Berliner Zeit in der Berner Prosa das „Verhältnis von Schweizerdeutsch-Hochdeutsch“ „[r]adikal anders“ darstelle, und bezeichnet das „Verhältnis“ von „Dialektwörtern“ und „Druckseiten“ in *Die Rose* als 1:1,6.

Sprachkulturen legen nahe, dass mit der *Rose* internationale Leser angesprochen werden.

In *Die Rose* findet sich auf verschiedenen Ebenen das für Walsers Berner Prosa wesentliche Element der „Kombination“. Es werden sowohl einzelne Texte zu einer grösseren Prosaeinheit verbunden als auch intratextuell verschiedene Einfälle und flüchtige Beobachtungen miteinander verwoben. Anhand der Prosakombination *Eine Ohrfeige und Sonstiges* zeichnet sich die Vielschichtigkeit dieses Gestaltungsprinzips ab. Die thematisch sehr unterschiedlichen Texte werden dabei durch den Hinweis auf „eine Reihe von Betrachtungen“ als kombinierte Einheit lesbar. Anhand assoziativer, klanglicher, bildlicher und motivischer Verfahren bildet sich zwischen den Texten ein Netz von Korrespondenzen. Zugleich spiegelt *Eine Ohrfeige und Sonstiges* als Kombination innerhalb einer Kombination das Gestaltungsprinzip von Variation und Differenz der ganzen Sammlung. Eingeordnet unter dem Titel *Gespräche*, der fünf Dialoge bzw. Monologe umfasst, findet sich auch das den Buchtitel bestimmende Prosastück *Die Rose*.

Einhergehend mit formalen Experimenten und dem kreativen Ausschöpfen diverser Materialien zeigt sich in den Texten eine auffallende Perspektivität. Die Figuren der Prosastücke werden sowohl aus einer Aussenbeobachtung als auch aus einer Innenwahrnehmung vermittelt, sodass sich in der Sammlung variierend Darstellungen einer erzählten Figur und monologartige Äusserungen einer Ich-Instanz finden. Dass sich diese verschiedenen Perspektiven auch vielfältig aufeinander beziehen können, zeichnet sich im Prosastück *Das Kind* ab, indem die beiden Formen fiktiver Gestaltungen kombiniert werden. Den ambivalenten Ausdruck „Ansehen“ umkreisend, wird das Oszillieren der erzählten Figur offenbar, das unscheinbare Gleiten von „er“ zu „es“, von „Mann“ und „Kind“. Dieser metonymische Prozess hebt sich nachfolgend im Schreiben des Kindes auf, in der „Ausrede“ eines Ich, wobei auch hier kein einheitliches Bild vermittelt wird. Im Hinblick auf das „Kind“, im Spannungsfeld äusserer und innerer Perspektiven werden Fremd- und Eigenzuschreibungen in einem eigenwilligen Spiel verflochten. Wie mehrfach in den Texten der *Rose* zu beobachten, wird aber auch in diesem Prosastück der Blick des Lesers zugleich auf den Text selbst gelenkt: *Das Kind*.

In das experimentierende Spiel von Er- und Ich-Inszenierungen, von einer erzählenden Ich-Instanz und einem Protagonisten wird in erotisch sub-

versiver Weise ebenfalls eine „Geliebte“ einbezogen, in mehreren Texten „Edith“ genannt. Diese weibliche Figur versinnbildlicht mit ihrem kritischen Blick, eine mögliche Rezeption des Textes vorwegnehmend, zugleich eine Leserin. Der Titel *Die Rose* sowohl der Sammlung als auch des gleichnamigen Prosastückes enthält in seiner Vielschichtigkeit ebenfalls eine Assoziation an diese, nahelegend, dass *Die Rose* als Geschenk, als ‚Prosa‘, einer Leserin zgedacht sei. Das letzte Prosastück, *Die Geliebte*, ist denn auch aus einer weiblichen Perspektive geschrieben. In ihren Mund werden somit die abschliessenden und als Frage zugleich öffnenden Worte der Sammlung gelegt: „Dich binden, Macht des Geistes, wem gelänge das?“

Das Bändchen *Die Rose* wird von Anfang an sehr unterschiedlich aufgenommen. Trotz der intertextuellen Thematik dieser Prosastücksammlung und der mitunter provokativen Intensivierung des Sprachklangs wird Walser zum Teil weiterhin als „verträumt wie ein Romantiker“ wahrgenommen,⁶⁷⁷ andererseits aber auch mit Zeitgenossen verglichen, die sich ebenfalls durch ihre Prosatexte auszeichneten: Franz Kafka, Altenberg oder Franz Hessel.⁶⁷⁸ Mehrfach hervorgehoben wird zudem Walsers Eigenartigkeit, sein ‚selbständiger Geist‘ und dass es „nichts Walsern Aehnliches“ in Deutschland gebe.⁶⁷⁹

Bereits die ersten Kritiker weisen auf die Vielfalt von Ich-Inszenierungen dieser Texte hin und legen diese in Bezug auf den Autor unterschiedlich aus. So thematisiert Leo Greiner die verschiedenen „Ich“ der Texte und bemerkt, in Anlehnung an das Prosastück *Zückerchen*, dass das „Ich“ des Buches nicht „identisch“ sei „mit dem autorlichen Ich“, „sondern nur sein

⁶⁷⁷ Vgl. Albert Ehrenstein, Robert Walsers „Rose“. In: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 69, Nr. 214, 21.3.1925, Erstes Morgenblatt, S. [3]; KWA I/12, 121.

