

Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst

Simon Tanner – Joseph Marti – Jakob von Gunten

Vom Lachen zum Schweigen

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades

der Philosophischen Fakultät

der Christian-Albrechts-Universität

zu Kiel

Vorgelegt von

Edith Wünsche

Kiel

16. November 2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Claus-Michael Ort

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernd Auerochs

Tag der mündlichen Prüfung: 12. November 2019

**Durch den zweiten Prodekan Prof. Dr. Ulrich Müller
zum Druck genehmigt: 6. Dezember 2019**

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Erkenntnisinteresse, Kontexte und Forschungsfragen	1
1.1	Zur Robert-Walser-Forschung	5
1.2	Thematischer und methodologischer Bezugsrahmen	22
1.3	Relatives Wissen und konstruierte Plausibilität	25
1.4	Literarische Montagen und Möglichkeitsbiografien	30
1.5	Robert Walser und seine Berliner Romane	33
1.6	Zeitgenössischer Kontext eines verunsicherten Ich	37
2	Die Protagonisten	48
2.1	Simon Tanner	49
2.2	Joseph Marti	73
2.3	Jakob von Gunten	95
3	Kontextualisierungen der Protagonisten	117
3.1	Sehen – Schauen – Beobachten	119
3.2	Lachen	136
3.3	Bewegung und Körpererlebnisse	156
3.4	Natur versus Stadt	172
3.5	Diener und dienen	191
3.6	Fenster und Frauen	205
3.7	Heimatlosigkeit	222
3.8	Rollenspiel und Sprachspiel	229
3.9	Traumwelten	247
3.10	Weltbild und Selbstverständnis	261

4	Typisierung der Protagonisten	277
4.1	Exemplarische Formen eines Selbst	278
4.2	Typus eines abstrakten Selbst	281
4.3	Vom Lachen zum Schweigen	308
4.4	Spuren und Parallelen	313
4.5	Resümee	318
	Lebensdaten Robert Walsers	321
	Literaturverzeichnis	322

1 Einleitung:

Erkenntnisinteresse, Kontexte und Forschungsfragen

Die vorliegende Untersuchung gilt der kritisch-analytischen Auseinandersetzung mit Prosatexten des Schweizer Schriftstellers Robert Walser (1878-1956), insbesondere den Romanen „Geschwister Tanner“ (1907), „Der Gehülfe“ (1908) und „Jakob von Gunten“ (1909), die das zentrale Werk seiner zu Lebzeiten veröffentlichten Texte darstellen.¹

Allein aus der Tatsache, dass die Romane am gleichen Ort, in Berlin, geschrieben und im Jahrestakt erschienen sind, lässt Zusammenhänge und übergreifende Intentionen vermuten. Darüber hinaus gibt es Gemeinsamkeiten, die die drei Protagonisten, Simon Tanner aus „Geschwister Tanner“, Joseph Marti aus „Der Gehülfe“ und der fiktive Autor eines Tagebuchs „Jakob von Gunten“, kennzeichnen. Es handelt sich jeweils um junge Männer, die einerseits auf ihrem Wesen entsprechende Betätigungsfelder hoffen, andererseits ein unbestimmtes Warten auf irgendetwas bevorzugen. Sie führen ein unstetes Leben in unsicheren Verhältnissen, denken, fühlen und agieren innerhalb selbstreferentieller Systeme. Ihre sozialen Bindungen weisen ein nur rudimentäres Gefüge auf, sie monologisieren, verkünden Statements und lassen ihre Gedanken und ihr Tun von zufälligen Situationen und Begegnungen leiten. Bestehende Widersprüche lösen sie nicht und verklären sich ihre Gegenwart. Diese Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge begründen das Forschungsinteresse der vorliegenden Untersuchung. Gefragt wird im Folgenden nach der Struktur des Zusammenhangs der drei Protagonisten mit dem Ziel, diesen logisch und systematisch zu beschreiben und zu typisieren. Der Gegenstand der Arbeit erstreckt sich somit auf die Erfassung und Interpretation dieser literarischen Figuren in ihren jeweiligen subjektiven Wirklichkeiten, Kontexten und Handlungsstrukturen, um dann in einer vergleichenden

¹Zu ergänzen sind hier als größere zusammenhängende Texte die Erstveröffentlichung „Fritz Kocher's Aufsätze“ von 1904 und die später erschienenen „Der Spaziergang“ von 1917, „Seeland“ von 1920 und als letztes „Die Rose“ von 1925.

Analyse gemeinsame Profile zeigen und eine nachvollziehbare Typisierung vornehmen zu können.

Ausgehend von der Annahme eines inneren Zusammenhanges der drei Romane Walsers, leiten folgende Fragestellungen meine Untersuchung:

1. die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Protagonisten und ihrer Selbstkonzepte,
2. die Frage nach den Konstruktionsprinzipien des jeweiligen Selbst und seinen zeitgenössischen Bezügen,
3. die Frage nach der Herausbildung und den Entwicklungsstadien eines abstrakten Selbst in einem trilogischen Zusammenhang.

Da es weder vom Erzähler noch von den Protagonisten unmittelbare Erklärungen für individuelle Lebenshaltung und Handlungsschemata gibt, waren Analyse-Schritte und -Dimensionen zu entwickeln, über die die Selbstkonzepte Simons, Josephs und Jakobs adäquat erfasst, beschrieben und entschlüsselt werden können. Dazu werden in einem ersten Arbeitsschritt den jeweiligen Narrationen Zitate und textuale Referenzen entnommen und nach ihrem informativen Gehalt geordnet und klassifiziert, um eine Profilierung in Bezug auf Biografie, Physiognomie, Verhalten, Mentalität und soziale Stellung vornehmen zu können. Im zweiten Schritt wird dieses personenorientierte Wissen nach signifikanten und wiederholt vorkommenden Merkmalen und Phänomenen ihres Denkens, Fühlens und Handelns neu geordnet. Das geschieht nach thematischen, aus dem empirischen Material entwickelten Kategorien, in denen der mentale Zustand von Simon, Joseph und Jakob und ihre Haltung zur Welt systematisch erfasst und abgebildet werden. Kategorisiert werden Wahrnehmung und Sprache, Spazieren, Dienen, Lachen und Träumen, Haltung zu Frauen sowie Bindungen an Natur, Heimat und Welt. Innerhalb der thematischen Kategorien erfolgt die Neuordnung des Materials in chronologischer Reihung und setzt methodisch einen Rahmen, in dem das selbstreferentielle Denken, Handeln und Fühlen analysierbar und vergleichbar wird. Dieser Rahmen ermöglicht kontrastive Analysen der Protagonisten und ihrer interdependenten Bezüge sowie die Montage von Möglichkeitsbiografien.

Sichtbar wird ein Beziehungsgeflecht, das qualitative Aussagen über Entwicklungen und Tendenzen, Übereinstimmungen und Ambivalenzen ermöglicht.

In einem weiteren Arbeitsschritt der Untersuchung wird dieses Wissen mit ausgewählten Zitaten zeitgenössischer fiktiver und wissenschaftlicher Texte kontrastiert, mit Material also, das die Protagonisten relativiert und im Kontext gesellschaftlicher Formationen und Dimensionen beleuchtet. Mit der Kennzeichnung dessen, was für die Protagonisten nicht gilt und was sie nicht sind, wird ihre Besonderheit betont und ihre Einzigartigkeit erfasst. Das sequentielle Nebeneinander chronologisch geordneter Zitate, die Kontrastierungen mit sich selbst sowie mit Parallelen aus der zeitgenössischen Literatur generieren komplexe interpretierfähige Strukturen, sodass Phänomene lesbar und verständlich werden. Deskriptive Kontexte lassen sich kreieren und Verhaltensmuster dechiffrieren.²

Die Profilierungen der Protagonisten (Kap. 2) verweisen also auf ein interdependentes Beziehungsgeflecht, das in den Kontextualisierungen (Kap. 3) ausgeweitet und reflektiert wird. So zeigt sich das chronologische Nacheinander der drei in sich abgeschlossenen Narrationen als heuristisches Konzept, über das Konstantes und Variables identifiziert werden kann. Gemeinsamkeiten und Differenzen werden benannt und Typisierungen der Protagonisten ermöglicht (Kap. 4). Dafür bietet sich an, die drei Romane als Trilogie zu begreifen, denn in der trilogischen Perspektive wird schrittweise ein Typus erkennbar, der es nicht versteht, innerhalb einer Gesellschaft erfolgreich zu kommunizieren, der mit nur angedeuteter Traurigkeit und Enttäuschung regrediert und wünscht, ein Nichts zu sein, eine Figur, die sich, um ihre Existenz zu sichern, raum- und zeitlos im stillen Vakuum isoliert. Ein in Ansätzen entstehendes Ich mutiert über die Station eines Er zu einem isoliert autonomen Selbst, zum abstrakten Selbst. Mit der Forschungsperspektive der Trilogie wird zunächst der wichtigen Tatsache Rechnung getragen, dass die drei Romane einen Zusammenhang bilden, wobei jeder einzelne im

²Zur Bekräftigung der Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit sei genannt: Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“*. Frankfurt am Main 1998. Utz liest und reflektiert Walser in historischer Kontextualisierung, d. h. „im Zusammenhang der Diskurse seiner Zeit“. Ebd., S. 11.

Sinne einer systematischen Definition nach Ort für sich eine relative, „nicht vollständig reduzierte Autonomie“³ beansprucht. Darüber hinaus verweist das Beziehungsgeflecht der Protagonisten auf eine trilogische Struktur im engeren Sinn, in der die Dreiheit „selbst zum bedeutungstragenden Prinzip“ wird.⁴ Vor allem um diese bedeutungsvolle Struktur sichtbar zu machen, wird für die folgende Untersuchung die trilogische Perspektive gewählt. Die Offenheit und inhaltliche Unbestimmtheit dieses Konzepts ist für die Analyse, für ein unbefangenes Sicheinlassen auf den Text zugleich hilfreich. Die trilogische Perspektive dient im Rahmen dieser Arbeit also nicht zur Rekonstruktion zusammenhängender, sich entwickelnder Handlungsstränge. Vielmehr fungiert sie als Grundlage und Richtschnur, als eine Art Matrix, mit der die Existenzen der Protagonisten typisierbar werden. Die aufeinander bezogenen und miteinander verwobenen Identitäten der Protagonisten erlauben in den chronologischen und thematischen Reihungen der Arbeit erkenntnistheoretische Aussagen über ihre Existenzen, deren Widersprüchlichkeiten am Ende im Typus eines abstrakten Selbst dialektisch aufgehoben sind.

Indem die Arbeit auf die Erkenntnis dieses Typus des Selbst zielt, qualifiziert sie ihn zugleich als inneren und dynamischen Zusammenhang der drei Romane und damit als Kern jener angenommenen bedeutungsvollen trilogischen Struktur. Damit knüpft diese Untersuchung einerseits an die in den in der Forschung bereits mehrfach konstatierten und untersuchten Zusammenhänge der Berliner Romane an.⁵ Zum anderen wird mit der Fokussierung auf die Entwicklung des abstrakten Selbst und mit dem für die Analyse entwickelten methodischen Ansatz der Kategorisierung, Kontrastierung, Kontextualisierung und Typisierung versucht, einen eigenständigen Beitrag zur Walser-Forschung zu leisten.

³Claus-Michael Ort: Trilogie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Jan-Dirk Müller. Band III. Berlin und New York 2003, S. 684. Die Einschätzung Orts (2003), dass es zur Trilogie als literarischer Gattung keine neueren Forschungen gebe, kann noch immer Gültigkeit beanspruchen.

⁴Ebd.

⁵Hierzu siehe vor allem Dagmar Grenz: Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung. München 1974. Grenz unterzieht Walsers Berliner Romane einer „umfassenden Strukturanalyse“ und analysiert sie in einer „Gesamtschau“. Sie folgt der Reihung „Geschwister Tanner“, „Jakob von Gunten“, „Der Gehülfe“. In ihrer Forschungsperspektive konzentriert sie sich auf die Parallelen zwischen Simon und Jakob und ordnet Joseph in seiner Angestelltenwelt nach.

1.1 Zur Robert-Walser-Forschung

Eine Periodisierung, die Robert Walsers Werke seinen Aufenthaltsorten zuordnet, unterteilt in Zürich (1898-1905), Berlin (1905-1913), Biel (1913-1921) und Bern (1921-1933).⁶ Die in der vorliegenden Arbeit analysierten Romane „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“ sind in Berlin geschrieben und dort im Verlag Bruno Cassirer veröffentlicht. Überwiegend positive und wohlwollende Rezeption erfahren „Geschwister Tanner“ und „Der Gehülfe“, während „Jakob von Gunten“ bei den Kritikern auf ein geteiltes Echo stößt. Es dominiert eine gewisse Ratlosigkeit in der Beurteilung der Protagonisten, die als selbstgefällig und geschwätzig rezensiert werden.⁷ Auf diese Vorbehalte gegenüber seinen Romanen sowie auf das hektische Leben in einer Metropole reagiert Robert Walser mit Distanzierung und Abwendung. Er kehrt in die Schweiz zurück und konzentriert sich auf die kleine Form der Kurzgeschichte. Nach der letzten Buchpublikation (Die Rose, 1925) veröffentlicht er nur noch im Feuilleton verschiedener Zeitungen und verharnt mit sprachlicher Selbstbezogenheit in den sogenannten Mikrogrammen. Ab 1933 schreibt er nicht mehr, gerät in der literaturwissenschaftlichen Rezeption in Vergessenheit und erfährt erst mit der Edition seines Gesamtwerkes in dreizehn Bänden (1966-1975) von Jochen Greven eine Wiederentdeckung, worauf vereinzelt akademische Bearbeitungen folgen. Vor allem mit der Dechiffrierung und Edition der Mikrogramme (1985-2000) von Bernhard Echte und Werner Morlang verstärkt sich die Aufmerksamkeit auf den Autor Robert Walser und wächst die Zahl der Dissertationen und Studien. Mit dem Robert-Walser-Handbuch liegt seit 2015 erstmals eine zusammenfassende Darstellung zu Leben, Werk und Wirkung Walsers vor, in der Themen und Perspektiven eines mittlerweile ausdifferenzierten

⁶Die Gruppierung folgt Lucas Marco Gisi. In: Robert Walser. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, S. 74f.

⁷Vgl. Ulrich Weber: Geschwister Tanner (1907). In: Robert Walser. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 98.

Forschungsfeldes systematisch erfasst sind, an die auch die vorliegende Arbeit auf unterschiedlichen Ebenen anschließen kann.⁸

Im Folgenden sollen für die Fragestellung der Arbeit relevante Forschungsansätze und -zugänge in einer groben thematischen Ordnung vorgestellt werden.

Ein früher Beleg für die Suche nach dem Zusammenhang von Biografie und Werk, die von der literaturwissenschaftlichen Forschung bis heute immer wieder aufgenommen wird,⁹ ist die Dissertation von Piniel zum Roman „Geschwister Tanner“ aus dem Jahr 1968. Allerdings verwirft Piniel die Diagnose zur Schizophrenie,¹⁰ er sieht psychisches Leiden als persönliches Schicksal und interpretiert das Schreiben als schöpferischen Akt, in dem Walser „seine Krankheit dichterisch fruchtbar“¹¹ macht. Utz analysiert später Walsers Ich-Texte „als Vektoren, die zwar im Feld zwischen Autobiografie und Roman ihren Ursprung haben, aber auch über dieses“ hinauswiesen und setzt den Begriff der Autofiktion.¹² Von „paradigmatischen Referenzwerken“ wie Goethes „Dichtung und Wahrheit“ und Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ schreibe „sich Walser weg, auf ein anderes ‚Leben‘ zu. Im Wortsinne der ‚Autofiktion‘ ist es ein erschriebenes Leben, das in seinen Büchern entsteht.“¹³ Leben bedeute Walser Spiel und Entwurf, „eine spannungsvolle, vieldeutige literarische Kreation.“¹⁴

Zu den Berliner Romanen legt Grenz 1974 eine erste umfassende Untersuchung vor. Sie untersucht in der Abfolge Simon – Jakob – Joseph die Beziehungen zwischen Sprache und Wirklichkeit und analysiert in der Doppelbödigkeit der Toblerschen Welt die Auflösung der Wirklichkeit, abgebildet in „einer Spaltung von Denken und Tun“.¹⁵

⁸Robert Walser. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015.

⁹Vgl. ebd., S. 102f.

¹⁰Siehe hierzu auch S. 93, FN 266 dieser Arbeit.

¹¹Gerhard Piniel: Robert Walsers „Geschwister Tanner“. Zürich 1968, S. 9.

¹²Peter Utz: Erschriebenes Leben. Ist Robert Walsers *Poetenleben* eine „Autofiktion“? In: Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg 2011, S. 30.

¹³Ebd., S. 42.

¹⁴Ebd.

¹⁵Grenz: Die Romane Robert Walsers, S. 197.

Die Analyse Josephs, den ein „retardierendes Moment“ auszeichne, erfolgt bei ihr, nachdem Simon und Jakob mit ihren „Gemeinsamkeiten“ betrachtet werden.¹⁶

Sie wertet Simons „Dialogreden als den Versuch einer Selbstbeschwichtigung“ und koppelt sie mit Jakobs Aussagen im Tagebuch, die nach Grenz einem „Strukturprinzip der Negation“ folgten.¹⁷ Die ständige „In-Frage-Stellung der Aussagefähigkeit der Sprache“ finde „ihre Vollendung in der Aufhebung des Tagebuchs.“¹⁸ So beschränkten sich die Walserschen Figuren auf „ein ästhetisch-spielerisches Verhältnis“ zur Welt und blieben lieber „an der Oberfläche der Dinge“.¹⁹ Ihnen fehle, so Grenz, „die Profilierung und Strukturiertheit einer mit sich identischen Person“, nur in Träumen erfülle sich ihre „utopische Sehnsucht nach einem wahreren Leben“.²⁰ Für eine psychologisch-psychoanalytische Perspektive auf die Romane und die Figuren Walsers steht die Studie Schmidt-Helleraus aus dem Jahr 1986. Mit der Konzentration auf den Typus „Grenzgänger“ und „unter Einbeziehung verschiedener Kreativitätstheorien“ wird „die Vermittlung von psychologischen und poetologischen Prinzipien“ am Beispiel des „Räuber“-Romans dargelegt.²¹ Ihre Arbeit verdeutlicht die „Spannung zwischen Gegensätzlichem“ und betont, „daß die mythenbildende Kraft der Neurose sich nur im dialektischen Spiel mit den strukturbildenden Leistungen des bewußten Ichs zum Kunstwerk“ entfalte.²²

Schon Dück hatte in einer frühen Strukturuntersuchung (1968) zum „Gehülfen“ Joseph ein einsames Dasein attestiert, das jenem „letztlich unbegreiflich“ bliebe,²³ „unentwirrbar, widersprüchlich“.²⁴

¹⁶Ebd., S. 159.

¹⁷Ebd., S. 85 und 107.

¹⁸Ebd., S. 119.

¹⁹Ebd., S. 226.

²⁰Ebd., S. 29 und 155.

²¹Cordelia Schmidt-Hellerau: Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers. 1. Aufl. Zürich 1986, S. 16.

²²Ebd., S. 490.

²³Hans Udo Dück: Strukturuntersuchung von Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. München 1968, S. 93.

²⁴Ebd., S. 100.

Dück konzentriert sich zwar hauptsächlich auf Joseph, positioniert ihn aber „zwischen dem extrem formulierten Drang nach Ungebundenheit“ von Simon und „dem ausgesprochenen Dienst-Ideal“ von Jakob.²⁵ In der „Topographie“ des Romans vollziehe sich „der spürbare Versuch der Abstraktion, der Fortlassung engerer eigentümlicher Züge zugunsten einer gemeingültigen Darstellung.“²⁶ Naguib hat diese Spannung der Extreme in der Figur Jakobs als Spagat zwischen „Selbstbesessenheit“ und „Selbstpreisgabe“ gefasst.²⁷ Rodewald, der sich der Walserschen Prosa auch strukturanalytisch nähert, beschreibt sie als „Spiel mit Sprach- und Sprechformen“, die sich dynamisierten in „eine konjunktivische Dimension, in der sie nichts mehr zu sagen haben.“²⁸ Diese Perspektive auf die Sprache übernimmt Evans auch und bekräftigt die Eigenart der Walserschen Prosa, Wirklichkeit sprachlich zu setzen, indem „das Mögliche nicht im Konjunktiv sondern im Indikativ“²⁹ erscheine.

Einen anderen Weg wählt Gößling, das Werk Walsers zu erschließen und einzuordnen. Da es objektivierbarer Bezüge bedürfe, entscheidet er sich für das Genre des Entwicklungsromans und misst Simon Tanner an tradierten Vorbildern, insbesondere an Gottfried Kellers „Der grüne Heinrich“.³⁰ Müller gelangt in seinen Studien zu Walsers Frühwerk von der kulturkritischen, reformpädagogischen und nationalen Kritik am bestehenden Aufsatzunterricht in Deutschland zwischen 1871 und 1914 zu einem „Bekenntnis zum nachrealistischen Schreiben der Moderne, das sich stets selbst mitreflektiert.“³¹ Damit, dass der Schüler Fritz Kocher gern „unter Sanktionsdrohung“ schreibe, verstoße er ebenso wie die Protagonisten der Berliner

³¹ Andreas Georg Müller: Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne. Studien zu Robert Walsers Frühwerk. Tübingen 2007, S. 67ff.

²⁵ Ebd., S. 148.

²⁶ Ebd., S. 41.

²⁷ Nagi Naguib: Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur. München 1970, S. 195.

²⁸ Vgl. Dierk Rodewald: Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg, Berlin und Zürich 1970, S. 180.

²⁹ Tamara S. Evans: Robert Walsers Moderne. Bern und Stuttgart 1989, S. 40.

³⁰ Vgl. Andreas Gößling: Ein lächelndes Spiel: Kommentar zu Robert Walsers „Geschwister Tanner“; mit einem Anhang unveröffentlichter Manuskriptvarianten des Romans. Würzburg 1991, S. 15.

³¹ Andreas Georg Müller: Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne. Studien zu Robert Walsers Frühwerk. Tübingen 2007, S. 67ff.

Romane „bewusst gegen Normen und kostet dabei die Lust an der Unterwerfung aus.“³² Kochers „Lust an der Sprache“ bilde „frei assoziierend Sprachgirlanden“ und verirre „sich in stilistischen Untiefen“, wobei sich „Verdrängtes und Tabuisiertes sprachlich bemerkbar“ mache.³³ Die sich steigernde „Tendenz zur Selbstreflexivität von Kapitel zu Kapitel“ münde in eine „Poetologie des Waldes“ und sei als „Beitrag zur modernen Schule der deutschen Literatur“ zu werten.³⁴ Auch Hong zeigt in einer breit rezipierten Untersuchung der Berliner Romane Walsers „Anti-Helden“ in ihrer „literarischen Modernität“. Er rekonstruiert, wie das „Erzählerisch-Zeitliche“ sich ins „Bildlich-Dekorative“ wandle und wie „an die Stelle des Ideal-Utopischen das Alltäglich-Banale“ tritt.³⁵ Dafür knüpft er für die Romanfigur Simon an den Begriff des Taugenichts³⁶ an und folgert, dass dieser ein „Anti-Held mit anti-teleologischem Bewußtsein“ sei, der Kontinuität und „sein Selbst in der das Moment des Werdens destruirenden Wiederholung“ finde.³⁷ Joseph Marti sei Wiederholung und Fortführung von Simon Tanner, eine Figur, die sich im Provisorischen, Fragmentarischen und Diskontinuierlichen erschöpfe.³⁸ Jakob mit seinem Projekt „Null“ sieht er als Parodie, die er als Auseinandersetzung mit der Moderne begreift.³⁹

Analysen der bei Walser zentralen Konstellationen von Dienen und Herrschen markieren seit Jahrzehnten einen spezifischen Forschungszugang. Bereits 1980 klassifizierte Borchmeyer den Antagonismus von Unterwerfung und Herrschaft in den Rollen von Herr und Knecht.

³²Ebd., S. 71.

³³Ebd., S. 82.

³⁴Ebd., S. 168ff. Müllers Typisierung von Fritz Kocher ist auf Simon, Joseph und Jakob übertragbar.

³⁵Kil-Pyo Hong: Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“. Würzburg 2002, S. 10f.

³⁶Den Bezug zu Eichendorffs „Taugenichts“ stellt erstmals Widmann her, vgl. Josef Viktor Widmann, Geschwister Tanner. In: Sonntagsblatt des Bundes, 20.1.1907. Widmann gilt als Entdecker, Förderer und Rezensent Robert Walsers.

³⁷Hong: Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“, S. 35f.

³⁸Vgl. ebd., S. 144ff.

³⁹Vgl. ebd., S. 15.

Auf Positionen des Dieners und Angestellten und die damit zusammenhängende Frage nach Macht oder Ohnmacht blickend, verweist er auf unlösbare Widersprüchlichkeiten. Er analysiert Jakob von Gunten und den Räuber, seziert die „Variationen der Dienerfigur im *Gehülfen*“ und folgert „Anachronismus als Lebensform“.⁴⁰ Borchmeyer weist nach, wie „Walser Nietzsches Herrenmoral auf das Ressentiment des gekränkten Knechts“ zurückführe, wohl wissend um den „Machtrausch“, dem sich dieser Typus aussetze.⁴¹ Für Borchmeyer scheint „Walsers poetologischer, ästhetischer Minimalismus oft von dem stolzen Selbstbewußtsein dessen getragen, der weiß, daß gerade aus der Selbstverkleinerung später Größe erwachsen wird“.⁴² Hingegen beschreibt Wagner, dessen Analyse der Konstellation von Herr und Knecht im „*Gehülfen*“ im selben Jahr erscheint (1980), Joseph Marti als einen Knecht, der den „Weg aus der Entfremdung“⁴³ suche, sich nach Heimat sehne, die „Gegenläufigkeit von Handlung und Reflexion“⁴⁴ nicht durchschaue und am Ende in seiner Selbsttäuschung einer Illusion unterliege.⁴⁵ Orientierungslos zerfließe der „Gehülfe“ in „semantischen Oppositionen von oben und unten, Stadt und Provinz, den Räumen von Herr und Knecht“, und strande mit Tagträumereien im kindlichen Spiel.⁴⁶ Auch Rüschi untersucht das Verhältnis von Herr und Knecht im „*Gehülfen*“. Er zeichnet den Weg vom Knecht zum Anti-Helden, der sich zunehmend in einer Verdinglichung seines Daseins verstricke,⁴⁷ und charakterisiert Josephs Knechtschaft als Teufelskreis, in dem der „Lohnarbeiter ohne Lohn“ in „Entfremdung und Abhängigkeit“ gerate,⁴⁸ die sich als „Ironie im Spannungsfeld von Bericht und Monolog“ abbilde.⁴⁹

⁴⁰Dieter Borchmeyer: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser. Tübingen 1980, S. 40ff.

⁴¹Ebd., S. 73.

⁴²Ebd., S. 84.

⁴³Karl Wagner: Herr und Knecht: Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. Wien 1980, S. 123 und 37.

⁴⁴Ebd., S. 31.

⁴⁵Vgl. ebd., S. 72.

⁴⁶Karl Wagner: Der Gehülfe (1908). In: Robert Walser. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 113f.

⁴⁷Vgl. Lukas Rüschi: Ironie und Herrschaft. Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. Königstein 1983, S. 188.

⁴⁸Ebd., S. 123 und 132.

⁴⁹Ebd., S. 79.

Daran schließt Yongrok Oh 1987 mit einer vergleichenden Studie zu Walser (Der Gehülfe), Rilke (Malte Laurids Brigge) und Kafka (Das Schloß) an. Er beschreibt, wie der Diener Joseph „seine poetischen Spaziergänge und Selbstgespräche“ einsam vollziehe und eine Gegenwart zu erfassen suche, indem er „das demütige Kleinsein mit großmütiger Freiheit“ verbinde.⁵⁰ Für Stüssel hingegen repräsentiert der „Gehülfe“ einen modernen Angestellten, der sich von seinen Mitmenschen Anerkennung und Zuwendung wünsche, aber mit dem fragilen Identitätsgefühl einer „bloß zugeschriebenen Selbständigkeit und seiner tatsächlichen Abhängigkeit“ scheitert.⁵¹ In seiner Analyse der Figur Jakob von Gunten entdeckt Greven einen Ausweg aus „dem Dilemma des Handelnmüssens und Nichthandelndürfens“ in der „Idee des Dienstes“,⁵² mit der Walser die Konstellationen des Dienens und Herrschens bei Joseph und Simon hier zu neuer Synthese bringe. Das Risiko dieser abstrakten Schutzfunktion greift Utz, der Walser in historischer Kontextualisierung liest und reflektiert, auf, wenn er Jakobs Verhalten „Subversion durch Unterwerfung“⁵³ nennt. Ähnlich war bereits Borchmeyer verfahren, der die Ambivalenzen, die Jakob plagten, als Einheit betrachtet und zu einem „Aristokratismus des Dienens“⁵⁴ entwickelt hatte. Greven stützt diese „Ästhetik des Paradoxen“,⁵⁵ in der sich Jakobs Selbstermächtigungsphantasien, seine Polarisierungen und Vieldeutigkeiten abbildeten.

⁵⁰Yongrok Oh: Distanz und Identifikation. Eine Studie über Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“, Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ und Franz Kafkas „Das Schloss“. Frankfurt am Main 1987, S. 134 und 338.

⁵¹Vgl. Kerstin Stüssel: In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart. Tübingen 2004, S. 191f.

⁵²Jochen Greven: Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht. Frankfurt a. M. 1992, S. 91.

⁵³Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“, S. 211.

⁵⁴Borchmeyer: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser, S. 8ff.

⁵⁵Jochen Greven: Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen. Köln 1960, S. 73f.

Birkner nimmt in ihrer Dissertation diese literarische Figurationen interdependenter Herrschaft wieder auf und wählt für das Modell „Freiwilliges Dienen als Rückzug in ein ‚inneres Exil‘“ auch Jakob von Gunten.⁵⁶ Sie interpretiert Jakobs Entscheidung, mit Herrn Benjamenta zu gehen, als „Ausdruck eines alternativen Existenzentwurfs“.⁵⁷ Mit dieser Haltung bekunde Jakob, „dem herrschenden ‚Willen zur Macht‘ einen ‚Willen zur Ohnmacht‘ entgegenzusetzen und sich zum Diener ausbilden zu lassen.“⁵⁸

Ein weiterer wichtiger Forschungszugang ist durch Fragen nach dem sozialen Verhalten und den Identitätsentwürfen der Walserschen Protagonisten bestimmt. So blickt Angerer in seiner Untersuchung auf das soziale Verhalten und auf die Identitätsarbeit der Walserschen Figuren. Er zitiert die Berliner Romane als Texte, „in denen Walser soziales Rollenspiel als Bedingung von Identität an literarischen Gestalten zeigt oder als tragenden Lebensentwurf reflektiert.“⁵⁹ Für ihn verknüpfe Joseph Marti zur Bewältigung seines Identitätsdilemmas „zwei Künste der Übertreibung“ und vereine die Fähigkeit des „Nachahmens“ mit der erlebten „Wohltat des Gehorchens“, um dem „verirrten Ich eine feste soziale Gestalt“ zu geben.⁶⁰ Nach Angerer treibe Jakob von Gunten diese beiden Verfahren zur Perfektion, um am Ende „in die Utopie eines voraussetzungslosen Wiederanfangs vor der im sozialen Rollenspiel manifesten Identitätskrise“ zu blicken.⁶¹ Angerer konstruiert ein Ich, das sich „mit Hilfe seiner Sprache des Ungehorsams keiner Identitätsbalance fügt und keinem Begriff beugt“.⁶²

Vergleichbar verfährt Keller (1975) in seiner Interpretation des „Gehülfen“ und

⁵⁶Nina Birkner: Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung. Figurationen interdependenter Herrschaft. Berlin und Boston 2016, S. 395.

⁵⁷Ebd., S. 431.

⁵⁸Ebd., S. 443.

⁵⁹Christian Angerer: Rollenspiele. Soziales Rollenverhalten und Identitätsverweigerung in Robert Walsers Texten der frühen und der Berliner Zeit. Stuttgart 1995, S. 14.

⁶⁰Ebd., S. 135.

⁶¹Ebd., S. 154.

⁶²Ebd., S. 211.

bestätigt Joseph ein Ausweichen in Rollenspiele, die ihm „die wohlige Empfindung des Dabeiseins“ vermittele.⁶³ Die Sehnsucht nach Zugehörigkeit wird mit Tagträumereien und Imaginationen kompensiert. Identitätswürfe stehen auch im Mittelpunkt der biografischen Skizze von Schilling. In den Berliner Romanen seien zwar „vertraute Identitätsbilder“⁶⁴ aufgerufen, doch würden die Protagonisten „plakativ gezeichnet, dass man sofort erkennt, wie hier allgemeine Lebensentwürfe, Identitätsmodelle wie in einer soziologischen Studie über die Moderne ausgestellt sind.“⁶⁵ Der Erzähler negiere epische Linearität und steigere „desillusionierende Ergebnislosigkeit“ zum Prinzip, wo „der Rückschritt zum Programm erhoben“ werde.⁶⁶ Um das Komische „mit Blick auf die Subjektivitätskonstitution“ in Walserschen Figuren zu erfassen, schlägt Fuchs den „Leitbegriff des Narrentums“ vor, mit dem „der Zusammenhang zwischen dem Rollenspiel der Figuren, der Komik, Naivität und dem Grotesken erarbeitet wird.“⁶⁷ Fuchs definiert Walsers „Wortkomödien, Sprachfaxen und vielfältigen Inszenierungen“ als Rechtfertigungen, mit denen er sich „spielerisch seine ästhetische Freiheit in einer zunehmend verwalteten Welt“ sichert, das heißt, für ihn „sind Clownerie und Narrentum allegorische Äquivalente des Schreibens“.⁶⁸ Für das Außenseitertum der Figuren macht Fuchs ihren müßiggängerischen Lebenswandel verantwortlich, mit dem verstießen sie „gegen die bürgerliche Arbeitsmoral, dessen sie auch immer wieder von den Mitbürgern angeklagt werden.“⁶⁹ Nach Fuchs rezipiere Walser „das exzentrische Verhältnis der Figuren zur Gesellschaft“ letztlich als „Reflex ihres exzentrischen Selbstverhältnisses“.⁷⁰

⁶³Martin Jakob Keller: Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. Eine Interpretation. Zürich 1975, S.100.

⁶⁴Diana Schilling: Robert Walser. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 28.

⁶⁵Ebd., S. 32.

⁶⁶Ebd., S. 45.

⁶⁷Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993, S. 13.

⁶⁸Ebd., S. 172.

⁶⁹Ebd., S. 147.

⁷⁰Ebd., S. 150.

