

Der Kuss : Leitmotiv bei Robert Walser

Autor(en): **Rippmann, Peter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **63 (1983)**

Heft 1

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164010>

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.

Peter Rippmann

Der Kuss – Leitmotiv bei Robert Walser

Robert Walsers Werk ist durchzogen von einer Fülle wiederkehrender Bilder und Vorstellungen: In der für ihn bezeichnenden, scheinbar naiv-spontanen, tatsächlich aber künstlichen Wort- und Bilderwahl ist er auffällig stereotyp. Der Leser begegnet dem See, dem Wald, dem Schnee, dem Zauberer, dem Grafen, Prinzen oder König. Als herausragendes Motiv erweist sich bei eingehender Lektüre der Kuss.

Zunächst erscheint der Kuss lediglich als üblicher Ausdruck der Zuneigung zweier Menschen, bricht aber immer wieder – und häufig genug mitten aus dieser banalen Wirklichkeit – aus in hintergründige Bedeutungsschwere und nimmt schliesslich unverkennbar transzendente Dimensionen an. Ohne dass eine thematische Entwicklung sichtbar würde, umkreist Walser das Phänomen des Kusses in den verschiedensten Varianten, in den ersten schriftstellerischen Versuchen nicht weniger intensiv als in den Romanen oder in den Skizzen, Miniaturen und Fragmenten der mittleren Schaffensperiode nach 1910. Erst in den späten zwanziger Jahren vernachlässigt er dieses Leitmotiv zusehends.

Autobiographische Elemente

Für den auf autobiographische Einzelheiten erpichten Leser mag das Thema eine aufschlussreiche Quelle zur Erhellung des erotischen Erlebnisbereichs Walsers sein, zumal dieser in seinen Schriften mehrfach zu verstehen gegeben hat, wie sehr es ihm bei der «*Schilderung von Liebeserlebnissen*» darum ging, «*Fehler hinsichtlich der Wirklichkeit*» zu vermeiden (Tagebuchfragment von 1926). Trotz mannigfacher Anklänge an persönlich Erlebtes vor allem in den autobiographisch unterlegten Romanen erweist sich indessen der Versuch, das Kuss-Thema in seinem Bezug auf des Schriftstellers eigene Existenz zu erschliessen, als wenig ergiebig. Das Resultat solcher Bemühungen erschöpft sich in der (im erfolglosen Bordellbesuch bestätigten) Vermutung, Walsers erotisches Erleben habe im Kuss seine Erfüllung und zugleich seine Beschränkung gefunden. Im literari-

schen Werk wird diese doppelte Bedeutung des Kuss-Motivs – Resignation und Kulmination einer sinnlichen Beziehung – einerseits überhöht und transzendiert, andererseits aber auch profaniert.

Grenzsituationen

Die Kussdarstellungen, oft genug intensiviert durch Eifersuchts- und Rivalitätssituationen, zeichnen sich durch ihre unbefangene Direktheit aus. In dem um die Jahrhundertwende entstandenen Dramolett «*Schneewittchen*» wagt sich der nachpubertäre junge Dichter erstmals und letztmals an das übergreifende Thema der erotischen Liebe bis zu ihrer sinnlichen Erfüllung. Hier wird die Bedeutung des Kuss-Motivs für den Dichter besonders augenfällig. Er assoziiert es irrtümlicherweise mit Schneewittchen, während in der Grimmschen Vorlage der Erlösungskuss des Prinzen aus «*Dornröschen*» stammt. In Walsers Dramolett wird dieser Kuss in ungewöhnlicher Weise gegenwärtig und ausgespart zugleich; Schneewittchen gesteht der bösen Mutter:

*Bis auf den Kuss ist alles wahr.
Hier diese Lippen küsste nie
noch ein entweihnder Männermund.
Der Prinz, wie könnt' er küssen auch;
Er hat ja noch kein Haar am Kinn.*

Erst die Königin ist es, die den Prinzen – zum mindesten als Voyeur – zum Mann macht: Vom Fenster aus verfolgt er die Kopulation der ruchlosen Königin mit ihrem Jäger, den sie durch Küsse zum Mörder ihrer Tochter zu gewinnen suchte. Und so wird er Zeuge des schmutzigen Mörderlohns, den sich der Jäger – trotz unterlassener Tat – bei der Königin holt:

*Oh wie sie liegt, die Königin
erdrückt in seinem starken Arm.
Wie sie nun schreit vor Lust und wie
der Kerl sie nun mit Küssen deckt.*

Ganz von diesem voyeurhaften Erlebnis geprägt, denkt der Prinz, Schneewittchen vergessend und verratend, nur noch an «*dieses süsse, süsse Weib*». Der Kuss, später fast immer als Versprechen einer sinnlichen Erfüllung erlebt, die den Küssenden versagt bleibt, wird hier entweiht und pervertiert in vordergründige Dämonie, die so weit geht, dass Schneewittchen auf Geheiss ihres potentiellen Mörders ihre Mutter küsst: Es ist der einzige

Kuss der Prinzessin im Dramolett. Der Prinz verlässt die Szene, ohne Schneewittchen geküsst und ohne um ihre Hand angehalten zu haben.