⁶⁷⁸ Vgl. Walther Petry, Robert Walser / *Die Rose*. In: *Individualität* Jg. 1/3, 1926, 125/126; KWA I/12, 132. Dr. [Walther] Schotte, Robert Walser, *Die Rose*. Skizzen. (Rowohlt). In: *Neue Bücher*, Katalog der Stühr'schen Buchhandlung, Nr. 3. Berlin 1925, S. 119; KWA I/12, 121. Josef Gajdeczka, Vom Büchertisch. Literarisches Notizbuch. In: *Tagesbote* (Brünn) Jg. 76, Nr. 505, 31.10.1926, S. 3; KWA I/12, 133.

⁶⁷⁹ Vgl. Martin Platzer, Bücher für die Ferien. In: *National-Zeitung* (Basel), Jg. 83, Nr. 317, 12.7.1925, Sonntagsausgabe, S. [9]; KWA I/12, 128. Ehrenstein: Robert Walsers „Rose“; KWA I/12, 122.

Spiel, sein Schatten“.⁶⁸⁰ Eduard Korrodi, der Redakteur der *Neuen Zürcher Zeitung*, vertritt dagegen eine autobiographische Lesart und weist, seine Rezension der *Rose* „Walser über Walser“ mit einer Sprachspielerei einsetzend, gleich in der Einleitung darauf hin: „... Nicht Wälzer über Wälzer! Das will besagen: der Dichter Robert Walser schreibt am liebsten über sich. Die Ab- und Reinschrift seines bessern Selbst.“ Korrodi fügt noch etwas zweideutig an, dass Walser „mit höflichem Maß“ veröffentliche, „um nicht als Schreiblawine den Rezensenten ein Schrecken zu werden“, und dass seine „Skizzen“ bei der Leserschaft, obwohl sie „von einer berückenden Sanftheit und ohne alle versengende Leidenschaft eine liebliche Schalmel“ seien, dennoch „aufreizende Reaktionen“ auslösten.⁶⁸¹ Korrodīs Einleitung seiner Rezension ist zwar nicht direkt auf *Die Rose* bezogen, hinterlässt aber dennoch einen zwiespältigen Eindruck. Auf die Prosastücksammlung kommt er erst nach einer längeren Passage zu sprechen, „eine neue Nuance“ derselben hervorhebend: Walser habe „es jetzt mit der Mundart und hie und da mit der rechten Tititattisprache“. Dieser Hinweis auf den Sprachklang und auch das nachfolgend abgedruckte Beispiel aus *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, „Still saß ein Leiser für sich“, das „laut für seine von innen her begründete Kunst“ spreche, stehen in eigenartigem Widerspruch zu Korrodīs Behauptung, Walser schreibe „am liebsten über sich“.⁶⁸²

Walser reagierte auf diese Rezension indirekt und schrieb etwas später seinerseits ein Prosastück mit dem gleichnamigen Titel *Walser über Walser*. Die ersten Worte beziehen sich doppeldeutig auf die Einleitung von Korrodīs Rezension, indem der Leser zum ‚Hören‘ aufgefordert wird: „Hier können Sie den Schriftsteller Walser sprechen hören.“⁶⁸³ In Walsers Prosastück zeichnen sich sehr freie Bezüge zu Korrodīs Rezension ab, ohne auf deren

⁶⁸⁰ Vgl. Leo Greiner, *Robert Walser: Die Rose*. In: *Berliner Börsen-Courier*, Jg. 57, Nr. 203, 3. 5. 1925, Sonntagsbeilage *Der Bücherkarren*; KWA I/12, 125.

⁶⁸¹ Eduard Korrodi: *Walser über Walser*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 146, Nr. 145, 28. 1. 1925, Abendausgabe, 7. Blatt, S. [1]; KWA III/3 (Drucke in der NZZ), 412–415. Zur Beziehung von Walser und Korrodi vgl. Barbara von Reibnitz, Matthias Sprünglin: Robert Walsers Texte in der NZZ, ebenda, 300–310.

⁶⁸² Vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 122 f. u. 197.

⁶⁸³ Robert Walser: *Walser über Walser*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 146, Nr. 1138, 19. 7. 1925, 2. Sonntagsausgabe, 6. Blatt, S. [1]. KWA III/3, 227–230.

Anlass bzw. sein neues Buch *Die Rose* einzugehen. Die Thematik des Schreibens wird zwar aufgegriffen, indem äusserst ironisch – wie im Prosastück *Das Kind* – der Diltheysche Parallelismus von ‚Erlebnis‘ und Dichtung umkreist wird.⁶⁸⁴ Dass dabei gerade das ‚Erlebnis‘, das zu diesem Prosastück führte, Korrodiss Rezension, im Inhalt nicht genannt wird, zeigt auch hier, dass Walser ihn kritisierende Worte in eigenwilliger Subversion aufgreift und weiterschreibt.