Seit der Veröffentlichung der Mikrogramme werden in der Forschung auch zunehmend Kontexte des Erklärens und Verstehens in übergreifenden Thematiken und in der Medialität des visuellen und auditiven Wahrnehmens von Sprache und Schrift gesucht.⁷¹ So beschreibt Baum das „Wechselspiel zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem, von Sehen und Gesehenwerden“.⁷² Mit der doppelten Fragestellung „nach der Bedeutung von Wahrnehmung und Bewegung für Existenz und ästhetisches Handeln“ löst er das „Spiel mit dem Zufall“ der Walserschen Figuren in einem Sehen auf, das Widersprüche in existenziellen Augenblicken vereine und eine Lust offenbare, „wahrnehmen zu dürfen, als Lust auf ein Leben, das immer auch ein Sterben ist.“⁷³ Magris stellt das Subjekt ins Zentrum seiner Analyse und zeigt, wie sich in Walsers Texten „das individuelle Ich im Fluß der Dinge auflöst und verliert“, wie es „in eine Vielzahl von Fragmenten“ zerfalle und in einer „Ungreifbarkeit“ überlebe.⁷⁴ Um „sich selbst zu retten, muß sich die individuelle *ratio* auslöschen, muß sie ihrem Ordnungsauftrag und der Organisation der eigenen Subjektivität entsagen.“⁷⁵ Ehbauer wendet sich den narrativen Strukturen in Walsers Prosa zu und diagnostiziert eine „einsame Existenz“, die mit einer „Tendenz des Monologischen“ regrediere.⁷⁶ Den „Rückzug des Ich-Künstlers auf sich selbst“ erklärt er gesellschaftskritisch mit einer „Distanz zum desolaten Weltzustand“ und lässt den Künstler mit einer „imaginativen Weltverwandlung“ spielerisch individuelle Freiheit finden.⁷⁷ Utz bringt mit dem „akustischen Raum, den die Sprache höchstens erschließen, aber selbst nicht ausfüllen“ könne, eine weitere Variante des Ausweichens und der Flucht ins Spiel.

⁷¹Eine Übersicht hierzu bietet Robert Walser. Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015.

⁷²Mathias Baum: Bildfindung im Spannungsfeld von Existenzialität und Sensualität. Zur Poetologie Robert Walsers. Frankfurt am Main 1993, S. 11ff.

⁷³Ebd., S. 172 und 214.

⁷⁴Claudio Magris: In den unteren Regionen: Robert Walser. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main 1991, S. 344f.

⁷⁵Ebd.

⁷⁶Horst Ehbauer: Monologisches Spiel. Erklärungsversuche zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers. Nürnberg 1978, S. 59 und 125.

⁷⁷Ebd., S. 339 und 399.

Dem horchenden und schreibenden Ich eröffneten sich „Phantasieräume“, „in denen es sich endgültig vom Wirklichkeitspostulat lösen“ könne.⁷⁸ Hierzu gehöre auch ein „Reden, das sich selbst Gesellschaft“ leiste und als „fiktive Zweisamkeit“⁷⁹ wirke. Roser reflektiert die materiellen und medialen Bedingungen von Literatur und entdeckt das Auftreten der Schrift hinter der Maske des Sprechens.⁸⁰ Er kennzeichnet „die Art und Weise, wie in Walsers Texten die Oralität der Sprache fingiert wird, [...] das Bewußtsein der Schriftlichkeit des Geschriebenen zur Bedingung seiner Möglichkeit“, dabei gebe „die (fingierte) Möglichkeit auch Auskunft über die Grenzen des schriftlichen Mediums und über die als Defizite empfundenen Eigenschaften literaler Schrift“.⁸¹ Kießling-Sonntag hingegen untersucht in Walsers Prosa das Phänomen der Stille und charakterisiert es „als angestrebte Qualität psychischer Zuständlichkeit“, die in einem Schnittpunkt entstehe, in dem „sich das Moment moderner Leistungs- und Zielorientierung mit dem Nachklang religiös inspirierter Wertschätzung der Muße und der Introspektion“ verbinde und sich zum „Konzept der kreativen Stille des Schreibenden“ entwickelt habe.⁸² In erziehungswissenschaftlicher Perspektive zeigt Hinz, wie Walser kindliche Figuren mit der Unterstellung eines inszeniert böartigen Verhaltens „zu Todfeinden der Pädagogik“ forme und als Genies „in der Nähe des Dichters“ ansiedele.⁸³ Diese Charakterisierung Walserscher Figuren ergänzt Hobus und markiert eine masochistische Konstellation, deren Paradox darin besteht,

⁷⁸Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“, S. 291.

⁷⁹Ebd., S. 294.

⁸⁰Vgl. Dieter Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg 1994, S. 7. „Es ist dies das Erzählen als Sprechen, als Rede, Plaudern oder Geschwätz und es ist der Erzähler als Sprecher, Redner, Plauderer oder Schwätzer.“

⁸¹Ebd., S. 9f.

⁸²Jochem Kießling-Sonntag: Gestalten der Stille. Untersuchungen zur Prosa Robert Walsers. Bielefeld 1997, S. 273f.

⁸³Klaus-Michael Hinz: Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie. Mit einer Fußnote zu Kafkas Spielsachen. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main 1991, S. 310.

„dass sich die Figuren freiwillig in die Abhängigkeit und Unterwerfung begeben, nur um sich dann aus dieser Situation herausarbeiten zu können.“⁸⁴

Eine ähnlich paradoxe Struktur überträgt Treichel auf die Walsersche Mikrographie, die versucht,

„sich schreibend dem Schreiben zu entziehen, die Schrift und ihre Zeichenhaftigkeit zu überwinden und sie gewissermaßen in den Stand der Unschuld, der auf nichts mehr verweisenden und nichts mehr bedeutenden graphischen Fläche zurückzuführen.“⁸⁵

Kurzawa stellt fest, dass bei Walser zwischen Ernsthaftigkeit und Ironie nicht zu unterscheiden sei und in der Addition dieser beiden Elemente jener für Walser typische „rätselhafte Humor“ entstehe.⁸⁶ Immer wieder überdeckten Masken Walsers Schreibweise und binden das Subjekt spielerisch an divergierende Strukturen. Drei Formen der Walserschen Maskerade seien unterschiedlichen Narren zuzuordnen, „dem lächerlichen, dem traurigen und dem tanzenden. Er nennt sie Spießbürger, Pierrot und Harlekin.“⁸⁷ Nur als Fiktion kontrolliere Walser das Subjekt und erhalte es am Leben „als gezähmte Fiktion, als Bild, verpackt, verschnürt, in Gewahrsam genommen, auf Eis gelegt ...“.⁸⁸ Geplagt von Schuld, Strafe und Buße suche es nach Souveränität. In ihrer Dissertation beschreibt Moser, dass „Jakob von Gunten“ den Bezug zur Wirklichkeit in einem Selbstexperiment verloren habe, in dem er zugleich Subjekt und Objekt sein wollte.⁸⁹ Bei Moser werden erstmals auch sexuelle und erotische Motive explizit zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung.

⁸⁴Jens Hobus: Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers. Würzburg 2011, S. 193.

⁸⁵Hans-Ulrich Treichel: Über die Schrift hinaus. Essays zur Literatur. Frankfurt am Main 2000, S. 38.

⁸⁶Vgl. Lothar Kurzawa: „Ich ging eine Weile als alte Frau.“ Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main 1991, S. 172.

⁸⁷Ebd., S. 173.

⁸⁸Ebd., S. 179.

⁸⁹Vgl. Petra Moser: Nah am Tabu. Experimentelle Selbsterfahrung und erotischer Eigensinn in Robert Walsers „Jakob von Gunten“. Bielefeld 2013, S. 21.

Sie zieht den Schluss, dass sich die „ausgemachte Decodierungsbewegung der Sprache und damit die Zersetzung ein für allemal festgeschriebener Bedeutungsrelationen“ zurückführen ließe „auf den Entwurf einer ästhetischen Subjektivität, die nurmehr als sprachliches Konstrukt als Fiktion faßbar“ werde.⁹⁰

Kammer entdeckt in Walsers Texten Abbilder problematischen Kommunikationsverhaltens, die „Brechung und Vervielfachung der Ich-Instanz im und durch das Schreiben, grammatische, inhaltliche und rhetorische Paradoxien und die Referenzbeispiele einer geradezu programmatischen Verwirrung von Daten und Fiktion.“⁹¹ Kammer verweist zum einen darauf, dass sich der Wald dem literarischen Personal als Fluchtort und als „Digressionsraum“ anbiete, und zum anderen auf die „Dominanz des Visuellen“, die mit einer Unbeschreibbarkeit konfrontiert sei, denn „das Objekt des Blicks bleibt eine leere Fläche, die, genau besehen, nicht einmal durch Projektion gefüllt wird“.⁹² Auf die Weise reflektiert er die „Kluft zwischen der Ich-Instanz, ihrer Schreibökonomie und der Gesellschaft“ und führt sie auf Probleme in deren „Arbeits- und Zeitökonomie“ zurück.⁹³ Damit verweist Kammer auch auf Walsers Naturbegriff, das Naturverhältnis seiner Protagonisten und die damit verbundene Motivik, die in der vorliegenden Forschung hauptsächlich in ihrer Funktion für Subjektkonstitution und Wirklichkeitskonstruktion analysiert werden. So lokalisiert Tismar Joseph Marti bereits 1973 in einer vergleichenden Untersuchung bei Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard in einer gestörten Idylle, einer Traumwelt, die sein Scheitern markiere. In ungebrochener Naturschönheit würden Spaziergänge veranschaulicht, um sie gleichzeitig wieder als künstlerisches Darstellungsphänomen aufzulösen.⁹⁴

⁹⁰Ebd., S. 295f.

⁹¹Stephan Kammer: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen 2003, S. 54f.

⁹²Ebd., S. 270, 262, 244.

⁹³Ebd., S. 281.

⁹⁴Vgl. Jens Tismar: Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. München 1973, S. 75f.

Holderegger konzentriert sich bei seiner Persönlichkeitsanalyse Walsers auf die Natur als „Erlebnis- und Verhaltensmodell“ und bewertet das „passive Dasein in der Natur“ als angenehm für die Protagonisten, wenn sie eigenes Empfinden in Bäume und Wolken projizierten und „Natur als Spiegel der Innenwelt“ erlebten.⁹⁵ Ihre „Vergangenheitsbezogenheit und das damit zusammenhängende Gefühl des Nicht-mehr-weiter-Wollens“ begründeten ihre „Interesselosigkeit an der Zukunft.“⁹⁶ Albes klärt die existenzielle Funktion der Ausflüge in die Natur, in denen sich Walsers Spaziergänger die Welt stabilisierten. Das schreibende Ich versorge sich mit Material und Anregungen und produziere Text.⁹⁷ Umfassend und systematisierend analysiert Krebs Walsers Naturdarstellungen mit Schwerpunkt auf eine strukturelle, musikalische und chromatische Besonderheit und sieht die Natur als schützenden Ort und Quelle der Inspiration für den Künstler, als Partner und Refugium.⁹⁸ Auch Mohr interessiert die „Funktion des Spaziergangs in Walsers Werk, der als Schlüsselmotiv aufgefaßt wird, von dem aus sich bereits wesentliche Aspekte der Subjektproblematik organisieren“ ließen.⁹⁹ Denn die „Figur des nomadischen Subjekts“ löse seine Identität in „diversen Selbstinszenierungen“ auf und gehe „gänzlich in der Vieldeutigkeit seiner Maskeraden und Posen“ auf.¹⁰⁰ Auch Wellmann widmet sich in ihrer Arbeit dem literarischen Spaziergang und bestimmt als „signifikante Stationen des poetischen Codes“ die „Verknüpfung von Spazieren und Denken, und Sehen, und Schreiben, und Bildung, und Schaulust, und Schrift.“¹⁰¹

⁹⁵Hans Holderegger: Robert Walser. Eine Persönlichkeitsanalyse anhand seiner drei Berliner Romane. Berlin 1973, S. 13ff.

⁹⁶Ebd., S. 16.

⁹⁷Vgl. Claudia Albes: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen u. Basel 1999, S. 231. Zum Phänomen des Spaziergehens siehe auch die Referenz auf Guido Stefani: Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser. Zürich und München 1985, FN 249/S. 64, FN 400/S. 169, FN 410/S. 174, FN 419-426/S. 175ff., FN 475/S. 188, FN 574/S. 220, FN 831/S. 323 dieser Arbeit.

⁹⁸Vgl. Gérard Krebs: Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik. Helsinki 1991, S. 151ff.

⁹⁹Daniela Mohr: Das nomadische Subjekt. Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers. Frankfurt am Main 1994, S. 5.

¹⁰⁰Ebd., S. 291f.

¹⁰¹Wellmann: Der Spaziergang, S. 10.

Sie wertet die Exkursionen in Walsers Texten als „eine Art sprachlicher Geländevermessung“,¹⁰² in der sich modellhaft die Topographie der Wüste zeige. Die Spaziergänge führten „ins Offene einer endlos kreisenden Bewegung“, ohne Zielvorstellungen zu verfolgen, denn es interessierten „einzig die erschriebenen Wege“.¹⁰³ Wellmann sieht „Walsers Helden in bodenlose Abgründe stürzen und Fremde im eigenen Land werden, [...] weil sie das Bedeutende im Unbedeutenden aufzudecken vermögen.“¹⁰⁴ Jedoch letztlich decodierten ihre Kreisbewegungen die Intentionen und entlarvten ihre Wiederholungen eine Form des Stillstands.

Mit einer Typologie des Spazierengehens unternimmt Niccolini den Versuch, „die abstrakte Form des Gehens als Ausdruck des schöpferischen Prozesses samt all seinen ästhetischen Implikationen auszulegen.“¹⁰⁵ Sie geht von der Annahme aus, „daß die in Walsers Texten beschriebene Bewegung des Körpers [...] die Verwirklichung einer ästhetischen Auffassung repräsentiert, in der die Literatur [...] eine Welt parallel zur Natur“ darstelle.¹⁰⁶ Die wechselnden Erzählperspektiven vom Ich zum Er dokumentierten eine „Selbstbeobachtung durch das distanzierende fremde ‚Er‘“ und signalisierten „die hohe Abstraktionsstufe dieser Spaziergängerfigur.“¹⁰⁷ Zwar beobachtet auch Andres, wie das „namenlose schreibende Ich“ spazieren geht, in Dialoge mit sich selbst tritt und „Nicht-Identität“ als „künstlerische Erfahrung“ wahrnimmt,¹⁰⁸ doch ist hier ein stärkerer Bezug zur Struktur des Textes und zur Sprachlichkeit hergestellt, der eine eigene Forschungslinie darstellt. Nach Andres werde verräumlichtes Erzählen zum „Akt des Schreibens“, und es kristallisiere sich „aus den auf Papier geschriebenen Sätzen ein Labyrinth heraus“, das die Struktur einer „Arabeske“ annehme.¹⁰⁹

¹⁰²Ebd., S. 177.

¹⁰³Ebd., S. 181.

¹⁰⁴Ebd., S. 187.

¹⁰⁵Elisabetta Niccolini: Der Spaziergang des Schriftstellers. Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard. Stuttgart 2000, S. 14.

¹⁰⁶Ebd., S. 125.

¹⁰⁷Ebd., S. 155.

¹⁰⁸Susanne Andres: Robert Walsers arabeskes Schreiben. Göttingen 1997, S. 49.

¹⁰⁹Ebd., S. 160.

Als zentrale Stilelemente identifiziert sie „die undialoghafte Form der Gespräche“ und „die kumulative Paradoxie“.¹¹⁰ Der Erzähler verbinde das „Spiel mit poetischen Formen“ mit „dem künstlerischen Spiel mit Satzelementen.“¹¹¹

Böschenstein hingegen erkennt in der Walserschen Textstruktur eine Wechselbeziehung „zwischen fingierter Realität und offener Fiktion.“¹¹² In ihr entdeckt er den Prozess einer „steten Eingrenzung und Entgrenzung“¹¹³ und versteht ihn als „Bedürfnis nach dem Oszillieren zwischen Traum und Bühne, zwischen Märchen und Wirklichkeit, zwischen Puppenspiel und Realität“.¹¹⁴ Es agiere ein irritierter Schreibender, der sich seiner selbst vergewissern wolle und „diese Not in Übermut und Erfindung umsetzt – bewundernswert noch in den von ihm selbst rückhaltlos dargestellten Defiziten.“¹¹⁵ Caduff arbeitet in Walsers Frühwerk vielfältige „intertextuelle Bezüge“ und eine „eminente Selbstreflexivität“ heraus.¹¹⁶ Das seien allerdings zwei Phänomene, zwischen denen nur schwerlich Verbindungen herzustellen seien. Strelis beschreibt Walsers „gegenstandsloses Erzählen“. Er analysiert, dass Walser eine Sprachpraxis erprobe, „die Bedeutungen nicht mehr produziert, sondern auflöst“, und versucht, „die Formen zu beschreiben, in denen sich der Prozeß dieser Auflösung vollzieht.“¹¹⁷ Die Basis bilde das „Dichten im Konjunktiv“, das Möglichkeitsformen eröffne, und ein Erzählen, das von „Assoziationen und Reflexionen“ geprägt sei.¹¹⁸ Dazu gehörten Protagonisten, die monologisierten und sich jeglicher Kommunikation verweigerten, gesteigert in dem

¹¹⁰Ebd., S. 103.

¹¹¹Ebd., S. 55.

¹¹²Bernhard Böschenstein: Die Sprengkraft der Miniatur. Zur Kurzprosa Robert Walsers, Kafkas, Musils, mit einer antithetischen Eröffnung zu Thomas Mann. Hildesheim 2013, S. 145ff.

¹¹³Ebd., S. 121.

¹¹⁴Ebd., S. 129.

¹¹⁵Ebd., S. 145ff.

¹¹⁶Marc Caduff: Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk. Paderborn 2016, S. 161.

¹¹⁷Joachim Strelis: Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers. Frankfurt am Main 1991, S. 9.

¹¹⁸Ebd., S. 31f.

„Räuber“, der „sogar die Identität des Erzählers als Fiktion entlarvt“¹¹⁹ und die Schreibpraxis selbst in den Mittelpunkt rücke. Walser wolle „den menschlichen Sinn, Formen, Themen und Bedeutungen auflösen, um die Dinge in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit vorzustellen“,¹²⁰ konzentriert auf einen flüchtigen Augenblick. Konsequenter argumentiert Strelis, dass die „Leere einer kategorial entzauberten Welt“¹²¹ mit dem Verstummen einer Dichtung korreliere, die es darauf angelegt habe, „sich der Deutung der Welt zu enthalten und sich selbst jeder Deutung zu entziehen.“¹²²

Zusammenfassend lässt die hier referierte Forschungsliteratur in unterschiedlichen Forschungsperspektiven ein konstantes Bemühen um den inneren Zusammenhang des Walserschen Werkes erkennen. Zum einen ist unstrittig, dass in den Texten Robert Walsers kein selbstbewusstes und Welt abbildendes Ich auftritt, zum anderen sind dort bereits Aspekte einer das Walsersche Werk bestimmenden literarischen Figur herausgearbeitet, die sich auf kunstvolle Weise maskiert, die keine Entscheidungen trifft und einen Willen zur Anpassung an bestehende Verhältnisse mit einer provokanten Verweigerungshaltung kombiniert. Von dem Erzähl- und Schreibprozess vereinnahmt und ohne Bezüge zu schlüssigen Motiven, löst sich dieses Ich in Monologen, Zufällen und Beliebigkeiten auf. Indem die vorliegende Arbeit die innere Dynamik dieser Figur in den Blick nimmt, schließt sie an die Forschung an und führt sie systematisch, auf die drei Berliner Romane bezogen, in einer konsequent am Text orientierten Analyse fort, die zugleich auch intertextuelle und gesellschaftliche Bezüge aufnimmt. Dafür wird die folgende Analyse den Zusammenhang, der Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten miteinander verbindet, in seiner Komplexität beschreiben, kategorisieren und typisieren. Mit der Synthese eines abstrakten Selbst und der differenzierten Beschreibung seiner Erscheinungs- und Artikulationsformen zielt die folgende Untersuchung auf eine vertiefte Erkenntnis des inneren Zusammenhanges des Walserschen Werkes.

¹¹⁹Ebd., S. 45.

¹²⁰Ebd., S. 90.

¹²¹Ebd., S. 99.

¹²²Ebd., S. 123.

1.2 Thematischer und methodologischer Bezugsrahmen

In Robert Walsers Werken erscheint wiederholt der Typus eines jungen Mannes, der allein mit sich beschäftigt ist, ohne Unzufriedenheit oder Leiden zu signalisieren, ein Verhaltensmuster,¹²³ das auch auf die Protagonisten der drei sogenannten Berliner Romane¹²⁴ zutrifft. In ihrer Geschlossenheit und Konzentration auf jugendliche Protagonisten, die die Welt zu verstehen suchen, erlauben es ihre Narrationen, Simon, Joseph und Jakob zusammenhängend zu betrachten. Dabei wird die Erwartung geweckt, Antworten anzubieten auf die Fragen, warum Simon auf Hilfe von einer märchenhaften Fee in einem märchenhaften Wald hofft, warum Joseph in Tagträumen und demonstrativem Lachen Kommunikation sucht und warum sich am Ende der Reihe Jakob entschließt, nicht mehr schreiben, sondern schweigen zu wollen. Ihre Übereinstimmungen in thematisiertem Verhalten und abgestuft erfolgenden Reaktionen auf nicht hinreichende Kompensationen, wie spazieren, lachen und tagträumen, verweisen auf trilogische Konnekte.

Um die Protagonisten in einen zeitgenössischen Kontext zu setzen und zugleich die spezifischen Qualitäten und die Formen ihres Verhaltens und ihrer Situation herauszuarbeiten, bietet sich ein Vergleich mit ähnlich gelagerten und etwa zeitgleich erschienenen Romanen an. Für die vorliegende Arbeit werden hierzu vor allem Thomas Manns „Tonio Kröger“ (1903), Hermann Hesses „Peter Camenzind“ (1904) und Robert Musils „Törleß“ (1906) herangezogen, weil sowohl die Chronologie ihrer Veröffentlichungen wie auch ihre modellhaften Wege der Selbstsuche Kröger, Camenzind und Törleß als Spiegelbild für Simon, Joseph und Jakob prädestinieren, sodass mit ihnen Parallelen und Abweichungen deutlich gemacht werden können. Eine solche Herangehensweise ermöglicht, Alltagssituationen, Lebenshaltungen und das Wesen der Protagonisten intersubjektiv nachvollziehbar zu strukturieren und zu typisieren.

¹²³Das Verhaltensmuster deutet sich bereits bei Fritz Kocher an, wiederholt sich bei Tobold und dem Räuber und findet sich häufig bei einem namenlosen Ich in Walsers Kurzgeschichten. Zum subjektiven Nicht-Leiden der Protagonisten siehe auch S. 130, FN 286-288 dieser Arbeit.

¹²⁴Robert Walser schrieb und veröffentlichte „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“ während seines Aufenthalts in Berlin (1905-1912), daher werden diese Texte auch Berliner Romane genannt.

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass sich in Robert Walsers Werken etliche biografische Bezüge herstellen lassen, was auch auf Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten zutrifft, deren autistische Verhaltensweisen augenscheinlich an Walsers Biografie und seine Einweisung in eine Heilanstalt mit einer aus heutiger Sicht unbegründeten Schizophrenie-Diagnose¹²⁵ erinnern. Die vorliegende Arbeit intendiert keine Korrektur des medizinischen Befunds, sondern konzentriert sich auf die literarische Form und damit auf eine argumentativ abgesicherte Veranschaulichung sozialer und emotionaler Situationen und Konflikte der Protagonisten. Stringent führt eine Linie von Simon über Joseph zu Jakob, belegt deren Dilemmata und kompensatorische Fluchten, die sie vom Sehnen zum Träumen, vom Schreiben zum Schweigen, vom Defizit zum Scheitern führen. Eine konzentrierte Sicht auf Robert Walsers Berliner Romane unter dem Aspekt ihres trilogischen Zusammenhanges kann dazu beitragen, neue Perspektiven auf die zum Teil extremen Verhaltensmuster der im Zentrum stehenden Figuren zu entwickeln und zu einem tieferen Verständnis der Romane führen. Auch Schilling liest Walsers Berliner Romane als Trilogie und argumentiert: „Die drei Romane konstituieren eine Trilogie, wie sie in gleicher Weise vertraute Identitätsbilder zitieren, dann destruieren.“¹²⁶ Das „Denkverbot“, mit dem die Protagonisten belegt sind, „zählt zu den Topoi in Robert Walsers literarischem Werk.“¹²⁷ In „Geschwister Tanner“ scheitert Simon am „verbrauchten bürgerlichen Identitätsmuster“, im „Gehülfen“ besetzt Joseph die Position vom „Außenseiter“ mit der „Funktion des Beobachters“ und Jakob verkörpert „die Radikalisierung des ‚Prinzips Unten‘“.¹²⁸

¹²⁵Robert Walsers Eigenarten sind eher mit einem Asperger-Syndrom zu erklären. Siehe: Viktoria Lyons, Michael Fitzgerald: *Asperger Syndrome – A Gift or a Curse?* New York 2005, S. 295-308. Siehe dazu FN 266 dieser Arbeit.

¹²⁶Vgl. Diana Schilling: *Der Entwicklungsroman als Farce. Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch* (1909). In: *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*. Hg. von Matthias Luserke- Jaqui. Berlin 2008, S. 73.

¹²⁷Ebd., S. 84.

¹²⁸Ebd., S. 85.

Für eine Annäherung an Simon, Joseph und Jakob und eine wertungsfreie Erfassung ihrer Wesen und ihres Verhaltens geht die vorliegende Untersuchung von der Interpretationsmethode des *close reading* aus.¹²⁹ Im Anschluss an Groddeck, Sorg, Utz und Wagner wird versucht, qualitative Aussagen bis hin zur Formulierung eines Typus, bis hin zu einer Typisierung herauszuarbeiten, denn

„Walser verschwindet nicht einfach in der Ferne, wie es die in der Legende beliebte Rückenfigur will, sondern er verschwindet auch in der Nähe, in der extremen Auflösung jener Aufmerksamkeit, die das Kleinste zum Größten macht. Das ist auch die Aufmerksamkeit, die seine Texte verlangen; das *close reading* ist deshalb der ihnen angemessene Zugang.“¹³⁰

Um die Protagonisten in Kontexten zu profilieren, um zu benennen, was und wer sie sind oder nicht sind, werden sie zur Absicherung empirischer und abstrakter Argumentationen mit ausgewählten Figuren und Zitaten aus fiktionalen und wissenschaftlichen Texten kontrastiert. Entsprechende Texte zeitgenössischer und gegenwärtiger Schriftsteller, die Verweise auf Robert Walser enthalten oder thematische Bezüge zu seinen Werken herstellen, komplettieren die Auswahl der Sekundärliteratur. Die Einbeziehung exemplarischer Zitate aus nicht zeitgenössischen Texten veranschaulicht tendenzielle und allgemeingültige Kennzeichnungen der Protagonisten, sodass die Gesamtheit des ausgewählten Materials psychologische, soziologische und ästhetische Bewertungen erlaubt.

¹²⁹Um eine „möglichst objektive, werkgerechte ‚impersonale‘ Untersuchung der Mittel des Sprachkunstwerkes und ihrer Funktion und Interfunktion“ herzustellen, bietet sich ein *close reading* an, vgl. dazu Ulrich Halfmann: *Der amerikanische „New Criticism“*. Frankfurt am Main 1971, S. 41.

¹³⁰Wolfram Groddeck et al.: *Robert Walsers >Ferne Nähe<*. Neue Beiträge zur Forschung.. München 2007, S. 10. Das Zitat ist dem gemeinsamen Vorwort der Herausgeber Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz und Karl Wagner entnommen.

1.3 Relatives Wissen und konstruierte Plausibilität

Zentrales Material für diese Arbeit sind die Texte „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“ mit ihrem personalen und impersonalen Wissen über den jeweiligen Protagonisten. Um textinterne und textexterne wissensfähige Semantiken selektiv zu identifizieren, zu interpretieren und zu analysieren, wird ein Such- und Ordnungssystem themenrelevanter Kriterien, werden Phänomene und Begriffe definiert und kategorisiert. Häufig lassen sich propositionale Semantiken der Protagonisten nur mittelbar selektieren und sind nur innerhalb eines kulturellen Kontextes und Zeichensystems verwertbar. Figurenwissen über das Unbewusste gleicht strukturell personalem Wissen,¹³¹ Text und Figur ordnen sich parallel, „es besteht eine prinzipielle Isomorphie zwischen figuraler psychischer und textueller semiotischer Operation“ in einer Sprache, dass „bestimmte Merkmale des *discours* nun in Abbildrelation zu den figuralen, psychischen Sachverhalten stehen“, ein „Prinzip der Koextension von Zeichen und Realem“, mit dem „die Literatur eine *metasemiotische* Dimension“ generiert. Das Unbewusste ist „in einem topografischen Tiefen- und/oder Außenraum“ situiert.¹³² Zur Identifikation von Zitaten und Passagen, die potentiell zu Figurenwissen führen, kommuniziert¹³³ der Rezipient mit dem Text in der Rolle eines Beobachters und Sammlers. „In der Auswahl behauptet sich die Ähnlichkeitsassoziation, das Prinzip der Äquivalenz.“¹³⁴ Auf der paradigmatischen Ebene der Sprache vollzieht der Rezipient „eine aufmerksame Untersuchung des Textes“, das heißt, er eignet sich dessen Kode an, den er „in einen anderen Kode oder Subkode übersetzt“ und sich einem Verstehen nähert.¹³⁵

¹³¹Vgl. Wolfgang Lukas: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. In: *linguae & litterae*, 8. Berlin/Boston 2012, S. 171.

¹³²Ebd., S. 195f.

¹³³Für Genette ist die Beziehung zwischen Erzähler und narrativem Adressaten „ganz eindeutig ein kommunikativer Akt“. Gérard Genette: *Die Erzählung*. 3. Aufl. Paderborn 2010, S. 235.

¹³⁴Roman Jakobson: *Sinn und Form. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*. München 1974, S. 8.

¹³⁵Vgl. ebd., S. 12f.

Er verhält sich vergleichbar Walter Benjamins Flaneur, der sich in den Straßen von Paris treiben und die Atmosphäre der Metropole auf sich wirken lässt:

„Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit. Was soll diese ‚Vollständigkeit‘(?). Sie ist ein großartiger Versuch, das völlig Irrationale seines bloßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues, eigens geschaffenes historisches System, die Sammlung, zu überwinden.“¹³⁶

Im subjektiv ordnenden Erinnern fügt der Flaneur das Einzelne enzyklopädisch zu einem Ganzen. Verändert sich die Perspektive seines Blicks, verändern sich analog Gestalt und Bedeutung der einzelnen Bilder und Wahrnehmungen. Textimmanente Aussagen variieren kaleidoskopartig, das heißt, Erkenntnisse und Tendenzen repräsentieren in ihrer Summe mit abweichender Perspektive jeweils eine neue Qualität. Assoziationsketten und ihre Kontrastierungen gestalten relatives Wissen, generieren und kommentieren mögliche Wirklichkeiten. Oswald Spengler mahnt den Beobachter und benennt, was einem „abendländischen Denker“ nicht fehlen sollte:

„die Einsicht in den *historisch-relativen* Charakter seiner Ergebnisse, die selbst Ausdruck eines *einzelnen und nur dieses einen* Daseins sind, das Wissen um die notwendigen Grenzen ihrer Gültigkeit“.¹³⁷

Auch Wolfgang Iser beansprucht die Aktivität des Lesers insofern, als dieser „die vom bekannten Horizont sich abkehrende Zielrichtung des Romans als dessen Sinn konstituieren muß.“¹³⁸

¹³⁶Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 1. Frankfurt am Main 1983, S. 271.

¹³⁷Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Bd. 1. München 1923, S. 30f.

¹³⁸Wolfgang Iser: Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972, S. 8.

Reflektieren sollte dieser Leser die „Art seines Wahrnehmens“ und die „Form seiner passiven Synthesen zum Herstellen von Konsistenz“.¹³⁹ Er betätigt sich gleich einem Entdecker, der durchaus mit ästhetischem Vergnügen findet, „was in der Konsistenzbildung als Vorbedingung des Verstehens alles passiert und worin vielleicht am Ende diese Nötigung zur Konsistenzbildung überhaupt besteht.“¹⁴⁰ Vergleichbar dem Flaneur in einer Stadt bewegt sich Iser's impliziter Leser durch einen Text.

Dabei sollte dem Sammelnden die jeweilige Perspektive auf das Gesammelte bekannt und verständlich sein, um das Ergebnis seriös im Kontext bearbeiten und auswerten zu können. Beispielhaft platziert Botho Strauß ein derartig suchendes Ich in den Wartesaal eines Bahnhofs und schickt ihn auf eine Wanderung durch Sprache, Begriffe und Denken, um

„zu sammeln und zu ordnen, [...] nur um: dahinterzukommen, als Ermittler, Endlos-Ermittler in der Sprache, aber auch in ihrem zarten Jenseits forschend, jenseits der Sprache das Gehabe, der Nimbus, Wellen und Stöße des Ungeahnten, fremde Frequenzen, überschlägige Berechnung von Existenz, die man vornimmt, innerhalb einer Frist, die nur aus Büchern besteht.“¹⁴¹

Das Ich zerlegt die es umgebende Welt in Komponenten und Details und lernt mit reflektiert relativierter Erkenntnis und der Fähigkeit, Ambiguitäten auszuhalten, zu verstehen.¹⁴² Es gilt, in einem Diskurs „Verschlüsselungsoperationen des Senders“¹⁴³ als „Zeichensysteme“ und „Zeichenstrukturen“¹⁴⁴ zu erfassen und zu decodieren.

¹³⁹Ebd., S. 10.

¹⁴⁰Ebd., S. 11.

¹⁴¹Botho Strauß: Vom Aufenthalt. München 2009, S. 14f.

¹⁴²Vgl. George Steiner: Warum Denken traurig macht. Frankfurt am Main 2006, S. 15f.

¹⁴³Roman Jakobson: Sinn und Form. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen. München 1974, S. 162.

¹⁴⁴Ebd., S. 169.

Texte erweisen sich als „Allegorien des Lesens“ und bedingen „eine Nicht-Konvergenz zwischen der festgestellten Bedeutung und ihrem Verstehen“,¹⁴⁵ denn alle

„rhetorischen Strukturen, ob wir sie nun Metapher, Metonymie, Chiasmus, Metalepsis, Hypallage oder anders nennen, basieren auf substitutiven Umkehrungen, und es ist in hohem Maße unwahrscheinlich, daß eine weitere solche Umkehrung hinreichen könnte, die Dinge an ihren eigentlichen Platz zu rücken.“¹⁴⁶

Dem Leser stellt sich die Aufgabe, Bedeutungen zu dekonstruieren und detailliert an assoziierte Kontexte zu binden. So vermag er, Strategien der Texte zu erkennen, nachzuvollziehen, zu beschreiben und auf Mikroebenen zu analysieren. Da es ihm jedoch verwehrt bleibt, „einen gesicherten Einblick in das Denken eines anderen zu erlangen“, erfordert ein Verstehen, „uns gegenseitig zu übersetzen“¹⁴⁷ mit dem Wissen um intendierte Fehlerquellen. So lassen sich tendenzielle Typisierungen von Personen und ihren Handlungsmustern nur mit der Wahrung von Plausibilität, mit nachvollziehbar dokumentierten Argumentationssträngen und plausiblen Übereinstimmungen im Common Sense konstruieren. In Prozessen unmittelbarer Erfahrung gilt, dass man die Augen „offen hält, sie sinnvoll, intelligent, auffassungsfähig, reflektiv gebraucht“, um „mit Alltagsproblemen in einer alltäglichen Weise einigermaßen effizient umzugehen“.¹⁴⁸ Common Sense „kann in Frage gestellt, bestritten, bestätigt, entwickelt, formalisiert, betrachtet und sogar gelehrt werden“, denn es handelt sich um ein kulturelles System, in dem die Dinge das sind, „was man aus ihnen macht“,¹⁴⁹ eine Art der Darstellung, die impliziert, „die richtige zu sein“, der denkende Mensch führt einen „Diskurs mit einer Norm“.¹⁵⁰

¹⁴⁵Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main 1988, S. 92.

