

Das Ende der Kunst : zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa

Autor(en): **Avery, George C.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **48 (1968-1969)**

Heft 3

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162119>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Ende der Kunst

Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa

GEORGE C. AVERY

Verglichen mit dem Schaffen der Jahre in Zürich, Berlin und Biel stellen sich der Interpretation der teils offenkundigen, teils verborgenen ästhetischen Wirksamkeit der Berner Jahre Robert Walsers schwierigere Probleme. Daß sich das Hauptgewicht dieses großen Drittels seines Gesamtwerks innerhalb einer von Walser als «Essay» bezeichneten Kleinform bewegt, die aber mit der üblichen Vorstellung dieser literarisch ohnehin nicht vollwertigen Gattung wenig mehr als den Versuchscharakter gemein hat, und daß zweitens Walser seiner schriftstellerischen Tätigkeit in der Heilanstalt ein Ende setzte, befremdet den Leser und erschwert den Zugang zum Dichter. Allerdings läßt die Prosa der Berner Zeit (unter dem Terminus Prosa sollten auch die in diesem Schaffensraum erscheinenden Dialoge wegen ihrer Entstehung aus monodramatischen Monologen, wie zum Beispiel «Der Herbst», «Der Einsame», «Die Geliebte», «Mondscheingeschichte», «Die Stadt», «Einer schrieb», «Der Zapfenstreich», verstanden werden) ohne Schwierigkeit frühere Motive erkennen: die Vorliebe für das Begrenzte, Unwahrscheinliche, Alltägliche als Moral des Kleinseins; Wanderungen und Spaziergänge als Gestaltungen menschlichen Wandlungsvermögens; die Kunst als Gegenstand der Kunst und ein den Erzählraum beherrschender, sich selbst kommentierender Erzähler. Die erneute Auseinandersetzung mit der Gegenwartskultur knüpft wieder an Walsers Berliner Schaffen an. Dazu tritt als bedeutsame motivische Erweiterung die Liebe zur Frau.

Das Menschenbild des Künstlers

Das innerste Anliegen der Spätprosa ist die Ausarbeitung eines im Künstlerdasein erlebten Menschenbildes, das zwar aus Bewußtseinslagen hervorgehende Verhaltensweisen illustrierend durchleuchtet, jedoch den Anspruch verweisender Gültigkeit erhebt. Indem die Versuche Fragen der Identität umkreisen und eindringen in die Beziehungen zwischen eigentlicher und literarischer Wirklichkeit, zwischen gesellschaftlicher und ästhetischer Illusion, baut Walser Themen aus, die schon in seinem frühesten Werk, den

Versichtungen «Schneewittchen» und «Aschenbrödel», vorlagen und für den Gehalt der Romane bestimmend waren. Kein anderer Deutschschweizer Dichter der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts hat wie Walser dazu beigetragen, den Wirklichkeitsbegriff aus seiner Unbeweglichkeit zu heben und in ein schwerfaßliches Fließendes, Unübersehbares und Bedingtes hinüberzuführen. Daß die Gestaltung dieser Thematik anhand einer scheinbar vorbehaltlosen Vorweisung des Ichs, einer im Subjektiven verhafteten Selbstbespiegelung, stattfindet, lenkt zunächst von der künstlerischen Einblendung dieses Experimentierens mit sich selbst in forschenden Kunstgebilden ab, die allgemein die Möglichkeit der Kunst, spezifisch vor allem das erwägen, was noch mitteilbar, was erzählbar ist.

Seit Berlin war Walsers Fähigkeit, sich gefühlsmäßig in den Stoff hineinzu leben, ein kennzeichnendes Merkmal seiner sich objektiv gebenden Portraitierungskunst. Da war die Empfindungsweise, das Vorstellungsvermögen, der Bild- und Metapherbereich vom Persönlichen, ja von der eigenen Lebensproblematik her gefärbt. Diese früheren Skizzen und Studien verwischten die Grenze zwischen dem darstellenden Erzähler und dem zu behandelnden Gegenstand, da man trotz einer Distanz während der Anmut der Sprache den psychologischen Abstand vermißte, dem bei der Verarbeitung auch die hinreißendste Inspiration weichen muß. Die Faszination von Werken wie «Kleist in Thun», «Brentano» und «Die Schlacht bei Sempach» entstammt sowohl der Einfühlung durch Identifizierung als auch abweisender Kritik, und zwar so, daß beide Haltungen entweder gleichzeitig oder alternierend vorkommen. Diese Walser eigene, innerhalb eines schwer präzisierbaren Zeitraums sich bewegende Technik des unmittelbaren Erzählens hatte er in dem «Gehülfen» ausgeformt. In «Jakob von Gunten» ist Walser der Durchbruch zu einer unverwechselbaren Stimme der Verschmelzung des Erzählers mit dem Erzählgegenstand gelungen. Damit gelang auch — vorzüglich durch die Metaphorisierung des Ichs sowie durch die als Brennglas wirkende, verschwiegen geführte, schließlich aufgegebene Schreibtätigkeit Jakobs — die Transponierung vieler Komponenten aus dem früheren Werk Walsers wie Jugendstil, eine aus dem Naturlyrismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts kommende Vorliebe für das Unsichtbare und die Lebensreformen sozialer, kultureller und weltanschaulicher Färbung in die Moderne. Aus mehreren Entsprechungen des letzten veröffentlichten Romans «Jakob von Gunten» zum Spätwerk wollen wir zunächst zweierlei herausgreifen. Die in der Struktur des Romans angelegte ambivalente Haltung der Dichtung gegenüber hängt mit Walsers Naturell, mit persönlichsten Überzeugungen zusammen; sie entsprach andererseits einem Zug, der die jüngste zeitgenössische Literatur auszeichnete. Das werkgeschichtlich frühe Auftauchen dieser Ambivalenz in Walsers Werk ist noch mit der frühen Lektüre von Brentano und Büchner (wahrscheinlich auch Tieck) in Ver-

bindung zu bringen. In Bern griff Walser dieses Thema von neuem wieder auf, um ihm durch Stilisierung einen aus Gefühl und Reflexion zusammengesetzten neuen Sinn zu geben. Ebenfalls maßgebend für die künftige Entwicklung von Walsers Prosa ist der stark mit der Idee des Romans verwachsene Hinweis Jakobs, daß auch er durch die Maske seiner äußeren Erscheinung verstanden werden müsse (vgl. JvG, 1950, S.27f.)¹.

Als Kontrast zu der früheren Schaffensweise wiederholt sich in späten Selbstkommentaren die Vorstellung von einem Verlust der schöpferischen Naivität, der vor die Berner Zeit zurückverlegt wird. Material, das Jochen Greven im Nachwort zu Band IV der neuen Gesamtausgabe vorgelegt hat, wird belegen, daß sich diese Naivität schon zur Zeit der «Geschwister Tanner» allenfalls auf einen beschränkten Bereich des ganzen Schöpfungsprozesses zurückführen läßt. Zur Zeit der Niederschrift der drei veröffentlichten Romane hing für Walser diese eher literarische Naivität mit einem instinktiven Verfügen über schöpferische Anlagen zusammen, die in erster Linie der Menschheit und nur implizite dem Künstlerischen zugewandt waren. Trotz spekulativer Neigungen ermöglichte dieser Instinkt die Symbiose der Begabungen mit der Weltsehnsucht als belebende Beteiligung am Wunder des Weltganzen. Die zunehmende Schwierigkeit, weiterhin «leger» zu schreiben, die in Bern mit zum Thema des Schreibens wurde, eine Schwierigkeit, die er rückblickend schon in Biel zu konstatieren vermochte (vgl. «Die Ruine»), entstammte wahrscheinlich der Einsicht Walsers, daß die in «Jakob von Gunten» angelegte Erzähltechnik notgedrungen die Reflexion verstärken und das Schuldgefühl vertiefen müsse, da es sich in dem Roman um einen reflektierenden Erzähler handelt, der — sich selber schreibend — sich als instinktiver, irrationaler Mensch kommentiert und dadurch in Konflikt mit dem eigenen Instinkt gerät. Aus diesem Gesichtspunkt heraus läßt sich die Krise am Ende der Berliner Jahre und der sogenannte Rückzug «in das Schneckenhaus der Kurzgeschichte und des Feuilletons» (Wdg, 72), der darauf folgte, als vorläufiger Verzicht auf die neuen Wege der psychologischen Charakterisierung verstehen, die er in Berlin noch begangen hatte. Daraufhin wurde in der Bieler Zeit dieses für die moderne Literatur typische Form- und Perspektivenproblem zum großen Teil auf die Sprache abgewälzt. In «Brief an einen Besteller von Novellen» hingegen reiht sich Walser mit Recht unter die modernen Schriftsteller, denn das Berner Werk zieht die Konsequenz dieses ungleichen Verhältnisses zwischen Erkenntnis und Gefühl für sein Schrifttum, indem Walser die Integritätsspaltung, wie sie für die moderne Dichtung in zwischenmenschlichen Beziehungen konstitutiv geworden ist, zum Thema des eigenen Werks nimmt. Die Gestaltung dieses Themas greift dann sowohl in die Suche nach gültigen Satzungen über wie in die Einstellung zur Sprache, mit der der moderne Künstler seine Zuständlichkeit verarbeitet und versinnbildlicht.