Die Drastik in der Darstellung und die Dialektik des Kuss-Erlebnisses finden sich auch in späteren Schriften, vor allem in den Romanen. Die «*Geschwister Tanner*» enthalten eigentliche Kuss-Sequenzen, in denen Kaspars Freundin Klara auch dessen Bruder Simon verführt. Ein kleiner Ausschnitt:

Du musst mich küssen. Auf meinen Mund musst du mich küssen. Ich will eure Küsse vergleichen, Kaspars und deine. Ich will denken, dass er mich küsst, wenn du mich küssest. Ein Kuss ist doch etwas Wundervolles. Wenn du mich jetzt küssest, küsst mich eure Seele, kein Mund.

Fast zwanzig Jahre später, in der 1926 veröffentlichten Skizze «*Der Kuss*» schreibt Walser eine gesteigerte Variante des Kuss-Erlebnisses nieder. Auch hier intensiviert er den Vorgang durch das Einbeziehen eines Dritten, diesmal des Ehemannes. Es wird erneut die Grenzsituation sichtbar, die den Liebenden zur Geliebten hinzieht und ihn gleichzeitig von ihr abstösst, eine Grenzsituation, in der die Zerbrechlichkeit der Beziehung, die dämonische Unberechenbarkeit des höchsten Glücks, das in jähen Absturz münden kann, zum Ausdruck kommt:

Ich gabe nämlich der Frau, die vor Schlankheit schon fast spindeldünn war, Küsse, die sie stumm von mir erbeten hatte (. . .). Ob ich sie kalt küsste, bloss gehorchend, dienend, möchte ich nicht ohne weiteres festzustellen gewagt haben. Dass es sich aber zur «Tragödie» ausdehnte, wurde mir von Kuss zu Kuss, von Atemzug zu Atemzug bewusster. Die Küsse, die ich küsste, waren durchaus unhörbar; aber nicht unhörbar, sondern geeignet, vernommen zu werden, war das aus der Marter tönend heraufsteigende Stöhnen, der sie unterworfen wurde. Durch mich, durch sie? Ich will das nicht auslegen. Die Lage war so: wenn meine ineinander verflochtenen Küsse nicht in einemfort ihren Mund zugeedrückt hätten, sie also nicht daran verhindert worden wäre, sie hätte laut geschrien. Um Hilfe? Das kann ich wieder absolut nicht sagen. Sie war in hohem Grad meine Gefangene, wie ich wieder meinerseits von ihr unterjocht war. Kaum wage ich zu beschreiben, wie das Leben, das ihren Körper durchflamnte, ihr diesen ihren feinempfundnen Körper beinahe zerriss. Obschon ich mich sehr um sie sorgte, drückte ich küssend immer zu. Ob ich drückte? Das ist noch eine Frage, die man untersuchen müsste. Vielleicht habe ich nicht im mindesten gedrückt und vielleicht war gerade das das Fürchterliche. Ich scheine sie halb freigelassen und halb befangen gemacht zu haben. Wie leise, wie vorsichtig, wie ungenügend

ich das sage. Aber vielleicht verhalte ich mich absichtlich so. Erstens gilt es ja, den guten Ton zu bewahren, zweitens aber war ich mir bewusst, dass, wenn ich so recht zerflattert, zerfahren, zerstreut, verträumt mit meinem Mund über den ihrigen hinziehe, das eine Wirkung hervorrufe, als gingen für sie Erde, Himmel und Hölle in eines.

Medium des Unsagbaren

Während Walser den Kuss in diesem Zitat als brutales Instrument verwendet, um den Partner am Schreien zu hindern, variiert er den gleichen Vorgang – das Küssen zur Unterdrückung einer Aussage – in ungleich subtilerer Weise in der Skizze «*Die Einladung*» (1914):

Du weisst noch nicht, wie ich küssen kann (. . .). Zu sagen werden wir uns nichts haben, denn es soll alles nur ein Kuss, ein unaufhörlicher, ununterbrochener, stundenlanger entzückender Kuss sein. Wer lieben will, will nicht mehr sprechen, denn wer sprechen will, will nicht mehr lieben (. . .). Wer nicht liebt, hat kein Dasein, ist nicht da, ist gestorben. Wer Lust zu lieben hat, steht von den Toten auf, und nur wer liebt, ist lebendig.