¹⁴⁶Ebd., S. 156.

¹⁴⁷Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main 1987, S. 59f.

¹⁴⁸Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Frankfurt am Main 1987, S. 264.

¹⁴⁹Ebd., S. 265.

¹⁵⁰Ebd., S. 275.

Als Beobachter fiktiver selbstreferentieller Systeme ist der Rezipient in eine wechselseitige Beziehung involviert, denn nicht nur interpretiert er das Werk, auch das Werk interpretiert ihn.¹⁵¹ „Der Text sucht sich das Publikum zu assimilieren, ihm sein Codesystem aufzuzwingen, und das Publikum antwortet ihm auf dieselbe Weise.“¹⁵² Es beginnt ein Prozess der Kommunikation mit allen immanenten Problemen, die nur annähernde und nicht endgültige Lösungen erlauben.¹⁵³ Kontingente Mitteilungen sind zu begutachten und intersubjektiv zu ordnen. Erfüllt ist der Anspruch an Plausibilität, wenn die Argumentationskette ausgewählter Zitate eine relativierbare und widerspruchsfreie Aussage bildet. Die Dekomposition eines Textes und die Selektion von Zitaten ist „ein Akt des Fingierens“ mit einer „Textintentionalität“ und einem „Wirksamwerden des Imaginären im Bereich des Realen“.¹⁵⁴ Gesammeltes Wissen über Walsers Protagonisten ließe sich in der Verschiedenverstehbarkeit eines fiktionalen Textes als die pragmatische Charakterisierung seiner Semantik verstehen“, es kann „in der Verschiedenartigkeit der Semantisierung das Anzeichen für die multiple Verfügbarkeit des Imaginären“ gesehen werden.¹⁵⁵ Im Fingieren gestaltet sich ein Akt des Schaffens, indem Assoziationsketten sich zu einem neuen Text fügen. In diesem Sinn ist die Selektion der Zitate zur Typisierung von Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten als ein Akt des Fingierens zu verstehen, da sie „ihre intertextuelle Entsprechung in der *Kombination* von Textstellen“¹⁵⁶ besitzt.

¹⁵¹Vgl. George Steiner: Von realer Gegenwart. München, Wien 1990, S. 216ff.

¹⁵²Jurij M. Lotman: Die Innenwelt des Denkens. Berlin 2010, S. 90.

¹⁵³Vgl. Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main 1988, S. 50.

¹⁵⁴Wolfgang Iser: Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Poetik und Hermeneutik. Bd. 10: Funktionen des Fiktiven. Hg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser. München 1983, S. 128.

¹⁵⁵Ebd., S. 148.

¹⁵⁶Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1991, S. 27.

Um die Qualität der Aussagen über Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten plausibel zu intensivieren und zu relativieren, werden sie mit zeitgenössischen fiktiven und wissenschaftlichen Texten kontrastiert und gespiegelt. Eine induktiv geführte Argumentationskette steigert so Persönliches zur komplexen Form und generalisiert das Besondere der Protagonisten, sodass eine Kontextualisierung des Individuellen den Typus repräsentiert.

1.4 Literarische Montagen und Möglichkeitsbiografien

Helden sind Robert Walsers Protagonisten keine, ebenso keine Märtyrer oder Repräsentanten individualisierter Biografien. Auf den ersten Blick erscheinen sie als Sonderlinge und Einzelgänger, jedoch nicht als Eigenbrötler mit demonstrativem Außenseitertum. Sie verhalten sich nicht wie Eremiten, eher gleichen sie heimatlosen jungen Männern mit Attitüden zur Geselligkeit und einer Sehnsucht nach Unauffälligkeit und Normalität. Sie gehören dem Zeitalter der Moderne¹⁵⁷ an und werden involviert in die Unwägbarkeiten und Irritationen einer Gegenwart, in der sich das Individuum mit einer Massengesellschaft konfrontiert sieht. Wahrheiten und Wirklichkeiten scheinen sich aufzulösen und einem unmittelbaren Verständnis zu entziehen, was Kreationen und Entwicklungen individualpsychologischer und psychoanalytischer Therapieangebote befördert. Für Zeitgenossen wächst die Anforderung, mit Imaginationen und Traumwelten leben zu lernen.

Literarische Texte erzählen mit ästhetischer Autonomie, was sein könnte oder hätte geschehen können. Konstruierte Möglichkeitswelten bieten Hilfe zum Verständnis von realer Gegenwart ohne kompensatorischen Anspruch.

¹⁵⁷ Vgl. Aleida Assmann: Fiktion und Differenz. In: Poetica. Hg. von Karlheinz Stierle. Bd. 21, Jg. 1989, S. 250. Für Assmann kennzeichnet die Moderne, dass das Werk „nicht mehr Repräsentation sondern Präsentation“ sei, was Reaktionen provoziere. Dazu Assmann: „Die Moderne ist geprägt von der Dialektik einer zunehmenden Fiktionalisierung der Wirklichkeit und damit korrespondierend einer Suche nach Gültigem und Authentischem, nach einem Ort, wo die Zeichen aufhören und das Zeigen beginnt, wo die Sprache verstummt und das Sein aufscheint.“ Ebd., S. 260.

„Man muss hierbei sich daran erinnern, dass die ganze Vorstellungswelt in ihrer Gesamtheit nicht die Bestimmung hat, ein Abbild der Wirklichkeit zu sein – es ist dies eine ganz unmögliche Aufgabe – sondern ein Instrument, um sich leichter in derselben zu orientieren“¹⁵⁸

so Vaihinger 1911. Seine Hypothese aufnehmend, werden in dieser Arbeit selektierte Textelemente in Form einer literarischen Montage ausgewählten Kategorien zugeordnet und zu einer neuen homogenen Textqualität geformt. In Kontextualisierungen entfalten einzelne Phänomene vertiefende und verstärkende Bedeutung, sodass Typisierungen erkennbar werden. Intendiert ist, umfassende Persönlichkeiten abzubilden und mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit einer Möglichkeitswelt anzunähern, wobei zu berücksichtigen bleibt, dass eine Grenze zwischen Wahrheit und Irrtum nicht eindeutig zu ziehen ist und dass

„das, was wir gewöhnlich Wahrheit nennen, nämlich eine, wie man sagt, mit der Aussenwelt zusammenstimmende Vorstellungswelt, dass diese Wahrheit nur der zweckmässigste Irrtum ist.“¹⁵⁹

In dem Kunstgriff, einen Istzustand mit seinen möglichen Varianten zu kontrastieren, zu spiegeln und potentielle Handlungen zu operationalisieren, wird Fiktives instrumentalisiert und ermöglicht als kontextualisierte Information ein Denken mit Erkenntnisgewinn.

Wie schwierig es ist, sich in einer vorhandenen Welt zu orientieren, wird an Robert Walsers Protagonisten deutlich, deren Versuche missglücken und sie in Traumwelten flüchten lassen. Auf eine aussichtsreiche Alternative verweisen Musils Törleß und Ulrich, der „Mann ohne Eigenschaften“¹⁶⁰ die wissen, dass eine Prämisse zum Erkennen von Problemen lautet, sich distanzieren und Übersichten verschaffen zu lernen, ohne sich zu isolieren.

¹⁵⁸Hans Vaihinger: Die Philosophie des Als Ob, System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. 7. u. 8. Auflage. Leipzig 1922, S. 22. Die 1. Auflage erschien 1911.

¹⁵⁹Ebd., S. 192.

¹⁶⁰Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg 1970.

Sie optieren im Leben nicht auf das Nichts, nicht auf die Null wie Simon, Joseph und Jakob, sondern suchen bewusst mit einem schöpferischen Möglichkeitssinn das Experiment, um sich einer konstruierten Ganzheit zu nähern, mittels der sie Widersprüchliches integrieren und harmonisieren. Ihr Selbst bildet das Zentrum und lässt ein Ich agieren, das alle Möglichkeiten mit der Konsequenz erwägt, auch Verantwortung zu übernehmen. Hilfen sucht Ulrich in der Mystik, in dem, was er den anderen Zustand nennt. Er ist ein Zeitgenosse von Walsers Protagonisten, nur wenige Jahre älter als sie, zeigt sich erfolgreich und hat es zu einer „hohen Stellung gebracht“.¹⁶¹ Er strebt nach Unabhängigkeit, experimentiert mit Gedankenwelten, akzeptiert bei sich „keinen Wirklichkeitssinn“¹⁶² und beschließt, „ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen, um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen“.¹⁶³ Er praktiziert, sich in dem zu spiegeln, was nicht ist, was sein könnte, sich qua imaginiertes Möglichkeiten zu ordnen und zu orientieren. Seine Devise lautet: „Wenn es einen Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“.¹⁶⁴ Wie Walsers Protagonisten führen auch Törleß und Ulrich augenscheinlich ein singuläres Dasein, indem sie nicht den Vergleich mit anderen suchen, jedoch im Gegensatz zu jenen eigene Maßstäbe bilden und experimentell überprüfen. Fiktionen einer Möglichkeitswelt sollten die Verbindung zur Wirklichkeit, zu dem, was ist, nicht verlieren, im Gegensatz zu Phantasien und Tagträumen, die ohne Realitätsbezüge unkontrolliertem Wunschdenken folgen. Eine reflektierte Wahrnehmung und Erfahrung, eine Suche nach Orientierung, ein Erfassen und Verstehen von Sinndimensionen beschreibt Niklas Luhmann als „Sinnerfahrung“, die „die *Differenz* von *aktual Gegebenem* und auf Grund dieser Gegebenheit *Möglichem*“ erfasst. „Diese Grunddifferenz, die in allem Sinnerleben zwangsläufig reproduziert wird, gibt allem Erleben Informationswert.“¹⁶⁵

¹⁶¹Ebd., S. 346.

¹⁶²Ebd., S. 18.

¹⁶³Ebd., S. 47.

¹⁶⁴Ebd., S. 16.

¹⁶⁵Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main 1987, S. 111.

In fiktionalen Texten kehrt „eine durchaus erkennbare Wirklichkeit wieder, die nun allerdings unter dem Vorzeichen des Fingiertseins steht“, dessen Funktion es ist, dass „Fiktion wie eine Realität verstanden werden kann, die es vermag, Realität zu erklären“.¹⁶⁶ Der Leser folgt seiner Sinnerfahrung und integriert rezipierte fiktive Welten mit dem Akt des Interpretierens in Möglichkeitswelten. „Die im Text auftauchende Welt so zu verstehen, als ob sie eine sei, heißt, sie mit etwas in Verbindung zu bringen, das sie nicht ist.“¹⁶⁷ Das Individuum operationalisiert Wahrnehmungen, Erlebnisse und Erinnerungen mit der Intention, die Gestaltung eines Lebens, sein Gelingen und Misslingen, seine Freuden und Leiden zu überprüfen. Dabei wird Fiktion instrumentalisiert und stabilisiert Plausibilitäten eines Beziehungsgeflechts. Für eine Rezeption der Texte gilt somit, dass selektierte und kategorisierte Zitate ein qualitatives Wissen kondensieren, mit dem Walsers Protagonisten typisierenden Möglichkeitsbiografien anzunähern sind.

1.5 Robert Walser und seine Berliner Romane

Robert Walser ist siebenundzwanzig Jahre alt, als er im Frühjahr 1905 nach Berlin kommt, um das Leben eines Schriftstellers zu führen, ein Vorhaben mit hohem Risiko, denn bisher ist es ihm nicht gelungen, sich nach einer Banklehre und diversen Anstellungen eine sichere Existenz aufzubauen. In Berlin wohnt er in Charlottenburg in der Kaiser-Friedrich-Straße Nr.70 bei seinem ein Jahr älteren Bruder Karl, einem angesehenen Maler, Buchillustrator und Bühnenbildner, der seit 1903 Mitglied der Berliner Secession ist und ihm Kontakte zu intellektuell herausragenden Persönlichkeiten bieten kann, wie zum Beispiel Bruno und Paul Cassirer, Tilla Durieux, Christian Morgenstern, Alfred Kerr, Samuel Fischer, Max Reinhardt, Max Liebermann oder Walther Rathenau. Um unabhängig schreiben zu können, braucht er Geld und muss sich immer wieder um Anstellungen bemühen, die ihm ein literarisches Schaffen erlauben.

¹⁶⁶Wolfgang Iser: Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Poetik und Hermeneutik. Bd. X. Funktionen des Fiktiven. Hg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser.

¹⁶⁷Ebd., S. 140.

Sobald er etwas Geld „zusammengeschaufelt“ hat, kündigt er, „um ungestört dichten zu können“.¹⁶⁸ Nach eigener Aussage schreibt er in seiner Berliner Zeit von 1905 bis 1912 sechs Romane, von denen er es „für nötig hielt, drei zu zerreißen“.¹⁶⁹ Als Lektor für „Geschwister Tanner“, das 1907 bei Bruno Cassirer erscheint, ist Christian Morgenstern tätig. Er liest mit „Freude und Ergriffenheit“, traut Walser „sprachlich Hohes und Höchstes“ zu, wo jener „wirklich in Schwung“ kommt, „da verschwinden auch die Mängel oder verwandeln sich in Vorzüge“.¹⁷⁰ Vorsichtig kritisiert er „das ohne Not Weitschweifige, das Saloppe des Satzbaus, die zur Trivialität führende Selbstgefälligkeit, die grammatikalische Unsicherheit, die Schiefe und mangelhafte Durchführung eines oder des andern gewählten Bildes“ und als besonderen „Fehler, sich in lange uninteressante Sätze zu verwickeln“.¹⁷¹ Freundlich nimmt Walser die Hinweise an und rechtfertigt rückblickend in einem „Selbstbildnis“ sein Dichterleben. Klaglos vermeidet er jedes „Persönlichwerden“ und kaschiert seine „Bemühungen“ mit einer Litotes:

„Vor ungefähr zwanzig Jahren verfaßte ich mit einer gewissen Behendigkeit drei Romane, die dies unter Umständen gar nicht sind, die vielmehr Bücher sein mögen, worin allerlei erzählt wird“.¹⁷²

Als Autor verunsichert und mit existenziellen Problemen belastet, kehrt Robert Walser 1913 in seine Schweizer Heimat zurück, erweist sich ohne die Hilfe seiner Geschwister als lebensuntüchtig und beendet 1933 mit seiner Einlieferung in die Heil- und Pflegeanstalt Herisau (Appenzell) sein Leben als Schriftsteller.

¹⁶⁸Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Leipzig 1989, S. 31.

¹⁶⁹Robert Walser: Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt am Main und Leipzig 2002, S. 225.

¹⁷⁰Robert Walser: Briefe. Hg. von Jörg Schäfer. Genf 1975, S. 45. Die Briefe von Christian Morgenstern sind datiert vom September 1906.

¹⁷¹Ebd., S. 43f.

¹⁷²Robert Walser: Meine Bemühungen (1928). In: ders.: Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte, S. 365f.

Auf einer Wanderung im Gespräch mit Carl Seelig bewertet er seine Romane als „zu schrullig und zu reflexiv, in der Komposition oft zu salopp“.¹⁷³ Auf Seeligs Frage, „ob es wahr sei, daß er in Berlin drei Romane ungedruckt verbrannt habe“, antwortet Walser:

„Das ist wohl möglich. Ich war damals darauf versessen, Romane zu schreiben. Aber ich sah ein, daß ich mich auf eine Form kapriziert hatte, die für mein Talent zu weitläufig war. So zog ich mich in das Schneckenhaus der Kurzgeschichte und des Feuilletons zurück,¹⁷⁴ [...] weil mich weitläufige epische Zusammenhänge sozusagen zu irritieren begonnen hatten“.¹⁷⁵

Die Arbeitsatmosphäre in der Wohnung des Bruders erinnert er als wunderbare „Romantik, süßes Ahnen“, als „meine Welt, mein Genuß, Erholung und Ruhe“, es begann „mit einem hoffnungslosen Wortgetändel, mit allerlei gedankenlosem Zeichnen und Kritzeln“, doch dann „hing ich am fröhlichen Grundgedanken, und indem ich nur fleißig immer weiter schrieb, fand sich der Zusammenhang“.¹⁷⁶ Walser glaubt, das „Subjektive“ habe die Leser der „Geschwister Tanner“ verärgert. Das Geschehen dieses Romans ist in Zürich und in der Berner Gemeinde Täuffelen angesiedelt und „in Berlin innerhalb von drei oder vier Wochen geschrieben, sozusagen ohne Korrekturen“, ebenso wie „Der Gehülfe“, für den er „sechs Wochen“ braucht.¹⁷⁷ Als „Vorbild“ für den „Gehülfen“ dient seine „Buchhalterstelle in Wädenswil, die vom Sommer 1903 bis Anfang Januar 1904“ dauert, und für „Jakob von Gunten“ hat er „Beobachtungen gesammelt“, als er „Schüler eines Institutes war,

¹⁷³Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 9. Mit „salopp“ übernimmt Walser Morgensterns Kritik von 1906. Seelig notiert Walsers Bemerkung unter dem „4. Januar 1937“ und bekundet, Robert Walsers „eigenwilliges Wesen und seine Anschauungen wahrheitsgetreu zu überliefern“. Ebd., S. 127.

¹⁷⁴Ebd., S. 57. Walsers Bemerkung notierte Seelig am 2. Januar 1944.

¹⁷⁵Walser: Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte, S. 366. Diese Selbsteinschätzung ist einer Umfrage der Neuen Zürcher Zeitung aus dem Jahr 1928 entnommen.

¹⁷⁶Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 4: Kleine Dichtungen. Zürich 1985, S. 127ff., die Notiz zu „Geschwister Tanner“ erschien Mai 1914 in „Der Neue Merkur“.

¹⁷⁷Vgl. ebd., S. 32, 37, 73.

das mit dem im Roman dargestellten Institut einige Ähnlichkeit hatte”.¹⁷⁸

Im Nachdenken über sein Bemühen, das Leben eines Schriftstellers¹⁷⁹ zu führen, notiert er 1925, dass aus einem „Stück Erleben“ ein „Wirklichkeitsroman“ entsteht, „aus dem wirklichen Wirken ein schriftstellerisches“, das heißt, „was Schriftsteller Walser ‚später‘ schrieb, mußte von demselben ‚vorher‘ endlich erlebt werden.“ Und so bittet der um sich „Besorgte um etwa zehn Jahre Geduld”.¹⁸⁰ Die Quelle für sein Schreiben scheint versiegt, er fühlt sich „total ausgeschrieben. Totgebrannt wie ein Ofen.”¹⁸¹ Vom Schreiben wird er sich immer mehr entfernen, keine Transformationen seines Alltags in Prosa mehr leisten und nur noch einfache ordnende Tätigkeiten bewältigen. Um sich aufrechtzuerhalten und nicht zu verzweifeln, „verrichtete er gewissenhaft seine Hausarbeit, fegte den Stubenboden und faltete am Nachmittag Papiersäcke.”¹⁸²

Seine Berliner Jahre erinnert Walser als „Débacle“, als „eine Reise von Niederlage zu Niederlage, äußerlich genommen“, eine Welt zwischen „vulgären Kneipen und Tingeltangels“ und „Herrenleben“, ein Leben „an der Peripherie der bürgerlichen Existenzen”.¹⁸³ Als Schauspieler will er durchs Leben gehen, wird von der Institution einer Schauspielschule abgelehnt¹⁸⁴ und so auf die Rolle eines Autodidakten verwiesen. Rückblickend zweifelt er und hält es für möglich, „der Gesellschaft zuliebe zu wenig geschauspielert“ und vielleicht deshalb keine Anerkennung gefunden zu haben.

¹⁷⁸Ebd., S. 36.

¹⁷⁹Vgl. Wolfram Groddeck: „Versuch, ein Selbstbildnis herzustellen“. Ein philologisch-poetologischer Kommentar zu Robert Walsers Prosastück *Meine Bemühungen*. In: „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Hg. von Elio Pellin und Ulrich Weber. Göttingen 2012, S. 42. Groddeck sieht, wie „weitläufige epische Zusammenhänge“ Walser „irritieren“ und auf „eine innere Konsequenz seines Schreibens“ verweisen. Walser „verkürzt nicht nur seine erzählerischen Texte, er *verdichtet* sie.“

¹⁸⁰Walser: Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte, S. 361f.

¹⁸¹Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 18.

¹⁸²Ebd., S. 110. So beschreibt Carl Seelig 1953 den Alltag von Robert Walser in der Heilanstalt von Herisau.

¹⁸³Vgl. ebd. S. 26, 32, 37, 64, 75.

¹⁸⁴ Vgl. Jürg Amann: Eine literarische Biographie in Texten und Bildern. Zürich 2006, S. 41, 43, 48.

Man hat ihn nicht verstanden, sodass er wie seine Protagonisten nur noch als „Null“ unauffällig verschwinden will, „ohne beständig Ansprüche erfüllen zu müssen“, denn „Zurückhaltung ist die einzige Waffe“,¹⁸⁵ die er zu besitzen glaubt.

Sein Tod gleicht einer nachgestellten Szene aus „Geschwister Tanner“,¹⁸⁶ am 25. Dezember 1956 wird er am frühen Nachmittag im Schnee tot auf dem Rücken liegend gefunden.

1.6 Zeitgenössischer Kontext eines verunsicherten Ich

Walsers Protagonisten gehören einer Zeit an, in der der Einzelne Antworten auf die Fragen „Wer bin ich“ und „Was will ich“ sucht, Autoritäten und tradierte Werte anzweifelt und verunsichert den Blick zunehmend mit Hilfe der Psychoanalyse auf sich selbst, auf sein Innerstes, auf sein Befinden und seine Wahrnehmungen richtet. Der Mensch der Moderne kennt die Metropolen, im deutschsprachigen Raum sind dies Wien, München und Berlin, er hofft auf Erlösung von einer sich extrem dynamisch gestaltenden Zukunft und konzentriert sich auf ein Leben in der Gegenwart mit der Faszination einer Jetztzeit,¹⁸⁷ in der sich steigende Geschwindigkeiten, Phantasien eines Weltuntergangs und gleichzeitig der Glaube an den Fortschritt den Alltag dominieren.

Die Verstrickung Robert Walsers in Zeitströmungen und seine Ambivalenzen beschreibt Utz und zeigt: „Wie er sich von seiner Zeit distanziert, wenn sie ihn einzuholen versucht, und wie er sich ihr aussetzt, wenn er sich von ihr löst.“¹⁸⁸

¹⁸⁵Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 24, 32f., 35.

¹⁸⁶Vgl. Robert Walser: Band I.2 Geschwister Tanner (Erstdruck). Hg. von Wolfram Groddeck, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Basel und Frankfurt am Main 2008, S. 121-124. Auf einer Wanderung findet Simon den Dichter Sebastian tot im Schnee liegend: „Eine prachtvolle Ruhe, dieses Liegen und Erstarren unter den Tannenästen, im Schnee.“ Ebd., S. 123.

¹⁸⁷Um 1890 beklagt der Bremer Journalist und Schriftsteller Otto Gildemeister wiederholt den Gebrauch des Modeworts Jetztzeit. Ders.: Essays. 4. Aufl. 1903. Martin Heidegger reflektiert „die Abkunft der Jetzt-Zeit aus der Zeitlichkeit“. Ders.: Sein und Zeit. 11. Aufl. Tübingen 1967, S. 426. Walter Benjamin rehabilitiert den Begriff und notiert 1940 über den Begriff der Geschichte: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“ Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1. Frankfurt am Main 1991, S. 701.

¹⁸⁸Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“, S.10.

Exemplarisch für eine derartig komplexe Ästhetik sei hier ein Text Robert Walsers aus den Mikrogrammen von 1925 genannt. Im Entwurf des „Räuber“¹⁸⁹-Romans erfindet ein namenloses schriftstellerndes Ich einen Räuber und autorisiert ihn stellvertretend für sich zum „Erlebnisaufsucher“.¹⁹⁰ Von den Neuerungen der Zeit scheint der Räuber unbeeindruckt und bemerkt lapidar, dass er eine Straßenszene lieber „im Jetztzeitstil“ als „im Stil vergangener Zeiten“¹⁹¹ beschreiben wolle, was für ihn heißt, von neben ihren Herren laufenden Hunden, lautlos still stehenden Bäumen und auf den Abend wartenden Vögeln zu berichten. Dieses relativ statische und konventionelle Bild verweist jedoch nicht auf eine Teilhabe an der Moderne. Auch die Konzentration auf einen Moment ist zu allgemein, als dass die Beschreibung einer Jetztzeit zu erkennen wäre. Ganz im Gegenteil zeigt sich der Räuber traditionsbewusst und will sich „der bürgerlichen Ordnung anschmiegen“.¹⁹² Das schreibende Ich und sein Koautor, der Räuber, agieren souverän in einer geschlossenen Welt. Sie konstruieren sich spielerisch eigene Wirklichkeiten, formen sich zum ‚wir‘ und verschwinden als ‚man‘. Ohne mit einer Umwelt zu kommunizieren, leben sie in zeitlosen Augenblicken, vermitteln weder Gefühle des Glücks noch des Leidens und erklären sich „mit allen denjenigen einverstanden, die meinen, es sei schicklich, daß man den Räuber angenehm finde und daß man ihn von nun an kenne und grüße.“¹⁹³ Das Ich sucht Bestätigung und legitimiert sich mit fiktiven Figuren, die sich aus fragmentierten Erinnerungen speisen. Es distanziert sich vom Zeitgeschehen, sichert spielerisch seine Existenz mit Imaginationen und verweist so mittelbar auf ein instabiles Selbst, dessen Souveränität nur in Form einer Maske fungiert.

¹⁸⁹Dieser Räuber ist kein krimineller Dieb, er raubt „Landschaftseindrücke“ und „Neigungen“, d. h. er freut sich an inneren Bildern und emotionalen Zuwendungen seiner Umwelt, vgl. Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. Bd. 3: „Räuber“-Roman. 1. Aufl. Frankfurt am Main 2003, S. 30.

¹⁹⁰Ebd., S. 16. Das Ich spielt die Rolle des Dichters, der Räuber die des Gehülfen. Vgl. ebd., S. 134.

¹⁹¹Ebd., S. 73.

¹⁹²Ebd., S. 28.

¹⁹³Ebd., S. 150.

Wahrnehmungen, die sich auf das Nervensystem eines Subjekts richten, verdichtet Robert Walser in einem kleinen Text, den die „Neue Zürcher Zeitung“ im Juni 1916 mit dem Titel „Nervös“¹⁹⁴ abdruckt. In kurzen, ausgeprägt rhythmischen Sätzen schildert ein namenloses Ich sich „ein wenig zermürbt, zerstoßen, zerdrückt, zerstampft, durchlöchert“, relativiert und widerspricht sich und will in seiner Selbstbeschreibung letztlich nur gelten lassen, dass es „Schrullen“ habe, „schrullig“ sei. In enger Choreografie spielt es mit dem Begriff „nervös“:¹⁹⁵

- Ich bin wahrscheinlich schon ein wenig nervös
- Ich bin nicht sehr nervös.
- Ich bin ein wenig nervös.
- Zweifellos bin ich ein wenig nervös.
- Wahrscheinlich bin ich ein wenig nervös.
- Möglicherweise bin ich ein wenig nervös.
- Ich hoffe, dass ich ein wenig nervös bin.
- Ich hoffe nicht, dass ich ein wenig nervös bin.
- Ich fürchte, dass ich ein wenig nervös bin.
- Ich habe keine Angst, nervös zu sein.
- Es leuchtet mir ein, dass ich ein wenig nervös bin.

Lachend steigert sich das Ich und lügt heimlich:

- Ich bin nervös.
- Ich bin ungemein nervös
- Ich bin total nervös.

¹⁹⁴Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 16: Träumen. Prosa aus der Bieler Zeit (1913-1920). Zürich 1985, S. 351-354.

¹⁹⁵Utz beschreibt, wie Walsers Text sich von „nervenstarken Heldenbildern“ absetzt. „Durch den nervösen Diskurs seiner Zeit hindurch arbeitet er sich zu einer ironisch geprägten, souveränen Haltung vor, in der das Ich der Zeit standzuhalten vermag, gerade weil es sich von ihr durchdrungen weiß.“ Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“, S. 79.

Utz analysiert, wie das Ich „Dimensionen des Reizworts >nervös<“ nutzt, um es „spielerisch außer Kraft zu setzen. Denn das Subjekt von Walsers Text rettet sich gerade in seine Nervosität und macht diese insofern auch zur Kreativität.“¹⁹⁶ Am Ende hebt es alle Aussagen auf und gibt sich als Solist und Schauspieler, der einen „zarten, höflichen Spaß“ macht, denn „wenn ihm jemand sagt, daß er total nervös sei, so muß er durchaus nicht davon überzeugt sein.“¹⁹⁷ Dem Ich gefällt seine Rolle, es adaptiert eine Stimmung der Zeit und ironisiert seine Betrachtungen, indem es sie im schnellen Wechsel in eine Beliebigkeit führt, sich mühelos distanziert, auf seine Schrullen rekurriert und unerschrocken rezitiert: „Schrullen, Schrullen muß man haben und den Mut muß man haben, mit seinen Schrullen zu leben.“ Den Begriff des Nervösen versteht dieses Ich als einen Zustand der Verunsicherung und der Schwäche, ebenso wie Walsers Protagonisten der Berliner Romane. Auch sie ignorieren zeitgenössische Tendenzen einer konstruktiven Nutzung der Nerven und stärken sich stattdessen im ruhigen Einklang mit der Natur.

Simon Tanner und Joseph Marti meiden den Begriff des Nervösen völlig und vernachlässigen eine differenzierte Wahrnehmung ihres Ich, ihres Innersten. Simon erklärt seiner Vermieterin: „O, ich bin nichts“, (G.T. 201) und löst sein Ich im Kollektiv mit der Frage auf „Wozu ist man auf der Welt?“. (G.T. 232) Dass die Zweifel wachsen, erfährt Joseph und erwägt „Bin ich ganz toll?“, (D.G. 215) „Bin ich verloren?“, (D.G. 218) „Bin ich unruhig?“. (D.G. 226) Antworten finden sie beide nicht und vermitteln den Eindruck eines orientierungslosen und isolierten Ich. Wie Simon und Joseph fragt auch Jakob nicht „Wer bin ich?“, sondern will stattdessen klären: „Was bin ich?“. (J.v.G. 47) Er erwägt: „Bin ich verrückt?“ (J.v.G. 47) und konstatiert: „Ich respektiere ja mein Ich gar nicht, ich sehe es bloß, und es läßt mich ganz kalt.“ (J.v.G. 123)

¹⁹⁶Ebd., S. 73.

¹⁹⁷Walsers: Träumen, S. 354.

Jakob ist der einzige von den dreien, der das Wort „nervös“ auf sich bezieht: „Ich bin hier ein wenig nervös geworden, wenn man eine gewisse Spannung und zugleich Mattigkeit der Beobachtungskräfte so nennen darf.“¹⁹⁸ (J.v.G. 108) Als Abkömmling adliger Vorfahren fühlt er sich im Gegensatz zu Emporkömmlingen, die durchaus „nervös“ sein können, (vgl. J.v.G. 100) jedoch diesem Zustand gewachsen. Simon, Joseph und Jakob fehlt ein Maßstab, mit dem sie ihr Ich bestimmen und relativieren könnten, ihnen fehlt die Kommunikation mit anderen. Interessiert sind sie an der Gestaltung eines Alltags, der ihnen ein ruhiges Leben beschert und ihre Empfindungen im Gleichmaß halten soll. Sie gebärden sich spielerisch unentschieden, rekurren auf Herkunft und scheinen immun gegen die Nervosität der Gegenwart. Von Zeitströmungen zeigen sie sich unbeeindruckt, kommunizieren mit keinem Außen, führen eine Art „System ICH-ICH“¹⁹⁹ und leben ohne intentionale Beziehungen zum Geschehen, ihre Erinnerungen bleiben Fragment und ihre Hoffnungen spiegeln sich in Tagträumen. Das Ich der Protagonisten entzieht sich jeglicher Kommunikation mit einem Außen und formt sich in inneren Dialogen fiktive Partner, sei es der namenlose Räuber, der fremde Freund Tobold²⁰⁰ oder schlicht das Personalpronomen er, mit denen es sich spielerisch harmonische Welten konstruiert. Auf diese Weise erlebt das Ich zwar keine Zustände der Verunsicherung, übersieht aber, dass sein Verhalten es nicht nur in der Moderne zum Außenseiter werden lässt, dies Ich fühlte sich in jeder Zeit fremd.

¹⁹⁸Jakob empfindet Nervosität tendenziell als Schwächung. Ins Bösartige steigert sich ein derartiger Zustand bei Felix, von dem es heißt: „Er wurde nervös, d.h. böse.“ Siehe: Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 3, S. 190.

¹⁹⁹Lotman charakterisiert dieses System so: „Im System ICH-ICH bleibt der Träger der Information derselbe, doch die Mitteilung wird umformuliert und gewinnt im Prozess der Kommunikation neuen Sinn.“ Wenn ein Sender „etwas an sich selbst übermittelt, verändert er sein inneres Wesen, denn man kann das Wesen einer Persönlichkeit als ein individuelles Ensemble von sozial relevanten Codes betrachten, und hier, im Prozess dieses kommunikativen Aktes, ändert sich dieses Ensemble.“ Jurij M. Lotman: Die Innenwelt des Denkens. Berlin 2010, S. 33f.

²⁰⁰Tobold wird thematisiert in: „Der fremde Geselle“ (1912), in: Robert Walser: Aufsätze. Zürich 1985, S. 144ff. und in „Aus Tobolds Leben“ (1915), in: Robert Walser: Poetenleben. Zürich 1986, S. 83-91.

Wie vibrierende Nerven idealisiert und für den Fortschritt instrumentalisiert werden, dokumentiert Hermann Bahr in dynamischer Diktion. Er zeigt sich vom „neuen Geist“²⁰¹ fasziniert und konzentriert sich mit „Leidenschaft und Sinnen“ auf die Wahrnehmung und „Gestaltung des Eigenen“, für ihn muss der moderne Mensch ein „Virtuose im Nervösen“²⁰² sein, wobei unentschieden ist, ob dieser Weg Untergang oder Neuanfang, Tod oder Wiedergeburt, Versinken in dunkler Nacht oder Aufstieg ins Göttliche bedeutet.²⁰³ Glauben und Wissen wachsen zu zwei Wahrheiten und bilden eine Einheit, sodass „Erscheinung und Empfindung“²⁰⁴ eins werden, das heißt, Wahrheit und Illusion sind nicht voneinander zu trennen. Hermann Bahr beruft sich auf Ernst Machs These „Das Ich ist unrettbar“²⁰⁵ und folgert, es „ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion“²⁰⁶ und steigert sich als *circulus vitiosus* zum „Ich bin Ich“.²⁰⁷ Für alle Empfindungen und Wahrnehmungen, die der Mensch mit seinen Sinnen und Nerven sammelt und zu Vorstellungen ordnet, ist das Ich nur die Bezeichnung eines Ortes, nur ein Begriff und kein Akteur. Ernst Mach definiert das Ich als einen Körper, der „als eine stärker zusammenhängende Gruppe von Elementen“ aufzufassen ist, „Elementenkomplexe“ wie „Farben, Töne, Räume. Zeiten“ bildet und somit konkreter Analyse zugänglich erscheint.²⁰⁸ Pragmatisch heißt es: „Das Ich ist psychischer Organismus, dem ein physischer Organismus entspricht.“²⁰⁹

²⁰¹Hermann Bahr: Die Moderne. In: ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben. Hg. von Claus Pias. Band II. Weimar 2004, S. 13.