Nach der Rückkehr in die Schweiz entstanden in Biel mitunter Arbeiten, die anerkannterweise zu Walsers schwächsten zu zählen sind. Diese Werkstufe jedoch ist an sich der näheren Betrachtung wert wie auch als Bindeglied zur Berner Periode. In Biel ist Walser — wie in jedem Zeitraum seines Schaffens — bestrebt, sich literarisch wie weltanschaulich seiner Umwelt anzupassen. Darüber hinaus aber bildet diese Periode in der Tobold-Figur², in dem Spaziergänger, in Märchen, in märchenartigen Parabeln, schließlich in Grotesken und Burlesken, die Ansätze zum Stil und zu den Motiven des Spätwerks aus. Die stilistischen Ansätze sind zunächst in dem Ausbau expressiver Anaphern oder in iterativen Beschreibungen zu finden, die der Sprache Ausgangspunkt und Sinn geben, dann in der Fortsetzung früherer Themen bei zunehmender Versinnbildlichung des Subjektiven und bereichernder Variierung in Tonlage und Sprechhaltung³.

Der Aufnahme des bisher bekannten Berner Werkes, als eines bewußt parabolischem Kunstwollen entsprungenen, ist nicht nur das in der geistigen Erkrankung abgelegte Mandat des Künstlers im Wege gestanden. Äußerlich scheint hier der künstlerische Anspruch gegenüber früheren Werkstufen, wenn nicht vermindert, so doch durch die Unterbrechungen und Interpolierungen des Erzählers, durch die Fülle der zur Manier neigenden Bescheidenheitsformeln relativiert zu sein. Die zahlreichen biographischen Parallelen im Spätwerk wie das Geständnishafte überhaupt fügen noch das Ihre hinzu, das Werk mit dem Menschen verwechseln zu lassen, die Kunst der Biographie gleichzustellen. In Wirklichkeit ist im Spätwerk der Anspruch, Unsichtbares in Sprache zu gestalten, höher denn je. Zur Steigerung und Ausweitung künstlerischer Mittel gehört in diesem Zusammenhang vor allem das zur Kunst erhobene Strukturprinzip der Verstrickung von Bekennendem und Verhüllendem. Die Doppelseitigkeit der Sprache, Doppeldeutigkeit des Inhalts, die den Leser aus zwei entgegengesetzten Richtungen an das Werk herantreten läßt, ist eine stilistische Entwicklung, die auf die Doppelsicht des Herzens und des Auges in der Gestalt Joseph Martis im «Gehülfen» zurückgeht. Daraus erwächst eine Gefahr für jeden Versuch zu Verallgemeinerungen, indem Werkkomponenten abgesondert und das Eigentliche des Kunstwerks ins Begriffliche verzettelt werden; denn worauf Walser mit dem Gelegentlichen, Tänzerischen, Zufälligen und Musikalischen beim Aufklang von vielen Spätprosastücken⁴, worauf er in «Cezanne-Gedanken» mit dem Wort «die Gebirgigmachung des Rahmens» hinweist, das ist eine Fassung oder eine Reihe, innerhalb deren und gegen die sich eine oft parabolische «Handlung» abspielt. Die wechselseitigen Verweisungen, die Anspielungen und Nebenbedeutungen erschließen sich bei der ersten Lektüre manchmal nicht, da sich das Beziehungsnetz eines im Laufe des ganzen Schaffens überarbeiteten, in Bern zugleich zugespitzten und hinter der Handlung verschleierte Bildvorrats bedient. Im Spätwerk können

die Anzeichen des Dunkels, des eigenwillig Fragmentarischen und des Versagens Träger eines konsequent dargestellten Gefühlslebens sein. Zu dem unbestechlichen Blick Joseph Martis kommt jetzt das in der Schichtung von Erzähler- und Figurenbewußtseinsebenen zur Sprache gewordene Bekenntnis, Handlung steche nur täuschend vom Traum ab, das *alter ego* könne feindlich, ja zerstörend sein, Schwächen und Unterlassungen seien unseren reinsten Idealen verschwistert.

Künstler und Geliebte

Infolgedessen ist das dem Werk am besten angemessene Vorgehen die Einzelanalyse unter Heranziehung wiederkehrender Motive, Metaphern und Sprechhaltungen. Wir wollen uns im folgenden jedoch auf einzelne Beispiele und Hinweise beschränken, die — keineswegs erschöpfend — in Walsers Behandlung des Künstlers und der Geliebten ihren Schwerpunkt finden. Dabei werden wesentliche Motive wie Theater und Spiel, Spaziergänge und Wanderungen, die Darstellung der Gesellschaft und eine Anzahl zum Verständnis Walsers unerläßlicher Bildmetaphern unberücksichtigt bleiben. Aufstellungen über Erzähltechnik werden nicht im einzelnen belegt, ebenfalls wird die strukturelle Funktion der Sprache nur aus dem Blickpunkt anderer Erwägungen erwähnt werden. Unsere Beispiele sind womöglich Arbeiten entnommen, die nach der Publikation der «Rose» erschienen sind, denn es handelt sich unter anderem um die Feststellung eines über den Rückzug Walsers in die Heilanstalt Waldau hinaus aufrechterhaltenen Schöpferwillens. Es wäre verfehlt, Walser irgendwie als Schriftsteller zurechtfrisieren zu wollen, das wäre eine Unterstellung, die weitgehend dem Sinn und den nicht immer erbaulichen menschlichen Zeugnissen seines Werkes widersprechen würde. Das Werk ist in seiner künstlerischen Gestalt ausreichend gerechtfertigt. Wir möchten lediglich an Beispielen die Verwandlung des lyrischen Ichs zum ethischen Willen einer Demonstrationkunst vorführen (wir bezeichnen damit eine symbolisch-abstrakte Dichtungsart, die durch Gebilde, welche Einblick in die Kunst gewähren, der Erkenntnis dient). Walsers bald beglückende, bald bestürzende Versuche, mit «essayistischen» Mitteln den Leser als Teilnehmer in das Werk einzubeziehen, dienen dazu, ihn auf eine asymmetrische Spannung als strukturellen Grundsatz aufmerksam zu machen.

Walser selber empfand die Übersiedlung nach Bern als Beginn einer künstlerisch anspruchsvolleren Schaffensperiode. Hinweise auf die «Bedachtsamkeit» seines Werkes durchziehen die Spätprosa⁵, oder er bekennt sich mittels eines Wortspieles zu dem von einer vorübergehenden Frau ausgesprochenen Wort: Mache («Was eine Frau sagte») zu der jedenfalls von ihm selber als

Wandel in der Schaffensweise aufgefaßten Bewußtheit. Walser hoffte auf einsichtsvolle, gewandte Leser. Dies geht auch aus einem Brief an Resy Breitbach hervor, in dem er der jungen Verehrerin seine Bedenken darüber ausspricht, daß sie sich «Die Rose» angeschafft habe: ««Die Rose» ist eines 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.» Walser verlor nicht leicht den schriftstellerischen Mut. Trotz der Nichtveröffentlichung seines letzten Romans «Theodor», trotz dem Mißerfolg der «Rose», Orell-Füßlis Ablehnung einer Sammlung von Prosastücken und der Zurücksendung von Arbeiten, die er dem «Berliner Tageblatt» angeboten hatte, konnte Walser im Mai 1926 dennoch an Otto Pick schreiben: «Es geht mir lediglich um meine schriftstellerische, dichterische Behauptung» (Mächler, 185). Wiewohl Walser in Bern den Leser zum Denken, zum persönlichen Engagement mit den dargebotenen «Zeichen des Daseins», wie er einmal den Stoff zu seinen Zusammenstellungen nennt, auffordert, wußte er, daß sein Publikum zu dieser Zeit vorwiegend aus Zeitungslesern bestand. Aus Briefen an Otto Pick geht hervor, daß Feuilletonredaktoren von Walser in erster Linie Belustigendes, «Aktuelles» und Begegnungen schildernde Erlebnisepisoden verlangten. Allen Anzeichen seines künstlerischen Ehrgeizes eingedenk, zwischen dem zähen Vorsatz, das Kunstempfinden des Lesers durch die Verfeinerung gestalterischer Mittel anzusprechen, und dem aus einem empfindlichen Stolz geborenen Zögern, weiteren Mißverständnissen mit «Aufklärungen» zu begegnen, die seine Kunst kompromittierten, sah er sich genötigt, sich irgendwie den Forderungen des Tagesverbrauchs anzupassen. Hoffnungen, sein kritisches Ansehen durch Buchveröffentlichungen auszugleichen, gingen wiederholt fehl. Stücke, in denen Walser sein Verhältnis zum Dichten behandelte, wurden noch untergebracht, insofern sie mit einer breiteren Motivik versehen waren oder ihm mit dem Verweisungscharakter des Stückes eine Doppelschicht der Kommentierung gelang, wie in «Ich soll arbeiten», «Walser über Walser» oder «Stilvolle Novelle». Die weniger mittelbaren Abreagierungen, die hohen dokumentarischen Wert haben für die positiven Bestrebungen dieser Zeit, wie «Brief an einen Besteller von Novellen», «Für die Katz» und «Meine Bemühungen», verblieben dem Nachlaß.