Walsers Replik zeichnet sich wieder durch ein ambivalentes, aber bewusstes Spiel der Setzung eines „Ich“ aus. Auch hier beeinflusst der Wechsel äusserer und innerer Wahrnehmung die literarische Gestaltung der Figur, hier der Figur „Walser“, die zwischen verschiedenen Perspektiven oszilliert. Dem Leser sowohl ein „Ich“ als auch ein „Er“ präsentierend, versinnbildlicht sich darin eine Paradoxie von Annäherung und Distanzierung einer zugeschriebenen Rolle.

Ich wünsche also unbeachtet zu sein. Sollte man mich trotzdem beachten wollen, so werde ich meinerseits die Achthabenden nicht beachten. Die Niederschrift meiner bisherigen Bücher war keine erzwungene. Ich meine, daß Vielschreiben noch nicht ein reiches Schrifttum ausmacht. Möge man mir nicht mit den „früheren Büchern“ kommen! Man überschätze sie nicht und den lebenden Walser wollte man versuchen, zu nehmen, wie er sich gibt.⁶⁸⁵

Die abschliessenden Worte aus Walsers *Walser über Walser* deuten in der Formulierung, man „wollte versuchen“, noch einmal auf das Bestreben, den Blick des Lesers von „früheren Büchern“ auf den gegenwärtigen „Walser“ zu lenken und somit auf das gegenwärtige Schreiben.

⁶⁸⁴ Vgl. „Alles, was Schriftsteller Walser ‚später‘ schrieb, mußte von demselben ‚vorher‘ endlich erlebt werden“ (ebenda, 229). R. W.: *Das Kind*, KWA I/12, 77. Kammer, Lib/e/ri. Walsers poetologisch souveräne Kinder, 138.

⁶⁸⁵ KWA III/3, 229/230.

10 Literaturverzeichnis

Literatur von Robert Walser

- Walser, Robert: Die Rose. Hg. von Wolfram Groddeck, Hans-Joachim Heerde, Caroline Socha. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte, Bd. I/12. Basel/Frankfurt a.M. 2016.
- Walser, Robert: Die Rose. Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Bd. 8. Hg. von Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a.M. 1986.
- Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Hg. von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz. Basel/Frankfurt a.M. 2008 ff.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben, 20 Bde. Hg. von Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a.M. 1985–1986.
- Walser, Robert: Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt a.M. 2003.
- Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet, 6 Bde. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich, neu entziffert und hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. Frankfurt a.M. 1985–2000.
- Walser, Robert: Briefe. Werke. Berner Ausgabe, Bd. 1–3. Hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte, unter Mitarbeit von Peter Utz und Thomas Binder. Berlin 2018.
- Walser, Robert: Der Schnee fällt nicht hinauf. Dreiunddreißig Gedichte, ausgewählt und kommentiert von Urs Allemann. Frankfurt a.M./Leipzig 2009.
- Walser, Robert: Liebesgeschichten. Zusammgestellt und mit einem Nachwort versehen von Volker Michels. Zürich/Frankfurt a.M. 2003.

Sonstige Literatur

- Amrein, Ursula/Groddeck, Wolfram/Wagner, Karl (Hg.): Tradition als Provokation: Gottfried Keller und Robert Walser. Zürich 2012.
- Andres, Susanne: Robert Walsers arabeskes Schreiben. Göttingen 1997.

- Avery, George C.: Künstler und Geliebte. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa (1968). In: Kerr (Hg.): Über Robert Walser, Bd. 2. Frankfurt a.M. 1978, 148–155.
- Avery, George C.: Das Ende der Kunst. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa. In: Schweizer Monatshefte, Nr. 48/3 (1968), 285–305.
- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Georg Grübel, übersetzt aus d. Russ. von Rainer G. Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a.M. 1979.
- Bachtin, Michail M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Aus dem Russischen von Adelheid Schramm, nach der 2. überarbeiteten und erweiterten Auflage 1963. München 1971.
- Bänziger, Hans: Abseitige Idyllik (1956). In: Kerr (Hg.): Über Robert Walser, Bd. 1. Frankfurt a.M. 1978, 162–167.
- Barthes, Roland: Schreiben, ein intransitives Verb? In: Ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV), aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 2012, 18–28.
- Bauer, Roger u.a. (Hg.): Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977.
- Benne, Christian: Autofiktion und Maskerade: Robert Walsers Ästhetik des Biographieverzichts. In: Ders./Thomas Gürber (Hg.): „... andersteils sich in fremden Gegenden umschauend“ – Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser. Kopenhagen/München 2007, 32–53.
- Benne, Christian: „Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl?“. Der surrealistische Robert Walser. In: Friederike Reents (Hg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin/New York 2009, 49–70.
- Blum, Marie-Odile: Pièges et leurres de la société dans *La rose* de Robert Walser. In: Cahiers d'Etudes Germaniques 19/4 (1990), 205–215.
- Bolli, Thomas: Inszeniertes Erzählen. Überlegungen zu Robert Walsers ‚Räuber‘-Roman. Bern 1991.
- Bode, Christoph: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988.
- Borchmeyer, Dieter (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a.M. 1999.
- Borchmeyer, Dieter: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser. Tübingen 1980.
- Borgards, Roland: Tiere und Literatur. In: Ders. (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart 2016, 205–244.
- Böschstein, Bernhard: Die Sprengkraft der Miniatur. Zur Kurzprosa Robert Walsers, Kafkas, Musils, mit einer antithetischen Eröffnung zu Thomas Mann. Hildesheim 2013.