²⁰²Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. In: ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben. Hg. von Claus Pias. Band II. Weimar 2004, S. 129.

²⁰³Vgl. ebd., S. 11.

²⁰⁴Hermann Bahr: Das unrettbare Ich. In: ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben. Hg. von Claus Pias. Band IX. Weimar 2010, S. 45.

²⁰⁵Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 9. Aufl. Jena 1922, S. 20.

²⁰⁶Bahr: Das unrettbare Ich, S. 45.

²⁰⁷Ebd., S. 47.

²⁰⁸Vgl. Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 9. Aufl. Jena 1922, S. 23f.

²⁰⁹Ernst Mach: Erkenntnis und Irrtum. 3. Aufl. Leipzig 1917, S. 461.

Mit hypothetischen Wirklichkeiten versucht Mach, ein zwischen Untergang und Glorifizierung pendelndes Ich handlungsfähig zu halten und verweist auf zukünftige Forschung, die alle Defizite klären wird.

Dass die Lebenshaltung, die dieses Ich sich zwischen Endzeitstimmung und euphorischem Neubeginn wählt, Überforderungen intendiert, zeigt sich in dem parallel entstehenden Krankheitsbild der Neurasthenie,²¹⁰ worin sich Hilflosigkeit im Tempo des alltäglichen Geschehens, Orientierungsverlust und Sehnsucht nach Vertrautem widerspiegeln. Auf Reizüberflutungen reagiert der moderne Mensch zunehmend nervös und präsentiert sich als isoliertes Ich, dessen Gegenüber nicht mehr ein Einzelner, nicht mehr der Andere ist, sondern das sich als Objekt gestaltende Andere, das Fremde, eine indifferente zur Masse tendierende Menschenmenge. Die Nervosität wertet Radkau als „kulturelles Konstrukt“, das „von der Wechselwirkung zwischen Leidenserfahrung und Zeitbewußtsein“²¹¹ geprägt ist. Sie repräsentiert eine Gegenwart, in der

„psychologische Selbst- und Weltbespiegelung mehr denn je das Bewußtsein bestimmt und in der das Therapieren und Sich-therapieren-Lassen zu einer nicht unwesentlichen Art des Umgangs mit den Mitmenschen und dem eigenen Ich geworden ist.“²¹²

In ihrer Pathologisierung beschreibt die Neurasthenie die Furcht vor nicht fassbaren Anforderungen und impliziert eine Neigung zur „Flucht in den Irrationalismus“.²¹³ Eine „Zitterpappel“²¹⁴ nennt Radkau das verunsicherte Ich, das zwar seine Neurasthenie als Krankheitsbild akzeptiere, aber häufig mit eigenwilligen therapeutischen Maßnahmen reagiere.

²¹⁰Vgl. Philip Ajouri: Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus. Berlin 2009, S. 20 und 132ff. Ajouri belegt, dass die Literatur der Moderne die Psychoanalyse rezipiert.

²¹¹Joachim Radkau: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München u.a. 1998, S. 13ff.

²¹²Ebd., S. 15.

²¹³Ebd., S. 35.

²¹⁴Ebd., S. 97.

Dabei ist der Grundtenor „ganz eindeutig der der verstehenden und heilenden Fürsorge, nicht der der Ausmerzung.“²¹⁵ So leidet ein typischer „Neurastheniker“ des Wilhelminischen Kaiserreichs unter „Willensschwäche und mangelnder Arbeitsenergie“.²¹⁶ In derartigen Konstellationen bedingen Strategien und Konzepte einer Suche nach dem Selbst zugleich auch Zustände von Einsamkeit.

Übereinstimmungen mit Hermann Bahrs Thesen zeigt Robert Musils Törleß. Auch er sucht Hilfe in der Lektüre von Kant²¹⁷ und strebt nach Reflexionsebenen, „die eben alles bestimmen, ohne daß sie selbst so ohne weiteres einzusehen wären.“²¹⁸

Vorangestellt ist Musils Roman ein Zitat von Maurice Maeterlinck, das Grenzen rationalen Denkens veranschaulicht.²¹⁹ Zerrissen zwischen klarer Vernunft und dunklem Abenteuer, zwischen Wahrheit und Phantasie will Törleß „die Kräfte des Inneren entfalten“.²²⁰ Sein Ich kämpft mit „undurchsichtiger Verwirrung“²²¹ und weiß „nun zwischen Tag und Nacht zu scheiden“.²²² Törleß erforscht seine Wahrnehmungen und Empfindungen, ordnet erinnerte Beobachtungen und versichert sich, dass seine Seele „eine feinere, zugeschärfte verstehende“ Gesundheit erfahren habe. Die Beschreibung und Analyse seiner Gefühlszustände und ihrer Entwicklung dominieren sein Denken, wobei die Konstitution eines Ich sekundär bleibt, da entschieden ist, dass dieses Ich seine Selbstbeobachtungen und Selbstversuche isoliert und konzentriert auf sein Innerstes durchführt.

²¹⁵Ebd., S. 426.

²¹⁶Ebd., S. 445. Hier ist zu ergänzen, dass Walsers Protagonisten keine Kandidaten für Neurasthesie sind, denn zum einen fürchten sie sich vor nichts und zum anderen leiden sie nicht unter Willensschwäche oder mangelnder Energie.

²¹⁷Kant war Bahr „ein ungeheures Ereignis“. Kritische Schriften IX, S. 41. Auch Törleß liest Kant auf Empfehlung seines Mathematiklehrers, der auf den Geist der Moderne verweist, wenn es von ihm heißt, er sei „nervös“. Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 75.

²¹⁸Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 77.

²¹⁹Vgl. ebd., S. 7. Das Zitat ist dem Kap. Die Moral des Mystikers in Maeterlincks Essaysammlung Schatz der Armen (Jena 1898) entnommen. Robert Musil promoviert 1908 bei Carl Stumpf (TU Berlin) mit der Arbeit „Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik“.

²²⁰Ebd., S. 10.

²²¹Ebd., S. 119.

²²²Ebd., S. 140.

Die Differenz zum Gegenüber, zum Mitmenschen wird vernachlässigt. Bedroht wird das Ich

„von innen (es gibt keine angeborene Ichsubstanz) und von außen (auch der Widerschein der Erlebnisfunktionen erlaubt keine definitive Selbsterkenntnis, weil die Erlebnisse weiterfließen und ihre Konstellation sich verschiebt).“²²³

Törleß riskiert diesen Zustand bewusst, um Wesenhaftes zu erfassen. Er registriert Dunkles und Ungewisses und integriert es im reflektierenden Erinnern, während Simon, Joseph und Jakob undurchschaubare Wahrnehmungen als nicht zu ergründende Überraschungen verharmlosen. Mit einem passiven Ich geraten Walsers Protagonisten hilflos und für sie rätselhaft in eine lähmende Einsamkeit.

Auch Tonio Kröger fühlt sich einsam, jedoch mit der Variante eines aus Berufung Werke Schaffenden. Sein Ich verbirgt er und reist namenlos, bezieht inkognito einen Beobachterposten hinter Glas im lichtlosen Raum und leidet still in seinem Innern. Im Schreiben ordnet er eine „schemenhafte Welt“²²⁴ und mit seinem Namen auf der Ausgabe einer von ihm verfassten Novelle legitimiert er sich. Sein Werk ist sein Ausweis, und in der Sprache findet sich sein Ich.²²⁵ Allein und ausgeschlossen blickt er mit trübsinniger Seele auf die „Traurigkeit der Welt“,²²⁶ nutzt sein Leiden an unlösbaren Sehnsüchten produktiv, stärkt Geist und Sinne und wird ein Schaffender. Tonio empfindet Unruhe, aber keine Unsicherheit, er zähmt in sich die Widersprüche, vereint „Komik und Elend“²²⁷ und weiß ohne jeden Zweifel, „daß ich bin, wie ich bin“,²²⁸ sein Ich fragt nicht und konzentriert sich mit gereizten Nerven auf sein ästhetisches Wirken.

²²³Manfred Frank: Auf der Suche nach einem Grund. Über den Umschlag von Erkenntniskritik in Mythologie bei Musil. In: Mythos und Moderne. Hg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main 1983, S. 327.

²²⁴Thomas Mann: Tonio Kröger. In: ders.: Ausgewählte Erzählungen. Berlin 1953, S. 168.

²²⁵Vgl. ebd., S. 145.

²²⁶Ebd., S. 130.

²²⁷Ebd., S. 119.

²²⁸Ebd., S. 104.

Nach zeitgenössischer Einschätzung ist Kröger ein Ausgeschlossener, der die „Krise des Individualismus“²²⁹ miterlebt. „Dämonen, Koblode, tiefe Unholde und erkenntnisstumme Geister“²³⁰ plagen ihn. Exemplarisch spiegelt er die „Selbstvergewisserung der künstlerischen Moderne“ und beansprucht, emphatisch vorgetragen, „Kunst und Leben zu versöhnen“.²³¹ Er schöpft aus Leiden Schaffenskraft, entsagt einer Welt unbeschwerter Freundschaften und schließt einsam einen Pakt mit der Muse.

Einer Berufung folgt auch Peter Camenzind, der seine Umwege idealisiert und sich als ein durch die Fremde Irrender und gefestigt Heimkehrender präsentiert. Sein Ich ist mit einer empfangenden Seele ausgestattet und orientiert sich an zyklisch geschlossenen Kreisläufen der Natur. Mit fester Bindung an Heimat und Traditionen deutet es Zeichen der Wolken und beginnt seine Reise ins Leben.²³² Erfüllung findet Camenzind im „Reich des Geistes“²³³ und wird von einer jungen Frau mit der Auszeichnung „Sie sind ein Dichter“ erkoren, so dass sein Ich sich in „Vorsehungsspielen“ gelenkt fühlt.²³⁴ Im Gegensatz zu Tonio Kröger erkämpft er sich nicht eine Existenz als Künstler, sondern findet auf einer Wanderung in Italien seine Erweckung, entsagt einem bürgerlichen Leben in städtischer Kultur und tritt sein Erbe, einschließlich der Trunksucht des Vaters, im Ort seiner Herkunft an: „Ich war Dichter, Wanderer, Trinker, Einspänner!“²³⁵ Er konserviert, getragen vom „Nimikoner Geist“,²³⁶ dörfliche Tradition und ist weit entfernt vom großstädtischen neuen Menschen, wie ihn Hermann Bahr beschreibt. Camenzinds Ich formt sich nicht aktiv, sondern verhält sich passiv und fügt sich dem, was es für Schicksal hält.

²²⁹ Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. 1. Aufl. Leipzig 1911, S. 807.

²³⁰ Ebd., S. 803.

²³¹ Hans Wißkirchen: 100 Jahre Tonio Kröger – oder: Sieben Gründe, warum wir Thomas Manns Novelle auch heute noch lesen. In: Walter Mayr und Hans Wißkirchen, Thomas Manns >Tonio Kröger<, Wege einer Annäherung. Heide 2003, S. 16f.

²³² Vgl. Hermann Hesse: Peter Camenzind. Berlin 1988, S. 14, 17, 22, 67.

²³³ Ebd., S. 37.

²³⁴ Ebd., S. 87, 50.

²³⁵ Ebd., S. 95.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 147.

Albert Soergel klassifiziert Camenzind in der Folge Rousseaus als „Bekenntnisbuch“ und „Naturburschen“ in einer Art dörflichen Zeitlosigkeit mit Ressentiments gegen städtisches Kulturleben. „Hesses Menschen schauen, warten, sinnend, lassen sich treiben, werden geformt“, sie blicken zurück und verkörpern den „ewig Einsamen“.²³⁷ Diese Haltung erschien Walsers Protagonisten zu dramatisch und zu sentimental und sie widerspräche ihrem Wunsch nach Unauffälligkeit.

Tonio Kröger und Peter Camenzind werden von Soergel akzeptiert und gewürdigt, während Törleß, Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten keine Erwähnung finden, möglicherweise weil ihre Abweichung vom Herkömmlichen zu deutlich ist und Soergel die Moderne, wie sie Hermann Bahr vertritt, skeptisch betrachtet.²³⁸ Auch im „Führer durch die moderne Literatur“ von 1911, herausgegeben von Hanns Heinz Ewers, fehlen Robert Musil und Robert Walser mit ihren Protagonisten.

Törleß, Kröger und Camenzind stellen ihr Ich selbst nicht zur Disposition, wenn sie mit Verwirrungen, Leiden und Zweifeln eine Daseinsform suchen, wenn sie Wirklichkeiten artikulieren und ihr Verständnis von sich selbst mit Begriffen der Moderne wie Empfinden der Seele, Macht des Geistes und Produktivität der Sinne erweitern. Sie vertrauen auf kalkulierbare Handlungen und finden sich in Prozessen des reflektierenden Erinnerns und Schreibens. Im Unterschied zu ihnen scheitern Simon, Joseph und Jakob von vornherein. Sie starten mit einem grundsätzlich irritierten Ich, das sich unkonventionell spielerisch gestaltet, keinen Kontext findet und sich hilflos im Schweigen auflöst.

²³⁷ Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. 1. Aufl. Leipzig 1911, S. 775f.

²³⁸ Ebd., S. 775ff. und 797ff., Hermann Bahr, „dem unruhigsten aller Modernen“, begegnet Soergel mit ironischer Distanz, ebd., S. 452ff.

2 Die Protagonisten

In diesem Kapitel werden die gesammelten textualen Referenzen aus Walsers Berliner Romanen personenorientiert ausgewertet, um von Simon, Joseph und Jakob Profile zu formen. Wie in den einleitenden Abschnitten skizziert, offenbaren Simon, Joseph und Jakob Merkmale eines sich abstrahierenden Ich, über dessen Zukunft Prognosen und Spekulationen erlaubt sind. Der Autor Robert Walser erklärt die Beschaffenheit seiner Protagonisten wie folgt:

„Wollen Sie auch dies noch mitanhören, daß ich früher Bücher schrieb oder verfaßte, worin ich mich gleichsam verkappt, maskiert habe, indem da etwas Ungezwungenes, irgendwelches Ungenaues bezüglich dessen, was als ‚wahr‘ anerkannt wird, mitspielt, nämlich, daß sich der Verfasser etwas eitel in den jedesmaligen Romanhelden abspiegelte, die er doch zum Teil erfand, denen er allzu viel, d.h. weit mehr Schönes, Bedeutendes andichtete, als wie es sich mit der Bescheidenheit, dem Mittelmaß, das ja eigentlich die Welt regiert, vertrug.“²³⁹

Der Bezug zum Autobiografischen, den Walser anbietet, ist für die Beschreibung der Protagonisten nicht unmittelbar zu nutzen, sondern nur mittelbar im Rahmen ihrer Entstehungsgeschichte und in der Konfrontation mit Zitaten, die themenorientiert seinem Gesamtwerk entlehnt sind.²⁴⁰ Neu geordnet, führen gesammelte Zitate zu Interpretationen und Argumenten, mit denen allgemeingültige Aussagen über Simon, Joseph und Jakob zulässig werden. Das heißt, erweist sich Subjektives als plausibel, sind idealtypische Hypothesen und Ideen von Wirklichkeiten zu konstruieren.

²³⁹Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 18: Zarte Zeilen. Prosa aus der Berner Zeit (1926). Zürich 1986, S. 103f.

²⁴⁰Dieser Aspekt wird in Abschnitt 3 dieser Arbeit, der Kontextualisierungen der Protagonisten, ausgeführt.

Robert Musil notierte während der Arbeit am „Mann ohne Eigenschaften“ zu potentiellen Spektren von Betrachtungsweisen: „Die Menschen sind Typen, ihre Gedanken, Gefühle sind Typen; nur das Kaleidoskop ändert sich.“²⁴¹ Mit instrumentalisierten Plausibilitäten und kaleidoskopartig selektierten Zitat- und Bildsequenzen werden Möglichkeitswelten konstruiert. Ohne an Individualität zu verlieren, lassen sich Simon, Joseph und Jakob zu Mustern formen, in denen persönliche Besonderheiten kumulativ Aussagekraft gewinnen und Typisierungen zulassen.

2.1 Simon Tanner²⁴²

Simon, so benennt ein auktorialer²⁴³ und homodiegetischer Erzähler²⁴⁴ einen jungen, knabenhaften Mann, der unvermittelt bei einem Buchhändler auftaucht, um Anstellung ersucht (vgl. 9ff.) und im Indikativ verkündet: „Ich will Buchhändler werden“. (9) In drei kurzen Statements empfiehlt sich dieses Ich mit souveränem Eigenlob und weltanschaulich gefärbten Bekenntnissen. Nicht weniger als fünfunddreißig Mal zitiert es sich in der Ich-Form mit dem Resümee: „Jedenfalls spricht vieles dafür, Sie zu veranlassen, einmal einen Versuch mit mir zu machen.“ (11) Sein Versprechen, „Bei Ihnen [...] werde ich es sicher jahrelang aushalten können“, (11) hat es bereits drei Sätze zuvor relativiert und mit fadenscheiniger Begründung entwertet: „Ich bin noch überall, wo ich gewesen bin, [...] bald weitergegangen, weil es mir nicht behagt hat, meine jungen Kräfte versauern zu lassen“. (11) Der Buchhändler ist ein erfahrener alter Mann, der sich durch Simons überkompensierenden Duktus nicht blenden lässt, er sieht „den etwas schüchtern vor ihm Stehenden scharf an“ (9) und gewährt dem „jungen, stillen, schüchternen Menschen“, (18) „probeweise acht Tage“ (11) zu arbeiten.

²⁴¹Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 1594.

²⁴²Die in Klammern genannten Seitenzahlen in Abschnitt 2.1 beziehen sich auf: Robert Walser: Kritische Ausgabe Band I.2 Geschwister Tanner (Erstdruck). Hg. von Wolfram Groddeck, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Basel und Frankfurt am Main 2008.

²⁴³Der nicht personale Erzähler fungiert nahezu allwissend und ausdrücklich „als Mittelsmann der Geschichte“. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. 11. Aufl. Göttingen 1987, S. 16.

²⁴⁴Der Erzähler berichtet mit ausgeprägter Empathie für den Protagonisten. Erzählt wird auf extradiegetischer Ebene, vgl. Genette: Die Erzählung, S. 148, 178.

Simon verhält sich unauffällig, stellt keine Fragen und überrascht seinen Arbeitgeber am Ende der Probezeit mit einer emphatisch vorgetragenen Beschwerde:

„In den acht Tagen ist mir der ganze Buchhandel zum Greuel geworden. [...] Auch dachte ich, ich bekäme Gelegenheit, einen Blick in das geheimnisvolle Wesen des Buchhandels zu werfen und die Züge der Welt im Gesichte und Gang des Geschäftes zu erhaschen. [...] Sie werden mich nie wieder zu Gesicht bekommen.“ (17f.)

Der alte Mann reagiert, wie vermutlich auch andere Menschen, die Simon mit seinem unangemessenen Verhalten irritierte, reagiert haben:

„Aus welcher Gegend der Welt kommen Sie denn her und gibt es dort lauter junge Leute von Ihrem Schlag? [...] Sie wissen wohl selbst nicht, was Sie in Ihrem unreifen Kopf eigentlich wollen.“ (18f.)

Simon bleibt uneinsichtig, verknüpft eine Illusion mit der nächsten und kontert trotzig:

„Soll ich meine Kräfte [...] an ein altes, mageres, enges Buchladenpult wegwerfen? Nein, ehe ich das täte, könnte es mir vorher einfallen, unter die Soldaten zu gehen und meine Freiheit vollends zu verkaufen“. (18)²⁴⁵

Gleichzeitig behauptet er, das sei nicht ernst gemeint, sondern nur „eine flüchtige Redensart“, um seine „Reden zu beschließen.“ (20) Es wird sich zeigen, dass er Erlebtes nicht reflektiert und kein Gedächtnis für Erfahrungen entwickelt, stattdessen hilflos in einer Position der Selbstverkenkung verharrt und mit Tagträumen und Ausflügen in die Natur seine Frustrationen zu kompensieren sucht. Er selektiert und versteht Mitteilungen seiner Umwelt nicht und handelt nicht intentional. Entscheidungen trifft er nur zufällig und unüberlegt, Wahrnehmungen filtert er nicht und bewertet einseitig nur ihren unmittelbar sichtbaren Teil. Konnotationen und dem sozialen Umfeld entsprechend tradierte Botschaften einer Mitteilung übersieht er.

²⁴⁵ Am Ende des Jahres bezeichnet Simon diese Redensart als „romantischen Gedanken“, (306) dem er nicht mehr traut.

Romantisierte Bilder einer phantasierten Welt suggerieren ihm Kommunikation und fungieren isoliert von real Erlebtem als Tagträume. Nur mit wenigen Informationen wird Simons äußere Erscheinung charakterisiert. Er ist „zwanzig Jahre alt“, (94) ein junger Mann „mit Locken auf dem Kopf, elegantem Schritt, edelgeschnittenem Mund“ (24) und spaziert im Winter in den Wald „in einem kurzen, dunkelblauen Mantel, mit einem zierlichen, unbehülflichen Stöckchen in der Hand“. (120) Seine Schwester Hedwig, die in einer Dorfschule unterrichtet, sieht ihn als „einen dunklen, schlanken, beweglichen, gehenden Fleck vor dem Fenster“, ein Fleck, „den kein Bauer hätte machen können, denn er war zu zierlich und beweglich“. (127) Ohne Anstellung und Geld geht er „ziemlich abgerissen umher, aber mit einer gewissen leichten, kleidsamen Eleganz, die die Ärmlichkeit der Stoffe, die er trug, hübsch verdeckte. Seine zerrissenen Schuhe machten nicht viel Aufsehen.“ (129) Von einem kleinen Verdienst als Aushilfsschreiber kauft er sich „einen Strohhut und ein paar billige Schuhe“. (252) Mit seinem Spiegelbild ist er zufrieden und findet sich „wirklich ganz nett“. (232) Selbstironisch schränkt er ein, „nur daß ich nicht ganz wie ein Schreiber und Tagelöhner aussehe, sondern eher wie ein toller Engländer“. (255) Ein disparates Sammelsurium von Gegenständen kennzeichnet seinen Besitz. In nicht näher beschriebenen Koffern transportiert er „ein paar alte Bücher, die er nicht hatte veräußern oder weggeben mögen, Wäsche, einen schwarzen Anzug und einen Knäuel von Kleinigkeiten wie Bindfaden, Seidenreste, Krawatten, Schuhbündel, Kerzenstümpchen, Knöpfe und Fadenteile.“ (128) Sein ärmlicher Zustand scheint ihm keine Sorgen zu bereiten. Klaglos hangelt er sich von Situation zu Situation, ohne konkrete Wünsche zu äußern oder Fragen zu stellen, wenn sich Schwierigkeiten zeigen.

Simon hat vier Geschwister, Klaus, Kaspar, Emil und Hedwig, wobei er der Jüngste ist „und derjenige, der zu den wenigsten Hoffnungen berechtigt“. (296)

Der „namhaft bekannte Doktor Klaus“ tritt auf als

„ein guter, stiller, pflichttreuer Mensch, der gar zu gern gesehen hätte, wenn seine Brüder so wie er, der Älteste, im Leben einen festen, achtunggebietenden Boden unter die Füße bekommen hätten. Dies war nicht der Fall. [...] Er war einer von den Menschen, die sich, aus Pflichterfüllungsbedürfnis, in ein ganzes, beinahe zusammenstürzendes Gebäude von lauter sauren Pflichten stürzen, aus Angst, es möchte vorkommen, daß ihnen eine geheime, wenig bemerkbare Pflicht davonlief.“ (12)

Auch wenn Simon sich ebenso wie der Erzähler über diese Charaktereigenschaft von Klaus mokiert, so hält er ihn doch „für den besten und bedachtsamsten Menschen auf der Welt“, denn „er hat nur Schlimmes zu verhüten gesucht, und das Gute an einem hat er stets mit sonderbarem Scharfblick herausgefunden.“ (297) Klaus wendet sich an Simon mit einem vorwurfsvollen Brief und droht, dass jener von ihm „keine aufrichtigen Berichte mehr erwarten“ (14) dürfe, Simon habe „immer wieder so wenig Ausdauer“, (14f.) und er verstehe „diesen immerwährenden Berufswechsel“ (15) nicht. „Noch ist es Zeit, daß Du ein ganz hervorragend tüchtiger Kaufmann werden kannst“, (15) rät Klaus ihm und bittet: „Laß mich Dich wieder kennen lernen und zwing dich, mir zu schreiben.“ (16) Dies konstruktive Angebot zur Kommunikation ignoriert Simon lakonisch und mit eigenwilliger Logik: „Es ist wahr, was er schreibt, aber eben deshalb will ich es bei der Wahrheit bewenden lassen. [...] In den Briefen will die Seele immer zu Wort kommen und sie blamiert sich in der Regel.“ (19) Wiederholt mahnt Klaus, ohne Antwort zu erhalten: „So, wie du jetzt bist, drückst du dich um die Ecken herum und gehst in Sehnsuchten unter, die eines Bürgers, Menschen und vor allem eines Mannes nicht recht würdig sind.“ (283)

In symbiotischer Manier offenbart Simon dagegen seine Seele, wenn er an seinen Bruder Kaspar, den Landschaftsmaler, schreibt: „Eigentlich sind wir gar keine Brüder, sondern Freunde, [...] ich werde vielleicht im Verlauf einiger Zeit, wenn es so weiter geht, mit Deinen Händen greifen, mit Deinen Beinen laufen und mit Deinem Mund essen.“ (30)

Er bewundert dessen Bilder: „Wie das die Natur selber ist, was du malst, [...] Ich kann keines von deinen Bildern schlecht finden, alle rühren mich und bezaubern meine Seele“. (104f.) Offenherzig erklärt er seiner zukünftigen Vermieterin Klara Agappaia, mit Kaspar zusammenwohnen zu wollen und idealisiert ihn. Er sei:

„weiter nichts als mein Bruder, weil ich ihn mehr als einen Bruder liebe, und es mir, wenn ich an ihn denke, nicht einfiere, noch sonst etwas anderes hervorzuheben an ihm, als eben den Umstand, daß er der meinige ist, der, der so aussieht, wie er, sonst nichts.“ (27)

Kaspar sei „älter und ein viel besserer Mensch“ (29) als er selber, wenn auch sie es verstanden, in der Kindheit „einander zu hassen“. (30) Später empfand Simon es als „ein unglaubliches Werk der Überwindung“, sich „durch das Gefühl der Beschämung und des Trotzes hindurchzuwinden, bis zu Dir, der Gestalt des zur ablehnenden Verachtung neigenden Feindes.“ (31) Mit deutlicher Tendenz zur Unterwürfigkeit will er Kaspar jetzt wie „eine Braut beherbergen“, die „gewohnt sei, auf Seide zu liegen“. (32) Tatsächlich kommt Kaspar und teilt sich mit Simon ein Zimmer, aber ohne Resonanz auf dessen überschwänglichen Bekenntnisse.

Ebenso nüchtern und frei von didaktischer Intention argumentiert Simons Schwester Hedwig, bei der er unangemeldet in der Dorfschule erscheint und sich einquartiert: „Da kommt er nun zu mir, weil er sonst nirgendwo anders zu leben hat in der weiten Welt“, (128) und ergänzt unsentimental, er sei ein „merkwürdig widerstandsloser und skrupelloser Mensch“, der „einer Heldentat fähig“ sei und von dem man „viel Ungebührliches verlangen“ könne. In ihrem Urteil schwingt auch Distanziertheit und Verurteilung mit: „Ein ganz klein wenig verachte ich dich, Simon!“ (162f.) Mit Hedwig erinnert er zaghaft die Vergangenheit, die

„machte ihnen wiederum die Gegenwart deutlicher und empfindlicher, und diese empfundene Gegenwart [...] zeigte auch gerader und sichtbarer den Weg in die Zukunft, die sie sich oft ausmalten, um sich daran auf eine leichte Art zu berauschen. Eine erträumte Zukunft war immer eine schöne und die Gedanken, die sie dachten, heitere und leichte.“ (152)

Ebenso wie mit Kaspar identifiziert sich Simon mit Hedwig, die sich ihm gegenüber ambivalent verhält und nach Äußerungen der Ablehnung mit der Zuwendung lockt: „Du lebst mein ganzes Leben in dir mit, mit mir, deiner Schwester. Du bist eigentlich zu gut dazu, nur mein Bruder zu sein. Es ist schade, daß du mir nicht mehr sein kannst“. (154) Simon bedarf seiner Geschwister, um Halt zu spüren, um Ruhe in einer für ihn unübersichtlichen Welt zu finden. Reflektiert werden diese Beziehungen von ihm nicht.

Über Simons Bruder Emil, „ein Spezialist im Börsenfach“, (27) wird nur als nicht Anwesenden gesprochen. In einem Wirtshaus animieren zwei junge Männer Simon, von Emil zu erzählen, dem „dritten Bruder, der nur unglücklich ist, weiter nichts, und der nur noch das ist, was die Erinnerung von ihm an seine früheren Tage einem erzählen kann. Er ist im Irrenhaus.“ (298) Der Erzähler erwähnt Emil nicht, und Simon bedauert, dass kaum ein Mensch an diesen Bruder denkt, „denn wer sich wegstiehlt, namentlich an einen so düsteren Ort, wie er, der wird gestrichen aus den Gedächtnissen.“ (226) Keines seiner Geschwister ist Simon eine Hilfe, Kaspar will sich nach Paris begeben, (vgl. 120) und Hedwig bewirbt sich bei einer „reichen italienischen Dame“. (168) Klaus mischt sich in Vieles, was ihn „in Gottes Welt gar nichts angeht“, (13) weshalb Simon seine Briefe nicht beantwortet, (vgl. 19) und zu Emil gibt es gar keinen Kontakt. Simon sehnt sich nach seinen Geschwistern und erhofft von ihnen Orientierung und Anerkennung, auch wenn er sie gleichzeitig zu Spöttern degradiert (vgl. 28) und ihre sozialen Fähigkeiten bezweifelt, weil sie „solche Köpfe“ haben, „die nicht lange zueinander taugen“. (27) Hedwig pflegt die Mutter, als diese erkrankt. Sie wird „Mutter an der Mutter“ (300) und übernimmt deren Rolle. Simon ist vierzehn, vielleicht fünfzehn Jahre alt, als die Mutter stirbt. (Vgl. 303) Nach seiner Aussage gab sie seinen Brüdern weit mehr als ihm „Gedanken mit auf die Welt“ und „war eine herzlich gute Frau“, (27) weshalb er sich einerseits benachteiligt fühlt, andererseits es aber nicht wagt, der Mutter Defizite zuzuschreiben. Für alle Geschwister scheint es problematisch, dauerhaft soziale Bindungen einzugehen, denn alle leben allein oder werden, wie Emil, therapeutisch betreut.

Am Ende des Jahres hat sich Simons Stimmung gewandelt, parallel zu seinen Misserfolgen dominiert das Unglück und erweitert in gedämpfter Atmosphäre das Bild der Mutter. Der Vorsteherin eines Kurhauses²⁴⁶ beschreibt er jetzt die Mutter als eine Frau, die schon als Kind unglücklich gewesen wäre und „aus dem abgelegenen Gebirge [...] in die Stadt“ gekommen sei. (301) Sie wirkte unberechenbar schnell gekränkt, gereizt, allzu empfindlich, oft zornig und schlug die Kinder. (Vgl. 301) Einerseits verfügte sie über eine Stimme, die „schon aus der Entfernung strafte“, andererseits gab es Momente, in denen sie etwas „wunderbar Sanftes“ hatte, „es war ein Geschenk; denn wir sahen es selten.“ (301f.) Da Zorn und Sanftheit der Mutter Simon nicht kalkulierbar scheinen, mangelt es ihm zum einen an Sicherheit und Geborgenheit, zum anderen lernt er, dass Verhalten nicht vorhersehbar ist, sondern sich als zufällig, riskant und überraschend erweist. Das Leiden internalisiert Simon als Tugend und behauptet, es zu lieben, „wenn es ein wenig scharf“ zugehe. (22) Er verabscheut das, was „Lebensstellung“ heißt. „Mit einem Wort: ich liebe das Gefährliche, das Abgründige, Schwebende und das Nicht-Kontrollierbare!“ (239) Sein Vater ist achtzig Jahre alt und lebt noch, (vgl. 302) ihn bewundert er und sucht ihn nachzuahmen. (Vgl. 27) Möglicherweise hat Simon die Strategie, Konflikten auszuweichen und auf bessere Zeiten zu warten, bei ihm beobachtet und imitiert ihn. Freundschaft mit Gleichaltrigen scheint Simon nicht zu pflegen. Der Erzähler berichtet von sporadischen Kontakten mit dem Mädchen Rosa, (vgl. 22ff.) dem Maler Erwin, (vgl. 49) dem Dichter Sebastian (vgl. 59 und 74f.) und dem Krankenwärter Heinrich. (Vgl. 235ff.) Ambivalent gestaltet sich Simons Beziehung zu verheirateten Frauen, die sich ihm verständnisvoll zuwenden.²⁴⁷ Ihn reizen „große Augen und herrliche Arme“, und Rosa bekennt er: „Ich zittere, wenn ich solche Frauen sehe, und bin doch glücklich.“ (22)

²⁴⁶Das Kurhaus steht bezeichnenderweise „an der Stelle, an der früher das Chalet aus Holz“ von Klara Agappaia stand, es liegt auf einem „breiten Berg“. (286) Die Vorsteherin wird ihm ihre Hilfe anbieten.

²⁴⁷Siehe „Ein unartiger Brief“ (1927). In: Walser: Zarte Zeilen, S. 138ff. Der anonyme Schreiber des Briefes an eine verheiratete Frau weiß um die Brisanz dieser Konstellation, kann aber von seiner Obsession nicht lassen. Mit der Spannung von Stolz und Unterwürfigkeit provoziert er die Dame, verachtet und verehrt das „hochanständige, gutbürgerliche Rätsel“ und erfreut sich an seinem „lebhaftest aufgestachelten Gedächtnis“. Das Verbotene belebt und erregt.

Da diese Frauen bereits gebunden sind, stagnieren die Kontakte auf dem Niveau der Schwärmerei und schützen ihn davor, Verantwortung übernehmen zu müssen.

Um sich Zuwendung zu erkämpfen und spannungsreiche Atmosphäre zu erzeugen, würzt er sein Verhalten mit Provokationen gegenüber der jeweiligen Herrin, zeigt sich „sehr glücklich über ihren Tadel“ (178) und versichert sich: „wie angenehm ist es, der Getadelte zu sein, es ist gewissermaßen ein reiferer, überlegener Zustand. Ich bin wie geschaffen dazu, getadelt zu werden; denn ich empfinde den Tadel dankbar“. (179) So verhindert er in masochistischer Manier grundsätzlich dauerhafte soziale Bindungen, die seine Probleme aufdecken würden, und simuliert sich stattdessen menschliche Nähe, indem er sich Frechheiten erlaubt und für darauf erfolgende Abmahnungen und Bestrafungen dankt. Schon als Schüler war „musterhaftes Betragen“ (111) ihm ein Synonym für Einsamkeit und Isolation. Er empfindet

„in seinem Herzen Sehnsucht nach einem bösen, bissigen Tadel, nach einem Schimpfwort, nach einem Fluch und beleidigenden Ausruf, nur um die Gewißheit zu haben, nicht ganz allein, nicht ganz ohne Teilnahme zu sein, und wenn die Teilnahme auch eine rohe und verneinende gewesen wäre.“ (178f.)