Jede Beschäftigung mit dem Spätwerk muß von den offenen oder verschlüsselten Selbstdeutungen ausgehen, denn nur ihre Gesamtheit gibt den Blick für das erstrebte «Totalbild» («Hamlet-Essay») des Geschaffenen frei; nur durch eine ihnen anhaftende Spannung des Anonymen verwirklicht sich die von Walser gestellte Forderung des Werkes: Dichten als Beleg der Anastomose des Menschen und Dichters zu gestalten und dadurch der Ästhetik der hergebrachten Form mit dem Lebensparallelismus des Dichters zu begegnen. Trotzdem erkennt man schon die Vorrangsstelle, die Walser in

seinem Berner Werk der ursächlichen Unvereinbarkeit von Leben und Dichten einräumte, wenn man die erhaltenen Partien des im Sommer 1921 begonnenen Romans «Theodor» heranzieht (s. Bd. VII). Diese 1923 veröffentlichten Auszüge deuten an, wie Walser in der ihm eigenen Ausdehnung die menschliche Tragik eines jeden Dichters zum Seinsthema des eigenen Werkes zu gestalten sich vornahm. Hierin nimmt Walser wieder das in «Jakob von Gunten» und in manchen der Bieler Arbeiten angedeutete Motiv des Schriftstellers als Amateur von neuem und stilisierter in dem Tagebuch auf, das von Theodors Suche nach einem Romanstoff berichtet. Zugleich wird damit Walsers Vorbehalt gegen die Illusion und die ontologische Unzulänglichkeit eindeutiger Erzählhandlungen ersichtlich. Später baute er diesen Vorbehalt weiter aus in «inhaltsfreien» Geschichten, in mißglückten Novellen, die das Getriebe des spannenden Erzählens ad absurdum führen, in Inhaltsangaben von Trivialromanen, die mittels durchleuchteter Klischees parodiert werden. Die letzte Szene der Auszüge spielt auf einen Maskenball an, an dem Steiner, der Gelehrte und Ehegatte in der Familie, in der Theodor «Hausfreund» ist, als Teufel verkleidet versucht, das bei einem mißratenen Versöhnungstreffen der zwei Männer gesprochene Wort: «Hol' dich der Teufel» wortwörtlich auszuführen. Die kommunale Festlichkeit des Maskenballes und der in städtischer Umgebung ausgesetzte Schriftsteller, dem nunmehr weder ein Institut Benjamenta noch eine idyllische Natur als Asyl zur Verfügung stehen, sind allerdings Potenzierungen früherer Motive, zugleich aber Antizipationen in diesem gleichsam als kühner Werkprogrammwurf zu betrachtenden Auftakt zu der Berner Zeit.

«Theodor» deutet klar die weiterhin für Walser grundlegende Frage nach der Berechtigung des Künstlers, somit auch nach der Analyse der Kunst voraus. Die mimische Naivität aber, die in den Romanauszügen an den Tag gelegt wird, deckt auch diese Frage als das strukturgestaltende Movers der Berner Werkstufe auf, welches die Erlebnisinhalte verarbeitenden Überlagerungen, die absichtlichen Verschlüsselungen antreibt. Walsers Ausführung dieser Frage in der literarischen Beschäftigung mit sich selbst darf nicht über das Wirken dieses Ichs als stellvertretendes Medium eines in seinem Fundament überaus humanen Verkünderbewußtseins hinwegsehen lassen, dessen Auftrag aus der künstlerischen Berufung hervorgeht. Die paradoxe Beantwortung, die diese Frage in Bern erfährt, rührt von dem Verhältnis zwischen naiver und berechnender Kunst, zwischen der Verbindlichkeit des In-der-Welt-Seins als Mensch und dessen Gegenstück in der Abkehr von der Welt in die Beheimatung der selbstgenügsamen Phantasie her. Dazu ist schließlich das als «Pflicht» seiner Dichtung empfundene Gebot in Betracht zu ziehen, dessen Niederschlag in dem Wagnis besteht, die zum Schaffensbereich genommene persönliche Not dazu einzusetzen, über die Reduzierung des Kunsterlebnisses auf seine ursächlich entgegengesetzten Bewegungsmomente

und unter Gefahr der Aufhebung der Kunst, sie der Natur — und das heißt bei Walser dem bedrohten Humanen im Menschen — wieder zuzuführen.

Es ist zunächst in der auffallenden Zunahme der Künstlerportraits in Bern die Auswirkung dieses Themennetzes zu sehen. Wie in manchen der früher verfaßten Künstlerbildnisse («Kleist in Thun», «Lenz», «Hölderlin», «Büchners Flucht», «Brentano») bekundet die Kenntnis von biographischen Einzelheiten die Anziehungskraft, die der Künstlertypus als solcher auf Walser ausübte; die Werke selber finden nur gelegentliche Erwähnung⁶. Wiederum schwingen in diesen Bildnissen persönliche Züge Walsers selber mit, die ihrerseits das Werk jeweils bedingen. Diese Aneignungsart gehört mit zur metaphorischen Verabsolutierung des Subjektiven im Spätwerk. Ein verhältnismäßig neutrales, das heißt objektives Beispiel ist das wahrscheinlich in der ersten Berner Zeit entstandene «Etwas über Goethe» (1921 veröffentlicht). Das Stück fußt auf Goethes Zürcher Aufenthalt während der zweiten Schweizerreise. Es setzt mit Worten ein, die das Empfinden Walsers verraten, Worte jedoch, die auch einem moderneren Verständnis Goethes entsprechen: «Vieles blieb unausgeglichen in ihm...» Das Bild von Goethe wird mit Merkmalen des Wanderers ausgestattet. Nach dem zitierten Eingang wird ein Bild der geistigen Helle, der Weltoffenheit, des Mutes und der Menschenliebe — die dazu ausreichen, «sich etwa auch Vorwürfe machen zu lassen» — entworfen. Ein der tastenden Einfühlung unterbautes, menschliches Ethos drückt sich in Goethes wohlthuender Wahrnehmung der gleichmachenden Abhängigkeit vom Gesetz des Lebens aus, wie in seiner Erkenntnis der wechselseitigen Bedingung vom Guten und Bösen. Die Sätze des Stückes weisen einen Melos auf, der eine Vertrautheit mit der Satzgliederung in Goethes autobiographischen Schriften verrät. Die Wirkung von Walsers bewegender, ausgeglichener Sprache in diesem Stück entsteht aus der Durchkreuzung der vielen Abstrakta mit einem der organischen Welt und dem Innenleben entlehnten Bildschatz. Walsers auf das Gefühl abgestützte Aneignung und das ganze Stück selbst gipfeln in dem vorletzten Absatz — der letzte ist kurz, von typisch wegwerfender Tonlage, die sich der heraufbeschworenen Stimmung nüchtern widersetzt —, in dem Goethe während der nach Walsers Poetik schöpferische Quellen entbindenden Nacht, «da alles schlief», in den Garten vor Bodmers Haus tritt, um da «wie ein Jüngling... in seiner Freude, in seiner Selbstvergessenheit» zu träumen, an ein Gedicht und an ferne, «vielleicht auch an ihn denkende Menschen» zu sinnen.

In «Ein Flaubert-Prosastück» (zuerst von Carl Seelig in «Große kleine Welt» aus dem Nachlaß veröffentlicht) ist die Einführung in eine Dichtergestalt über den Weg der Selbstanalyse noch eigentümlicher, denn sie weist zugleich auf das literarisch, psychisch und strukturell Problematische hin, das aus der Bindung zur Geliebten entsteht. Das Stück schildert in einer

anfangs in ihrer äußeren Bezugslosigkeit sich selber beinahe aufhebenden Sprache mutmaßlich die Wiederbegegnung Flauberts mit seinem zweiten Ich, Emma Bovary, nach seiner Rückkehr aus Ägypten. Das Stück setzt also praktisch am dem Prosastück «Etwas über Goethe» entgegengesetzten Punkt im schöpferischen Rhythmus an. Als souveräner Entwurf der seelischen Lage eines bei der Kenntnis aller Konsequenzen sich seiner Muse ausliefernden Dichters würde es dieses Werk verdienen, eine Ehrenstellung unter Walsers Künstlerbildnissen einzunehmen. Vom Blickpunkt der Selbstdeutung her aber ist das Stück zugleich eine Zusammenfassung der eigenen sprachkünstlerischen Situation Walsers nach der Rückkehr vom sogenannten «Berliner Débacle» (Wdg, 94), das mit einer schweren schöpferischen Krise endete, und eine Lösung derselben in der sprachlichen Verklärung der Zurückgewinnung der einzig Geliebten, der Sprache. Die Ziellosigkeit der zu Beginn des Stückes vom Gegenständlichen gelösten Sprache dient der im Thema vorausgesetzten Innerlichkeit des Vorgangs, sowohl auf der Flaubert-Ebene wie auf derjenigen der Selbstdeutung, denn ihr haftet hinter der anerkennenden Parodie des Flaubertschen Stils auch Geständnischarakter an. Schon im Titel sind die zwei Ebenen vorhanden. Dieser mehrdeutige Titel steht auch als Beispiel dafür, wie die Ironie bei Walser das tolerante Verständnis nicht ausschließt, denn zusammen mit der darin vorweggenommenen Parodie auf die Flaubertsche Ästhetisierung der Sprache impliziert der Titel auch die Anerkennung für das im Verlauf des Stückes vollbrachte stilistische Ideal Flauberts: in der literarischen Schöpfung so allgegenwärtig und unsichtbar zu sein wie Gott.