- Böschstein, Bernhard: Nah und Fern zugleich: Franz Kafkas *Betrachtung* und Robert Walsers Berliner Skizzen. In: Gerhard Kurz (Hg.): *Der junge Kafka*. Frankfurt a. M. 1984, 200–212.
- Brunner Ungricht, Gabriela: *Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bern 1998.
- Bungartz, Christoph: *Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. Frankfurt a. M./Bern/New York 1988.
- Cadot, Michel: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. *Zum Werk Robert Walsers*. Frankfurt a. M. 1987, 222–236.
- Caduff, Marc: *Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk*. Paderborn 2016.
- Calasso, Roberto: *Der Schlaf des Kalligraphen*. In: Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1979, 133–153.
- Cardinal, Agnès: *Widerspruch und kulturelle Paradoxien in Walsers Werk*. In: Hinz/Horst (Hg.): *Robert Walser*. Frankfurt a. M. 1991, 70–86.
- Chiarini, Paolo/Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“ *Zum Werk Robert Walsers*. Frankfurt a. M. 1987.
- Christen, Felix/Forrer, Thomas/Stingelin, Martin/Thüring, Hubert (Hg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag*. Basel/Frankfurt a. M. 2014.
- Degner, Uta/Mengaldo, Elisabetta: (Hg.): *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*. München 2014.
- Deleuze, Gilles: *Sacher-Masoch und der Masochismus*. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*. Frankfurt a. M. 1991, 163–281.
- Dostojewski, Fedor: *Der Idiot, ein Roman. Dritte Auflage der vollständigen Ausgabe. Deutsch von August Scholz*. Berlin [1916]: Cassirer Verlag.
- Dostojewskij, Fjodor: *Der Idiot*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt a. M. 2010.
- Dostojewski, F. M.: *Die Erniedrigten und Beleidigten. Sämtliche Werke, zweite Abteilung: Bd. 19. Unter Mitarbeiterschaft von Dmitri Mereschkowski u. a. Hg. von Moeller van den Bruck. Übertragen von E. K. Rahsin*. München 1920.
- Dostojewskij, F. M.: *Tagebuch eines Schriftstellers, 2. Bd. Januar bis September 1876*. Hg. und übertragen von Alexander Eliasberg. München 1921.
- Dostojewskij, Fjodor M.: *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Erzählungen. Aus dem Russischen übersetzt von Fritz Bennewitz u. a. Mit einem Nachwort von Horst-Jürgen Gerigk*. München [1983].
- Dreisbach, Jens: *Disziplin und Moderne. Zu einer kulturellen Konstellation in der deutschsprachigen Literatur von Keller bis Kafka*. Münster 2009.

- Dusini, Arno: Shifter. Pronominalisierungen bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: André Schnyder (Hg.): *Kannitverstan. Bausteine zu einer nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung vom Oktober 2012.* München 2013, 375–385.
- Dutt, Carsten: Was nicht in den Rahmen passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion. In: Fattori/Gigerl (Hg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser.* München 2008, 49–61.
- Dutt, Carsten: Walsers *Skizzen* – Gattungsexzentrizität und metaliterarische Reflexion. In: Fattori/Schwerin (Hg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg 2011, 199–211.
- Ebner-Eschenbach, Marie von: Das Schädliche. In: Dies.: *Das Gemeindegeld. Novellen/Aphorismen. Gesammelte Werke in drei Einzelbänden, 1. Nach dem Text der ersten Gesamtausgabe, Berlin 1893.* Hg. und mit einem Nachwort versehen von Johannes Klein. München 1956, 579–639.
- Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt a. M. 2008.
- Echte, Bernhard: „Wer mehrere Verleger hat, hat überhaupt keinen.“ Untersuchungen zu Robert Walsers Verlagsbeziehungen. In: Rätus Luck (Hg.): *Geehrter Herr – lieber Freund. Schweizer Autoren und ihre deutschen Verleger. Mit einer Umkehrung und drei Exkursionen.* Basel/Frankfurt a. M. 1998, 201–244.
- Echte, Bernhard: „Etwas wie Personenauftritte auf einer Art von Theater“. Bemerkungen zum Verhältnis von Biographie und Text bei Robert Walser. In: Runa. *Revista portuguesa de estudos germanísticos* 21 (1994: Simposio Robert Walser), 31–59.
- Echte, Bernhard: Versuch über das Grotteske in Walsers Spätwerk. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M. 1987, 32–46.
- Evans, Tamara S.: Von der Doppelbödigkeit des Bodenständigen. Überlegungen zu Robert Walsers Umgang mit der Mundart. In: Peter Utz (Hg.): *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch.* Bern u. a. 1994, 47–60.
- Evans, Tamara S.: Robert Walsers Moderne. Bern/Stuttgart 1989.
- Fattori, Anna/Schwerin, Kerstin Gräfin von (Hg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg 2011.
- Fattori, Anna/Gigerl, Margrit (Hg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser.* München 2008.
- Fattori, Anna: *Die Rose, ovvero: Della monelleria Walsariana.* In: *Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca/Zeitschrift für deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft* 5 (2005), 73–81.
- Fellner, Karin: Begehren und Aufbegehren. Das Geschlechterverhältnis bei Robert Walser. Marburg 2003.