Seine auf diesen Irrtum gründende Vorstellung von Gesellschaft und Gemeinsamkeit zementiert er mit einer Art Grabrede, die er dem toten Sebastian hält. Die Mitmenschen zu verachten, „das darf sich nur ein Starker erlauben, und du warst schwach!“ (124) Deshalb empfiehlt er, Schwierigkeiten zu ignorieren und zu „träumen, wenn wir uns recht elend vorkommen“. (123) In sorglosen Augenblicken fühlt er sich bestätigt, will sich freuen und glaubt, alles unter Kontrolle zu haben. Anlässe, die seine Defizite und Irrtümer aufdecken und Verhaltensänderungen initiieren könnten, übersieht er. Die Dame, deren kranken Sohn Simon betreut, hat ihn durchschaut und verhält sich didaktisch wohlwollend:

„Er hat Seele, dieser junge Mann, man muß ihm deshalb auch seelenvoll und seelenbewußt entgegentreten, um etwas bei ihm zu erreichen. Man nimmt Rücksicht, und tut doch so, als ob man keine Nähe, wie man ja auch wirklich keine zu nehmen nötig hätte.“ (183)

Sie beschließt, „Simon ein bißchen abenteuerlich zu nehmen“. (183) Jedoch kann er ihre Großzügigkeit nicht würdigen und duzt sie insgeheim frech: „ich möchte, daß du recht ärgerlich und böse würest“. (190) Er spielt mit phantasierten Vorwürfen, lacht innerlich, tut betrübt (vgl. 193) und insistiert mit dem Gedanken: „Ich werde immer frecher. Bald jagt sie mich noch zum Haus hinaus!“ (199) Er wird sich nicht ändern, Entlassungen als persönliche Erfolge verbuchen und Provokationen immer wiederholen. Der Erzähler begleitet ihn bei einer dem Zufall folgenden Suche einer Unterkunft: „Nach Verlauf von drei Wochen befand sich Simon, frei aller Verpflichtungen, in einer engen, steilen, heißen Gasse und überlegte, ob er in ein Haus treten solle, oder nicht.“ (200)²⁴⁸ Er geht hinein, mietet ein Zimmer und beginnt von vorn, garniert sein Verhalten mit Provokationen, um anschließend den Tadel zu genießen, und wird wieder gekündigt. Eine Unterbrechung dieses Kreislaufs ist nicht absehbar.

Auch seiner vorherigen Zimmervermieterin, der schwärmerischen Klara Agappaia, begegnet Simon in gewohnter Manier und warnt, dass sie von ihm enttäuscht sein werde. (Vgl. 28) Dagegen hält sie ihn „für einen zarten Menschen“, (29) den man „nicht beschreiben“ (56) kann und solidarisiert sich mit ihm: „Ich verstehe, daß man dich nicht versteht. Du verstehst alles.“ (56) „Was bist du für ein flotter, angenehmer Zuhörer. Das verstehst du, einem zuzuhören, wie keiner!“ (274) Selbstverständlich wehrt er sie ab, „ganz sanft, wie es seine Art war“, will „einen Spaziergang machen“ und hat „an andere Sachen zu denken“. (56)

²⁴⁸ Robert Walser: Brief von Simon Tanner. In: ders.: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 3: Aufsätze. Zürich 1985, S. 7ff. Der Brief bestätigt Simons Schwierigkeiten mit sich und seiner Umwelt. Er hält sich für ein Nichts, sieht sich isoliert und versucht, unerschüttert mit Trotz und Ignoranz eine Kommunikation zu führen. Ein Ausweg heißt: „Ich lache sehr gern über solche Sachen, man kommt so am besten darüber hinweg.“ Ebd., S. 10.

Sein Ort des Rückzugs ist der Wald, wo er im Gras liegt und träumend sieht: „Wie der weiße Himmel um die Erde brennt.“ (57) Im Wald fühlt er sich frei von allen Verbindungen und Anforderungen und vergisst Gewesenes.

Ohne jeden Vorbehalt, entspannt und ohne verliebt zu sein, plaudert Simon mit dem jungen Mädchen Rosa. Sie käme als Partnerin in Frage, jedoch bemerkt er ihre Liebe zu ihm nicht, geht und lässt sie untröstlich „um ihren Geliebten“ (24) weinend zurück: „So liebt man die, die es nicht wert sind“. (24) Es bleibt fraglich, ob Simon ernsthaft eine Beziehung sucht.

Sanft und milde gestimmt erduldet Simon Zärtlichkeiten von einem Krankenwärter, den er in der Stadt auf einer Parkbank kennenlernt (vgl. 235) und mit dem er in dessen Wohnung geht. (Vgl. 241) Dort lässt er sich auf den Mund küssen und fühlt

„deutlich, daß dessen seltsame Neigung zu ihm der schonenden und vorläufig dahingehen lassenden Rücksicht bedurfte, und er hätte es nie vermocht, die Hoffnungen des Mannes zu zerstören, wenn es nun einmal auch unwürdige Hoffnungen waren.“ (241)

Eine Woche lang verkehrt „Simon in dieser müßiggängerischen Weise mit dem Krankenwärter, mit dem er sich bald stritt und dann wieder versöhnte.“ (249) Ohne konkreten Anlass bricht er unvermittelt den Kontakt ab und bewirbt sich in einer Schreibstube für Stellenlose, wo er „schon am nächsten Tag, frühmorgens um acht Uhr“, (251) zu arbeiten beginnt. Wie bei seinen Geschwistern beendet er auch diese Beziehung, sobald sich eine Nähe zu entwickeln beginnt.

Simon erfährt Rettung aus all den Problemen, die sich angesammelt haben, von der Vorsteherin eines Kurhauses, der er gesteht: „Was mich betrifft, so bin ich bis jetzt noch der untüchtigste aller Menschen geblieben.“ (304) Auch wenn sie nicht weiß, wer oder wie Simon ist, möchte sie gern seine Vertraute sein, (vgl. 296) und obwohl sie spürt, dass er „den Wunsch fühlt, mit Menschen in Berührung zu kommen“, (288) führt sie ihn in die Einsamkeit, in „den brausenden Wald“. (307) Sie will ihn alles, was ihm fehlt, lehren: „Sie müssen in ein Ohr hineinflüstern und Zärtlichkeiten erwidern lernen.“ (307) Ihm öffnet sich eine Märchenwelt, der er zu erliegen scheint. Simons Umgang mit Menschen folgt keinen Regeln einer Kommunikation, denn er

geht jeder Auseinandersetzung aus dem Weg, initiiert mit provoziertem Fehlverhalten immer wieder Trennungen und erwidert Zuwendungen nicht.²⁴⁹ Niemand versteht ihn, selbst das ebenso wie er zum Personal gehörende Küchenmädchen begreift nicht, „wie man so wenig Ehrgeiz besitzen könne“. (188) Wie er mit sich und der Sprache spielt, demonstriert seine mit feiner Selbstironie geführte Klage bei Rosa: „Wie wenig scheint man zu ahnen, daß ich noch ganz anderes fähig wäre. [...] Ich kann, während ich arbeite, denken, ich habe alle Aussicht ein Denker zu werden. Ich denke oft an Sie!“ (23) Simon jongliert mit Wörtern und Beziehungen und glaubt, das Leben spielerisch bewältigen zu können, unerschrocken hält er sich für „eine kühne Tat“ (261) bereit.²⁵⁰ Eine Situation, in der er sich ernsthaft ein Fehlverhalten eingestehen müsste, könnte er möglicherweise nicht bewältigen, sein mühsam konstruiertes Selbstbewusstsein und mit ihm sein Lebenskonzept würden völlig zerbrechen.

Die erzählte Zeit umfasst von Februar/März bis zur Weihnachtszeit knapp ein Jahr. Ohne ein Datum zu registrieren und sich daran zu orientieren, spaziert Simon durch die Jahreszeiten und lässt sich von deren kreisförmiger Ordnung stimulieren. Im Winter, in dem er „übrigens immer klüger und unternehmender als im Sommer“ (94f.) ist, lockt ihn die „sanfteste Wintersonne“, (17) Kälte ist ihm „eine Glut, unbeschreiblich, nicht auszudrücken!“ (95) Im Frühling regt sich alles, animiert ihn unwiderstehlich „zu einem seltsamen, stürmischen Denken“ (33) und steigert sich im Sommer zu einem „Wunder“, besonders „dieses Jahr, wo er vielfach auf der Straße arbeitsuchend lebte“. (261) „Die Sonne im Sommer hat etwas Wundervolles und Hinreißendes“, (67) und Simon schafft es nicht, zu selektieren und Entscheidungen zu treffen: „Ich habe den Tag als zu schön empfunden, als daß ich den Übermut hätte besitzen können, ihn durch Arbeit zu entweihen.“ (173)

²⁴⁹ Stefani analysiert, wie Walsers Protagonisten, mit „engen Grenzen der Kommunikation“ konfrontiert, den „Rückzug auf sich selbst“ antreten. Stefani: *Der Spaziergänger*, S. 59.

²⁵⁰ Das Leben als Spiel betrachtet auch der Autor des „unartigen Briefes“. „Sie blickten bis dahin nur aus sauberster Distanz in die Welt hinein, mit deren Alltäglichkeiten ich vertraut bin, mit denen ich spiele.“ Walser: *Zarte Zeilen*, S. 141, und ebd., S. 188, im „Hamlet-Essay“ ist wiederholt vom „Spiel des Lebens“ die Rede.

Ohne Bedauern konstatiert er:

„Ich war nicht imstande, mir eine Wissenschaft anzueignen und dafür den Anblick der Sonne und des abendlichen Mondes zu entbehren.“ (173f.)

Unmittelbare Wahrnehmungen gestalten seine Bindung an die Natur. So hört, riecht und sieht er, während er auf dem Waldboden liegt (vgl. 282) oder vom Ruhen auf einer Bank unter Bäumen träumt. (Vgl. 262) Eine anwachsende Menge von Reizen verwirrt ihn, und er schlussfolgert: „Ich erblicke nur nicht den Zusammenhang, weil ich zu sehr den Anblick erblicke.“ (37) Es gelingt ihm nicht, die Ebene des Visuellen zu verlassen, Eindrücke und Empfindungen zu abstrahieren und zu relativieren, erinnerte Bilder speichert er ohne ikonografische Bearbeitung. Fortlaufend lebt er im Zwiespalt, so ist es ihm unerträglich, im Büro zu sitzen und den Frühling draußen zu wissen: „ich könnte zum Fenster hinausspringen, so weh tut mir dieses lange, lange Glieder-nicht-bewegen-Dürfen“. (36) Wiederholt unterliegt er dem Impuls zur Bewegung und läuft ins Freie. Die Lebenswelten von Büro und Natur bleiben Simon unvereinbare Gegensätze, zwischen denen er pendelt, ohne Halt zu finden. Er folgt seinem Bedürfnis, sich draußen im Rhythmus der Natur zu stabilisieren und den beobachteten Kreislauf der Jahreszeiten als beruhigende und heilende Wiederholung und Sicherheit zu erleben. Die Natur entwickelt sich zum Partner und Freund. Ebenso wie sie will auch er sich nicht verändern, denn ihre Bewegung ist ihm „ein fliegendes und fließendes Ruhen“. (237) Radikal schön deutet er das Ruhen in einer weißen, reizarmen Winterlandschaft und empfindet es als eine „prachtvolle Ruhe, dieses Liegen und Erstarren unter den Tannenästen, im Schnee.“ (123) Dort sieht er in trauriger Vollkommenheit den toten Dichter Sebastian, einen in der Welt Gestrandeten, und versteht ihn: „Das ist das beste, was du tun konntest.“ (123) Per Dekret versucht er, der Faszination der Natur zu entkommen und befiehlt sich selbst: „Der Wald, er reizt mich vorläufig nicht mehr, soll mich nicht reizen.“ (185) Seine Pflichten verschwimmen Simon, er kann sie nicht greifen, sondern nur anonymisiert und romantisiert formulieren: „Man hat Pflichten, und das ist auch etwas Schwebendes, Fliegendes, Hinreißendes.“ (184)

Der Erzähler kennt Simons berausende Einbildungskraft, mit der jener seine Tagträumereien pflegt und sogar vom Träumen träumt. (Vgl.119)²⁵¹ In Phantasiebildern gestaltet sich Simon ein Leben ohne Probleme, verklärt Realitäten und fasst immer wieder nur sehr vage den guten Vorsatz, „ein besserer Mensch zu werden“. (120) Auch Hedwig hadert mit ihrem Leben und hält ihrem Bruder einen kleinen Vortrag über ihre Sehnsucht nach einem Fortgehen in der Hoffnung auf das Glück. (158-161) Im Konjunktiv II träumt sie sich als Bäuerin mit Ehemann und Kindern: „Ich würde geworden sein wie die andern und würde das Leben verstanden haben, wie die andern es verstehen.“ (161) Simon registriert, dass er sich von anderen unterscheidet, wünscht sich Veränderung und will Versäumtes nachholen. Nur weiß er nicht, worin er sich unterscheidet, und wird ratlos nicht bemerken, was er zu lernen hätte. Konsequenz träumt er sich seine eigene private Schule, in der er als Autodidakt tätig sein könnte: „Es war so schön, sich das vorzustellen, recht innig und lebhaft, wie das wäre, wenn man emsig lernte und lernte, und gar nicht aus dem Lernen herauskäme. [...] Lehrer und Schüler in eigener Person zu sein.“ (231) Lernen lässt er nicht sein Ich, sondern das anonyme Man. Er stagniert und scheitert, seine Träume helfen ihm nicht, die Mitmenschen zu verstehen, sondern festigen ihn stattdessen in romantisiert irrealen Welten. In einer Speisehalle verzaubert er sich den süßgoldenen Honig, dessen Gold so angenehm auf dem kleinen, weißen Teller fließt: „und wenn ich mit dem spitzen Messer davon absteche, so komme ich mir vor wie ein Goldgräber, [...] denn ich genieße das Wenige stürmischer und üppiger als [...] das Viele und Nicht-Aufhören-Wollende“. (62f.) Mit dem Wenigen, das er besitzt, will er zufrieden sein. Befindet Simon sich an seinem Lieblingsort, auf einer Waldwiese, (vgl. 56f., 100f., 131f.) wo er den Himmel sehen kann, muss er zwangsläufig träumen.

²⁵¹ Simon erzählt Rosa in märchenhafter Form, wie er sich seine Zukunft vorstellt. Er würde „in einer kleinen Landstadt“ (116) leben, er würde „die Tochter des Hauses“ (117) ehelichen, ihr sein ganzes Leben, seine „Freiheit und alle Gelüste, die Welt zu sehen, opfern und schenken.“ (118) Auf einer gelblichen Wiese, oben über einem Felssturz, würde er sich fragen, ob ihm ein solches Leben genügen würde: „Ich schüttelte auf solche Fragen nur mit dem Kopf und träumte mit herrlich gesunden Sinnen in die Ebene hinab, wo die kleine Stadt ausgebreitet läge.“ (119)

Denken gleitet unkontrolliert ins Träumen und lässt ihn „ganz unwillkürlich auf schöne Gedanken“ (19) kommen. Der Erzähler sieht darin kein Risiko, denn „Träumen, und doch seine Pflicht nicht hintansetzen, das verstund er prächtig“. (22) Fühlt Simon sich in einem Tagtraum wohl, dann pflegt er, „ohne Worte und Gedanken zu träumen, sich keinen Vorwurf mehr zu machen und sich der schönen Müdigkeit zu überlassen.“ (96) Denken, arbeiten, träumen sind ihm Synonyme. Gibt es Schwierigkeiten, spürt er es und passt sich atmosphärisch an, spaziert durch die Straßen und „träumte dabei, wie immer! Nur daß er jetzt auf die Zähne biß beim Träumen und sich keine träge, müde Haltung mehr gestattete“. (253) Mit disziplinierter äußerer Erscheinung kaschiert er sein Phantasieren und schützt seine inneren ästhetisierten Bilderwelten. In traumhaftem Winter sieht er sich mit einer in dicke, weiche Pelze gehüllten Klara flanieren und Diverses kaufen: „Klara duftet in ihren Pelzen und ihr Gesicht, wie wird das schön sein, wenn wir dann wieder auf die Straße hinausgehen.“ (95) Aus Büchern hat er eine Vorstellung von der Liebe, denn er „las viel in Büchern über die Liebe“ und „liebte immer die Liebenden“. (79) Das Leben „läßt mich alles lieben, was es nur an Erscheinungen mir zuwirft.“ (80) Und er beruhigt sich: „Weiter denke ich nicht“, (96) „denn ich habe es gelernt, zu träumen, während ich warte. Das geht Hand in Hand, und tut wohl, und man bleibt dabei anständig.“ (305) Sein Motto lautet, passiv bleiben, warten, nicht aktiv handeln und Zurechtweisungen als positive Zuwendung werten. Es ist ihm zur Gewohnheit geworden, sich durch den Tag zu träumen und zuversichtlich zu hoffen, dass alles gut wird. Für Veränderungen sucht und sieht er keine Notwendigkeit. Noch synchronisiert er die Realität mit Träumen, gestaltet sich Augenblicke der Zufriedenheit und spielt so mit doppelbödigen Wahrscheinlichkeiten. Von Simons konstruierten Tagträumen unterscheidet sich deutlich ein vom Erzähler über zehn Seiten geschilderter Traum aus einer Schlafphase, in den sich das Unterbewusstsein einschaltet. Unsicher und staunend streift Simon durch Paris und befindet sich unvermittelt in einem Zimmer, in dem Klara schlafend mit einem Kätzchen auf einem Diwan liegt. Sie erwacht und zaubert ihm nacheinander Begegnungen mit seinem an einem Schreibtisch arbeitenden Bruder Klaus, mit seiner auf einem weißen Linnen liegenden und im Tod lächelnden Schwester Hedwig sowie mit seinem ganz in sich versunkenen malenden Bruder Kaspar.

Alle drei bleiben stumm, und ohne Blickkontakt oder ein Zeichen von Nähe zu Simon verschwinden ihre Bildnisse wieder. Nun ist Klara müde und legt sich schlafen, Simon soll ein Buch lesen und mit der Katze spielen, was völlig misslingt, denn vergeblich greift er nach dem vor ihm fliehenden Tier. „Er sprang sich in eine furchtbare Atembeklemmung hinein, aus der er schließlich erwachte“ und sich an „einen wehmütigen Traum“ erinnert. (211) Er steht auf, tritt an das geöffnete Fenster und antwortet nach seinem Alleinsein fragenden „Weibergestalten“ im gegenüberliegenden Haus: „es ist hübsch, einsam zu sein!“ (212) Dann schließt er das Fenster, ohne über seine im Traum empfundene Not nachzudenken, ohne das Gefühl eines Versagens zu bemerken.

Einen Misserfolg in anderer Form erlebt er, als er es nicht schafft, Empathie für einen seiner Mitmenschen zu entwickeln. „Simon versuchte oft, sich in Gedanken an die Stelle des Direktors zu setzen. Aber im allgemeinen verschwand ihm dieses Bild, und wenn er darüber nachdachte, verschwand ihm überhaupt jeder Begriff.“ (35) Er denkt in Bildern, in reinen, unmittelbaren, abstrakten, scheinbar eindeutigen Metaphern, ohne Interpretationen oder Konnotationen, ohne tradiertes Wissen zu erkennen und zu formulieren. Seine Kommunikation reduziert und verengt er damit so sehr, dass sie für beide Seiten, für Sender und Empfänger, unverständlich bleiben muss. Abwartend bekundet er: „Ich stehe noch immer vor der Türe des Lebens, klopfe und klopfe, allerdings mit wenig Ungestüm, und horche nur gespannt, ob jemand komme, der mir den Riegel zurückschieben möchte.“ (304) Schutz und Hilfe erhofft er von der Vorsteherin des Kurhauses, die ihn gleich einer guten Fee „in den brausenden Wald“ (307) führt. Das „Rauschen der Jahreszeiten“ (284) liebt er und folgt seiner zweifelhaften Vertrauten, wenn auch „in der Einbildung bloß“, (296) „in die Winternacht“. (307) Mit einer märchenhaften Situation in verklärter Landschaft endet die Erzählung eines Jahres aus Simon Tanners Leben. Diese Szene einer Rettung, die keinen Realitätsbezug findet, kündigt an, dass er außerhalb der Welt bleiben wird. Seine Umwelt und sich selbst rezipiert und adaptiert Simon ausschließlich bildhaft. Folglich existieren Emotionen oder abstrakte Prozesse, die nicht unmittelbar zu visualisieren sind, für ihn nicht.

Konsequent wird der Rezipient durch die Narration mit Verben und Substantiven wie blicken, sehen, schauen, betrachten, beobachten, Auge, Bild, Blick und ihren Variationen geführt.²⁵² Begreifen und lernen vermag Simon nur das, was eindeutig zu sehen und zu identifizieren ist, Beschreibungen und Verstehen von komplexen Zuständen sind ihm nicht möglich. Klara erklärt er am Beispiel der Liebe: „ich möchte sie zuerst gesehen haben und sie erst dann erleben.“ (79) Dass er so die Phase der Realisierung einer Idee nicht erreichen wird, entschuldigt er mit einem aktiv handelnden Leben, das „will anderes von mir, hat anderes mit mir vor. Es läßt mich alles lieben, was es nur an Erscheinungen mir zuwirft.“ (80) Sein System hat er perfektioniert, indem er Beobachtungen selektiert, sie in Tagträumen zu liebenswerten Erscheinungen modelliert und sich so ein harmonisches Weltbild manipuliert, denn „man muß lernen, seine Blicke zu beherrschen und sie dahin zu führen, wo es anständig und männlich ist, sie hinzulenken.“ (253) An einem schönen Tag macht „das Hinschauen in die Ferne einen in Glück zerfließen“. (283) Simon läßt „über verschiedene Menschen seine Blicke streifen“ und sieht, was sie „zu sein schienen“, (294) ihren Äußerlichkeiten ordnet er Charaktere und Berufe zu und phantasiert eine Art Soziogramm. Im Idealfall begegnet er seinesgleichen und ist von kommunikativen Prozessen befreit, da diese anderen sein Wesen und seine Hoffnungen von seinen Augen ablesen, zum Beispiel bemerkt die Direktorin des Kurhauses, dass er „ein vereinsamter junger Mann zu sein“ scheint, der „den Wunsch fühlt, mit Menschen in Berührung zu kommen.“ (288) Sehulich wünscht er, in eine menschliche Gemeinschaft eingebunden zu sein, seine Mitmenschen zu verstehen und zu ihnen zu gehören: „Er sah den Kindern und allen Menschen in die Augen, er sah alles selig und verwirrt an“. (235)

Ratlos lebt Simon in Bilderwelten und bemerkt eine Schwierigkeit, die er in seiner Sprache grundsätzlich zutreffend benennt.

²⁵²Das ausschließliche Denken in Bildern gilt nicht nur für Simon, es trifft ebenso auf den Erzähler und alle anderen Figuren der Narration zu.

Er beklagt, sich zu sehr in einzelne Wahrnehmungen zu vertiefen und zu verlieren und deshalb keinen Zusammenhang zu finden. (Vgl. 37) Dabei bemerkt er nicht, dass er nur einzelne Anblicke sammelt und die Ebene des reinen Betrachtens nicht verlässt. Ihm hilft keine Ikonografie, ein Wissen im Bild kennt er nicht, Gesten und Gebärden deutet er nicht und verharrt ausweichend in der Freude an unmittelbarer physischer Bewegung. So harmonisiert und stabilisiert er sich mit Spaziergängen. Für eine erfolgreiche Kommunikation ist dies nicht hinreichend, hingegen genügt es für ein erfülltes Agieren in der Natur. Indem er Phänomene der Natur mit menschlichen Attributen abbildet, simuliert er sich eine Form von Kommunikation und kompensiert dezent sein Bedürfnis nach Geselligkeit. Bildhafte Natur verwendet er unmittelbar ohne vergleichendes ‚wie‘, instrumentalisiert abstrahierte Metaphern und führt so Scheindialoge mit träumenden Lichtern, (vgl. 78) ernst schauenden Tannen, süßem Himmel, goldenen Buchenwäldern, lockenden Hügeln, (vgl. 106) lächelndem Himmel, (vgl. 130) weißem, verträumtem und tragem Himmel, (vgl. 148) mit einem dicken, fetten, undurchsichtigen und satt gewordenen Land, (vgl. 148) einem verliebten Mond, (vgl. 150) einer zaudernden Zeit, (vgl. 151) einem kichernden und flüsterndem Kleid, (vgl. 191) einem nächtlich schlafenden See, (vgl. 228f.) mit in der Nacht lispelnden und am Tag schlafenden Blättern. (Vgl. 262) Sich selbst erhöht er zum Abbild eines Geschenks, das er, obwohl er Geschenke verachtet und das Beschenktwerden hasst, Klara anbietet, „denn das Geschenk überdauert immer den Beschenkten“. (81) So verpackt und verfremdet könnte er sich akzeptiert fühlen und unvergessen wähnen, da er „zum Geschenk geboren“ scheint. (81) Natürlich erwartet er nicht, dass sie ihn annimmt, denn, so wie er Geschenke grundsätzlich nicht schätzt, traut er sich selbst nicht und zieht sich zurück.

Simon versteht seine Mitmenschen nicht und wird wiederum von ihnen nicht verstanden. Es ist nicht eindeutig, ob er deshalb leidet und sich in die Natur flüchtet. Sicher ist, dass er seine Spaziergänge und Wanderungen genießt und es liebt, sich physisch zu betätigen und den Alltag zu vergessen: „Wenn ich meine Glieder spüre, bin ich glücklich, und da denke ich an keinen Menschen auf der Welt, weder an ein Weib, noch an einen Mann, einfach an nichts.“ (56) Allerdings berichtet der Erzähler einschränkend:

„Wie oft, wenn er durch heiße, verbrannte, menschenleere Gassen geschlendert, absichtslos herumgewandert war,²⁵³ empfand er in seinem Herzen Sehnsucht nach einem bösen, bissigen Tadel, nach einem Schimpfwort, nach einem Fluch und beleidigenden Ausruf, nur um die Gewißheit zu haben, nicht ganz allein, nicht ganz ohne Teilnahme zu sein, und wenn die Teilnahme auch eine rohe und verneinende gewesen wäre.“
(178f.)

Der Erzähler kennt Simons Bedürfnis, nicht allein sein zu wollen, und weiß um dessen latenten Masochismus. Um zu überleben, erschleicht Simon sich Zuwendung mittels Fehlverhalten. Diese Strategie, Tadel als Nähe und Zugehörigkeit zur Gemeinschaft zu interpretieren, hat er so internalisiert, dass er positiv konstruktive Alternativen weder erkennt noch sucht. Von Untätigkeit distanziert er sich, das „träge, schlenderische Leben“ macht ihn unzufrieden, und er ärgert sich, „so müßig und absonderlich zu sein“. (93) Er „will mit Ferien nichts zu tun haben“, (21) hasst sie geradezu und würde sterben, wenn er sie bekäme. (Vgl. 21) „Ich will mit dem Leben kämpfen, bis ich meinetwegen umsinke, will weder Freiheit noch Bequemlichkeit kosten“, (21) verkündet er dem Stellenvermittler, denn das „Schaffen unter Menschen ist doch schließlich das allein und einzig Bildende“. (94) Völlig verwandelt ist sein Selbstbild nach einem Tag Arbeit in einer Schreibstube. Mit erhobenem Kopf und in stolzer Haltung geht er in Gesellschaft eines Kollegen durch die Straßen, schlendert nicht mehr ziellos, sondern spaziert „mit gemessenem Bewußtsein“. (253) Endlich sieht er sich integriert und verallgemeinert sofort, „man fühlt sich gehobener und reicher, wenn man anständig einhergeht“. (254) Er glaubt zu wissen, „daß man gefällt, wenn man seine Pflicht erfüllt“, (175) und erwartet nun, von den „lieben, geheimnisvollen Menschen“ (240) angesprochen zu werden. Sein Wunsch erfüllt sich nicht, sodass er sich enttäuscht in seine Isoliertheit fügt.

²⁵³Hier erweist sich Simon Tanner als Flaneur, wenn auch nur im kleinstädtischen Kontext. Ohne Intention und ohne unmittelbare Teilhabe am Geschehen läuft er durch Straßen als ein Atmosphären erfassender Beobachter.

Ratlos fragt sich der Erzähler: „Warum sprachen sie den Gehenden und Herumstehenden nicht an, forderten ihn nicht auf, mit dunkler Stimme, mitzukommen“? (261) Bald wird Simon wieder ohne feste Anstellung sein und unbeirrt träumend seinem Motto, das „Zufällige ist immer das Wertvollste“, folgen. (227) Planlos stagniert er und beharrt trotzig: „Ich will keine Zukunft, ich will eine Gegenwart haben.“ (43) Unterstützt wird er von seiner vermeintlichen Retterin, der Vorsteherin des Kurhauses, für die die Zukunft ein kühner Bogen über einem dunklen Gewässer, ein Wald voller Bäume, ein Kind mit strahlenden Augen und ein reizvoll Unsagbares ist, ein Bild, das die Gegenwart erfasst und gleichzeitig Zukunft repräsentiert. Die anonyme Frau bestärkt Simon in der Konzentration auf den Augenblick und doziert: „die Gegenwart ist die Zukunft“. (292) Von ihr erfährt er Trost, aber keine Korrektur seines defizitären Wahrnehmungssystems.

Simon will tätig sein und suggeriert sich: Mein „Herz ist weit und erfüllt von der Lust an meiner bescheidenen Pflicht.“ (187) Trotzdem verhält er sich in der Rolle eines Dieners passiv, deklariert den Dienst zum Kontrahenten und autorisiert dies Abstraktum als Handelnden, „das heißt, der Dienst trat an ihn heran und verlangte von ihm dieses und jenes und ließ ihm keine Zeit mehr übrig, zu denken, ob es ein netter Dienst sei oder nicht.“ (176f.) Seinem Bruder Kaspar schreibt er in klangvoller Formulierung: „Unter Dienen versteht man das Aufpassen auf Befehle, die Vorausahnung der Wünsche, die fertige Fixheit und fixe Fertigkeit im Tafeldecken und Teppichabbürsten“. (194)²⁵⁴ Dienen will er nur Frauen, denn einem Mann gegenüber empfinde er immer „die stolze Gleichstellung“. (180) Und er will nur den Frauen dienen, die er zugleich bewundert und bemitleidet. (Vgl. 195) „Ich zittere, wenn ich solche Frauen sehe, und bin doch glücklich“, (22) gesteht er. Sie sollten hochmütig und hohnvoll sein, was ihn einerseits zittern macht, voll Scham und Wut sein lässt, was er aber andererseits ersehnt und zwanghaft inszeniert, denn „das treibt zu Höherem, das reizt zu Taten“. (195) Den Selbstbetrug erkennend, steigert er die Paradoxie: „Aber meine Frau da, die höhnische, ist doch nur ein gutes, sanftes Weib, ich weiß es, und das ist die Schurkerei an der Sache: daß ich es weiß.“ (195)

²⁵⁴Vgl. Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 6: Poetenleben. Zürich 1986, S. 83f., 87f., 88. Diese Definition wird bestätigt in „Aus Tobolds Leben“.

Derartige Ambivalenzen veranlassen ihn, zu lachen, innerlich zu lachen. (Vgl. 253) Einerseits sieht er sich als ritterlichen Diener edler Frauen, denen er „gehört“, (180) konstruiert aber andererseits seine Rolle so, dass eine konstante Beziehung mit Sicherheit nicht zustande kommt. Das Wesen der jeweiligen Herrin wird mit Mängeln versehen, was seine Bewunderung für sie einschränkt und ihm Freiraum für seine Provokationen schafft. Sich anschließende Sanktionen registriert er zweifelsfrei als Belohnungen, die ihn erfreuen und stolz und hoffnungsvoll eine neue Anstellung suchen lassen. Zum Erfolg dieses Schemas gehört, dass die von Simon verehrten Frauen verheiratet, das heißt, bereits gebunden sind und somit seine Freiheit nicht gefährden. Frauen, die seine Aufmerksamkeit erregen und ihn erotisch reizen, erblickt er hinter einem geöffneten Fenster, das ihm signalisiert, er könne Kontakt aufnehmen, wenn er wolle. Doch er weiß sich zu schützen, vermeidet jedes Zeichen einer Annäherung, verbirgt sich in seinem Zimmer und schließt das Fenster. (Vgl. 212) Auch Klara, die er liebt, sieht er hinter einem Fenster. Nur ist das Fenster bereits geschlossen und die dunkelroten Vorhänge sind zugezogen, sodass die sich von ihm verehrte Frau als Schattenbild in die Unerreichbarkeit steigert. (Vgl. 277) Simon glaubt, mit einem Abbruch der Beziehung bei Frauen „unerfüllt gebliebene Wünsche“ zu hinterlassen, und bekräftigt: „So setzt man seinen Wert nicht herab, sondern schraubt ihn in die Höhe.“ (234) Das gilt nicht für die Beziehung zu Männern: „Einem Mann gegenüber empfinde ich immer die stolze Gleichstellung, einer Dame gegenüber niemals, weil ich ein Mann bin, oder weil ich mich darauf vorbereite, einer zu werden.“ (180) Frauen kann er nur ambivalent mit stolzer Unterwerfung oder unterwürfigem Stolz begegnen. Da er subjektiv nicht leidet, wird er folglich keinen Ausweg aus diesem Dilemma suchen. Simon gibt sich zufrieden und will sich demütig fügen, denn es ändert nichts, „eine ernste Miene aufzusetzen, wenn man vom Schicksal dazu bestimmt ist, ich meine, vielleicht dazu erwählt ist, den Narren zu spielen.“ (68) Er attestiert sich, dass er mit Lust und Freude imstande sei, sich glänzend nur mit sich selbst zu beschäftigen, (vgl. 18) und erweitert diesen Selbstbezug ins Absurde, als er in der Position eines Stellenlosen verkündet:

„Ich selbst stelle mir von jetzt an meine Zeugnisse aus. Ich will mich von nun an nur noch auf mich selbst berufen, wenn jemand nach meinen Zeugnissen fragt, das wird bei vernünftigen, klarblickenden Menschen den allerbesten Eindruck hervorrufen.“ (42f.)