Die Wendung zum Höhepunkt des Stückes setzt dort ein, wo, ungestört in seiner Wohnung, Flaubert sich auf sein «Erinnerungsleben» besinnt. Gemäß der Vorrangstelle der Künstlerproblematik im Spätwerk ist an dieser Stelle die Umkehrung der Heimatlosigkeit früherer Walser-Gestalten in der durch Behausungen versinnbildlichten Feststellung des dichterischen Ichs als eigentliche und einzige Heimat des Dichters zu bemerken. Es folgt nun im Stück eine evozierende Beschwörung der Sprache, welche in der Flaubert-Handlung mit seinen Vorstellungen von der vorausempfundenen Einsamkeit zu tun hat. Nach der darauf folgenden Gewährwerdung der unvermittelt anwesenden Frau steigert sich das Stück sprachlich zu einer Erklärung der Treue, die gerade durch die Umsetzung des einleitenden Teils in erlebte Rede an die in Sprache gedrängten Urtriebe in «Die Schlacht bei Sempach» erinnert: «Vollkommene Angehörigkeit ist etwas, das kein anderer versteht als der, den's angeht, der um dies Rätsel ganz genau weiß. Vollkommene Treue kann mit vollkommener Untreue täuschende Ähnlichkeit haben. <Ich gehöre dir und nur dir, immer...>» Wie Walser es versteht, eine künstlerische Idee mit einem Komplex von Gefühlen anzulegen, erweist sich dann im folgenden. In der äußerlich gedämpften Seligkeit der ver-

innerlichten Wiederbegegnung spricht Flaubert von der Sehnsucht, die er «am hellen Tage» nach der Frau fühlte, während die Sprache des Erzählers ihre Wiedergewinnung besingt. Diese zweischichtige Wiedereinweihung spielt sich in einer ebenfalls durch die Sprache angedeuteten Stille ab, die ihrerseits von einem weiteren Gefühlskontrast ausgeht: einerseits die «Entzückung» der «Liebhabergebärdung» Flauberts, andererseits die am Antlitz der versinnbildlicht-allegorisierten Sprache stehende Befürchtung, «daß er zu weit gehen könnte». Dichter und Frau verlassen gemeinsam die Wohnung, die der Schauplatz dieses seltsamen Liebestreffens gewesen war, und werden mittels der ursprünglichsten aller Metaphern Walsers, der Bewegung, der Umwelt wieder zugeführt: «Sie glitten und gingen unter den übrigen Dahingleitenden und Gehenden wie ein Geträumtes in einem Geträumten.»

«Ein Flaubert-Prosastück» weist mit nicht zu mißverstehender Folgerichtigkeit darauf hin, wie innig das Bündnis ist, das mit der Liebe zur Frau umschrieben wird. Wer aber die Handhabungen der Kühle und Leidenschaft, Nähe und Abstand umfassenden Sprache empfindet, dem wird auch das Fehlen der Geschlechtlichkeit in dieser mit der verstohlenen Sinnlichkeit einer unerlaubten Passion versehenen Liebe nicht entgehen. Die besonders im Spätwerk auftretende Ambivalenz einer Geliebten gegenüber, der Wechsel von «Treue» und «Lieblosigkeit», andererseits die schwärmerische Verehrung, die Walser einer Magd im Hause Ernst Morgenthalers entgegenbrachte und die man dann mit Hinweisen auf anscheinend vergleichbare Bekanntschaften in den Prosawerken zu verbinden gewußt hat, dies alles hat dazu geführt, daß mißliche Vermutungen über Walsers Triebleben angestellt wurden; besonders die — wenn nicht als Brandmarkung gemeinte, so doch als Abfertigung wirkende — Anspielung auf Homosexualität ist da zu nennen. Wir sind dagegen der Meinung, daß man, solange eine von berufener Seite durchgeführte psychiatrische Analyse des Werkes aussteht, besser tut, Aufhellungen über die Niederschläge eines vielleicht ungewöhnlichen Trieb- lebens eher in Studien über die Psychologie des Genies im Werk selbst zu suchen, als sie aus der Sexualpsychologie zu erwarten.

Das «innere Mädchen»

Indessen ist vielleicht Aufschluß zu dem bisherigen biographischen Befund der im Spätwerk wiederkehrenden Situation eines Berichterstatters oder Ich-Erzählers zwischen zwei Geliebten aus einem der ersten Briefe an Resy Breitbach aus dem Jahre 1925 zu gewinnen, in dem Walser von zwei in beiden Fällen nicht mehr vorhandenen Geliebten berichtet: «ein schönes, junges Mädchen», in das er sich verliebte «infolge der Musik», die er «täglich» in dem Café, wo er sie antraf, zu hören bekam, und zweitens — nachdem «alles verändert [war]» — eine Saaltochter, die er nach einfalls-

reichen Waldwanderungen «seitdem ... nicht mehr» sah. Diese zwei Mädchen dürften wohl wirkliche Vorbilder haben, die Art der Unterbrechungen und Einlagen im Briefe aber, die verdunkelnden kausalen und zeitlichen Satzbindungen, die Erwähnung der Mädchen im Zusammenhang mit Metaphern, die anderswo die Dichtung umschreiben, und der seiner schriftstellerischen Situation gewidmete Überblick in der ersten Hälfte des Briefes lassen in diesem Schreiben, das vorerst den Ton einer spontanen Mitteilung aufweist, einen ebenso großen Anteil von «Dichtung» als von «Wahrheit» vermuten. Der Brief unterscheidet sich von anderen, zu Kunstwerken verdichteten «Geständnissen», in denen der Apperzeption des Lesers aufgetragen ist, die sprachlichen und stilistischen Verbindungslinien zwischen den scheinbar in ihrem Gegenüber belassenen Spannungskomponenten zu vereinheitlichen, hauptsächlich in der weicheren Fügung der Berichtteile und dem Entgegenkommen in der Tonlage. Daß es sich hier um eine wenigstens partielle Stilisierung handelt, die an Teile von Rilkes Briefwechsel gemahnt, bei der aber an eine spätere, verständigere Lektüre des Briefes gedacht wurde, geht aus dem Briefbeginn hervor: «Mein ganz hoch verehrtes Fräulein! Im Wunsche, daß Sie meine Briefe, wenn Ihnen das innerlich möglich ist, schlicht und groß und lieb Ihren Eltern zu lesen geben, möchte ich Ihnen mitteilen...»

Es ist zu hoffen, daß die für Band XII des Gesamtwerks vorgesehene Veröffentlichung der erhaltenen Briefe Walsers zur Aufklärung des biographischen Sachverhalts bezüglich der Geliebten beitragen wird. Was aber das im Berner Werk ausgedrückte Verhältnis zu Frauen betrifft, läßt sich als Widerspiegelung eines Vierecks der Existenzspannung auffassen: Bindung gegenüber Freiheit, Dichter gegenüber Menschsein. Um unsere Bemerkungen wenigstens andeutungsweise in eine Verbindungslinie zum früheren Werk zu setzen, muß hier erstens auf die freie — weil unerwiderte — schicksalslose Liebe Simon Tanners zu Klara Agappaia in «Geschwister Tanner» aufmerksam gemacht werden, zweitens auf die Verdrängung der weiblichen Sinnlichkeit Lisa Benjamentas im Bewußtsein Jakob von Guntens zur Bewahrung von Lisas Potenz als Sinnbild der verpflichtenden, dichterischen Phantasie. Eine vergleichbare, wenn auch mehr «konstruktivierte» Sublimierung der sinnlichen Reize einer Frau wird in «Olympia» vorgenommen. Dieses Stück allein macht verständlich, in welchem Ausmaß Walser dank seiner Kunst der Zusammenstellung sinnbildlich-abstrakter Bilder am Ausbau einer modernen Poetik des Erzählens Anteil gehabt hat. Das Thema von «Olympia» ist die Schwierigkeit des künstlerischen Schreibens, die Leistung des Stückes ist sein Gelingen im parabolischen Perspektivenwechsel. Dem Gehalte zufolge soll sich der Dichter durch die Anerkennung der anwesenden Muse legitimieren, was ihm auf der Handlungsebene nur zum Teil gelingt, und zwar anhand einer Darstellung einer «ungewöhnlichen Art, das