Hier wird ein zentrales Element von Walsers dichterischer Existenz sichtbar, das sein ganzes Werk durchzieht: Er ist geradezu besessen von der Vorstellung, er könne das, was er zu sagen habe, gar nicht in adäquater Weise zum Ausdruck bringen, so dass ihm nichts anderes übrig bleibe, als im Schweigen oder auch – nachgewiesen für mindestens drei Romane – im Zerstören bereits geschaffener Werke Zuflucht zu suchen. Wie die zitierte Stelle aus «*Die Einladung*» deutlich macht, gab ihm der Kuss die Möglichkeit, die beklemmende Gewissheit des Verstummens über der Fülle des Daseins vergessen zu können. Im Glück der Umarmung kann er auf die Sprache verzichten.

Solche Beobachtungen führen hin zu einer anderen Variante in der Darstellung erotischer Vorgänge: Eine der grossen Stärken von Walsers Epik liegt in seiner Fähigkeit, mit Aussparungen zu arbeiten. So scheint in «*Der Gehülfe*» das Kuss-Motiv ganz zu fehlen. Aber es gehört zu den Eigenheiten des Romans, dass das Element der sinnlichen Anziehung hintergründig in verhaltener Intensität gegenwärtig bleibt. Ein unsichtbares, durch Auseinandersetzungen nicht durchschnittenen, sondern verstärktes Band knisternden Auf-einander-Bezogeneins knüpft die unglückliche Frau Tobler und den Gehülften zusammen. An einer einzigen Stelle tastet sich der Autor, der angesichts des autobiographischen Gehalts des Werks

mit dem Gehülften identisch ist, an die kaum wahrgenommene Möglichkeit eines Kusses heran; in der Szene, in der die Titelfigur der insgeheim angebeteten Ehefrau des Prinzipals beim Schaukeln assistiert, heisst es:

Er musste sie jedoch bald aufhalten, da es ihr schwindlig zu werden drohte. Indem er das tat, atmete er gezwungenermassen den Duft ihres Körpers, den er einen Augenblick mit dem Arm umfassen musste, ein. Ihre Haare berührten sein Gesicht. Diese vollen, langen Arme! Er nötigte sich, wegzugehen. Der Gedanke, ihren Hals zu küssen, durchzuckte ihn augenblicklich, aber er tat es nicht.

«Gott ist auch hier»

So weit man auch den Rahmen der erotischen Sphäre spannen mag: die Kuss-Metapher weist bei Walser weit darüber hinaus, so sehr sie mit ihr verbunden bleibt. Er verwendet sie als beinahe beliebig einzusetzendes Versatzstück zur Umschreibung starker Emotionen, angefangen vom Natur- und Landschaftserlebnis bis hin zum Versuch, Glaubensinhalte anzudeuten. Im Kuss erschliesst sich die Natur, die Schöpfung schlechthin. Natur und liebende Menschen werden gleicherweise geschildert als Abbild des wiedergefundenen Paradieses. Die Intensität des Kuss-Erlebnisses lässt Hymnen entstehen, die pantheistisch unterlegt erscheinen, so etwa in den erst postum erschienenen drei Skizzen «*Ein Nachmittag*», «*Der Fels*» und «*Der Nachen*» (alle um 1914) oder in «*Das Clownsgesicht*» (1913), in dem es heisst:

Oh wie schön war der See in der nahen Ferne, vom Mond versilbert, der sich, in dem er sich ins Wasser verliebte, in den See glühend niederstürzte, sich nun in dem Leib, den er vergötterte, seelig widerspiegelnd. Das Wasser schauerte und lag ganz still, beglückt durch die Vergötterung. Mond und Wasser waren wie Freund und Freundin, gefesselt durch den Kuss, dem sie sich überliessen. So zerfloss und zerrann bald alles, und bald sah ich es von neuem, nur noch reicher ausgestattet, aus der Undeutlichkeit hervortauchend. Schweigend, ganz nur Auge, sass ich da und hatte alle Wirklichkeit vergessen.

In «*Jakob von Gunten*», Walsers stärkstem Roman, tritt die transzendente Dimension des Kuss-Motivs in mehrfach verschlüsselter Weise in Erscheinung: Fräulein Benjamenta, die Schwester des Institutsleiters, zeigt dem Internatsschüler Jakob die – wie sich später herausstellt – bloss imaginären «*inneren Gemächer*» und sagt:

Wir sind jetzt in den Gewölben und Gängen der Armut und Entbehrung (. . .). Gott ist auch hier. Er ist überall. Man muss die Notwendigkeit lieben und pflegen lernen. Küsse die nasse Kellererde, ich bitte Dich, ja tue es, damit lieferst Du den sinnlichen Beweis Deiner innigen Unterwerfung in die Schwere und in die Trübnis, die Dein Leben, wie es scheint, zum grössten Teil ausmachen werden.