- Fuchs, Annette: „... eine kleine Phantasieentgleisung“ oder die Seligkeit des Kitsches. In: Runa. Revista portuguesa de estudos germanisticos 21 (1994: Simposio Robert Walser), 61–80.
- Fuchs, Annette: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993.
- Gabrisch, Anne: Robert Walser und Franz Blei – Oder: vom Elend des literarischen Betriebs. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft. Berlin 1999. In: <http://www.robertwalser.ch> (30.3.2020).
- Gees, Marion: Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers. Berlin 2001.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller: vom „Toten Haus“ zu den „Brüdern Karamasow“. Frankfurt a. M. 2013.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Dostojewskij, der „vertrackte Russe“. Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute. Tübingen 2000.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hürtgenwald 1989.
- Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015.
- Gisi, Lucas Marco/Meyer Urs/Sorg, Reto (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München 2013.
- Giuriato, Davide: Robert Walsers Kinder. In: Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, 125–132.
- Giuriato, Davide: Tintenbuben. Kindheit und Literatur um 1900 (Rainer Maria Rilke, Robert Walser, Walter Benjamin). In: Poetica 42 (2010), 325–351.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften. In: Ders.: Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6. München 1977, 242–490.
- Göttsche, Dirk: „Geschichten, die keine sind“. Minimalisierung und Funktionalisierung des Erzählens in der kleinen Prosa um 1900. In: Manfred Engel/Ritchie Robertson (Hg.): Kafka und die kleine Prosa der Moderne. Würzburg 2010, 17–33.
- Greven, Jochen: Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen. Reprint der Originalausgabe von 1960. Mit einem Nachwort u. dem Publikationsverzeichnis des Verfassers, hg. u. mit einer Einleitung versehen v. Reto Sorg. München 2009.
- Greven, Jochen: Poetik der Abschweifungen. Zu Robert Walsers Prosastück *Die Ruine*. In: Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, 177–186.

- Greven, Jochen: Robert Walser – ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung. Konstanz 2003.
- Greven, Jochen: Gelesenes als Klaviatur. Referat an der 6. Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Basel, 15. Juni 2002. In: <http://www.robertwalser.ch> (30.3.2020).
- Greven, Jochen: „Einer, der immer irgend etwas las“ – Thematisierte Lektüre im Werk Robert Walsers. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a.M. 1999, 37–65.
- Greven, Jochen: „... den Blick anzublicken, ins Anschauen zu schauen“. Beobachtung und Selbstreferenz bei Robert Walser. In: Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos 21 (1994: Simposio Robert Walser), 7–29.
- Greven, Jochen: „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. Bern 1994, 19–30.
- Greven, Jochen: Robert Walser. Figur am Rande in wechselndem Licht. Frankfurt a.M. 1992.
- Greven, Jochen: „Wenn Robert Walser hunderttausend Leser hätte ...“ Robert Walsers literarische Wirkung. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a.M. 1987, 271–294.
- Greven, Jochen: Figuren des Widerspruchs. Zeit und Kulturkritik im Werk Robert Walsers. In: Der Deutschunterricht. Beiheft 1 zu Jahrgang 23/71, 93–113.
- Greyerz, Otto von: Lyrische Bescherung III. In: *Der Bund*, 12. Sept. 1919, Nr. 383, 1–2.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe. 33 Bde. München 1984.
- Groddeck, Wolfram/Reibnitz, Barbara von (Hg.): Elektronisches Findbuch der Kritischen Robert Walser-Ausgabe, Version 8 (KWA I/12), Basel/Frankfurt a.M. 2016.
- Groddeck, Wolfram: *Die Rose* (1925). In: Lucas Marco Gisi (Hg.): Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, 175–180.
- Groddeck, Wolfram: Verzweigte Bezüge. Robert Walser und Paul Verlaine. In: Degner/Mengaldo (Hg.): Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik. München 2014, 39–56.
- Groddeck, Wolfram: Vom Walde. Robert Walser im Spiegel von Texten Gottfried Kellers. In: Amrein u. a. (Hg.): Tradition als Provokation: Gottfried Keller und Robert Walser. Zürich 2012, 71–82.
- Groddeck, Wolfram: „Versuch, ein Selbstbildnis herzustellen“. Ein philologisch-poetologischer Kommentar zu Robert Walsers Prosastück *Meine Bemühungen*. In: Elio Pellin/Ulrich Weber (Hg.): „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Göttingen/Zürich 20012, 29–46.
- Groddeck, Wolfram: Jenseits des Buchs. Zur Dynamik des Werkbegriffs bei Robert Walser. In: Text. Kritische Beiträge 12 (2008), 57–70.