Leben zuzubringen», das heißt des autistischen Innenlebens, hier in der Gewandung des Militärdienstes. Auch dieser als letzter angebrachte Versuch, der Forderung der als «Gebietlerin» bezeichneten Olympia zu genügen, «eine Geschichte» zu erzählen, untersteht einer Erzählironie, welche die vorangegangenen Demonstrationen der Unmöglichkeit durchzog, eine Geschichte zu erzählen. Die Wahrnehmung der nackt auf dem Sofa des Dichtersimmers liegenden Olympia geschieht als Unterbrechung eines unter dem Eingangsstenogramm: «Ich schrieb:» stehenden Briefes, der mittels einer darin enthaltenen Selbstdeutung Anschluß an eine Nachbarsfrau bezweckt. Olympias erste Worte: «Du scheinst in deinen Beruf vertieft», kommentieren diese schriftstellerische Sachlage. Auf die oben angeführte Forderung Olympias nimmt der Erzähler vor dem Spiegel die Stellung eines Schriftstellers ein, aber seine «Geschichten» lassen sie unbewegt, in «göttinnenhafter Unberührtheit». Die Wirksamkeit dieses Stückes als Ganzes geht zunächst auf die im Erzähler ausbleibende Empfänglichkeit für Olympias Reize zurück. Ihre Figur vereint eine richtende Göttin mit Manets berühmter Buhlerin zu einer Gebietlerin, welche als leibhaftig empfundenes Wesen die Sinnlichkeit und Schönheit verkörpert, die als Sprache in das Werk einzugehen hat. Zugleich aber ist der Titel das Lösungswort für eine Stätte für Wettkämpfe, die im Zimmer des Schreibenden stattfinden.

Die in ungemein vielen Arbeiten der Berner Zeit aufs mannigfaltigste variierten «Liebesbeziehungen» auf einen Nenner bringen zu wollen, würde dem Kunstsinn Abbruch tun, der sich an die vollführten Abwandlungen dieser Liebesverhältnisse anlehnt. Es können jedoch einige anweisende Richtlinien im Spätwerk hervorgehoben werden. Das überaus häufig anzutreffende Motiv der Treue oder der Treulosigkeit einer «Geliebten» gegenüber ist die Walsersche Vokabel für die Erfüllung und Genugtuung der dichterischen Sendung, die er eine Zeitlang als «Lakai» ausübt, um sich dann aus dem Joch dieses sonst gutgeheißenen, ja ersehnten moralischen Masochismus zu befreien, alsdann als Verantwortungsloser, Abenteurer, Liebloser oder hinter einer großen Anzahl anderer Masken auszureißen, um sich dann wieder werbend und flehend, mit von Zusicherungen durchzogenen Liebesbeteuerungen und gleichsam in der tätigen Reue der geleisteten Kunst der tastenden Wiedergewinnung der ihm eigenen Sendung zu widmen. Bei der schriftstellerischen Behandlung von Abschnitten aus diesem Lebensrhythmus bietet das Ineinanderschieben von Teilaspekten, der Wechsel der Perspektiven, die Überlagerung oder gar rückläufige Behandlung verschiedener Abschnitte, geschweige ihre Angliederung an eine Handlungsschicht, Gelegenheit zu denkbar vielen Kunstkombinationen. Walser selber spielt in einer Selbstcharakterisierung seiner Prosa auf die daraus entstehende Erzählvoraussetzung an, was zugleich vom Werk selber her der Literaturkritik ein induktives Vorgehen vorschreiben würde: «Der Roman,

an dem ich weiter und weiterschreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können» («Eine Art Erzählung»).

Die Herausformung verschiedener weiblicher Figuren, die als bald sich ergänzende, bald sich widerstreitende Kräfte des Innenlebens fungieren, ermöglicht die erzählerische Gestaltung der oben berührten, wechselnden Einstellung zum Dichten. Erzählerisch erweitert wird dieses ohnehin verschiedene Zwischenstufen erfassende Verhältnis durch die Einbeziehung von metaphorisch verwendeten Vorstellungen wie Freiheit, Musik, Größe, Gesundheit. Die weiblichen Figuren sind vornehmlich zwei: die Edith-Figur, die am häufigsten für die Dichtkunst steht, und eine Mädchen-Figur, die unter verschiedenen Namen angeführt wird (mitunter als Kammermädchen oder Dienstmädchen), zu der man vielleicht über eine literarische Interpolierung Walsers am ehesten Zugang gewinnt: «Wer übrigens aufmerksam Heinrich von Kleists ›Kätchen von Heilbronn‹ liest, dem fällt auf, daß das zarte Mädchen weiter vielleicht nichts anderes ist als das Weichheitselement im stählernen Wesen des Herrn Grafen vom Strahl...» («Wilhelm Tell»).

Wenn auch die Metaphorisierung der dichtungsfördernden Innerlichkeit als Mädchengestalt ihre zugespitzteste Ausprägung in Bern erfahren hat, so muß als ihre Antizipation aus der frühesten Werkstufe Walsers wieder an die Gestalten Aschenbrödels und Schneewittchens erinnert werden. Weitere Vorstufen dazu, die trotz andersartiger Gehaltsfunktion eine ihre Reinheit verkörpernde Geschlechtslosigkeit gemeinsam haben, sind das Kind in dem Schneemärchen im letzten Kapitel der «Geschwister Tanner» und das Kind in dem Märchen «Das Ende der Welt» aus der Bieler Zeit. Freilich bedeutet die Treue dieses «seltsamen Mädchens», dieser «Sanftesten», dieser die Wahrheit bergenden Alice, dieser die Güte vorweisenden Agathe, dieser kurzsichtigen Zäzilie, oder wie der Aspekt der Dienstwilligkeit des innern Mädchens benannt wird, die nunmehr aus reflektierendem Abstand gestaltete Fortsetzung der früheren, durch Unverbindlichkeit des schöpferischen Ichs erlangten Freiheit. Dem grundsätzlichen schriftstellerischen Vorsatz zufolge, die perspektivische Einblendung in der Erzähltechnik auch denkkritisch auszuweiten, werden — am greifbarsten etwa in «Freiheitsaufsatz», «Herren und Angestellte» und in der von der Wirkung der Musik ausgehenden Saul-David-Partie in «Der verlorene Sohn» — die Kehrseiten der «Freiheitlichkeiten» in Motivgegensätzen wie Stärke-Schwäche, Diener-Bedienter, Bedrohtheit-Geborgenheit, Freiheit-Unterdrückung, Entwicklung-Stillstand, Ehestand-Junggesellentum unterstrichen. Verschiedene positive Beziehungen sind zu belegen. Das Mädchen schreibt zum Beispiel Gedichte und sendet sie, mit dem Namen seines Herrn versehen, an Verleger («Dienstmädchengeschichte»); in «Das schöne Kammermädchen» heißt es: «Für mich schien es nichts Schöneres geben zu können, als der

Dienenden meinerseits zu dienen, indem ich ihre Dienstbarkeit liebte.» Das fruchtbare Verhältnis geht über in den Versuch, sich aus der Bindung zu lösen, wie bei dem «Entwicklungsmenschen» in seinem «Liebesverhältnis zu einem schönen Mädchen». Dieses Mädchen (in «Die nie fertig werden») nimmt über seinen Verdruß, daß «ihr Partner» nicht zu «Ringkämpfen» mit ihr bereit ist, «sichtlich an Schönheit ab», sie läßt «mehr und mehr Spuren eines Seelenzusammenbruchs entdecken». «Wahrheit ist», heißt es dort weiter, «daß sie ihn von sehr feudalem Standpunkt aus ansah, und der schlechte Mensch kannte ihre Überzeugungsweise, er sah <das alles> schon...»