Natürlich führt ihn die Verkennung seiner Realität weiter in die Isolation. Einem jungen Mann, der sich für ihn interessiert, gesteht er:

„Ich bin in meinem eigenen Lande ein sonderbarer Geselle, [...] ich bin eigentlich Schreiber, und Sie können sich leicht denken, was ich da für eine Rolle in meinem Vaterlande spiele, wo der Schreiber so ziemlich der letzte Mensch ist, den es in der Rangordnung der Klassen gibt.“ (236)

Leichtfertig betont er, das mache ihm „so nichts, so gar nichts aus“, (237) denn er sehe sich nur „von einem einzigen Menschen geachtet, nämlich von mir selber, aber das ist einer, an dessen Achtung mir am meisten liegt“. (238) Seine Handlungen initiiert er ohne Kontext, sie erfolgen zufällig, ohne an Motive gebunden zu sein. Simon hat „das Geld nie geachtet“ (174) und will „auch gar nicht vorwärts kommen im Leben“, (94) im Gegenteil, Lösungen erhofft er von geborgten Identitäten: „In fremden Interessen würde ich aufgehen, es versteht sich von selber; denn wer keine eigenen Ziele hat, lebt eben für die Zwecke, Interessen und Absichten anderer.“ (174) Der Erzähler rät ihm: „Irgendeine Willensausübung, sei es auch die allerlächerlichste, müßte er stets treiben, das vertriebe die Gedanken und stählte und ermunterte den Körper.“ (285) Mit Hilfe seiner Willenskraft glaubt Simon, seine Erwartungen an sich und die Erwartungen anderer an ihn zufrieden zu stellen. Dem Stellenvermittler verkündet er orientierungslos: „Ich will nützlich sein“, und schränkt im nächsten Atemzug das Angebot ein: „Ich habe keine Zeit, bei einem und demselben Beruf zu verbleiben“. (20) In einer Zwischenbilanz muss er sich eingestehen: „Ich habe mein Leben bis jetzt vertändelt, weil ich es so wollte, da es mir immer ganz als wertlos erschien.“ (174) Naiv bittet er: „mich endgültig formen möchte ich so spät als nur möglich.“ (305f.) Simon bemerkt durchaus Unzulänglichkeiten an seiner Person und in seinem Verhalten, kann aber sich selbst und sein Umfeld weder als interagierende Einheiten empfinden oder denken, noch Ambiguitäten harmonisieren.

Trotz aller Widrigkeiten verharrt Simon in der Position des Wartens. Er will nützlich sein, (vgl. 20) seine Pflicht erfüllen und den Menschen gefallen. (Vgl. 175) Im Wollen vereint er aktuelle Absichten spekulativ mit antizipierten Handlungen und fühlt augenblicklich seine Zukunft gesichert. Paradox glaubt er, die Menschen zu lieben, „weil ich sie brauche und weil ich mich zum Verbrauchen ihnen anbiete“. (305) Bisher ist es ihm nicht gelungen, erfolgreich zu kommunizieren und dauerhaft soziale Bindungen zu gestalten. Seine Verhaltensmuster verweisen auf Defizite und Frustrationen, für die sich Erklärungen anbieten. Schreibend versucht Simon, sich zu verstehen: „Ich will mich an die Kindheit zurückerinnern, da dies, in meinem jetzigen Falle, eine spannende und belehrende Aufgabe ist“, (108) und er notiert seine Sehnsucht, die sich unerfüllt in frechen Trotz wandelt:

„Ich hätte gern verzärtelt werden mögen; als ich aber einsah, daß es unmöglich war, daß man mir diese Aufmerksamkeit schenke, wurde ich ein Flegel und verlegte mich darauf, diejenigen zu ärgern, welche den Vorzug genossen, brave, geliebte Kinder zu sein. Das war meine Schwester Hedwig und mein Bruder Klaus. Nichts machte mir größeres Vergnügen, als Ohrfeigen von ihnen zu bekommen; denn daran sah ich, daß ich das Geschick dazu hatte, sie zornig auf mich zu machen.“ (109)

Schon als Schüler übt er sich im Provozieren und glaubt, seine Integration in die angestrebte soziale Gruppe dadurch zu erreichen, dass er sich häufig bemüht, „schlechtere Resultate zu erzielen“. (111) Unmerklich internalisiert er, durch Fehlverhalten Aufmerksamkeit zu erreichen. Noch gelingt es ihm bedingt, mit Assimilationen seine Arbeitgeber zum Lob umzustimmen oder mit masochistischer Tendenz über Tadel glücklich zu sein. „Welche Freude, sich einen Menschen zur Zufriedenheit innig umzustimmen, wenn man ihn vorher gekränkt hat. [...] Ich bin wie geschaffen dazu, getadelt zu werden; denn ich empfinde den Tadel dankbar“. (179) In der Regel kündigt Simon fristlos und ohne sachliche Begründung seine Arbeitsverhältnisse, bevor seine Vorgesetzten die Geduld mit ihm verlieren und ihrerseits die Beziehungen auflösen. Seine spontanen Aktionen verkennt er und wähnt sich in der Rolle eines überlegen Handelnden. Er geht und sucht eine neue Anstellung,

ohne zu registrieren, dass er sich in einem geschlossenen Kreislauf bewegt. Noch sucht er „ehrgeizig wie zehn Napoleone“ nach Herausforderungen und fürchtet, es möchte ihm „eine einzige Lebenserfahrung entgehen.“ (240) Unerschrocken wäre er „zu jeder Tat bereit, wenn es nur eine kühne Tat wäre“. (261) Immer wieder benötigt er eine neue Bleibe und spielt mit der Hoffnung, die ihn „nie verläßt“. (27)

Der heimatlose Krankenwärter sieht Simon im Gegensatz zu sich selbst „wenigstens an einen Boden, an ein Land, an einen Himmel“ (236) gebunden, was dieser bekräftigt: „Ich bin klug genug, eines Tages hier im Lande mit Anstand zu sterben.“ (238) Simon bleibt mit dem Argument: „Geht denn die Natur etwa ins Ausland?“ (237) Mit dem Wechsel von Anstellung zu Anstellung sichert er sich Gefühle der Geborgenheit auf vielfältige Weise. In der Rolle des Dieners einer Dame empfindet er „ein Etwas, ein irgend Etwas“, eine „Art Heimat und Zuhause sein“. (192) Vergleichbar ist die Situation, als er mit seinem Bruder Kaspar bei den Agappaias ein Zimmer zur Miete bewohnt. Hier nennt er den Gang aus der Stadt zurück einen „Heimweg“ mit dem Ziel, „zu Hause den Kaspar zu finden“. (93) „Weggejagte, Brotlose, Heimatlose“ (61) sieht er in einer Speisehalle. Ohne dass ein dort sitzender armer Greis es bemerkt, beauftragt er die Kellnerin, jenem „ein Stück Braten“ zu bringen, und freut sich, ihn „beten gesehen zu haben“. (63) Dann kommt Klara „und sie gingen zusammen fort“. (66) Simon lebt in einer Welt, die er nicht enträtseln kann, „vielleicht hat alles einen Zweck“, (37) doch Vieles versteht er nicht, weiß nichts von Ikonografie oder Semiotik, vermag Mimik und Gebärden nicht als Körpersprache zu lesen. Er rettet sich und dirigiert seine Wahrnehmungen, indem er das Zufällige zu einem Ideal erhebt, dem zu folgen sei. Warum sollte er sich Sorgen machen, denn „Gott liebt die Glücklichen, er haßt die Traurigen.“ (143) Sorgen um ihn macht sich sein älterer Bruder Klaus, der hofft, dass Simon gefasste gute Vorsätze ernst nimmt und „nach Klarlegung seines eigenen Zustandes in Beziehung zur Welt“ (69) sucht. Simon respektiert den Ratschlag seines Bruders und verallgemeinert:

„Man lebt nicht für sich allein, sondern für alle. Man hat die Verpflichtung, eine musterhafte, stramme Erscheinung zu sein, so lange man beobachtet wird, so daß sich weniger Mutige ein Beispiel daran nehmen können.“ (254)

Er unterscheidet zwischen öffentlich und privat und glaubt beobachtet zu haben, dass der Einzelne weder in der Arbeitswelt (vgl. 35f.) noch im Straßenbild (vgl. 234f.) zählt oder vermisst wird. Hoffnung könnte von „lieben gütigen Frauen“ kommen, die das Volk, das „ein großes, armes, kleines Kind ist, das bevormundet und überwacht werden muß“, (61) versorgen und retten. Mit Sehnsucht nach Geborgenheit und kindlichem Urvertrauen stellt er sich in den Dienst von Frauen, erliegt nach kurzer Dauer seinen ambivalenten Emotionen, provoziert seine Entlassung und zieht weiter. Trotzig und uneinsichtig weigert sich Simon, Gewohnheiten zu ändern: „Meine Lage gefällt mir.“ (239) Er vermittelt das Bild eines jungen Mannes, der sich viel versprechend bewirbt mit der vagen Behauptung, „allerhand Lebensaufgaben lösen zu können und nicht vor Schwierigkeiten zu zittern, vor denen die meisten Menschen zurückschrecken.“ (20) Aber schon nach kurzer Zeit erweisen sich seine Absichtserklärungen als Luftblasen. Sein Resümee bildet eine Kette von Versagen: „ich bin Stümper“, (94) „ich bin nichts“²⁵⁵, (201) „ich (bin) bis jetzt noch der untüchtigste aller Menschen geblieben“, (304) was für ein Ich, das zwar resigniert, aber nicht verzweifelt, am Ende heißt: „Ich kenne keine Sehnsucht mehr.“ (305) Sich als Versager zu deklarieren, kann auch, ebenso wie Fehler bewusst zu machen, eine Strategie von ihm sein, mit der er sich subjektiv Erfolge sichern möchte. So macht er den Zufall zur Methode, definiert Frechheiten als Qualität, beobachtet sich selbst ohne analysierende Auswertungen, stärkt sein statisches Verhalten und vermeidet konstruktive Verhaltensänderungen. Ohne Leidensdruck beruhigt er sich: „Ich liebe es, wenn es ein wenig scharf zugeht, das paßt mir, das schwingt mich bis zu einer gewissen warmen Höhe hinauf und reizt meine Arbeitslust“, (22) und konstatiert trotzig in der Phrase des Wollens: „Ich will ja auch gar nicht vorwärts kommen im Leben, ich will nur leben, daß es ein bißchen eine Art und Weise hat.“ (94) Mit minimalen Ansprüchen glaubt er, lebensstüchtig bleiben zu können, und bettet Misserfolge in positive Formulierungen.

²⁵⁵Robert Walser ist mit seinem schriftstellerischen Dasein unzufrieden und schreibt an seinen Lektor Christian Morgenstern (Ende November 1906): „Ausserdem ist es gerade so schön, *nichts* zu sein, es hat eine höhere Glut, als das *Etwas* sein.“ Robert Walser: Briefe. Genf 1975, S. 48f.

„Unglück bildet²⁵⁶, [...] es enthält auch das Glück [...] und reizt zum Besser-Leben.“ (223f.) Es schickt sich nicht, „die Falten des Unglücks auseinanderzuziehen, alle Feierlichkeit wegzunehmen, alle schöne, verschleierte Trauer, die nur dann ist, wenn man schweigt über solches.“ (298) Um seine Würde und sein Selbstbewusstsein zu erhalten, muss er über Trauer und Verzweiflung schweigen, als gäbe es deren drückende Last dann nicht mehr. Es scheinen Simon Voraussetzungen für Verhaltensänderungen zu fehlen, da er tendenziell bei auftretenden Schwierigkeiten sich anbahnende soziale Beziehungen abrupt abbricht, nicht kommuniziert, sich so spät wie möglich formen möchte, (vgl. 305f.) sich furchtlos auf sich selbst bezieht, sich seine Welt träumt und ein eigenes System bildet, in dem nur er verantwortlich ist: „ich, ich bin es, der die Welt gekränkt hat. [...] Ich zahle ab“. (306f.) Noch ist ihm sein Ende gleichgültig, und er lästert: „Nun wohl, dann büße ich und erfahre dann doch, was büßen heißt.“ (240) Regredierend stagniert er und will eine glücklich geborgene Kindheit, die er vermisst, simulieren und nachholen. Mit seinen zu zahlreichen und zu oberflächlichen Ich- Bekenntnissen provoziert und riskiert er, sich von seinem Ich so stark zu distanzieren, dass es nicht mehr zu erfassen und zu formen sein wird.

2.2 Joseph Marti²⁵⁷

Ein homodiegetisch verfahrenender Erzähler²⁵⁸ begleitet etwa ein halbes Jahr lang, von Ende Juli bis zum Neujahrstag eines nicht bezifferten Jahres Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, den vierundzwanzig Jahre alten Bürogehilfen Joseph Marti.

²⁵⁶Simon übersieht, dass Unglück nicht zwangsläufig zum Bessermachen und zum Glück führt, denn im schlimmsten Fall wappnet das Erleben von Unglück nur für weiteres Unglück.

²⁵⁷Die in Klammern genannten Seitenzahlen in Abschnitt 2.2 beziehen sich auf: Robert Walser, Kritische Ausgabe Band I.3. Der Gehilfe (Erstdruck). Hg. von Angela Thut und Christian Walt. Basel und Frankfurt am Main 2012. Der autobiographische Hintergrund ist belegt: Die Mutter von Robert Walser war eine geborene Marti. Sie war in ihren letzten Lebensjahren gemütskrank und wurde von Robert Walsers Schwester Lisa gepflegt. Von Juli 1903 bis zum Jahresanfang 1904 war Robert Walser als Buchhalter und Sekretär bei Carl Dubler in Wädenswil am Zürichsee angestellt. „Kenner des Ortes und seiner Einwohnerschaft, wie sie um 1903 bestanden, bestätigen den genauen Wirklichkeitszusammenhang aller topographischen und personalen Details“ des „Gehülfen“, so Greven im Anhang von Robert Walser: Der Gehülfe. Zürich 1985, S. 299f.

²⁵⁸In einer mit „Geschwister Tanner“ vergleichbaren Erzählsituation berichtet auch im „Gehülfen“ ein empathisch beobachtender Erzähler mit interner Fokalisierung, vgl. dazu Genette: Die Erzählung, S. 178.

Seine Lebensumstände, Erfahrungen und Erinnerungen, sein Wesen und sein soziales Umfeld sind aus anschaulich geschilderten Augenblicken, Gemälden gleichenden Momentaufnahmen zu konstruieren und zu interpretieren. In Szene gesetzt wird Joseph, so vertraut nennt ihn häufig der Erzähler, als ein Arbeit und Logis Suchender vor der Haustür seines künftigen Prinzipals. Acht Uhr morgens an einem Montag im Juli klingelt Joseph an der Tür des Ingenieurs und Erfinders Tobler, es regnet und „der Dastehende“ wundert sich „beinahe“, dass er einen Schirm bei sich hat. (Vgl. 9) Der Regenschirm bietet ihm zusätzlichen Schutz, obwohl er dessen nicht bedarf, denn er fühlt sich grundsätzlich sicher. Selbst nachdem seine Anstellung wieder in Frage steht, beruhigt er sich und wagt es, „dem kommenden Leben tief und sorglos und warm ins Auge zu blicken.“ (261) Der Erzähler wird Joseph mit konsequent bildhafter Sprache begleiten, einige Episoden der Vergangenheit erwähnen, aber keine Prognosen für die Zukunft geben. Die Entwicklung einer Person und ihrer sozialen Kontakte scheinen ihm grundsätzlich unklar. „Wer kann’s wissen. – “ (104) Werden Pflichten erfüllt werden? „Vielleicht.“ (103) Komplexe Strukturen zwischenmenschlicher Beziehungen werden in Sinnbildern nur angedeutet. So gibt sich die Verschiedenheit von Toblers Kindern als unregelmäßiges Viereck, (vgl. 103f.) und Josephs Existenz am Rande der Gesellschaft gleicht einem „Knopf, der nur lose hing, den man gar nicht mehr festzunähen sich abmühte, da man zum voraus wußte, daß der Rock doch nicht lange getragen werde“. (23) Unbeständigkeit kennzeichnet Josephs Dasein und vermittelt dem Betrachter wie „ein provisorischer Rock, ein nicht recht passender Anzug“ (23) ein Bild des Defizits.

Ein wohlwollender Erzähler führt den Rezipienten durch die Narration und ermöglicht ihm, sich „ein Bild des zwanzigsten Jahrhunderts“ zu formen (vgl. 228)²⁵⁹ und dafür gleich einem Puzzle Indizien zu sammeln und auszuwerten.

²⁵⁹Die Erfinder- und Gründermentalität des Ingenieurs Tobler assoziiert einen Typus der Moderne. Der Protagonist Joseph Marti, ein Arbeit suchender und zur Untermiete wohnender Büroangestellte, könnte auch in anderen Epochen angesiedelt sein.

Fokussiert werden Mentalität, Gedanken, Emotionen und Träume des Protagonisten, den bereits die Kinder seines neuen Arbeitgebers auf den ersten Blick als „etwas Wildfremdes und Sonderbares“ (14) identifizieren und stigmatisieren. Es zeigt sich, dass Joseph allein lebt, „immer das Neue und Fremde schwer begriffen“ (18) hat und keinen Umgang mit Gleichaltrigen pflegt, denn er hat „große Mühe, sich mit dem jugendlichen Volk einigermaßen zu unterhalten“. (23) Stattdessen liebt er es, sich in der Natur zu bewegen und mit ihr zu kommunizieren. Die Landschaft lächelt ihn an, (vgl. 147) in nassen, weißen Schneeschleiern erblickt er seine Familie (vgl. 178) und von dem See, in dem er so sorglos gebadet hat, verabschiedet er sich wie von einem Freund und wirft ihm eine Kusshand zu. (Vgl. 265)

In der Regel äußern sich Walsers Protagonisten nicht zu gesellschaftspolitischen Themen. Eine Ausnahme macht der Erzähler des Gehülfen, wenn er von Josephs Verbindung zu Klara, der Tochter eines Zimmermanns, berichtet. (Vgl. 122) Beide interessieren sich für die Idee des Sozialismus und lieben, wie es damals „unter den jungen und halbreifen Geistern“ Mode war, die „Menschheit“. (123) Doch der Erzähler weiß, dass für Joseph das mit der „Menschheit“ längst vorüber ist, denn je „schwerer es einem wurde, ein ‚rechter Mensch‘ zu werden, desto weniger mochte man große Worte in den Mund nehmen, und schwer war es, ‚recht‘ zu bleiben, das empfand man jeden Tag deutlicher.“ (125) Josephs Gespräch mit Klara verläuft oberflächlich. In verklärender Bildsprache vermeiden sie, Differenzen in ihren Weltanschauungen zu benennen. Eine rhythmische Dialogstruktur überdeckt die Widersprüche, und ihre Auseinandersetzung findet, „man möchte sagen, nur im musikalischen Sinne statt.“ (126) Mit feiner Ironie verweigert er Klara eine Anteilnahme an seinem Leben, und so scheiden sie letztlich „kalt voneinander“. (128) Ohne sich als Außenseiter isoliert zu fühlen, wünscht Joseph sich ein Leben innerhalb der menschlichen Gesellschaft. Mit dieser Hoffnung tritt er in den Dienst der kleinstädtischen Familie Tobler und wird vom Erzähler verpflichtet, „sich möglichst rasch und guten Willens in das behagliche fremde Bild heimatlich einzufügen.“ (14) Bilder definieren seinen Alltag, seine Welt gleicht einer Sequenz beobachteter kleiner Szenen und visualisierter Tagträume, jedoch verharrt er im Sammeln. Weder interpretiert oder analysiert er einzelne Bilder, noch reflektiert er Korrelationen, Kontexte oder Systeme. Trotz einiger Veränderungen in seiner Haltung konserviert er

sein statisches Weltbild. Er vermag nicht, bewusst Entscheidungen zu treffen und kontinuierlich zu handeln, konditionale oder finale Verbindungen wie „wenn – dann“ oder „um – zu“ denkt und nutzt er nicht. Joseph folgt lerntheoretisch dem Prinzip der Nachahmung, insofern er Gesten und Gebärden seiner Herrschaft imitiert, wobei seine Beobachtungen defizitär verlaufen, da er deren Komplexität und Kontingenz nicht erkennt oder verkennt. Ein Angestellter hat dem Prinzip des „Gehorchens und Nachahmens“ zu folgen und „nicht zum Zorn-Anlaß-Geben“ da zu sein, (245) erklärt ihm Frau Tobler, und sie resümiert:

„Jedenfalls haben Sie hier oben etwas sehen und sich einprägen können, auch gelernt haben Sie mancherlei, wenn Sie es der Mühe wert gehalten haben, die Augen zu öffnen, und das werden Sie, so wie ich Sie einigermaßen schon kenne, getan haben. Sie sind ein bißchen an Erfahrung, an Wissen und an Gesetzen reicher geworden, und Sie werden das alles womöglich eines Tages brauchen können.“ (254)

Joseph empfängt von seiner Umwelt keine hilfreichen Angebote zur Korrektur seiner Lernmethoden. Motive, seine Lebensgewohnheiten ändern zu wollen, scheint es nicht zu geben. Er fragt sich nicht, ob er handeln müsste und was er tun könnte, um Unannehmlichkeiten zu vermeiden. Konsequentermaßen kümmert er sich nicht um Zukunftsfragen. (Vgl. 254) Erleben und fühlen will er die Gegenwart mit dem Fokus auf den Augenblick²⁶⁰ und pflegt weder Erinnerungen, noch expliziert er Lebenspläne. Nur sehr allgemein und wenig präzise wird Josephs äußere Erscheinung geschildert. Einem von ihm im Selbstgespräch kommentierten Spiegelbild ist zu entnehmen, dass er einen guten, ordentlichen Körper hat, „gesund, fähig, Anstrengungen und Entbehrungen zu ertragen“. (130) „In der Schule, er erinnerte sich öfters lebhaft daran, war er ein guter Turner.“ (170)

²⁶⁰Um die idealisierte Bedeutung des Augenblicks zu veranschaulichen, hier ein Zitat aus „Seeland“ von Robert Walser: „Frühere Spaziergänge traten mir vor die Augen. Doch das wundervolle Bild der Gegenwart wurde rasch zur überragenden Empfindung. Alles Zukünftige verblaßte und die Vergangenheit zerrann. Im glühenden Augenblick glühte ich selbst.“ Walser: Seeland, S. 131.

Frau Tobler, die Hausherrin, findet ihn seltsam, unalltglich und „ziemlich lächerlich in seinem dunkelgrün gefärbten, abgetragenen und erbleichten Anzug“. (27) Besondere Merkmale seines Äußeren wie Körpergröße, Frisur, Haar- und Augenfarbe, Gesichtszüge, Form der Hände und Ohren oder Ähnliches werden nicht genannt. Eine nicht individualisierte Physis bleibt konturlos und lässt durchschnittliches Aussehen nur assoziieren. Dagegen sind aus geschilderten Gedanken, Selbstgesprächen, Tagträumen und der Struktur seiner Kommunikation spezifisches Verhalten und seine Mentalität zu deduzieren.

Mit Tagträumen pflegt Joseph einen routinierten Umgang. In der Stadt lässt er „seine Augen mitten unter die vielen Spaziergänger spazieren gehen“ und kann sich in dem „Treiben, Stehen, Gehen und Hin- und Herpendeln verlieren“. (118) Ein hoher Himmel und Wellen des Sees rahmen seine Eindrücke und alles scheint, „ein natürlicher, stiller, gütiger Traum geworden zu sein, nicht ein gar so sehr schöner, nein, ein bescheidener, und doch ein so schöner.“ (118) Mustergültig ritualisiert er seine Tagträume. Ist der ideale Ort gefunden, eine mit Moos bedeckte Waldlichtung, sensibilisiert er Augen und Ohren und befindet „sich mitten in silbernen und goldenen und guten Weltanschauungen.“ (91) In seiner Einsamkeit genießt er Stille, phantasiert Wunschbilder oder harmonisiert sich mit Erinnerungen, wie er zum Beispiel als Kind mit seinen Geschwistern und Eltern glückliche Augenblicke auf einer „weltentrückten Waldwiese“ (94) spielend erlebte, seltene Augenblicke, denn die „Mutter war schon damals krank, sie litt an übergroßer Empfindlichkeit“, (94) eine Mitteilung, die Rückschlüsse auf Depression oder eine ähnliche Nervenkrankheit zulässt. Der Wald garantiert Schutz und erscheint ihm als Synonym für Sorglosigkeit. „Das Unglück schien von diesem traulichen Winkel verbannt zu sein“. (94)

Die Natur vermittelt Joseph nicht nur Ruhe und Geborgenheit, sie ersetzt ihm auch fehlende soziale Kontakte. Er kommuniziert mit redenden Bergen, (vgl. 63) einem vom Garten umarmten, lachenden Hügel, (vgl. 99) einer sich die Augen reibenden Natur, (vgl. 146) einem die Stirn runzelnden Himmel, (vgl. 146) einer stillen Freudentränen weinenden Natur, (vgl. 257) einer singend aus der Wasserfläche emporsteigenden nächtlichen Dunkelheit, die ihre feuchten, langen Finger ausstreckt, (vgl. 50) schlafenden und sich fürchtenden Geräuschen, (vgl.

162) einem sonntäglich verzauberten Garten (vgl. 83) und einer lächelnden Gegend. (Vgl. 147) Aktiv handelndes abstrakt Geheimnisvolles lächelt und friedelt²⁶¹ einen förmlich an. (Vgl. 82) Reden, lachen, umarmen, Stirn runzeln, schlafen, sich fürchten sind Verben, die einen menschlichen Aktanten suggerieren und eine Atmosphäre schaffen, mit der Joseph fehlende Freunde kompensiert. Was die Augen sehen, wird in jeder erlebten Situation auch unmittelbar gefühlt. Blicke initiieren Zustände und bilden das Fundament seiner imaginierten Kommunikation. „Andere Aussichten, andere Empfindungen!“ (147) Tendenziell dokumentieren durative Verben Josephs Lebensphilosophie des Augenblicks. Paradox beschreiben sie mit Konnotationen andauernder Vorgänge momentane Zustände, setzen somit einem ephemeren Sein und Geschehen keine zeitlichen Begrenzungen und verweisen auf Ewigkeit.²⁶²

Da alle diese Beispiele nicht als Metaphern zu werten sind, symbolisieren sie für Joseph keine Als-ob-Situation, sondern simulieren und repräsentieren ihm unmittelbar menschliche Nähe und Gesellschaft. Der Anblick von Schneeflocken lässt Joseph glauben, sie seien Vater, Mutter, „ein Bruder oder eine liebe, zaghafte Schwester“. (178) Rückläufig verfährt er, als es gilt, einen Arbeitsauftrag auszuführen. Um die Liste von Toblers Gläubigern bearbeiten zu können, wandeln sich diese zu Blumen auf einer Wiese und „die am heftigsten duftenden“ werden ausgezahlt, solange das vorhandene Geld reicht. (237) Joseph vermag Vorkommnisse seiner Außen- und Innenwelt nicht zu abstrahieren, stattdessen versucht er, sich mit bildhaften Hilfskonstruktionen zu orientieren.

²⁶¹Weitere Neologismen, die in diesem Kontext verwendet werden, sind: Ein Fischer „verangelt“ und „verschaukelt“ in seinem Boot den Sonntag. (31) Joseph will sich „zurechtdenken“. (77) Weihnachten bekam einen „wirtshäuselnden Anstrich“. (248).

²⁶²Die umfassende und elementare Bedeutung dieses Augenblicks verstärkt ein Zitat aus einer „Naturstudie“ Robert Walsers: „Alle Gedanken stehen still, alles Empfinden hört mit einmal auf, dennoch scheint jeder Schritt ein Gedanke und jeder Atemzug ein Gefühl zu sein. Aus der Abgesondertheit tauchen Geburt und Tod, Wiege und Grab dicht vor mir auf. Während ich über meinem Kopf ein Rauschen höre, stelle ich mir vor, daß Leben und Sterben, Beginnen und Endigen freundschaftlich beisammen liegen. Neben dem Greise steht das Kind. Blühen und Welken umarmen einander. Der Ursprung küßt den Fortgang. Anfang und Abschluß geben einander lächelnd die Hand. Erscheinen und Verschwinden sind ein Einziges. Im Wald ist alles verständlich. Ach, wer doch ewig leben und ewig sterben dürfte.“ Walser: Seeland, S. 82.

„Die Sorge und die Enttäuschungen gingen wie ermüdete, aber an Zucht gewöhnte Soldaten im Schritt vorwärts, sie erlaubten sich keine Abweichungen. Sie bildeten, Mißerfolge und Aussichtslosigkeiten mithinzugerechnet, einen wohlgeordneten Marschzug, der sich langsam aber stetig vorwärtsbewegte, gradaus in das Kommende schauend.“ (148)

Die Welt zeigt sich ihm als Gesicht, „und das Gesicht blickte einen ernst und zart an.“ (162)

„Es legt Masken an und ab, [...] Manchmal nur fährt ihm ein schauerndes Erdbeben, ein Hagelsturz, eine Fluten-Überschwemmung oder ein Vulkanfeuer über die ruhige Oberfläche dahin, oder es erbebt und erschauert innerlich von Welt- und Erdempfindungen und -Zuckungen, aber es bleibt dasselbe.“ (179f.)

Den Begriff der Maske verwendet er nicht in dem Sinn, dass sich hinter ihr etwas Unerkanntes verbirgt, sondern sie verweist für ihn lediglich auf Varianten und fungiert als Sammelbegriff des Einen für Diverses. Mit von ihm unmittelbar empfundenen und nicht interpretierten Botschaften seiner Bilderwelt versucht Joseph, die Welt und die Menschen zu ordnen und zu verstehen.

Der Erzähler erwägt, ob Joseph es liebt, „zu überraschen und zu behexen“, ob „die zufällige Menschenbekanntschaft einen so großen Einfluß auf ihn“ hat. (20) Schon die Eingangsszene deutet eine Lebensgestaltung nach dem Prinzip des Zufalls an. Joseph steht im Regen und wundert sich, dass er sich mit einem Schirm schützen kann, denn er „besaß nämlich in seinen früheren Jahren nie einen Regenschirm.“ (9) Ebenso planlos wie mit Gegenständen verfährt er mit der Zeit und erscheint bei seinem neuen Arbeitgeber zwei Tage vor dem verabredeten Termin. (Vgl. 9) Rückschlüsse aus diesem Auftritt lassen einen Protagonisten erwarten, der spontan agieren und sich unerschüttert optimistisch zeigen wird. Am Ende seines Aufenthaltes im Hause Tobler gesteht Joseph der Hausherrin: „Ich vertraue meinem bißchen Kraft aufrichtig, und das ist mehr, als wenn einer Wagenladungen voller Kräfte und Heuschober voll Fähigkeiten hätte, aber denselben nicht traute oder sie gar nicht kannte.“ (261) Er sieht sich „mit einer merkwürdig umfangreichen Portion Ruhe ausstaffiert zur Welt

gekommen“, (52) und solange diese Basis nicht bröckelt, wird er ein Mensch mit „unstetem Lebenswandel“ (105) bleiben. Soziale Bindungen knüpft er nicht, schreibt nur einen Brief an eine frühere Vermieterin, Frau Weiß, (vgl. 18f.) und einen zu Weihnachten an seinen Vater. (Vgl. 255) Von Klara, die sich um ihn bemüht, verabschiedet er sich kühl und ohne feste Zusagen. (Vgl. 128) Alle diese Unverhältnismäßigkeiten empfindet er durchaus, bedenkt sie aber nicht und sieht keine Gefahr für seine Existenz.

Ein Stellenvermittlungsbüro schickt Joseph Marti zum Ingenieur Tobler, der ihn erst zwei Tage später bestellt hatte, zunächst unwirsch lamentiert und ihn dann zu einem opulenten Frühstück animiert. Vage formuliert Herr Tobler seine Erwartungen, er „benötige eine Intelligenz, eine selbständig arbeitende Kraft“. (11) Josephs Aufgabenbereich scheint grenzenlos, denn die

„Obliegenheiten eines Angestellten liegen in solch einem Haus weder ausdrücklich da noch ausdrücklich dort, sondern überall. Auch die Stunden der Pflichterfüllung sind keine exakt begrenzten, sondern erstrecken sich manchmal bis tief in die Nacht hinein, um bisweilen plötzlich mitten am Tag für eine Zeitlang aufzuhören.“ (26f.)

Unerschrocken gibt sich der Untergebene Marti als „ein richtiger Mann für alles“, (47) setzt seine Kompetenzen aber nur so sporadisch und willkürlich ein, dass der unzufriedene Vorgesetzte ihn wütend ermahnt: „So zeigen Sie auch, Teufel noch einmal, daß Sie imstande sind, etwas zu leisten. Bis jetzt habe ich noch wenig davon bemerkt“, (134) er nennt ihn einen „Tropf“ (79) und „nichtsnutzigen Gehülfen“. (79) Josephs Arbeitsplatz ist „ein etwas zu enges, schmales und zu niedrig gebautes Sitzpult mit einer Schieblade“. (12) Zuversichtlich empfindet er sich „wie das Ideal eines Angestellten“ (83) und versichert dem Mann von der Stellenvermittlung, „ich passe in diese Verhältnisse.“ (168) Er fühlt sich wohl und resümiert, dass er in diesem Haus so hübsch Dummheiten begehen, üppiges Essen genießen, Grobheiten sagen könne und bis zu einem gewissen Grade „kopflös“ sein dürfe. (217)

Seine Pflicht besteht darin, Toblers „Befehl auszuführen“, (39) weil dessen Wille die „alleinige und unbedingte Richtschnur“ symbolisiert. (199)

Die Vorgaben seines Prinzipals sind viel zu vage, als dass Joseph sie erfüllen könnte, und ahnungsvoll kündigt er in einem Brief an eine frühere Vermieterin an, dass es mit Herrn Tobler „eines Tages persönliche Keilereien gibt“. (20) Entstandene Konflikte registriert und reflektiert er nicht. Seine Tätigkeiten sind nicht als Handlungen zu qualifizieren, denn weder liegt ihnen ein Konzept, noch eine Entscheidung zugrunde.²⁶³ Gelernt hat er, auf Probleme und Defizite mit Verdrängung oder Kompensation zu reagieren, und hat die sich ihm anbietenden Verhaltensmuster internalisiert. Er transformiert psychischen Stress in physische Bewegung, verschiebt ernste Situationen lachend und mit zart melancholischer Ironie atmosphärisch in den Bereich der Komik und phantasiert sich eine friedliche Welt.²⁶⁴ Er vermeidet, sich als verantwortliches Ich zu denken und lässt stattdessen ein ‚Man‘ mit einem ‚Du‘ oder sogar noch distanzierter mit einem ‚Sie‘ innere Dialoge führen oder Standpauken halten. Das Selbst teilt seinem Alter ego das Urteil mit: „Sie verdienen, vom ‚Leben vernachlässigt‘ zu werden. -“ (129) Bereits Klara hatte diagnostiziert: „Dich vernachlässigt ein bißchen das Leben“, (127) und ergänzt, dass sich nichts ändern wird: „deshalb kannst du so schön deinen eigenen Neigungen treu bleiben.“ (127) Misshelligkeiten im Umgang mit seinen Mitmenschen bemerkt Joseph, erkennt aber keine Korrelationen oder Ursachen. Vermutlich hat er keinerlei Vorstellung davon, wie es zu Problemen kommen kann, und tröstet sich mit dem verharmlosenden Motto „Dummheiten begehen“, denn ungerührt empfindet er seine „Dummheiten“ als Taten, die ihn erfreuen und Belohnungen verschaffen. (216) Wiederholt provoziert er und billigt die unlösbare Verbindung zu den konsequent erfolgenden Sanktionen.

²⁶³Es ist für Joseph Marti keine Frage der Lebensanschauung, mit oder ohne Plan zu leben. Es ist keine Ideologie, sich am Spontanen und Zufälligen zu erfreuen. Er hat kein Konzept, auch nicht das Konzept, kein Konzept zu haben.

²⁶⁴Eine positive Atmosphäre wird rhetorisch geschaffen, wenn es z. B. statt „hässlich“ „unschön“ (120) heißt, wofür es diverse Beispiele gibt.