- Groddeck, Wolfram/Sorg, Reto/Utz, Peter/Wagner, Karl (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007.
- Groddeck, Wolfram: Gedichte auf der Kippe. Zu Robert Walsers Mikrogrammblatt 62. In: Davide Giuriato/Stephan Kammer (Hg.): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Basel/Frankfurt a. M. 2006, 239–268.
- Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt a. M./Basel 1995.
- Grossenbacher, Fabian: Dialektik des Bildlichen. Zum Sprachdenken Walter Benjamins. Tübingen 2016.
- Hauff, Wilhelm: Der Affe als Mensch. In: Ders.: Sämtliche Märchen. Vollständiger Text nach den Originaldrucken der Märchen Almanache von 1826–1828. München 1970, 153–170.
- Heffernan, Valerie: Provocation from the periphery. Robert Walser Re-examined. Würzburg 2007.
- Hinz, Klaus-Michael/Horst, Thomas (Hg.): Robert Walser. Frankfurt a. M. 1991.
- Hinz, Klaus-Michael: Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie. Mit einer Fußnote zu Kafkas Spielsachen. In: Hinz/Horst (Hg.): Robert Walser. Frankfurt a. M. 1991, 310–322.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter u. a., völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Ems, 13 Bde. Basel 1971–2007.
- Hobus, Jens: ‚Einbildung ist selbst die Macht‘. Macht und Ohnmacht im Werk Robert Walsers. In: Gonçalo Vilas-Boas/Theresa Martins de Oliveira (Hg.): Macht in der Deutschschweizer Literatur. Berlin 2012, 143–161.
- Hobus, Jens: Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers. Würzburg/Königshausen/Neumann 2011.
- Hoffmann, E. T. H.: Nachricht von einem gebildeten jungen Mann. In: Ders.: Fantasiestücke in Callot's Manier; Werke 1814. Sämtliche Werke in 6 Bänden, Bd. 2/1. Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, 418–428.
- Hörisch, Jochen: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns. Frankfurt a. M. 1983.
- Huber, Ruth: Ein schamhaft stolzer Klang. In: Runa, Revista portuguesa de estudos germanísticos 21 (1994: Simposio Robert Walser), 143–165.
- Hübner, Andrea: Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivialliteratur. Tübingen 1995.
- Hühn, Helmut: Wirklichkeit und Kunst. 200 Jahre Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Ders. (Hg.): Goethes „Wahlverwandtschaften“. Werk und Forschung, unter Mitarbeit von Stefan Blechschmidt. Berlin/New York 2010, 3–26.
- Jürgens, Martin: Die späte Prosa Robert Walsers – Ein Krankheitssymptom? In: Ders.: Seine Kunst zu zögern. Elf Versuche zu Robert Walser. Münster 2006, 39–52.

- Jürgens, Martin: Die Erfahrung der Heteronomie in der späten Prosa Robert Walsers. In: Ders.: Seine Kunst zu zögern. Elf Versuche zu Robert Walser. Münster 2006, 55–64.
- Jürgens, Martin: Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa. Kronberg/Taunus 1973.
- Kafka, Franz: Ein Bericht für eine Akademie (1917). In: Ders.: Sämtliche Erzählungen. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt a.M./Hamburg 1970, 147–155.
- Kammer, Stephan: Lib/e/ri. Walsers poetologisch souveräne Kinder. In: Groddeck u.a. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, 133–139.
- Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen 2003.
- Kaufmann, Kira: Der „Räuber“-Roman von Robert Walser. Eine Lektüre in fünf Teilen. Wien 2016.
- Kerr, Katharina (Hg.): Über Robert Walser. 3 Bde. Frankfurt a.M. 1978/1979.
- Keutel, Walter: Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser. Tübingen 1989.
- Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext. In: Groddeck u.a. (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, 229–236.
- Korrodi, Eduard: Walser über Walser. In: Neue Zürcher Zeitung, Jg. 146, Nr. 145, 28. 1. 1925. Wiederabgedruckt in: KWA III/3 (Drucke in der NZZ), 412–415.
- Kreienbrock, Jörg: Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers. Zürich 2010.
- Lachmann, Renate: Kalligraphie, Arabeske, Phantasma. Zur Semantik der Schrift in Prosatexten des 19. Jahrhunderts. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 29 (1997), 455–498.
- Lemmel, Monika: Robert Walsers Poetik der Intertextualität. In: Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a.M. 1999, 83–101.
- Locher, Elmar: Die Gattungsfrage zwischen ‚gewaltausübender‘ und ‚gesetzgebender‘ Hand oder die Kategorie des ‚Übergangs‘ bei Robert Walser. In: Fattori/Schwerin (Hg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg 2011, 43–65.
- Locher, Elmar: Titel, Namen, Eigennamen und die möglichen Welten der Texte bei Robert Walser. In: Fattori/Gigerl (Hg.): Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser. München 2008, 63–79.
- Locher, Elmar: Der Vorhang, die Lippe des Mundes springt auf. Rahmungen bei Robert Walser. In: Ders. (Hg.): Die kleinen Formen in der Moderne. Bozen 2001, 167–196.
- Loew, Roswitha/Tschistowa, Bella (Hg.): Majakowski in Deutschland. Texte zur Rezeption 1919–1930. Mit einer Studie von Bella Tschistowa. Berlin 1986.
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a.M. 1982.