Die letzte Szene in «Die Ruine», eine der ehrgeizigsten Selbstdeutungen Walsers, schildert mit einer für innere Begegnungen charakteristische von Sprachklang, von Musik durchzogene Stille, in der das Mädchen «herbeifliegt», den sinnbildlichen Modulationsreichtum, den Walser seinen Selbstdeutungen einzugliedern vermochte. Es werden hier nebeneinandergestellt: bildhafte Umschreibung des Künstlers als eines sensiblen Menschen, die ausweichenden, beschwichtigenden Antworten auf den Vorwurf des Mädchens: «Was hast du mir versprochen und nicht gehalten?», die der Einsicht des Erzählers entsteigen, daß ihm das allein durch die Treue des Mädchens zu erreichende «Gleichgewicht» eine Ausbeutung bedeutet, indem eine fertiggestellte Schöpfung sie notwendigerweise wieder trennt, die «ganz, ganz schwache, vorbehaltvolle Zufriedenheit» des Mädchens, nachdem es «mit sichtlichem Einverständnis» davon Notiz nahm, wie der Erzähler die Mittel dieser Ausbeutung, die Hände, die als «etwas Nehmendes, Egoistisches» bezeichnet werden, verbarg. Diese mit sicher gehandhabten Sprachmitteln und feinen menschenkundlichen Beobachtungen gestaltete Versöhnung ist eine provisorische, aber sie ist deshalb nicht weniger menschlich verpflichtend. Sie läßt auch begreifen, welcher menschengläubige Tiefsinn dem Wort Walsers am Ende von «Meine Bemühungen» beizulegen ist: «... ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.» Die oft spürbare Ironie über die eigenen Versuche, sich vom trauernden Mädchen zu lösen, wird in «Wenn Autoren krank sind» stärker hervorgehoben. Dort will sich ein Autor ein für alle Male der Geliebten entziehen durch ihr ins Werk hineingelegtes Hinsterven. In «Der Ernst des Lebens» hingegen ist die Ironie und die damit verschleierte Selbstkritik das Mittel, mit dem das Stück weit über die persönliche Thematik hinauswächst. Die Selbstkritik ist in die Kritik am unbedingten Anspruch der in Mädchengestalt verkörperten Ausschließlichkeit des Innenlebens aufgenommen. Eine Aufspaltung der durch innere Abhängigkeit verbundenen Gegensätze von bewußtem Schreiben und naiver, das heißt unbewußter Empfindung geschieht mit Worten, die für Walser allenfalls einen werkgeschichtlichen Sinn hatten: «Eines Tages trat das Mädchen aus dem Rahmen

der Bisherigkeit heraus.» Darnach ist der Ernst des Lebens der ständige Begleiter des Mädchens, aber er bleibt ihr unsichtbar. Hinter einer zweischneidigen Ironie der nachsichtigen Bereitschaft des Erzählers, das Mädchen in ihrem unwissenden Wahn über den «Nieerkannten», den ihr immer begleitenden Ernst zu belassen, steht ein in Plauderton verarbeitetes Schuld- bzw. Unwissen wegen der Unausweichbarkeit des Unbekannten im Leben, wie auch die heimliche Sehnsucht über das Verschwinden des Mädchens hinaus in ein größeres Absolutes einzugehen. Das Ende heißt: «Nicht wahr, sie kam fein weg?»

Das freie, vom Mädchen des inneren Ichs wie von der Edith-Figur als Dichtkunst getrennte Leben wird am profiliertesten in Masken behandelt, die auf der Erzählschicht metaphorisch, dahinter aber durchsichtig sind. In «Die Rose», wo solche Masken zum ersten Male in größerer Anzahl erscheinen, steht auch der Hinweis: «... in einem Ichbuch sei womöglich das Ich bescheiden figürlich, nicht autorlich» («Zückerchen»). Hierher gehören die Gestaltungen der mimischen Naivität oder der sogenannten «errungenen Jugend», wie sie Walser in «Fragment» von der natürlichen Jugend unterscheidet. Einerseits wird dem Befreiten das Erringen einer Jugend durch die unerwiderte Liebe zur Dichtkunst auferlegt: «Es existiert eine, die mir noch kein Wort, als höchstens ein nachlässiges, und noch kein anderes Zeichen, als ein absprechendes bewilligte. Diese besitzt mich. Ich gehöre der, die mich nicht haben will, mich freigibt und mir damit die Pflicht auferlegt, zu mir selber zu sehen» («Tagebuchblatt»). Damit verwandt, aber aus anderem Blickpunkt behandelt, ist die «errungene Jugend», welche für die Zurückgewinnung der schöpferischen Naivität steht. «Eine einfache Geschichte» zeigt, daß sich Walser der Schwierigkeit dieses künstlerischen Vorhabens bewußt war. Darin heißt es vom «Einfachen»: «daß er sich nach der Einfachheit zurücksehnt, denn er fühlt zweifellos von Zeit zu Zeit, er habe das sogenannte Wunderbare verloren; es wiederzufinden, dürfte freilich für ihn mit Langwierigkeit verknüpft sein».

Als gestalterisch einfacher Versuch, diese Einfachheit in weltmännischer Verkleidung und als Treue zu sich selbst zu retten, ist «Fidelio» (1922 veröffentlicht) zu nennen. «Adonis» (1925 veröffentlicht) veranschaulicht die Austiefung, die dieses Thema in den mittleren Berner Jahren dem Gehalte wie der Gestaltung nach durchgemacht hat. Hier kommt eine parabolische Spannung zum Wort, die der wesensfremden, durch zurückgewiesene Dienstwilligkeit erlangten Unabhängigkeit innewohnt. Der Wünsche der Tochter ungeachtet wird Adonis von ihrer Mutter wegen seiner herausfordernden gesellschaftlichen Untüchtigkeit als Diener abgelehnt. Ziellos wandert er darauf durch den Wald, wo er der auf sich selbst gerichteten, personifizierten Phantasie, einem Bild der Vergänglichkeit und einem Dichter im Bett des «ungestörten Denkens» begegnet, wobei ihn das letztere

Bild lange darnach beschäftigt. Als einzige, verwischte Anspielung auf die griechische Vorlage der Figur heißt es: «Später, in der Stadt, gab er sich mit Hofieren ab.» Ein Geständnis der in der Unabhängigkeit zugezogenen Strafbarkeit ist aus dem darauffolgenden Satz herauszulesen: «Seine Seele glich einem schwarzen, von Rätsellichtern funkelnden Diamanten.» Das kritisch urteilende Verhalten des Erzählers zu Adonis spitzt sich auf folgende Worte am Ende des Stückes zu: «Mich hat er nicht gern. Wäre mir's drum zu tun, so nähm' ich ihn arg her. Ich überlasse ihn seinem Schicksal.» Es spricht hierin der Abstand der Erkenntnis. Gegensätzliche Seelenkomponenten werden mit der Wahl eines Stoffes maskiert, der nach der Vorlage von einem schönen Jüngling berichtet, der in der Blüte der Jugend stirbt, insofern die kritische Einstellung des Erzählers dem Wunsch entstammt, die in der Umwandlung der Vorlage zum Ausdruck gebrachte Furcht vor der Bestrafung eines ungerechtfertigten Lebens literarisch aufzuwiegen.

Die Sehnsucht der Befreiten zielt auf ihre menschliche Eingliederung und Gesundung, welche beide mit dem Glück identifiziert werden. Der mißlungene Versuch, als Glücklicher das innere Mädchen zu retten, das heißt sie in die große, nichtdichterische Welt zu retten, ist das Thema von «Wir verlieren uns nicht so schnell». Der Glückliche wünscht sie aus dem hier als «Schütte» bezeichneten literarischen Sturz zu retten. Die gute Agathe will zunächst nicht darauf eingehen: ««Aber ich gehöre ja dem, der mir wehtat», wehrte sie eine Reihe wunderhübscher Zusicherungen glatt ab.» Sie wird gerettet, aber sie hat ihrem Geliebten verziehen, kann ihn damit vermissen, und da sie nicht weiß, wo sie mit dem Glücklichen hin will, verschwindet er. Der Kommentar des Erzählers: «Es sind unsere Vergeltungsgelüste, die uns von einander oft nicht loskommen lassen», ist ein Beispiel für viele, mit welcher Gewandtheit es Walser versteht, aus der Schilderung eines im Persönlichen verschlüsselten Vorgangs allgemein gültige Beobachtungen von aphoristischer Prägnanz zu gewinnen.

Daß aber die vom Mädchen Befreiten sich oft mit den der Edith Abtrünnigen decken, belehren einige der Edith-Stücke. Edith trägt meistens eine ernste Miene, sie nimmt eine abwartende Haltung ein. In «Das Kind» wird dieses leise verweisende Verhältnis gutgeheißen, das Kind unterwirft sich Edith der Hingehörigkeit zu ihr zuliebe: «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... Sie hat mich fortgejagt, ich gehorche ihr, seh' sie nicht mehr.» Ediths Entrückung in die Höhe aber gefährdet ihre Verbindung zueinander. Nicht selten bewohnt Edith eine Burg oder einen Palast, und der Erzähler spaziert nun vor der Fassade dieses Schlosses der Dichtung auf und ab, «dessen Türen er einst geöffnet hatte, um ins Innere zu treten und sich dort womöglich fein, d.h. wirkungsvoll aufzuführen. <Sie kamen gewiß nur irr-