Instinktiv und reflexartig weicht er Konflikten aus, indem er sich körperlich betätigt, er läuft zur Post, flüchtet in den Wald oder schwimmt ausgiebig im See. Der Erzähler benennt die therapeutische Wirkung der Aktivitäten: „Das Marschieren mit den Beinen beruhigte und tröstete ihn, und der Anblick der freundlichen, landschaftlichen Welt erinnerte ihn an die Nichtigkeit und Bedeutungslosigkeit der Unruhe.“ (77) „Zur Post zu gehen war ihm jedesmal ein großes Vergnügen.“ (31) „Das Glück und die Gesundheit selber baden nicht mit mehr Genuß in den Wellen des Lebens, wie jetzt er im See badete.“ (152) Es gibt „kein Untersinken“, wie „herrlich das war!“ (32) Joseph wässert den Garten und kalkuliert, wer damit so viel Eifer beweist, den kann „man sicherlich nicht allzuwüst anschimpfen.“ (77) Solange er Legitimationen für sein Verhalten findet und das Leiden verdrängt, wird er wahrscheinlich keine Veränderungen initiieren. Vielleicht ahnt er, dass seine Ausflüge in die Natur kompensatorischen Motiven entspringen, findet jedoch im Anblick der Landschaft, in der Atmosphäre des Wetters und im Zyklus der Jahreszeiten ausreichend Beruhigung, ohne dass quälende Zweifel wachsen und auf bestehende Probleme verweisen würden. Der Wald repräsentiert ihm eine Welt, und die Welt ist ihm ein Wald, in dieser Verknüpfung gestaltet sich ihm Orientierung und Geselligkeit.

Für Josephs Stimmungen und Entwicklungen dient als Seismograph das Wetter. Joseph erreicht seine neue Heimstatt im Regen und ein Schirm schützt ihn, (vgl. 9) zuversichtlich beginnt er seine Arbeit und das Wetter hellt auf. (Vgl. 15) Der Nationalfeiertag, der 1. August, wird bei schönem Wetter mit einem prachtvollen Blau des Himmels gefeiert, (vgl. 57) ein wehmütiger Sonnenuntergang erinnert an Pflichten, (vgl. 128) die kreditgebende Bank fordert ihr Geld bei stürmischem Wetter, (vgl. 156f.) an nassen und wehmütigen Tagen muss im Haus geheizt werden, (vgl. 161) Schnee vergegenwärtigt Erinnerungen an die Kindheit, (vgl. 178) bei Sturm und Regen trifft Joseph den weinenden Wirsich im Park, (vgl. 181f.) mit scharfem Seewind kommt der Gerichts- und Betreibungsbote, (vgl. 198) im undurchsichtigen Nebel kümmert sich die genesende Frau Tobler um die Sorgen des Hauses, (vgl. 207) das Kind Silvi schreit bei sternenklaarem, frostigem Nachthimmel und verweist auf Josephs aussichtslose Lage, (vgl. 216) nasskaltes Wetter begleitet Frau Tobler auf ihrer Fahrt zur Schwiegermutter,

die Geld in das bankrotte Unternehmen ihres Sohnes investieren soll, (vgl. 226f.) der Himmel ist sonnig blau, es liegt Schnee und einige ausgewählte Gläubiger können ausgezahlt werden, (vgl. 237) Joseph fühlt sich von Herrn Tobler gekränkt, er hat Angst und schlägt bei seinem nächtlichen Gang in den Wald an Steine und Eisstücke, eiskalter Wind weht durch die Bäume, Sterne schimmern, (vgl. 242) Weihnachten zeigt sich eine ruhige und wohlige Gegend mit Schnee, (vgl. 246f.) das Jahr neigt sich dem Ende zu und Frau Tobler wendet sich mit Erklärungen an Joseph, (vgl. 252) die letzte Woche des Jahres beginnt mit kaltem Mond und trauernden Wolken, (vgl. 252) Silvester weint eine milde Natur Freudentränen, (vgl. 257) am Ende marschiert Joseph einen „Toblerschen Stumpfen“ rauchend ohne Blick auf das Wetter die Landstraße entlang, (vgl. 267) und es bleibt der Phantasie überlassen, ob die Narration eine positive oder negative Wendung nehmen wird. Für die Interpretation des Konglomerats dieser Zitate ist es unerheblich, Mitteilungen Josephs von denen des Erzählers zu trennen, da sich beide stilistisch und rhetorisch gleichen und beide Verben und eine bildhafte Sprache verwenden, die die Natur vermenschlichen und das Wettergeschehen unmittelbar an die Vorgänge im Hause Tobler koppeln. Auch Josephs Befindlichkeit reagiert reziprok zum Zustand des Wetters. Widriges Wetter verweist auf Schwierigkeiten des Protagonisten, Sonnenschein geht mit Sorglosigkeit einher. Der Kreis schließt sich, als Joseph das Haus Tobler, das den wie einen Schlusspunkt gesetzten Namen „Abendstern“ trägt, mit großer symbolischer Wirkung am Neujahrstag verlässt und einen Neuanfang startet. Seine Ankunft im Regen hatte bereits ein ungutes Ende ahnen lassen, während der sich auffällig ins Bild drängende Schirm ihm Schutz garantierte, eine Ambivalenz, die sich im ungewissen Ende der Narration widerspiegelt. Sicher scheint, dass Joseph furchtlos auf sich vertrauen wird.

Dagegen verharret ein empathischer Leser sorgenvoll zwischen Bangen und Hoffen, denn Josephs Zukunft gestaltet sich vermutlich nach bewährtem Muster. Das hermetische Wahrnehmungssystem und internalisierte defizitäre Verhaltensweisen schließen ein komplexes Handlungsspektrum aus.

Wahrscheinlich findet Joseph mit dem kommenden Frühling eine neue Unterkunft, verbringt den Sommer relativ genussvoll mit Schwimmen und diversen körperlichen Betätigungen, bevor im Herbst Schwierigkeiten deutlich werden und sich im Winter zur Kündigung und Trennung von der neuen Heimstatt ausweiten. Kreisförmig geschlossen und nicht linear progressiv gestaltet sich sein Bewegungsmuster.

Mit der Bindung an Jahreszeiten und intensiver Wahrnehmung des Wetters ritualisiert er Strukturen seines Lebens, ohne sich detailliert an Jahreszahlen, Monaten oder Wochen zu orientieren. Das einzige Datum, das der Erzähler nennt, ist der 1. August, der Nationalfeiertag der Schweiz. Eine Ausnahme in den alltäglichen Abläufen bilden für Joseph die Sonntage, an denen er von seinem Chef ein Taschengeld bekommt und damit manchmal die Gelegenheit zu Ausflügen in die Stadt nutzt. Als Beobachter und Spaziergänger nimmt er dort Anteil am städtischen Leben.

Tadel oder Korrekturen an seiner Person erlebt Joseph als Demütigung, so nach seiner Entlassung aus der Elastique-Fabrik. (Vgl. 24) Auch beschwert er sich in dem Brief an Frau Weiß, dass sie ihn „mit Güte“ gedemütigt habe. (Vgl. 19) Er kann sich die Unzufriedenheit seines sozialen Umfeldes mit ihm nicht erklären und fragt sich nach einem einstündigen Spaziergang durch eine sonnige Welt: „Also muß man mich mit Demütigungen zur reinen Freude an der Welt Gottes aufpeitschen?“ (25) Kritik interpretiert er als Mahnung, denn „Joseph hatte das eben Vorgefallene, das Wüste, nicht vergessen, er trug es beschämt mit sich, aber es hatte sich in etwas Unbekümmert-Leidvolles, in etwas Ebenmäßig-Verhängnisvolles verwandelt“, (25)²⁶⁵ in eine Art produktive Quelle der Demütigungen.

²⁶⁵Diese Ambiguität ist in dem Entwurf Robert Walsers „Der Wald von Diaz“ versinnbildlicht. Eine Mutter erzieht ihr Kind, sagt ihm im Wald stehend, dass es nur mit Willen und Härte und von ihr verlassen in der Welt bestehen kann, es „innerlich nicht verwildert“. „Das Kind stand allein da. Vor ihm stand die Aufgabe, sich in der Welt, die auch ein Wald ist, zurechtzufinden, von sich selbst eine geringe Meinung hegen zu lernen, die Selbstgefälligkeit aus sich zu vertreiben, damit es gefalle.“ Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 1: Mikrogramme 1924/25, S. 295f.

Unbewusst plagen ihn Zweifel an seiner Bereitschaft und Fähigkeit, ihm auftragene Arbeiten gewissenhaft und möglichst fehlerfrei auszuführen. In Selbstgesprächen bezichtigt er sich des Desinteresses an intellektueller Tätigkeit, und mit seiner Kopflösigkeit²⁶⁶ sieht er sich Alpträumen ausgesetzt, die mit einer lähmenden Angst im Versagen enden. In Träumen visualisiert sein Unterbewusstsein das Leiden. „Überall waren Augen“, die „ganze lebendige Welt“ erfreut sich boshaft, wie er halbnackt am Schreibtisch sitzt, sich schämt, sich erheben will und kleben bleibt. Die Welt erweist sich ihm als Feind. „Das Bureau war ganz grün vor Schadenfreude, stechend grün.“ (54) Ein weiteres Mal versagt er beim Militär, wo „man nur noch eine Nummer“, ein „Stück Gehorsam“ ist, und als ein „Stück Übung“ (26) träumt er, während eines Gefechts sorglos in der Sonne zu liegen. „Aber er sollte jetzt wieder aufspringen und in Reih und Glied treten. Er konnte nicht, es hielt ihn fest am Boden.“ (193) Hier wird nicht nur Josephs Versagen deutlich, ohne dass eine Ursache erkennbar wäre, sondern auch seine Isoliertheit, denn am Gefecht nimmt er nicht teil und besetzt eine Position außerhalb des Kollektivs, außerhalb der Sozietät.

Dagegen gestaltet er sich in seinen Tagträumen eine harmonische, ihn nicht bedrohende Welt. „Irgendein Ritterfräulein in Samtrock und ledernen Handschuhen, das weiße Roß an der Leine führend, das reiche, goldene Haar ungebunden tragend“, (91)²⁶⁷ dominiert seine Wahrnehmungen, als er in einer bemoosten Waldschlucht liegt und das Leid der kleinen Silvi als Bestandteil seiner Welt verstehen möchte. (Vgl. 89f.) Nachdem er sich mit Bildern beruhigt hat, kehrt er in die Toblersche Villa zurück, ohne Erlebtes zu thematisieren. Weil „Joseph sich ein wenig zu sehr seinen Einbildungen“ (50) überlässt und sich „in ferne, beinahe krankhaft schöne Träumereien verwickelt“, (23) wird er seine ritualisierten Fluchten aus der Welt nicht

²⁶⁶ Am 23.12.1929 schreibt Robert Walser an Therese Breitbach: „Meine Krankheit ist eine Kopfkrankheit, die schwer zu definieren ist.“ Briefe, Genf 1975, S. 342f. Vermutlich litt Walser unter dem Asperger-Syndrom (Hans Asperger veröffentlichte seine Schrift dazu 1944) und nicht unter Schizophrenie, wie für ihn lebenslang die Diagnose lautete. Siehe dazu Lyons/Fitzgerald: Asperger Syndrome – A Gift or a Curse? S. 296.

²⁶⁷ Ein erotischer Tagtraum mit einer „Waldfrau“ ist beschrieben in „Der Wald“. In: Walser: Aufsätze, S. 140ff.

aufgeben können, denn zu sehr bedarf er für seine persönliche Stabilität „der gleichmütigsten und allerschönsten Ruhe“. (261) Er weiß, „es ist eine unverzeihliche Sünde, zu träumen, wenn der Mensch das dreiundzwanzigste Jahr überschritten hat“, (94) und doch genießt er es, im Büro Zigarrenstumpen zu rauchen und von der Arbeit abzuschweifen. (Vgl. 140) Das Dilemma wiederholt sich, wenn er Fehler macht und getadelt wird, wenn er sich ungerecht behandelt und gedemütigt fühlt. Dann läuft er in den Wald und träumt sich eine friedliche Welt. Seine Probleme bleiben ungelöst, weil er Beobachtungen nicht sublimieren, Zeichen und Symbole nicht erkennen und verstehen kann. So wie die Villa „Abendstern“ wird auch Joseph „die Schattenseite alles Tatsächlichen und Gewohnten“ ertragen und in einem „fahlen, müden, glanzlosen und bodenlosen Traum verloren“ scheinen. (198)

Wenn Joseph sich von seinem Chef bedroht sieht, imitiert er ihn, raucht, trinkt und redet wie jener, um ihn milde zu stimmen und Sanktionen zu vermeiden. Warnt Tobler ihn, reagiert er mit Lachen (vgl. 44) und kommentiert das Verhalten seines Chefs: „war er grob, so fühlte man sich verpflichtet zu lächeln“. (71) Auch als Bankrotteur behält Tobler seine Vorbildrolle, wenn er mit lautem Gelächter die neu gebaute und natürlich nicht bezahlte Grotte feiert, eine tragisch komische Situation, die der Erzähler ironisiert:

„Würde Tobler für jedes Lachen, das an diesem Abend erschallte, einen Hundertmarkschein bekommen haben, so wäre er über Nacht ein wahrhaft fürstlich reicher Mann geworden, hundertmal wohlhabend genug, alle seine Schulden auf einen Schlag zu tilgen.“ (158)

Die Parallelen seines Verhaltens zu dem seines Dienstherrn scheint Joseph nicht zu erkennen, denn reflektierende Vergleiche von sich mit anderen zieht er nicht. Joseph, die Kopie, der Hilfsdirigent des Dirigenten, (vgl. 177) die „rechte Hand“ (82) Toblers, ist aus dessen Perspektive „ein verrückter Kerl“, (215) den er aber trotz einiger „Kopflösigkeiten“ (218) nicht entlässt. Einerseits schämt Joseph sich in der Öffentlichkeit wegen „seines ‚redeseligen‘ Prinzipals“, (139) andererseits bewundert er diesen über sich frei verfügenden und selbstbestimmten Herrn. (Vgl. 66)

Die Grenze zwischen Imitation und Identifikation verschwimmt, wenn Joseph Arbeiten übernimmt wie den Rasen wässern, ein Feuerwerk bedienen, mit Frau Tobler Kaffee trinken und Karten spielen, sie im Garten schaukeln und auf dem See rudern und nicht zuletzt, wenn er sich in die Erziehung der Kinder einmischt. In abgelegter Kleidung des Hausherrn entgleitet ihm die Kontrolle über seine Rolle als Angestellter völlig. (Vgl. 132f.) Tobler nacheifernd, erwirbt sich Joseph, „dieser womöglich intelligente und geistreiche Kerl“, mit Pflicht- und Zartgefühl Routine, „um ungerufene, steife Akzeptwechselformen energisch weiterzubefördern“, natürlich auch, um „wieder einmal einen von den eben aus dem Dorf herspedierten, neuen Zigarrenstumpfen“ zu rauchen. (69) Mit diesen „wohlbekannten, unfehlbaren Stumpfen“ (195) belohnt sich Joseph gleich seinem Vorbild Tobler. Sie dienen ihm als Requisite bei seinem Hauptgeschäft, dem „Abwehren der Gläubiger, die anfangen, von allen Seiten her, und in immer schrofferer Weise, zu drängen“, das heißt, er praktiziert das von seinem Prinzipal gelernte „Verzögern und Verschieben der Notwendigkeit, mit Geld herausrücken zu müssen“. (160) Allein im Büro schreibt Joseph ganz im Einklang mit seinem Prinzipal an Friedensrichter und Bezirksgericht und erledigt

„die ebenso zahlreichen wie tückischen amtlichen Zahlungsaufforderungen, er und Tobler, sie würden deswegen noch lange fortfahren, und zwar ganz ruhig und seelengemütlich, ihre duftenden Stengel und Rauchzinken herunterzudampfen.“ (195)

Tobler bezahlt seine Schulden nicht, und auch Joseph lässt keine ernsthaften Bemühungen erkennen, Frau Weiß die noch ausstehende Miete zukommen zu lassen. Dreist schreibt er ihr, äußere „Beziehungen können dann innere lebendiger erhalten“. (19) Der Ernst der Lage wird verdrängt, die Schulden im Hause Tobler wachsen und bewirken eine fatalistisch trotzige Untergangsstimmung, „wo man wenigstens wieder ein kleines Fest feiern konnte.“ (156) Der Erzähler weiß, dass Joseph seinen Chef zugleich bemitleidet, verachtet und fürchtet, „häßliche Empfindungen, eine wie die andere natürlich, aber auch ungerecht.“ (256)

Ambivalent liebt und hasst der Angestellte seinen Vorgesetzten und gesteht, dass „er sich mächtig von ihm immer angezogen gefühlt hatte.“ (257) Letztlich bewundert er den Unternehmer und Erfinder Tobler und kompensiert die empfundenen Demütigungen mit Eigenwilligkeiten, kleinen Frechheiten, Tagträumen während der Arbeit, spontanem Spazieren und Baden, so wie er es will und braucht, um nicht zu verzweifeln. Joseph „möchte in Frieden leben.“ (20) Weil er Erlebnisse nur unzureichend auswertet und nur sehr dürftig sich selbst reflektiert, sind seine Selbsteinschätzungen wenig verlässlich. Das Niederschreiben von Gedanken und Erinnerungen mit dem anspruchsvollen Titel „Memoiren“ bricht er nach wenigen Sätzen über sein Elternhaus und Grundsätzliches zum Thema Erziehung ab, zerreißt das Geschriebene und geht im See schwimmen. (Vgl. 85f.) Wie gewohnt reagiert er auf Schwierigkeiten, indem er ausweicht und sich wohltuend ablenkt.

Ebenso ambivalent wie Josephs Beziehung zu Herrn Karl Tobler ist die zu Frau Tobler. Frau Tobler, deren Vorname nicht genannt wird, hat eine „schlanke, hohe“ Figur (12) und einen „länglich geschnittenen Kopf“ mit „ruhig und schön“ leuchtenden, „großen Augen“. (48) Joseph stilisiert sie als „Baronin“ und „seeentstiegene Nixe“, (155) „Engel“, (46) „unbegreifliche Frau“ (177) und hochmütige Herrin. (Vgl. 12, 37, 111) Er bewundert ihre „herrlichen Arme“ (173) und ihr Wesen: „Wie kühl, wie schön!“ (48) Hochmut (vgl. 37) und Lächeln, (vgl. 206) das Kalte und das Ironische (vgl. 12) gehören für ihn zur Figur von Frau Tobler. Auf den unausweichlich drohenden Zusammenbruch des Hauses „Abendstern“ reagiert sie synchron zu ihrem Mann mit Krankheit, ganz im Gegensatz zu Joseph Marti, der sich eines gesunden, tätigen Körpers erfreut. Romantisierend ordnet der Erzähler dieser „Königin“ Joseph als Vasallen zu, (vgl. 227) denn diese Frau liebt „romantische Genüsse“, unwissend „fühlt sie, was schön ist“, (48f.) und nährt ihre Vorstellungen mit Lesestoffen, die Joseph ihr aus der Gemeindebibliothek besorgt. (Vgl. 178) Er leistet ihr Gesellschaft, trinkt mit ihr im Gartenhaus Kaffee, (15, 140, 153) spielt mit ihr Karten, (vgl. 45, 143, 210, 221f., 233f.) trinkt mit ihr Wein, (vgl. 210) rudert sie spät abends auf dem See (vgl. 47f.) und betätigt für sie die Schaukelbahn im Garten. (Vgl. 78)

Unentschieden urteilt er: „Eine gewöhnliche Frau [...] und doch nicht.“ (12) Gleichmaßen verehrt und verachtet er sie und glaubt, sie zu kränken, wenn er sie überhöht „Herrin des Hauses“ (12) oder vereinnahmend „Meine Herrin“ (51) nennt.

Frau Tobler beschreibt Joseph als seltsam und unalltöglich, „ohne ihn aber auch nur im geringsten gut zu beurteilen“, (27) ein „kurioser Mensch“ (142, 221) ist er in ihren Augen. Kurios und komisch findet sie „sein undeziertes Auftreten“, seinen augenscheinlichen „Mangel an Selbstbewußtheit“ und „auch seine Manieren“, und sie ist geneigt, „vieles komisch zu finden“. (27) Nicht nur Joseph, auch der Erzähler ahnt Einschränkungen in ihrem Wesen und ihren Fähigkeiten. Mit der Klassifizierung „kurios“ jedoch hat sie „mit so einem einzigen Wort das Richtige und Treffende in die erstaunte Seele hinein“ gesagt. (144) Sie sieht Joseph als „ein sonderbares Gemisch von Feigheit und Kühnheit“ und weiß nicht, ob er „großherzig“ oder „ein Niedriger“ ist. (172f.) In ihrer Launenhaftigkeit beschwert sich Frau Tobler wiederholt über ihn bei ihrem Mann und erwartet, dass der seinen Angestellten zurechtweist. (Vgl. 75f., 113) Hingegen beansprucht sie in ihrer Einsamkeit Joseph als Gesellschafter, bezieht ihn in Fragen über die Erziehung ihrer Kinder ein und erwartet Auskunft von ihm über die Geschäfte ihres Mannes. Joseph will sie trösten: „Es kann noch alles gut kommen, Frau Tobler“. (225) Seine Zuwendung wirft sie ihm jedoch als Unehrllichkeit vor und klagt: „Sie haben mich wieder einmal unglücklich gemacht.“ (226) Ebenso beschuldigt sie ihn vor den Kindern, die Krankheit des Hausherrn verursacht zu haben. Um die Beziehung von Frau Tobler zu ihrer Tochter Silvi kennzeichnen zu können, erinnert Joseph das Wort „verschuggen“²⁶⁸ und freut „sich an diesem kuriosen Wort“. (90)

²⁶⁸Zur Bedeutung von „verschuggen“ sei auf den Eintrag zum Verb „schuggele“ im Schweizerischen Idiotikon, Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache verwiesen. Darunter ist auch „verschuggele(n)“ aufgeführt im Sinne von verstoßen, geringschätzig behandeln, (Bd. VIII, bearb. von A. Bachmann, E. Schwyzer, O. Gröger. Frauenfeld 1920, Sp. 432, 433), online unter: <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id8.htm#!page/80429/mode/1up> (download 15.9.18). Der von Walser verwendete Begriff „verschuggen“ hat zu verschiedenen Deutungsversuchen in der Forschungsliteratur geführt, u. a.: Peschel, die argumentiert, dass „verschuggen“ etwas Ähnliches wie „einschüchtern“ bedeute. So finde ein „kurioser“ Gehilfe ein „kurioses“ Wort für ein gequältes Kind, zu dem er eine emotionale Nähe spüre. Dies.: Zum Zusammenhang von Wortneubildung und Textkonstitution, Tübingen 2002, S. 212. Greven erklärt „verschuggen“ mit schweizerisch „schuggen“ für stoßen, für verstoßen wäre üblicher „verschupfen“. Ders. in : Robert Walser: Der Gehülfe. Zürich 1985, S. 308

Zum einen zieht er Frau Toblers Verhalten ins Lächerliche, zum anderen kritisiert er sie scharf (vgl. 112f.), verstellt sich (vgl. 150f.) und gibt ihr Ratschläge für die Erziehung der Kinder. (Vgl. 175) Gleichzeitig verehrt er sie und dient ihr wie ein Minnesänger seiner Herrin, ohne sie ausdrücklich zu begehren. Es ist ohne Bedeutung, ob sie sich mit Lob oder Tadel an ihn wendet, entscheidend ist, dass sie sich ihm zuwendet und somit seine Tagträume beflügelt. In einem Phantasiegebilde aus Nähe und Distanz erhöht er sie, indem er sie als Ritterfräulein erotisch stilisiert, und reüssiert als ihr Diener, der am Adelsstand partizipiert.

Im realen Alltag halten sie sich wechselseitig Standpauken, die sie aber nicht zu ernsthaften Gesprächen oder Diskussionen erweitern. Joseph will Frau Toblers dienender Verehrer, jedoch nicht ihr Untergebener sein. „Schließlich war er ein Mannesuntergebener, nicht ein Frauengehülfe.“ (138) Zu seinem Frauenbild gehört die Ambivalenz der Überhöhung und der Erniedrigung, das heißt, es reizen ihn die Frauen, die er gleichzeitig bewundern und verachten kann. (Vgl. 12, 51)

Alle drei, Herr Tobler, Frau Tobler und Joseph, reagieren in schwierigen Situationen gleichermaßen. Alle drei suchen im Lachen ihren Trost und ihre Rettung. Inwieweit mit dem Lachen Blickkontakte einhergehen, ist den Berichten des Erzählers nicht zu entnehmen, vermutlich kommuniziert Joseph nicht mit den Augen. Er ist zwar ein sehr genauer Beobachter, aber von einem Sich-Ansehen, sei es freundlich oder unfreundlich, ist keine Rede, im Gegenteil, Gehülfenaugen müssen ausweichen und niedergeschlagen sein, während Frau Toblers Blick Hochmut widerspiegelt. (Vgl. 111) Beobachtungen werden registriert, jedoch nicht kommuniziert.

Lachend versucht Joseph, sich Mut zu machen oder den Ärger eines Kontrahenten zu mildern, „und zwar absichtlich, um den aufrührerischen Eindruck seiner etwas langen Rede zu besänftigen und zu zerstreuen.“ (113) Niemals wird er aggressiv, selbst als die Magd Pauline das Kind Silvi schlägt und malträtiert, schweigt er, geht und räumt das Feld. Zum einen ist Joseph zu schüchtern, sich verbal zu rechtfertigen, und zu gutmütig, um in für ihn bedrohlichen Situationen anzugreifen, zum anderen lebt er mit der Erfahrung, häufig Interaktionen nicht zu verstehen.

Vieles irritiert ihn, und er scheint es sich nicht vorstellen zu können, dass es Mitteilungsformen der Kommunikation gibt, die nicht allein durch unmittelbares Beobachten zu identifizieren und dechiffrieren sind, sondern erst mit Hilfe kulturgeschichtlichen Wissens über Gestik, Mimik, Rhetorik, Stimme, Symbole oder Zeichen begreifbar werden. Joseph lacht, um eine harmonische Atmosphäre zu bewahren oder herzustellen. Auch um nicht weinen zu müssen, wählt er eine abgeschwächte, stille Form des Lachens und sieht „sich genötigt, zu grinsen, um nicht plötzlich wie ein Schwächling weinen zu müssen.“ (218)

Nur selten lächelt er, einmal in einem Papierwarenladen, um den Inhaber über die Zahlungsunfähigkeit Toblers zu täuschen, (vgl. S. 140) und ein andermal „nicht ohne flüchtige Bosheit“ (195) innerlich, als er dem Friedensrichter schreibt und den Bankrott des Toblerschen Unternehmens verhindern will. Zur Entschuldigung lächelt er „beschämt“ in Gegenwart seines Chefs, (218) erlaubt sich „ein unmerkliches Lächeln“ im Gespräch mit Frau Tobler (224) und als er eine Neujahrskarte von Frau Weiß bekommt, (vgl. 258) „denn ein Lächeln erinnert immer an etwas Hochachtbares und Wohlanständiges.“ (247) Frau Tobler lächelt glücklich, als Joseph das neue Kostüm an ihr bewundert, (vgl. 156) sie lächelt auch und schweigt nach einer Beschwerde von ihm, (vgl.175) sie lächelt „gnädig“ (221) und still „mit ihrer ganzen Gestalt“ (206) und immer noch „ein bißchen“ mit einer „Hälfte des Gesichtes“ (232) in auswegloser Situation. Klara lächelt, (vgl. 121, 126) die ganze Gegend scheint zu lächeln, (vgl. 147) das Grün der Matten lächelt aus dem Schnee, (vgl.259) Tobler lächelt in „unziemlicher Art“, (12) denn ihm steht als Mann eigentlich gar kein Lächeln zu, und synonym für eine friedliche Welt lächelt Josephs Mutter. (Vgl. 94) Eine weitere Variante des Lachens zeigt sich im Gelächter, mit dem die Grenze zum Unglück und Niedergang bereits überschritten wird. An Frau Tobler bemerkt Joseph, „wie der Seufzer und das Gelächter ein und dieselbe Klangfarbe, ein und denselben Ton“ (43) haben. Noch bezeichnet das Gelächter letzte Versuche einer Abwehr, kann aber die Auflösung des Hauses Tobler nicht aufhalten.

Mitteilungen müssen zunächst als Mitteilungen erkannt und dann verstanden werden. Mit universellem Lachen sendet Joseph Mitteilungen und reagiert lachend auf das, was er für Mitteilungen hält. Er empfindet sich als schüchtern und lacht verlegen, einem vermeintlichen Angriff versucht er lachend zu entgehen. Er liebt den Frieden und wird selbst dann nicht aktiv, als Pauline lachend Silvi schlägt und peinigt. Still zieht er sich in den Wald zurück, wo er sich getröstet und verstanden fühlt. (Vgl. 86ff.)

Frau Tobler reagiert vergleichbar, wenn sie Gott bittet, ihr Kraft für ein Gelächter bei Wutausbrüchen ihres Mannes zu geben. (Vgl. 76) Allerdings bittet sie nur noch um Gelächter und nicht um ein auf Stärke verweisendes Lachen, und als Bankrott den „Abendstern“ unabwendbar bedroht, bekennt sie Joseph: „Ja, Sie lachen! Übrigens verbiete ich Ihnen das nicht. Lachen Sie nur. Ich habe ja auch gelacht, obschon es uns beiden eigentlich ernster zu Mut sein sollte.“ (223) Joseph pflegt immer noch zu lachen, auch wenn sich die Realität bereits aufgelöst hat. Gemeinsam mit Wirsich, dem Trostlosen, geht er „über die freundlichen Wiesen“ bergauf und imaginiert sich friedliche Geselligkeit: „Gelacht würde man haben, und ein ernstes, aber ruhiges Wort würde man schön vor sich hing gesprochen haben.“ (258) Mit einem Lachen im Konjunktiv II und einem kollektiven ‚man‘ als Subjekt, einem Tagtraum in der Möglichkeitsform einer irrealen Welt realisiert er die Hoffnungslosigkeit seiner Situation im Hause Tobler.²⁶⁹ Joseph wird gehen, eine neue Unterkunft für sich finden und, wie Klara es prophezeit, der bleiben, der er ist: „Und eines Tages bist du dann da, und man wundert sich darüber, wie wenig du dich verändert, wie vortrefflich du es verstanden hast, der Alte zu bleiben.“ (127) Seine Probleme wird er so nicht lösen und auch nur solange erfolgreich sein, solange er gesund bleibt und jemanden findet, der sich auf seine Eigenwilligkeiten zumindest vorübergehend einlässt.

²⁶⁹In dem Brief an seinen Vater simuliert Joseph mit dem Konjunktiv seine Variante eines phantasierten gelungenen Lebens: „Ich bin überzeugt, daß ich ein schlechter Sohn bin, aber ich bin ebenso vollkommen von der Gewißheit durchdrungen, daß ich ein guter Kerl von Sohn wäre, wenn es einen Sinn hätte, Briefe zu schreiben ohne erfreulichen Inhalt.“ (255) Das kann als Appell gelesen werden, man möge doch endlich mit ihm zufrieden sein, auch wenn er nichts leiste.

Bei seiner Ankunft im „Abendstern“ entmutigen Joseph die Blicke der vier Kinder, denn sie lassen ihn „frieren im heißesten Sonnenschein, sie dringen kalt in die Seele“ und erinnern ihn an seine „Heimatlosigkeit“. (Vgl. 14) Schon seine vorige Vermieterin hatte ihn oft aus seinem „dumpfen, einsiedlerischen Dasein“, aus „üblen Gewohnheiten“ aufrütteln müssen. (18)

Er sehnt sich nach Stetigkeit und Geborgenheit und versucht zu sein wie andere. Im Stile Toblers wehrt er Gläubiger ab (vgl. 195) und nennt dessen Schulden „unsere Schulden“. (226) So lange wie möglich genießt Joseph das Dasein als Stellvertreter eines Bankrotteurs (vgl. 216f.) und vertraut seinen Illusionen, bedauert nach Toblers Insolvenz nur kurz seine Entlassung, um bruchlos an alte Gewohnheiten anzuschließen und einen Zigarrenstumpfen rauchend in eine ungewisse Zukunft zu marschieren. Der Aufenthalt in der Villa „Abendstern“ bot ihm keine Optionen, eine Identität zu finden. Joseph zehrt von imaginierten Atmosphären und spürt, da „war etwas, das glich einem Heim.“ (243) Noch befindet er sich im Haus und erinnert ein „Verlassenheitsgefühl“ in wehmütigen Bildern.

„Dieser Menschenzauber in solchen Heimstätten, wie war Joseph immer davon traurig entzückt gewesen, wenn er ihn aus irgend einem offen stehen gelassenen Fenster zu sich, dem Einsamen und Umhergeworfenen und Heimatlosen, herabwiderspiegeln sah, zu dem auf der kalten Straße Stehenden hernieder.“ (243)

Zwar isolieren ihn geöffnete Fenster, senden aber gleichzeitig einen schwachen Hoffnungsschimmer, indem sie den Blick in ein Inneres freigeben, Schutz anbieten und emotionale Teilhabe gewähren. Bilder einer im geöffneten Fenster oder hinter einer geöffneten Tür stehenden Frau deutet er erotisch. So sieht er Frau Tobler im Negligé an einer Tür, die diese hat „zufällig offen stehen lassen“,²⁷⁰ und obwohl er einen Reiz empfindet, handelt er nicht, sondern geht in „Gedankenabwesenheit“

²⁷⁰ Grundsätzlich entziehen sich Frau Toblers Hände und Arme einer Berührung, denn sie „waren von langen, weißen Handschuhen umschlossen“. (48) Selbst die Freiheit, wie Joseph sie versteht, verbirgt sich, sie ist keine „Tür und Fenster der ganzen Welt offenstehen-lassende Freiheit“, sondern eher ein „irgendwo Gefesselt- und Gebundensein“. (117)

weiter und löst die Situation mit einem einsamen Lachen auf. (173) Nähe imaginiert er mit suggerierten Bilderwelten und befreit sich auf diese Weise von dem Risiko, unsichere oder bedrohliche Beziehungen einzugehen.

Joseph quält sich und will jemandem angehören, „in Haß oder in Ungeduld, in Mißmut oder in Ergebenheit, in Liebe oder in Wehmut“, ohne zu ahnen, was das bedeutet.

Gebärden und Gesten dechiffriert, Zeichen erkennt er nicht. Da er sich abstrakte Prozesse, wie und warum Menschen planen, entscheiden und handeln, nicht veranschaulicht und sie nicht versteht, agiert er nach dem Prinzip des Zufalls. Er ist seinem hermetischen Wahrnehmungssystem ausgeliefert, das im optimalen Fall beruhigt, im ungünstigsten Fall zur Verzweiflung führt und ihn nicht als Teil eines sozialen Systems operationalisierte Ziele reflektieren lässt. Mit seinen Augen erfasst er seine Umwelt szenisch und glaubt, beobachtete Sequenzen sehend als eindeutige Abbilder von Realität zu verstehen. Mit burschikoser Sentimentalität behauptet er trotzig traurig, das Leben zu lieben. Er spielt gern Karten und zecht gern in fröhlicher Runde, er sehnt sich nach Anerkennung und möchte vorbehaltlos akzeptiert sein. Wie ein schlechter Schüler agiert er hilflos und hofft auf Zurechtweisungen, die er als Zuwendungen wertet und als zu Taten motivierende Demütigungen verharmlost. Ohne klärende Fragen zu stellen, rettet er sich in Rituale des Lachens und Provozierens, übersieht deren Einseitigkeit und vielfältige Quellen für Missverständnisse und festigt somit seine kompensatorischen Aktionen.