- Lüssi, Walter: Robert Walser. Experiment ohne Wahrheit. Berlin 1977.
- Mächler, Robert: Robert Walser zwischen Jesus und Nietzsche. In: Noble, C. A. M. (Hg.): Gedankenspaziergänge mit Robert Walser. Bern 2002, 43–48.
- Mächler, Robert: Robert Walser und das Christentum (1966). In: Kerr (Hg.): Über Robert Walser, Bd. 2. Frankfurt a. M. 1978, 115–124.
- Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie. Neu durchgesehene und ergänzte Ausgabe. Frankfurt a. M. 1992.
- Majakowski, Wladimir: Wir arbeiten in Worten. In: Ders.: Vers und Hammer. Schriften, Gedichte, Zeichnungen, Photos, Dokumente. Zürich 1959, 140–141.
- Masini, Ferruccio: Robert Walsers Ironie. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M. 1987, 144–152.
- Matt, Peter von: Wie weise ist Walsers Weisheit? In: Groddeck u. a. (Hg.) Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, 35–47.
- Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/ Weimar 2008.
- Michels, Volker: Hermann Hesse und Robert Walser. „Ich halte Genauigkeit für poetisch“. Frankfurt a. M. 2016.
- Mohr, Daniela: Das nomadische Subjekt. Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers. Frankfurt a. M. u. a. 1994.
- Morlang, Werner: „Eine Art Tagebuch“. Zur Kontextualität von Robert Walsers *Mikrogramm*-Gedichten. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M. 1987, 55–67.
- Müller-Scholle, Christine: „Nonsens-Literatur“ in Rußland. In: Theo Stemmler/Stefan Horlacher (Hg.): Sinn im Unsinn. Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. 9. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Mannheim 1997, 113–138.
- Nägele, Rainer: Literarische Vexierbilder. Drei Versuche zu einer Figur. Eggingen 2001.
- Noble, C. A. M. (Hg.): Gedankenspaziergänge mit Robert Walser. Bern 2002.
- Pestalozzi, Karl: Robert Walsers Verhältnis zu Gottfried Keller. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M. 1987, 175–186.
- Pestalozzi, Karl: Nachprüfung einer Vorliebe. Franz Kafkas Beziehung zum Werk Robert Walsers. In: Kerr (Hg.): Über Robert Walser, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1978, 94–114.
- Reuß, Roland: Ein bislang unpublizierter Widmungstext Robert Walsers aus dem Jahr 1925. In: Text. Kritische Beiträge 3 (1997), 43–49.
- Rodewald, Dierk: Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg/ Berlin/Zürich 1970.
- Roser, Dieter: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg 1994.

- Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kulturgeschichte. Essen 2004.
- Sasse, Sylvia: Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg 2010.
- Scheffler, Kirsten: Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein „Bleistiftgebiet“ avant la lettre. Bielefeld 2010.
- Scheuer, Helmut: Zur Christus-Figur in der Literatur um 1900. In: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1977, 378–402.
- Schleiden, Matthias Jacob: Die Rose. Geschichte und Symbolik in ethnographischer und kulturhistorischer Beziehung. Ein Versuch. Leipzig 1873.
- Schmitz-Emans, Monika: Engel – ein Steckbrief. In: Röttgers/Schmitz-Emans (Hg.): Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kulturgeschichte. Essen 2004, 10–28.
- Schmoll, J. A.: Zur Christus-Darstellung um 1900. In: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1977, 403–420.
- Schönborn, Sibylle: „... wie ein Tropfen ins Meer“. Von medialen Raumzeiten und Archiven des Vergessens: das Feuilleton als ‚kleine Form‘. In: Thomas Althaus/Wolfgang Bunzel/Dirk Götsche (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen 2007, 197–211.
- Schuller, Marianne: Jungesellen. Zu einer Textfigur bei Keller und Walser. In: Amrein u. a. (Hg.): Tradition als Provokation: Gottfried Keller und Robert Walser. Zürich 2012, 83–93.
- Schweiger, Susanne: Die ästhetische Verwertung des Frauenkörpers. Robert Walsers Mikrogramme. Wien 1996.
- Schweizerisches Idiotikon, mit etymologischen Bemerkungen untermischt, samt einem Anhang der gekürzten Taufnamen v. Franz Joseph Stalder. Hg. von Niklaus Bigler. 14 Bände. Aarau 1994 (cop.).
- Siegel, Elke: Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers. Würzburg 2001.
- Sorg, Reto: Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenporträts. In: Lucas Marco Gisi u. a. (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München 2013, 107–130.
- Sorg, Reto: „Wir leben in plakätischen Zeiten.“ Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit. In: Philipp Theisohn/Christine Weder (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. München 2013, 167–185.
- Stiemer, Hendrik: Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung. Text und Kontextstudien zu Robert Walser. Würzburg 2013.
- Strelis, Joachim: Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M. 1991.