tümlicherweise zu uns», war ihm gesagt worden» («Edith's Anbeter»). Der Treubruch wird dann in «Parzival schreibt an seine Freundin» gestaltet. Dieser Brief-Essay nimmt die aus der Treue herauswachsende Untreue zum Vorwurf, die dennoch und trotz den als Kranksein gestreiften literarischen Mißerfolgen gerade im Festhalten an der eigenen Dichtungsart als Treue verstanden werden will: «... Da mich der Gedanke an deine Reize tanzen machte, fiel ich um, kam ins Krankenhaus...⁷. Zu einem Verunglückten aus übereinandergebrochener Empfindung sagt die Mitwelt nein, und ich bin nicht einer, den es nicht unangenehm berührte, wenn er sich bedauert sähe. Ich liebe und besitze dich, und da ich dich besitze, brauche ich dich nicht wiederzusehen... Dich zu verschmähen, Schöne, macht mich die Hände falten und Gott um Verzeihung bitten, aber ob ich mich tot nach dir sehne, mag ich mich von dir nicht abhängig wissen.» Sowohl Wortlaut wie Tonlage gehen auf eine Unabhängigkeitserklärung, auf eine Kündigung des «feudalen» Verhältnisses aus. Daneben aber ist zu berücksichtigen, daß — wenn auf die Namengebung Verlaß ist — die Parzival-Metapher, auf die im Verlauf des Stückes nicht mehr explizite zurückgegriffen wird, gerade in der darin eingeschlossenen «Stärke» die endgültige Umkehr zur Treue schon vorwegnimmt. Ähnlich verhält es sich mit anderen, zur Härte neigenden «Liebhabern», wie bei der Titelfigur in «Titus», der wohl als «Lust und Liebe des Menschengeschlechts» zu verstehen ist, oder im Stück «Manuel». Dieses gestaltet in gedrängter Form die Beziehungen der Titelfigur zu dem Mädchen des innern Ichs und dem der Dichtkunst während des «Dastehens» bei einem Platzkonzert «vor dem Palast». Das Zusammentreffen von Musik und Stille (vgl. «Die Ruine») war schon in «Geschwister Tanner» die Gewähr für das Vorhandensein der Phantasie. «Zufällig», heißt es, steht das eine Mädchen neben Manuel. «Er wollte das Gegebene nicht», heißt es weiter, «es gab sich ihm.» Am Fenster des Palasts ist ein anderes Mädchen zu sehen, «dem er gleichsam Treue versprochen hatte, dem er auch bisher noch nicht untreu war, auch in diesem etwas fraglichen Augenblick nicht, wo ihn die Nähe einer andern nicht unangenehm berührte. «Schmeicheln denn die Töne dieses Konzertes nicht auch? Soll mir nichts Sonstiges gefallen, weil mir eines so gefiel?»». Nachdem sich Manuel über seine «schelmische Sicherheit» trotz dem «Zug ... leisen Unmutes, feinen Mißtrauens» am Mädchen im Palast verwundert hatte, bringt der Ausgang des Stückes ein Beispiel der durchgeistigten Feinheit, mit der Walser seine Apologetik der inneren «Freiheit» versehen hat.

Verlust der Kunst

Äußere Befreiung aber kommt auf Kosten der Nichtachtung von inneren Gesetzen zustande. Insofern die Maskierungen ins Uneigentliche verleiten,

werden sie in der zweiten Hälfte der Berner Zeit durch eine Reihe von ver-söhnenden Briefgeständnissen an die wirklich oder nur vermeintlich verlorene Geliebte übersteigert, die mit nahezu programmatischem Eifer das Thema «Verlust der Kunst» durch seine sprachliche Gestaltung zu Kunst-ende und Kunstbeginn erhöhen. Schon angedeutet wird dieses Thema in «Einer schrieb». Der Erzähler bleibt in dieser anhand von früheren Frauen-bekanntschaften gesichteten Zusammenfassung des «Herumwanderns», das es in seiner «Persönlichkeitswelt» gegeben hat, seitdem er «damals zaghaft-übermütig von dir fortsprang», deshalb so anonym, weil er erst durch das im Schreiben abgelegte Exempel sich ihres Wiedersehens und dadurch auch seiner Identität versichern kann. Der Schreibende gewinnt sich wieder während eines kurz vorher gemachten Waldspazierganges, dessen Beschreibung den Auftakt zum versöhnlichen, aber auch selbstbewußten Ende bildet. Diese Beschreibung gilt auch weniger der Natur als der Erregung des Sprachflusses (anderswo häufig mit «Einfall» umschrieben), was auch den sonst unlogischen Übergang vom Spaziergang zum Ende des Stücks berechtigt: «... und nun bin ich hier und habe dich lieb, und ich würde fähig sein, auf alle Fragen, die du an mich richten würdest, vermittelnd zu antworten. Jedenfalls bin ich dir überaus gut.»

Einige der besten Geständnisbriefe sind in der sogenannten Gesundheitsverfassung des Befreiten geschrieben, wenn auch zusammen mit dem sprachlich symbolisierten Ersuch um Verständnis für die Gleichwertigkeit alles Seienden die Selbstkritik durch die Ironie hindurch zugegen ist. So wird in «Der Abenteurer schreibt» (je nach Akzentuierung hebt der Titel den Schreiber oder die Art des Schreibens hervor) dem trauernden Mädchen des inneren Ichs unter den zudringlich-nachsichtigen Aufmunterungen dieses von «Ignaz» verfaßten «Epistels» ironisch und dem «Stolz unseres Straßenlebens» zuliebe zugesprochen, «den Mut und das bißchen Laune» aufzubringen, um wieder ganz zu sein und wieder «vollendet zu scheinen».

In «Ich schrieb der Tränentrinkerin» wird auf einen «Einfall» hin dem durch die Erzählhaltung verfremdeten inneren Mädchen geschrieben, da «es Ihnen vielleicht gewährt sein könnte, mir auf irgendeine Art und Weise zu einem Wiedersehen zu verhelfen, das sich auf eine Person bezieht, die mir verlorenging...». Mit der vorgetäuschten Unsicherheit darüber, ob ihn das innere Mädchen, die Tränentrinkerin, bei dem Einfall unterstützen werde, das Wiedersehen mit der Dichtkunst zu erlangen, erzählt dann der Briefschreiber im weiteren von der Vernachlässigung des Verhältnisses zu der «Person», welche glaubte, «ich liebe sie und es sei für mich das weitaus Schönste und Erstrebenswerteste, was es gäbe, ihr treu zu sein...». Gerade wie Walser mit der Berechnung des strukturellen und sprachlichen Experimentierens die Naivität wiederzugewinnen hoffte, geht aus dem Briefende hervor. Dort versichert er der Adressatin: «Mit ihr entfernte sich aus der

Gesellschaft eine Menschenfreundin. Wie schön kam ich mir vor, als ich noch wußte, wo sie war!» Überzeugt von der günstigen Auswirkung, die die Gesuchte, die «Sanfteste», von neuem auf sein Wesen haben wird, hofft er bezüglich der Tränentrinkerin, daß der Brief «einen schwachen Beitrag zu Ihrer Erlösung bedeutete», denn «ich sah Sie hie und da schon sinnend, als sähen Sie Ihr eigenes Bild».

Einer der strukturell und motivisch aufschlußreichsten der Briefe an die Dichtkunst ist «Der Zapfenstreich». Er beginnt: «In welcher Gegend bist du, in welchem Verhältnis? Ich lachte gestern jemand aus, der mich an dich mahnte, der mir mein Lachen vorwarf, der mir laut sagte, wie böse die Treulosigkeit sei...» Inhaltlich kreist das Stück um eine interpolierende Beschreibung eines Besuchs im Kabarett (wobei unter anderem die schriftdeutsche und schweizerdeutsche Bedeutung von «Zapfen» untergebracht werden). Dieses Kabarett ließ den Erzähler das Leben wieder auffinden, was die unausgesprochene Veranlassung und Eingebung zum Brief mit sich brachte. Das schriftstellerische Ergebnis ist eine Mischform, die bei der Zuspitzung der formell essayistischen Aspekte der Prosa und mittels eines assoziativ verbundenen Erzählstils das lyrische Ich hinter sentenzhafte, als allgemein gültig dargebotene Betrachtungen zur eigenen Lebensproblematik verdrängt oder dann dieses lyrische Ich entweder rein ins Sprachliche oder in ein antithetisches Verhalten zur Sprachbändigung verwandelt. So verschieden die Tonlagen hier sind, so rechtfertigt sich die damit vorgenommene Zurückwerfung der Dichtkunst gerade in der künstlerischen Abstimmung der Tonlagen aufeinander. Das Ende des Stückes erfolgt nach einem selbsterteilten Verweis gegen «vielleicht emporgekletterte Verstiegheiten», die vor ihrem Abschalten die Nacht als Metapher der Seele streifen. Mit einer der für den Spätstil charakteristischen Verbindungen, die — der scheinbaren Zufälligkeit der sprachlichen, örtlichen und bildlichen Übergänge zuwider — Zeugnis von der Durcharbeitung des Ganzen geben, wird hier nach dem Selbstverweis tatsächlich umgeschaltet, eine von der Bändigung des lyrischen Ichs ausgehende sprachliche und erzählerische Reduzierung wird angestellt und darin nun die Nachtmetapher unter anderem Vorzeichen, in eine täuschend einfältige «Rekrutenschulerinnerung», mit der das Stück endet, wieder eingeführt. Es wird nämlich bei dieser Erinnerung von dem nächtlichen «Musikzeichen», vom hier zum ersten Mal erwähnten Zapfenstreich erzählt, der nun dem Dichter gebietet, stellvertretend für die Rekruten damals, von seinen «Freiheitlichkeiten» sich «gleichsam heimzufinden». Die damit erzielte Versöhnung sprachlicher, motivischer und thematischer Elemente beim Abklingen des Stückes greift als Widerhall auf den Beginn des Aufsatzes zurück, setzt das dort Verheißene in Sprache um: «Sei nie verzagt, wo du auch bist. Ich bin dir untreu, aber ich liebe dich und ich könnte mich meilenweit von dir entfernen und wäre doch in deiner unmittel-

baren Nähe, und du verzeihst mir, ich weiß es; es würde dir nie einfallen zu wünschen, ich büßte meine Unmittelbarkeiten ein.»