«Gott ist auch hier»: In merkwürdiger unlogischer Analogie erlebt jeder der beiden Hauptdarsteller, Herr Benjamenta und sein Schüler Jakob von Gunten, den andern in direktem Bezug auf Gott. Der Institutsvorsteher erklärt, Jakob sei «vom Himmel heruntergeflogen, von einem alles wissenden Gott mir gesandt und geschenkt». Aber der gleiche Herr Benjamenta nimmt sich gegenüber diesem Gottgesandten heraus, sich seiner in Küssen sinnlich zu bemächtigen:

Darauf lachte Herr Benjamenta (. . .). Und sagte (. . .) ich muss mich halten, dass ich Dich nicht küsse, Du prachtvoller Bursche. – Ich rief aus: «Mich küssen? Sind sie verrückt geworden, Herr Vorsteher, ich will nicht hoffen» (. . .). Herr Benjamenta aber, die Güte und Schonung selber, fragte mit vor seltsamer Genugtuung bebenden Lippen: «Junge, Knabe, Du bist köstlich. Mit Dir zusammen in Wüsten oder auf Eisbergen im nördlichen Meere zu leben, das würde mich locken. Komm her! Ei, der Teufel, fürchte Dich doch, bitte, nicht vor mir. Nichts tu ich Dir.

Jakob kann sich dem Werben Benjamentas nicht entziehen; die letzten Sätze des Romans lauten:

Ich gehe mit Herrn Benjamenta in die Wüste (. . .). Jetzt will ich an gar nichts mehr denken. Auch an Gott nicht? Nein! Gott wird mit mir sein. Was brauche ich da an ihn zu denken? Gott geht mit den Gedankenlosen. Nun denn, adieu, Institut Benjamenta.

Neben diesem Romanausgang gibt es eine Reihe weiterer Stellen in Walsers epischem Werk, in denen der Kuss als Medium transzendenter Phänomene erscheint: Regelmässig tritt der Tod als Küssender auf, so in Simons Traum in «Geschwister Tanner» (1906) und noch eindringlicher in «Die Schneiderin» (vermutlich 1914), wo von den «fürchterlichen Küssen» des Todes die Rede ist. Ein Gegenstück zu dieser schrecklichen Berührung findet sich im «Spaziergang» aus dem Jahr 1917; hier nimmt Walser den Kuss – den göttlichen Kuss – zum Vorwand, um Transzendentes in lichtvoller Harmonie sichtbar zu machen:

Mir war zumut, als rufe mich jemand beim Namen, oder als küsste oder beruhige mich jemand, Gott selbst, der Allmächtige, unser gnädiger Herr und Gebieter trat auf die Strasse, um sie unbeschreiblich schön zu machen. Einbildungen aller Art wollten mich glauben machen, dass Jesus Christus hergekommen sei.

Eine geradezu unheimliche Dimension nimmt das Motiv an, wenn man versucht, im Blick auf diese Kuss- und Christus-Thematik den Bogen zu spannen vom ersten datierten Gedicht Walsers bis hin zu seinem Tod: Auf das Jahr 1895 geht «*Weinenden Herzens*» (1913 unter dem Titel «*Jesus und die Armen*» herausgekommen) zurück. Sprachlich und formal wie die meiste Lyrik des Dichters eher tastender Versuch als gelungenes Meisterwerk, spricht das Gedicht in der ersten Strophe das Thema an:

*Ich fühle tausend Dinge, wenn
ich an dich denke, Jesus.
Heiss wird mir, denn
dein Name ist ein verwirrender Kuss.*

Die letzte Strophe des Gedichts springt unvermittelt über zu einem anderen auffallend häufigen Motiv, zu demjenigen des Schnees:

*Am Morgen sind dann im Schnee
von ihm noch Fussstollen.
Er gehört zu den Armen, die ihm so weh
getan haben sollen.*

Christi Fussabdrücke im Schnee im Anschluss an die Abwandlung des Kuss-Motivs, das erscheint als derart abwegige Assoziation, dass es erlaubt sein mag, in sie einen geradezu mystischen Vorgriff auf des Dichters eigenes Sterben hineinzulesen, zumal die hier nicht zitierte dritte Strophe ausdrücklich von Jesu Tod handelt: Am 25. Dezember 1956 erlag der Dichter nach einem Spaziergang in der winterlichen Landschaft über dem appenzell-ausserrhodischen Hauptort Herisau, in dessen psychiatrischer Klinik er die letzten 27 Jahre seines Lebens zugebracht hatte, einem Herzschlag. Der Biograph Robert Mächler erwähnt ausdrücklich die Fussspuren, die der Wanderer im Schnee hinterlassen hatte.

Zitiert nach Robert Walser, Das Gesamtwerk. Herausgegeben von Jochen Greven, Band I–XIIb, Verlag Helmut Kossodo, Genf, heute bei Suhrkamp.