- Thüring, Hubert: Schwelle und Glück. Zur Poetik zweier früher Texte Robert Walsers: *Der Greifensee* (1899) und *Glück* (1900). In: Christen u.a. (Hg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition*. Basel/Frankfurt a.M. 2014, 140–162.
- Tretjakow, Sergej u.a.: *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen*. Hamburg/Zürich 1988.
- Utz, Peter: Erschriebenes Leben. Ist Robert Walsers Poetenleben eine „Autofiktion“? In: Fattori/Schwerin (Hg.): *„Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“*. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg 2011, 27–42.
- Utz, Peter: Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock. Robert Walsers Auseinandersetzung mit der Novellentradition. In: Fattori/Gigerl (Hg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. München 2008, 33–48.
- Utz, Peter: Robert Walser: Stück ohne Titel. In: Groddeck u.a. (Hg.): *Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘*. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, 49–60.
- Utz, Peter: Robert Walsers „Poetenleben“. In: Christian Benne/Thomas Gürber (Hg.): *„... andersteils sich in fremden Gegenden umschauend“ – Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser*. Kopenhagen/München 2007, 11–31.
- Utz, Peter: Die Kalligrafie des ‚Idioten‘. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 12/12a (2004: Robert Walser), 106–119.
- Utz, Peter: Ausklang und Anklang – Robert Walsers literarische Annäherungen an Gottfried Keller. In: *Rede zum Herbstbott 2001. Siebzigster Jahresbericht*. Zürich 2002, 3–29.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“*. Frankfurt a.M. 1998.
- Villwock, Peter: *Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells*. Würzburg 1993.
- Vollmer, Hartmut: Die erschriebene Kindheit. Erzähllust, Sprachzauber und Rollenspiel im Werk Robert Walsers. In: *Euphorion* 93 (1999), 75–97.
- Walt, Christian: *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*. Basel/Frankfurt a.M. 2015.
- Walt, Christian: Im Schaufenster. Robert Walsers poetische Reflexionen. In: Christen u.a. (Hg.): *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag*. Basel/Frankfurt a.M. 2014, 84–93.
- Widmann, Joseph Viktor: *Lyrische Erstlinge. Vorbemerkungen der Redaktion*. In: *Sonntagsblatt des Bund*, Nr. 19, 8. Mai 1898, 149–150. Wiederabgedruckt in: Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1978, 11–12.
- Widmer, Urs: *Vom Abweichen von der Norm*. In: Ders.: *Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Zürich 2007.
- Wiesner, Herbert (Hg.): *Franz Hessel. Nur was uns anschaut, sehen wir*. Ausstellungsbuch, erarbeitet von Ernest Wichner und Herbert Wiesner. Ausstellung des Literaturhauses Berlin, 27. September – 1. November 1998; Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, 8. November 1998–15. Januar 1999. Berlin 1998.

- Wolfinger, Kay: „Verstehen Sie den Zusammenhang?“ Robert Walser im Kontext. Würzburg 2015.
- Wunberg, Gotthart (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1992.
- Zimmermann, Hans Dieter: Robert Walser und die pietistische Ethik. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M. 1987, 237–251.
- Zimmermann, Hans Dieter: Robert Walser über Hölderlin. In: Chiarini/Zimmermann (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze ...“. Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M. 1987, 210–221.
- Zimmermann, Hans Dieter: Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser. Frankfurt a. M. 1985.
- Zweig, Stefan: Dostojewski. In: Ders.: Drei Meister. Balzac. Dickens. Dostojewski (1919). Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurt a. M. 1982, 83–197.

11 Dank

Herzlich danke ich Wolfram Groddeck, der diese Arbeit stets wohlwollend und geduldig begleitete. Auch nach seiner Emeritierung hatte er immer wieder ein offenes Ohr für Fragen und ermöglichte es mir, den neuesten wissenschaftlichen Stand der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* in die Arbeit mit einzubeziehen. Hubert Thüring danke ich für die Übernahme des Korreferats und seine anregende Kritik.

Auch Christine Müller möchte ich in meinen Dank einbeziehen, wenngleich sie den Abschluss der Dissertation nicht mehr erleben konnte. Als interessierte Walser-Leserin und eine der wenigen Laien, die das Buch *Die Rose* kannte, stellte sie mir grosszügigerweise ihre vielen Bücher von und über Robert Walser zur Verfügung.

Ein Dank geht auch an Almut Domenig, der ich auf unseren gemeinsamen Spaziergängen von meinen Höhen und Tiefen bei der Arbeit erzählen konnte. Ebenso danke ich Lara, meiner Tochter, die mir bei computertechnischen Fragen weiterhalf.

Schaffhausen, im Februar 2020

Marlise Muralt



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?»

Ambivalenzen und Provokationen in Robert Walsers *Die Rose*

Dieses Buch setzt sich mit Robert Walsers letzter Publikation, bestehend aus 38 Prosastücken, auseinander und fragt nach dem Stellenwert, der diesen Texten innerhalb der Berner Prosa zukommt. In dieser ersten umfassenden Untersuchung zu *Die Rose* konzentriert sich die Autorin auf eine immanente Erschliessung der Texte – zumal das Manuskript und die Korrespondenz mit dem Rowohlt Verlag verloren gegangen sind und das Werk in der Walser-Forschung bislang wenig beachtet worden ist. So nimmt sie Komposition, Anlage und Intention der Sammlung in den Blick, geht aber auch Fragen zu Entstehungsgeschichte und Titel nach. In einer vertieften Lektüre arbeitet sie wesentliche Aspekte einzelner Prosastücke heraus, fragt aber auch nach der Bedeutung der Texte in Walsers Œuvre. Ein Fokus liegt auf der weiblichen Figur «Edith», zeichenhaft und texttranszendierend als Leserin dargestellt. Anhand dieser Figur zeigt die Autorin die Vielschichtigkeit von Walsers Schaffen.

chen Figur «Edith», zeichenhaft und texttranszendierend als Leserin dargestellt. Anhand dieser Figur zeigt die Autorin die Vielschichtigkeit von Walsers Schaffen.

Marlise Muralt hat an der Universität Zürich Germanistik, Kunstgeschichte sowie Musikwissenschaft studiert.

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4168-1



9 783796 541681