Wir haben versucht, Einblick in einen wesentlichen Aspekt von Walsers Spätwerk zu geben. Es kam uns hauptsächlich darauf an, der Möglichkeit Raum zu geben, die Identifizierungen im Spätwerk auch als «Zeichen des Daseins» lesen zu lernen. Eine dem Künstlerischen statt vorwiegend der Gestaltung der Kunst gewidmete Betrachtung dieses Werks müßte sich eingehender mit hier unbeachteten Stileigentümlichkeiten, mit der Erzählweise, mit der Ironie und dem Humor, mit der Verwendung des Dialogs befassen. Indessen sind wir der Meinung, daß unser Nachdruck auf «die verschiedenartigsten Herrinnen» (Brief an Otto Pick aus dem Jahre 1927), denen Walser in seiner Dichtung diente, eine notwendige Vorstufe zur Aufnahme seines noch unbekanntes Spätwerks bildet. Ein solcher Nachdruck kann uns vielleicht dazu verhelfen, Walsers «Stilvolle Novelle» als eine aus Metaphern stilisierte literarische Selbstparodie zu erkennen, die die «Bestürmung» der Dichtkunst in einer Periode der nichtschriftstellerischen «Stärke» behandelt. Erst dann, scheint es uns, kann man die beglückende Fülle an Menschenkenntnissen würdigen, in denen die Größe dieses Spätwerks über die Verstrickungen des Dichterschicksals hinaus besteht. Dies ist nämlich die Voraussetzung dafür, in einem Werk wie «Der verlorene Sohn» über die Hinweise in der verhüllenden Selbstpreisgabe und über die Selbstcharakterisierung als «unvergleichlichen Unheimlichen» hinweg die künstlerisch geglückte Verwertung eines biblischen Motivs aufzunehmen, die zum parabolischen Mittel für die Erkenntnis gemacht wird: Dem mißbratenen Glückssucher wird in «unserer Epoche», wie sie da heißt, nicht mehr Verständnis und Abbüßung zuteil, wenn auch die Strafe noch besteht.

Werner Kraft hat in einem Vortrag richtig auf die Absicht Walsers, zu verschwinden, aufmerksam gemacht. Das Spätwerk macht aber klar, wie eindringlich bei der Werkbetrachtung gegen die Vermengung des Menschen mit dem Künstler gewarnt werden muß. Die Sehnsucht zu verschwinden betraf den Menschen Walser, dessen normaler Entfaltung, zugleich seinem Verschwinden im Volk (vgl. Wdg, 87; Mächler 139) der Künstler im Wege stand. Walser stellte sich seiner Berufung. Bei der Durchhaltung seines Dichtertums ließ er es sich angelegen sein, das Literarische in seiner Kunst der Sichtbarmachung des Notwendigen zu opfern.

¹ Die Abkürzungen der Zitatverweise im Text und in den Anmerkungen bedeuten: JvG: Robert Walser, Jakob von Gunten. Zürich. Steinberg Verlag (1950). Wdg: Carl Seelig, Wanderungen mit Robert Walser. St. Gallen, Tschudy Verlag (o.J.

[1957]). Mächler: Robert Mächler, Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie. Genf und Hamburg, Helmut Kossodo Verlag (1966). Robert Walser, Das Gesamtwerk. Hrsgb. Jochen Greven. Bd. VI: Phantasieren. Prosa aus

der Berliner und Bieler Zeit. Genf und Hamburg, Helmut Kossodo Verlag (1966). Bd. VII: Festzug. Prosa aus der Bieler und Berner Zeit. Genf und Hamburg, Helmut Kossodo Verlag (1966). ²Eine für Walsers Schreibverhältnisse sehr lange Geschichte, vielleicht eine Vorstufe zu dem im Jahre 1919 vom Rascher-Verlag ausweichend zurückgeschickten, gleich betitelten, seither verloren gegangenen Roman «Tobold», erschien 1917 in «Kleine Prosa». ³Dieser gedrängte Überblick der Entwicklung wiederkehrender Themen, die in Biel in der Darstellung der Ich-Figur zur metaphorischen Maske hinführen, geht in manchem mit Jochen Grevens Formulierung des «exemplarischen Ichs» (Nachwort, Bd. VI) parallel. Hinsichtlich des stilistischen und motivischen Wandels zwischen Biel und Bern stellt Greven am gleichen Ort fest, es lassen sich Merkmale der Berner Zeit ab 1918 verzeichnen. Mit Rücksicht auf den Wandlungscharakter des 20. Lebensjahres (Beginn der schriftstellerischen Laufbahn), des 30. (Verfassen von «Jakob von Gunten»), des 50. (Ausbruch der Krankheit und Eintritt in die Heilanstalt), ist die Möglichkeit einer biogenetischen Unterteilung von Walsers Werk nicht von der Hand zu weisen, somit auch nicht die Möglichkeit biogenetischer Faktoren als Teilerklärung für den Übergang zur «Bleistiftmethode», für Walsers Bereitschaft, das Dichten ganz aufzugeben, wie für die gelegentlichen Heiratspläne zu Beginn des fünften Lebensjahrzehnts (vgl. Mächler, 139–149). ⁴«Eine Stadt»: «Unwillkürlich lächele ich, wenn ich mir vergegenwärtige, was ich hier im Sinne habe Ihnen zu sagen. Natürlich werden es Harmlosigkeiten sein.» «Dienstmädchengeschichte»: «Eins mußte man ihr zuerkennen: sie naschte nie. Schon allein um dieser Tugend willen verachtete man sie.» «Dorfgeschichte»: «Ungern genug setze ich mich an den Schreibtisch, um Klavier zu spielen, das heißt anzufangen von der Kartoffelnot zu sprechen, die vor Jahren ein Dorf heimsuchte, das an einem zirka zweihundert Meter hohen Hügel lag. Mühsam ringe ich mir eine von nichts Wichtigem als von

einer Magd berichtende Geschichte ab. Erstere wußte sich je länger um so weniger mehr zu helfen.» «Etwas von der Schande»: «Wer mich liest, und wie man mich liest, kümmert mich nicht. Schreiben bedeutet für mich eine Erholung, eine Art Schlafmittel.» «Fridolin»: «Gisela erwartete ihn mit Ungeduld in ihrem Schlosse, er ging im Frühlingszauber vor der Fassade auf und ab, lumpig gekleidet.» «Der verlorene Sohn»: «Ich traf den <unvergleichlichen Unheimlichen> wieder an, den ich für einen netten, brauchbaren Menschen halte.» «Edith und der Knabe»: «In meiner Bude, hol's der Teufel, ist's ja ganz schön, aber manchmal dünkt mich, ich ... Sie ist schrecklich still.» «Der Abenteurer schreibt»: «Ach, wie du's gar nicht weißt, wie der Abenteurer, dieser Gefühllose, Leichtsinnige, dein Diener und Freund und dein Kind ist, und du fällst ab, Liebe!» ⁵«... ich will nicht Anekdoten erzählen, sondern Analyse treiben.» In «Frauenportrait» bittet der Erzähler den Leser: «in dieses Prosastück Vertrauen zu setzen... Ich mache auf die Tatsache aufmerksam, ich sei immer nur denjenigen irgendetwas darzubieten imstande, die bestrebt zu sein wünschen, Möglichkeiten zu entdecken, das Dargebotene einigermaßen zu schätzen. Wer meine Arbeitsamkeit für keine solche hält, für den bin ich naturgemäß träge.» Das Stück «Literatursituation» beginnt: «Als sei ich kapriziös», berichtet dann von einem einst «Naiven», «der sich inzwischen mehr und mehr, vielleicht von Ehrgeizigkeit verführt, in eine seine Schriftstellerexistenz unabgründende Tiefsinnsbeute verwandelte.» ⁶Bedeutende Ausnahmen hierzu sind die ausschließlich dem Werk geltende Verehrung Stendhals und die noch anhaltendere, häufiger belegte, aber auch kompliziertere Beschäftigung mit Schiller. ⁷Eine künstlerisch weniger überarbeitete Formulierung dessen, was hier in die Metapher transponiert wird, liegt in «Eine Ohrfeige und Sonstiges» vor: «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.»