Joseph Marti ist nicht nachtragend. Unangenehme Situationen oder Streitereien, die seinen Ausflügen in die Natur vorausgehen, verdrängt er. Sein Selbstverständnis ist von einer Wahrnehmung geprägt, die Probleme atmosphärisch und nicht reflektierend löst, die nicht differenziert und ihn nicht vor Fluchten in die Einsamkeit bewahren kann.

2.3 Jakob von Gunten²⁷¹

Jakob von Gunten präsentiert sich dem Rezipienten als Autor eines nur wenige Monate umfassenden Tagebuchs. Er wird etwa zwanzig Jahre alt sein und besucht in einer Großstadt eine private Dienerschule.²⁷² Keine Informationen gibt es über seine Eltern und die Beziehung zu ihnen, außer dass sein Vater Großrat sei. (Vgl. 13) Sentimental vertieft Jakob sich bei Kerzenlicht „in den Anblick des Bildes von Mama“, das er „stets sorgsam aufbewahrt hatte“. (133) Die Erinnerung an seine Mutter verklärt er auf groteske Weise, indem er „das Andenken an die Augenblicke, wo sie zürnte“, als „heilig“ bezeichnet, (53) konstatiert: „Ich war eigentlich nie Kind“, (122) und deklamiert mit destruktivem Trotz:

„Und höbe und trüge mich eine Hand, ein Umstand, eine Welle bis hinauf, wo Macht und Einfluß gebieten, ich würde die Verhältnisse, die mich bevorzugten, zerschlagen, und mich selber würde ich hinabwerfen ins niedrige, nichtssagende Dunkel. Ich kann nur in den untern Regionen atmen.“ (123)

Seine Identität gründet auf dem „Guntenschen Stolz“, (48) aber im Gegensatz zu seinem Bruder Johann meint Jakob, „ein ganz, ganz anderer“ und „ein gewöhnlicher Mensch“ (97f.) geworden zu sein. Johann ist sein „viel älterer“ und einziger Bruder, lebt wie Jakob „in dieser gewaltigen Stadt“ und ist „so etwas wie ein namhaft bekannter Künstler“, ein „außerordentlicher Mensch“. (47)

²⁷¹Die in Klammern genannten Seitenzahlen in Abschnitt 2.3 beziehen sich auf: Robert Walser: Kritische Ausgabe Band I.4. Jakob von Gunten. Ein Tagebuch. Hg. von Hans-Joachim Heerde. Basel und Frankfurt am Main 2013.

²⁷²Jakob schildert ein Ereignis aus seiner Kindheit und datiert es auf „Ravachols Zeiten“. (37) Ravachol, mit bürgerlichem Namen François Claudius Königstein, lebte von 1859 bis 1892. Er war in den 1880er Jahren als Revolutionär aktiv. Danach wäre Jakob um 1900 etwa 20 Jahre alt.

Zufällig treffen sich die Geschwister „im dichtesten Menschengewimmel“, (57) woraufhin Jakob seinen beruflich erfolgreichen Bruder in dessen Wohnung besucht und bewundernd feststellt, dass „das Taugliche und Nützliche sich mit dem Schönen und Graziösen wie zu einem Stuben-Gemälde verbindet“. (79) Johann wird in der großstädtischen Gesellschaft respektiert und geachtet und nimmt Jakob zu reichen Leuten mit, von denen sich dieser, nachdem er einen Schüchternen talentvoll gespielt zu haben glaubt, wieder abwendet. (Vgl. 83) Eigensinnig vermutet Jakob, sich behauptet zu haben und „vor Frechheit“ (83) geplatzt zu sein. Doch dann landet er eher kleinlaut wieder im Institut, kriecht in seinen Zöglingensanzug und resigniert. (Vgl. 92) Er wird sich zurückziehen und seinem Bruder „Adieu sagen“. (139) Jakob weilt im „Institut Benjamenta“, das seinen Zöglingen „Geduld und Gehorsam“ (9) und eine Anstellung als Diener vermitteln will. Selbstironisch notiert er, wie er „als alter Mann junge, selbstbewußte, schlecht erzogene Grobiane bedienen“ (10) wird. Nach Jakobs Einschätzung sind die Eleven der Dienerschule „im allgemeinen sehr eifrige, sucherische Leute“, die „eine sehr, sehr bewegungsfähige, kleine, biege- und schmiegsame Würde“ besitzen und ihr Lebensmotto pflegen: „wir warten!“ (80) Namentlich erwähnt er acht Mitschüler, typisiert sie humorvoll und vereinnahmt sie: „Ich mag sie alle so gern leiden, meine Zöglinge da, die Schulkameraden.“ (36) Gleichzeitig distanziert er sich von seiner Zuwendung, beansprucht eine Schlafkammer für sich allein und erkämpft sich eine Sonderstellung. (Vgl. 16f.) Innerhalb der Gruppe privilegiert er sich als der Gescheiteste, (vgl. 23) der sehr leicht auswendig lernt (vgl. 55) und doch wie die anderen sein möchte, „nicht hochmüteln, mich nie und nimmer über meine Umgebung erhaben fühlen“. (23) Möglicherweise sehen das seine Mitschüler anders, denn Kraus kanzelt ihn als Prahlhans, Tänzer, immer Lachenden, Künstler, Schauspieler, hochmütigen Besenbinder, Ärgerniserreger und Lachbenzen ab. (Vgl. 117ff.)²⁷³ Jakob löst das Problem rhetorisch und suggeriert sich eine Integration und Zugehörigkeit mit dem häufig gebrauchten „Wir“.

²⁷³ Auch nennt Kraus ihn jüdisch und Jakob kontert, dass Juden Geld besäßen. (Vgl. 43)

Das Tragen einer Uniform unterstreicht sein Gemeinschaftsgefühl und ist ihm sehr angenehm, denn es vertuscht seine Unsicherheit. Selbstzufrieden konstatiert er, sich „gottlob Haltung angeeignet“ zu haben, (53) glaubt sich zwar immer noch „dumm, aber auf feinere, freundlichere Art und Weise“ (28) als früher. Ein Dasein wie das seiner Kameraden, die „zerstoben in allerlei Ämtern“, bietet sich ihm wegen seiner besonderen Beziehung zum Institutsleiter nicht, stattdessen phantasiert er, „mit Herrn Benjamenta in die Wüste“ zu gehen, wo er „leben, atmen, sein, aufrichtig Gutes wollen und tun und nachts schlafen und träumen“ (139) will. Als die Eleven verschwinden und die Gemeinschaft sich auflöst, beendet Jakob sein Schreiben und begibt sich in die Stille eines imaginären Ortes.

Herr Benjamenta leitet das Institut mit seiner Schwester Fräulein Lisa Benjamenta. Es ist zu erreichen über den ärmlichen „Treppenaufgang eines gewöhnlichen, großstädtischen Hinterhauses“, (12) wo die „Natur fehlt“. (20) Vermutlich befindet es sich in Berlin um 1900.²⁷⁴ Jakob klingelt, wird von einem affenähnlichen Wesen hereingelassen, spricht mit einem Zeitungen lesenden Herrn Vorsteher und urteilt: „von da an hielt ich die Schule Benjamenta für Schwindel“. (12) Trotzdem bleibt er, denn er fühlt, dass er „da nicht mehr loskäme“. (13) Die Zöglinge müssen „Schulstube und Kontor aufräumen“, (27) eine „Zimmermädchenarbeit“, bei der alle eine Schürze tragen und „ohne Ausnahme komisch aussehen“, (32) sie sollen zu Dienern und Gehorchenden geschult werden. Die Lehrer geben ein groteskes Bild, sie schlafen oder „scheinen ihren Beruf vergessen zu haben“. (51) Als Grundlage des Unterrichts dient das Buch „Was bezweckt Benjamenta’s Knabenschule?“. (10) Auswendiglernen und Rollenspiele sollen helfen, „Geduld und Gehorsam einzuprägen, zwei Eigenschaften, die wenig oder gar keinen Erfolg versprechen“, (9) was Jakob als streng untersagte Lebenshoffnungen, (vgl. 79) als „verdummen“ und „klein machen“ (56) entlarvt und gering schätzt: „Vorschriften, die uns die Richtung und den Geschmack angeben: das ist das Große, und nicht wir, wir Eleven.“ (56)

²⁷⁴Robert Walser hat 1905 in Berlin (Wilhelmstraße 28/Hinterhaus, I. Stock) eine Dienerschule besucht. Im Schulzimmer des Instituts Benjamenta hängt ein Foto des verstorbenen Kaiserpaares, (32) vermutlich Kaiser Wilhelm I, gest. 1888, und Augusta von Sachsen-Weimar-Eisenach, gest. 1890.

Er sieht sich in falscher Dankbarkeit entartet, (vgl. 98) bleibt trotzdem „ruhig und heiter“, (79) spielt mit ambiguitären Extremen und einer antizipierten Sehnsucht, in einigen Jahren einmal in das Institut zurückkehren zu wollen. Eigentlich wünscht er sich Erfolg in sicherer Position und träumt von angenehmen Erinnerungen, „später, wenn ich etwas Großes geworden bin, doch ich werde ja nie, nie irgend etwas Großes, und ich zittere vor eigentümlicher Genugtuung, daß ich das zum voraus bestimmt weiß.“ (84) Hoffnung und Erwartungen quittiert er unmittelbar mit Aussichtslosigkeit und richtet seinen Blick alternierend auf Vergangenes und Gegenwärtiges. Erlebtes mutet ihn „auch heute²⁷⁵ noch wie ein Traum, wie ein sinnloses und zugleich sehr sinnreiches Märchen an.“ (55) Das Leben scheint ihm ein Theaterstück mit geschlossenem Zyklus. Seine Rolle besteht darin, Wirklichkeiten zu glätten und zu harmonisieren, ein „Vorgang oder eine Bewerkstelligung oder eine Inszenierung“, die man „Beschwichtigung oder Selbstbeaufsichtigung nennen kann“.²⁷⁶ In der Rolle eines Dieners kann Jakob „gar nicht anders als die Masken und Allüren seines Herrn annehmen, um sie gleichsam treuherzig fortzupflanzen.“ (50) Das Ideal eines Dieners und des Dienens verkörpert für Jakob sein Mitschüler Kraus, der mit „all seinen gutherzigen Eigenschaften“ zum Dienen „wie geboren“ (29) scheint, dessen Seele „im allerbesten Sinn Dienerhaftes“ besitzt und der „eines Tages an jemanden vermietet“ werden wird. (29) „Kraus ist ein echtes Gott-Werk, ein Nichts, ein Diener“, ungebildet und „die Bescheidenheit selber“. (71) Jakob phantasiert sich ihn als Vorbild, so will er auch sein, nicht mehr denken und sich nicht mehr sträuben: „Jemandem, den man nicht kennt und der einen gar nichts angeht, einen Dienst erweisen, das ist reizend, das läßt in göttlich nebelhafte Paradiese blicken.“ (22) Zum Nichts will er gedrillt werden und „sich fügen, das ist viel, viel feiner als denken“, denn solange man denkt, „sträubt man sich“. (77f.)

²⁷⁵ Was „heute“ ist, bleibt ungeklärt, denn das Tagebuch enthält keinerlei Daten oder chronologische Ordnungen. Losgelöst von Vergangenheit und Zukunft dominieren Augenblicke die Zeitvorstellung. Im „Lebenslauf“ heißt es „den und den Tag geboren, da und da aufgewachsen“. (45)

²⁷⁶ „Brief an ein Mitglied der Gesellschaft“. In: Robert Walser: Zarte Zeilen, S. 147.

Als „Person sechsten Ranges“, als „Abkömmling“ und nicht als Nachkomme oder Erbe eines angesehenen Geschlechts verhöhnt er sich, denn er sei „verurteilt, zu dienen“. (101) In seiner Wunschrolle des reinen grobknochigen Knechts (vgl. 106) sieht er sich prädestiniert, ein Nichts „im Weltleben zu spielen“ (101) und wartend auf Erlösung zu hoffen.

Herr Benjamenta, der Vorsteher der Dienerschule, agiert ohne Vornamen. Jakob scheint er ein „Riese“, ein „Herkules“, (17f.) er trägt einen herrlichen, braunen „wirklich schönen Bart“, (39f.) spricht in Gedanken abwesend mit niedergeschlagenen Augen, (vgl. 19) „verkriecht sich“, muss „schauderhaft einsam“ (40) sein und präsentiert sich ihm mit der Formel: „Ich bin ein abgesetzter König“. (92) Jakob glaubt, genug Verstand zu haben, „mit etwas Zweifelhaftem allein fertig zu werden“, (92f.) mit jemandem, der sich wie ein „ausgehungerter, eingesperrter Tiger“ (125) aufführt, in dessen „gähnenden Rachen“ (125) er sich begeben will. Der Herr Vorsteher ist ein „Löwe im Käfig“, (133) den „schwere Schicksalswege und -schläge“ ins „beinahe Göttliche“ (39f.) reüssieren ließen. Den „Herrscherähnlichen“ (39) erhöht Jakob zum persönlichen „Gott“, um ihn zugleich als jemand, der „gewöhnlich wie das Zeitalter“ (54) ist, abzuwerten. Zwiespältig betrachtet er ihn einerseits als Autorität und hält ihn andererseits für nicht zurechnungsfähig, „dieser Mensch hat es mir angetan, er interessiert mich“, (40) auch wenn er verrückt sein sollte. (Vgl. 93) Obwohl Benjamenta ihn schlägt (vgl. 19) und erwürgen will, (vgl. 121) muckt Jakob nicht und gesteht sein Dilemma mit dem schlaun und feinen Herrn Vorsteher, „den ich leider, leider Gottes über alles verehere“. (47) Er fühlt sich zu Herrn Benjamenta hingezogen und wird ihn, um die reizvolle Nähe zu bewahren, immer wieder provozieren, verärgern, anbeten, locken, zurückweisen und sich empören: „Mich küssen? Sind Sie verrückt geworden, Herr Vorsteher?“ (126) Benjamenta wiederum geht auf Jakobs Angebote ein und liefert sich ihm aus, erniedrigt sich, bietet sich ihm an, bekennt Schwächen, will ihn als Freund, (vgl. 92) will ihn besitzen (vgl. 110) und ermuntert ihn, den Trägen, Saumseligen, Träumenden zu spielen. (Vgl. 109) Zutreffend sieht Benjamenta sich „fast abhängig“ von ihm, genießt schaudernd und zugleich beglückt seine Machtposition, spielt das Spiel mit und droht: „Fürchte dich“. (110)

Jakob verbietet sich, dieses Verhältnis „erklären zu wollen“, (82) und erweist sich als empfänglich für erotische Angebote, deren Verlockung ihn bis in einen Traum verfolgt, wo ein nacktes Mädchen und Herr Benjamenta synonym agieren. (Vgl. 137) Metaphern der Natur formen Benjamenta zu einem „unbarmherzigen Sturmwind“, (119) der „wie ein Baum mit Zweigen und Ästen“ mit „weitausschauenden Blicken“ (138) aktiv wird. „Was schadet es mir, wenn er mich schlägt“, (40) fragt sich Jakob, ohne nach Antworten zu suchen. Als wehrloser Zögling folgt er der Herausforderung, stellt sich Herrn Benjamenta zur Verfügung (vgl. 125) und wird mit ihm sorglos „in die Wüste“ (139) gehen, in eine für ihn ikonografisch leere Märchenlandschaft, in ein stilles Nichts, das keiner Dechiffrierung bedarf, da es ihm keine Mitteilungen sendet. Sehnsüchte nach Ruhe und Sicherheit erfüllen sich im gemeinsamen Schweigen. (Vgl. 132, 133, 136) Im erträumten Paradies gilt die Hierarchie der Dienerschule, Benjamenta bleibt sein strenger Vorgesetzter, Herr und Ritter, dem er als untergebener Knappe dient, (vgl. 126f.) denn er ist „gern unterdrückt“. (89) Zu diesem Spiel gehört, dass Jakob Vorgesetzte nur bedingt akzeptiert, sich an keine Regeln halten und nach Belieben an der Übertretung von Verboten erfreuen wird. (Vgl. 90)

Gleichermaßen, wie Jakob sich von Herrn Benjamenta angezogen fühlt, erweckt auch dessen Schwester „Fräulein Lisa Benjamenta“ (10) sein „höchstes Interesse“. (40) Die junge Dame „unterrichtet und beherrscht“ die Eleven. (10) Jakob schwärmt von ihren üppigen, tiefschwarzen Haaren, glänzenden schwarzen Augen, zum Zerreißen dünnen Augenbrauen, schimmerndem Schnee gleichenden Wangen, dem schwachen Abglanz einer Sonne und eines schüchternen Lebens, schimmernden Zähnen und ihrem lächelnden, üppig-gütigen Mund. (Vgl. 63) Begeistert jubelt er: „Wie schön sie ist!“, (62) und sichert sich im Kollektiv ab: „Ja, wir lieben sie. Sie ist unsere Lehrerin, unser höheres Wesen.“ (63) Verklärend heißt es: „Wie ein Engel“ (32) trägt sie „weiße, wohligherabfallende Gewänder“ (31) und beherrscht ihre Schüler „mit einem kleinen weißen Stab in der Hand“, mit dem sie „dreimal kurz und gebieterisch hintereinander auf die Tischkante“ (10) klopft: „Allons, vorwärts, Jungens. Arbeiten!“ (95) Wie ihr Bruder liebt auch sie es, „selbstherrlich zu verfahren“. (50) Sie scheint unglücklich, mutet Jakob wie „ein Geist“ (62) an, lebt „wie geistesabwesend“ (108) und kündigt ihm dreimal ihr Sterben an. (Vgl. 102, 113, 124)

Ebenso wie ihr Bruder und Jakob kann auch sie „nicht alles sagen“ und bittet Jakob: „Laß mich lieber schweigen.“ (124) Sie weint (vgl. 44, 63, 124) und enthüllt ihm: „Jakob, ich sterbe, weil ich keine Liebe gefunden habe.“ (123) Die Natur nimmt Anteil und kommentiert auf ihre Weise die Szene: „Draußen im Hof schneite es in nassen großen Flocken“, (124) und am „Boden lag das entseelte Fräulein.“ (127) Auch mit Jakob hat Fräulein Benjamenta versucht, Liebe zu finden. Die „liebe Lehrerin“ nimmt ihren Schüler „bei der Hand“ und führt ihn in einem traumähnlichen Zustand durch „die inneren Gemächer“. (85) Am Anfang ihrer kleinen Reise herrscht „undurchdringliches Dunkel“, dann lockt beide ein „weißes, blendendes Licht“ durch ein Tor „ins herrliche Licht-Feuer hinein“. (85) Schweigen ist geboten, und mit der Anlehnung an ein Stationendrama führt sie der Weg „in einen tiefgelegenen Keller hinunter“, in endlos scheinende Gänge „der Armut und Entbehrung, [...] des Not-Leidens und der furchtbaren Entsagung“. (86) Die Lehrerin befiehlt Jakob, die nasse Kellererde zu küssen: „Damit lieferst du den sinnlichen Beweis deiner willigen Unterwerfung in die Schwere und in die Trübnis, die dein Leben, wie es scheint, zum größten Teil ausmachen werden.“ (86) Jakob stimmt dem Spiel zu und beschwichtigt die „Sorgenwand“, (86) woraufhin „die Meisterin“ mit ihrem „kleinen weißen bekannten Herrin-Stab“ die Mauer berührt, und im Augenblick befinden sie und ihr Schüler sich „auf einer glatten, offenen, schlanken Eis- oder Glasbahn“. (87) Mond und Sterne beleuchten ihren wogenden Tanz auf wunderbaren Schlittschuhen. Jakob jubelt: „Wie herrlich!“ (87) Und Fräulein Benjamenta belehrt ihn, dass das die Freiheit sei, etwas Winterliches und Trügerisches, das Jakob in einem herzbeklemmenden Anblick sich auflösen und sterben sehen werde. (Vgl. 87) Müde sinken sie in ein mit raffiniertem Wohlbehagen gefüttertes und nach Träumereien duftendes „Ruhe-Gemach“, an dessen Wänden Musik wie „Anmutsschnee“ herunter rieselt. (87f.) Am Ende regnet es Ungemach, und er schwimmt allein „in einem dickflüssigen, höchst unangenehmen Strom von Zweifel“. (88) Die „Hervorzauberin all dieser Erscheinungen und Zustände“ ist verschwunden, Jakob weint und bereut bitter, sich „der lüsternen Bequemlichkeit hingegeben zu haben“. (88)

Vermutlich spiegeln diese Szenen in sinnlichen Räumen des Lichts und der Töne intime Kontakte mit Fräulein Benjamenta. Die Spekulation ist zulässig, da er grundsätzlich unmittelbare Körpererlebnisse nicht abstrakt beschreibt, sondern mit einer Bilderwelt artikuliert, in der sich bewegende Materie emotionale Prozesse symbolisiert. Als Gradmesser für die Intensität der Beziehung zu seiner Lehrerin dient die Beschreibung der so genannten „inneren Gemächer“. Zunächst phantasiert er diese Räume als „geheimnisvolle unbekannte Welt“, (32) in der es „wunderbare Dinge“ (20) gibt. Dann glaubt er, als Fräulein Benjamenta ihn verführt, das „sind die inneren Gemächer“, (85) bis sie ihm mit dem Untergang des Instituts „quasi gestohlen“ (113) werden und als Erinnerung schneebedeckt den Tod des Fräuleins begleiten. (Vgl. 124) Er vitalisiert sich mit inszenierten Bilderwelten und beschuldigt als Täter eine „karge Wirklichkeit“, (113) die ihn nur so zum Spaß betrogen habe.

Jakob notiert „meist abends, bei der Lampe, an dem großen Schultisch“ (30) seine Gedanken, will sich nicht zu sehr hinreißen und verwirren lassen (vgl. 72) und rechtfertigt sein Geschwätz, „denn mit etwas müssen doch Zeilen ausgefüllt werden“. (90) Seine Selbstanklage lautet: „ich verachte im Grunde genommen mein ganzes Denkvermögen“, (77) pflanze „Gedankenlosigkeiten“, (24) „will hell, leicht und heiter bleiben. Fort mit den Gedanken!“ (82) Darauf folgt die konsequente Replik: „Aber weg jetzt mit der Feder! Weg jetzt mit dem Gedankenleben!“ (139) Denn „Gott geht mit den Gedankenlosen“. (139) Das Tagebuch enthält wenig Präzises und gewährt nur sehr partiell Einblicke in das Schulgeschehen. Dürftige Fakten mischen sich mit polarisierenden, weltanschaulich gefärbten und unreflektierten Selbsteinschätzungen, die zwischen Plattitüde und Lebensweisheit, Bekenntnis und Verweigerung oszillieren. Ohne jede chronologische Ordnung beschreibt Jakob Zustände, denen er sich ausgesetzt sieht. Der Text gliedert sich in 80 Abschnitte, davon sind 52 im Präsens und 26 (die Hälfte von 52) rückblickend im Präteritum verfasst; für zwei Abschnitte (Nr. 36 und 68),²⁷⁷ die imaginierte extreme Lebensentwürfe des Ich beschreiben, ist der Konjunktiv Präsens gewählt.

²⁷⁷Sie beginnen: „Wenn ich reich wäre, ...“ (Nr. 36) und „Angenommen, ich wäre Soldat ...“ (Nr. 68).

Das Tagebuch endet in der Wiedergabe eines Moments im Imperativ und dem Abschiedsgruß an die Dienerschule: „Weg jetzt mit dem Gedankenleben! [...] Nun denn adieu, Institut Benjamenta.“ (139)

Wie schwierig das berichtende Ich zu fassen ist, lässt bereits der erste Satz des Textes erahnen: „Man lernt hier sehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen, d. h., wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein.“ (9) Ein sich anonymisierendes Ich versteckt sich in einem kollektiven „wir“, beansprucht mit der Form „man“ die Allgemeingültigkeit seiner Aussage und entwertet sie zugleich mit der Prophezeiung, es werde zu einem Nichts avancieren und ein Nichts bleiben. Jakob hasst „das alles verstehenwollende, mit Wissen und Witz glänzende und sich breitmachende Wesen“ (37) und bringt es fertig, sich selbst mit nie gekannter Zufriedenheit „zum Rätsel zu werden“. (9) Sein Bruder Johann nennt ihn „eine Null“, (58) was er mit einer dem Schicksal ergebenen Anthropologie akzeptiert: „Ich einzelner Mensch bin nur eine Null.“ (139) Standhaft lebt er nach der Devise: „Ich entwickle mich nicht.“ (122) Und eines Tages wird ihn „so ein recht vernichtender Schlag treffen“, (84) und die Unsicherheit wird ein Ende haben. Der Rhythmus lautet: „Klein sein und bleiben“, (123) „klein, klein und nichtswürdig“, (120) „grau, still, hart und niedrig“ (100) dienen und „hier nichts hinterlassen“, (139) „gut dressiert“ (18) sein. Spannungsreiche Diktion generiert eine utopisch omnipotente Reserve: „Ich kann noch alles Mögliche aus mir machen.“ (120) Aus seiner Sicht strebt er zu einem Nichts, weil er das so will, und nicht, weil er nicht anders kann. Er glaubt, autonom die Prämissen seines Lebens bestimmen zu können.

Die Instanz, der Jakob vertraut, sind seine Augen, zu sehen und zu beobachten ist ihm ein elementares Bedürfnis. „Die Augen vermitteln Gedanken, und daher schließe ich sie von Zeit zu Zeit, um nichts denken zu müssen.“ (62) Sinneswahrnehmungen schaffen Verbindungen, er horcht „gleichsam ins Leben hinaus, in diese Ebene hinaus, die man Welt nennt, aufs Meer mit seinen Stürmen hinaus.“ (80)

Abstrakta, die er in Stimmungsbildern veranschaulicht, registriert er, wie weit er sie reflektiert und relativiert, bleibt fraglich. Mit seiner Umwelt kommuniziert er nicht und sieht sich nicht in „den Geist des Zeitalters“ integriert. Isoliert behält er sich vor, „im stillen meine Beobachtungen zu machen“, (61) denn um jemanden zu verstehen, sollte nichts gesprochen werden, weil die Sprache für ihn nichts klärt. Stattdessen begnügt er sich, sein Gegenüber „mehr und mehr anzuschauen“. (66) Ebenso verfährt Jakob mit sich selbst, betrachtet zufrieden eine Photographie von sich und urteilt: „Ich blicke sehr, sehr energisch in die Welt hinein auf dem wirklich gut gelungenen Bild.“ (43) Die Augen verbinden ihn mit seiner Umwelt und lassen ihn soziale Beziehungen knüpfen. Herr Benjamenta versteht diese Sprache, ihre Blicke führen einen Dialog, sie schauen einander „einem innerlichen Wettkampf“ gleich in die Augen und schweigen beherrscht: „Von diesem Augenblick an war etwas Bindendes zwischen uns getreten“. (81) Mit fiktiven Beobachtern spielt Jakob und bestreitet deren Kompetenzen. Nach seiner Vorstellung sollten zum Beispiel Schriftsteller zu Hause bleiben, verächtlich schimpft er: „Windbeutel sind das, die nur studieren, malen und Beobachtungen anstellen wollen. Man lebe, dann beobachtet sich's ganz von selber.“ (50) Er lebt mit dem, was er sieht, lebt mit Bildern, die er sammelt und in seinen Tagträumen zu heterogenen Geschichten formt. Sein Leben fügt sich aus filmähnlichen Sequenzen, denen er keine abstrakten Aussagen oder Bewertungen zuordnet und die er nicht in Kontexte setzt. Ohne Empathie und Intentionen distanziert sich sein Ich von Sehnsüchten nach Gemeinschaft und Geborgenheit. Vermutungen zur vollendeten Zukunft schränkt er mit einem Konjunktiv ein: „Ja, das wüßte ich, denn ich würde mich nicht haben täuschen können.“ (66) Mit nicht abgesicherten Möglichkeiten suggeriert er sich eine souveräne Haltung und antizipiert Lebenstüchtigkeit.

Jakob positioniert sich zwischen Traum und Wirklichkeit: „Ich führe ein sonderbares Doppelleben, ein geregeltes und ein ungeregeltes, ein kontrolliertes und ein unkontrolliertes, ein einfaches und ein höchst kompliziertes.“ (119)

Er interessiert sich nicht für das, „was man Welt nennt“, sondern harmonisiert sich mit dem: „was ich Welt nenne“, (99) und demonstriert, dass er durchaus zwischen „man“ und „ich“ zu unterscheiden weiß. Unbeirrt proklamiert er: „ich liebe die Menschen“, (27) „ich wünsche zu leben, gleichviel wie“. (84) „Wie glücklich bin ich, daß ich in mir nichts Achtens- und Sehenswertes zu erblicken vermag!“ (123) Seine Umwelt versteht er nicht, denn es mangelt ihm zur Decodierung von Mitteilungen an Instrumentarien oder Vorstellungen von funktionierender Kommunikation. Hingegen ahnt er seine Abhängigkeit von harmonisierenden Tagträumen und gesteht, dass er gern träumerisch angehauchte Geschichten erfindet. (Vgl. 14)²⁷⁸ Er träumt Situationen mit seiner Mutter, (vgl. 31, 66f.) Herrn Benjamenta, (vgl. 40f., 137f.) heimatlichen Lehrern, (vgl. 52) dem Mitschüler Kraus im alten Ägypten, (vgl. 67f.) Fräulein Benjamenta (vgl. 85ff.) und einem fiktiven Schriftsteller. (Vgl. 50f.) Phantasiereich spielt er einen Kriegssoberst um 1400, (vgl. 93) einen eigensinnigen Helden, (vgl. 94) einen Soldaten Napoleons in Russland (vgl. 115ff.) und für Herrn Benjamenta den edlen Knappen. (Vgl. 138) Im Traum gebärdet er sich „tugendhaft“, (43) träumt vom Reichtum und vornehmen Leben, (vgl. 65f.) vom armen Leben, (vgl. 66f.) vom Leben in den Bergen (vgl. 137) oder in Indien. (Vgl. 138) Mit pessimistischer Sicht auf die Welt bestärkt sein Bruder Johann ihn: „Es gibt nichts Schönes und Vortreffliches mehr. Du mußt dir das Schöne und Gute und Rechtschaffene träumen.“ (59) Ohne Widersprüche aufzulösen, rät Johann ihm stolz und traurig: „Jakob, aber, gesteh dir immer, daß du's verachtest, das, an dem du respektvoll emporschaust.“ (59) Leben heißt für Johann, leidenschaftlich streben, auch wenn es nichts redlich Erstrebenswertes auf der Welt gibt. (Vgl. 58) Er fördert Jakobs Zwiespalt, nur mit strategischer Resignation den Lebenswillen kontrollieren zu können.

Schon zu Beginn des Tagebuchs bekennt Jakob verwirrt: „Weiß Gott, manchmal will mir mein ganzer hiesiger Aufenthalt wie ein unverständlicher Traum vorkommen.“ (11)

²⁷⁸Hier mit dem Mitschüler Schacht rauchend im Bett. „Wir erzählen uns ganze Geschichten aus dem Leben, d.h. Erlebtes, aber noch viel mehr erfundene Geschichten, deren Tatsachen aus der Luft gegriffen sind.“ (14)

Stoisch vermutet er, dass er „nie irgend etwas Großes“ erreicht und ihn am Ende „ein recht vernichtender Schlag“ treffen wird. (84) Die Schilderung eines Albtraums, in dem er „Furchtbares“ (75) träumt, unterstreicht diese Prognose. Unerklärbar war er „ein ganz schlechter, schlechter Mensch“ (75) geworden und wird von personifizierten Abstrakta, Lebensweisheit, kindlicher Unschuld, Lebensernst, Eifer und Tugend, geplagt. Bevor Gott ihn zur Rechenschaft ziehen kann, erwacht er (vgl. 75ff.) und weiß nicht, wie ihm ein Leben innerhalb der Gesellschaft gelingen soll. Strukturen, an denen er sich orientieren könnte, erkennt er nicht, balanciert am Rand der Wirklichkeit und sieht durchaus Gefahren: „Wie im Traum doch alles an die Grenze des Wahnsinns streift!“ (77) Da Jakobs Welt ihm nicht kalkulierbar und verlässlich scheint, zweifelt er an seiner Wahrnehmung: „Oder träumte ich, und habe ich jetzt ausgeträumt?“ (111) Selbstironisch zieht er ein Fazit: „Ich kann mit all meinen Ideen und Dummheiten bald eine Aktiengesellschaft zur Verbreitung von schönen, aber unzuverlässigen Einbildungen gründen.“ (112) Wie soll er das Subjektive und das Irrationale kontrollieren, denn das „Gefühl ist nicht minder Wirklichkeit wie der Verstand“.²⁷⁹ Verallgemeinernd formuliert er mit einem kollektiven „man“ seine Tendenz, dass am Ende das reale Leben erlischt, „und der Traum, den man menschliches Leben nennt, nimmt eine andere Richtung“. (96) Wehmütig bereut Jakob, „derart geträumt und gedichtet zu haben“, (112) kann aber nicht vermeiden, sich als Opfer einer Wirklichkeit zu fühlen, (vgl. 113) die ihn getäuscht haben soll und der er zu entkommen hofft, indem er einem sonderbaren Sehnen nachgibt: „Mag es träumen, mag es schlafen. Ich lasse es einfach nun kommen. Mag es kommen.“ (120) Widerstandslos entgleiten ihm seine Träume ins Schemenhafte, er wird sich nicht entwickeln (vgl. 123) und aus unangenehmen Situationen „augenblicklich“ (133) zu verschwinden wissen.

²⁷⁹Walser: Zarte Zeilen, S. 107. Das Ich plädiert dafür, dass man es mit dem Kampf gegen Einbildungen „nicht i-tüpfchenhaft genau zu nehmen braucht“. Ebd., S. 107.

Jakob arrangiert sich die Realität in zwanglosen Bilderwelten und erklärt sich zwischenmenschliche Beziehungsgeflechte mittels Metaphern der Natur. Das Leben prangt „wie ein Baum mit Zweigen und Ästen“, das Bestehen von Gefahren und Gewinnen von Erkenntnissen gleicht dem Waten „wie in eiskaltem, aber unserer Hitze wohltuendem Flußwasser“. (138) Jakob und Herr Benjamenta „scheuen vor der offenen Sprache zurück“ (90) und verlieren sich in Tagträumen. Im Lehrbuch „Was bezweckt die Knabenschule“ ist zu lesen: „Das gute Betragen ist ein blühender Garten“, in „geistigen und empfindlichen Gärten“ dürfen die Schüler herumspringen und „zum Lohn zwischen schattigem, sonnenbetupftem Grün spazieren“. (72) Dieser Garten bezeichnet etwas „Trauliches, Geniehaftes“, demgemäß Lernen heißt, Lustwandeln „in traulichen, grünlichen Gefilden“. (73) Die Schüler sind überzeugt, „daß Vorschriften das Dasein versilbern“, (90) man wird nass „von den Regengüssen des Bemühens“, (109) es „hagelt, blitzt, schneit und regnet“ Vorschriften mit dem süßen „Duft des bescheidenen, aber wacker erkämpften Lobes“. (73) Mit einer Metapher aus der Natur warnt der lebensuntüchtige Herr Benjamenta Jakob: „O kleiner Welteroberer, in der Welt, draußen in der Welt erst, im Beruf, im Streben, im Erringen, da, da werden dir Meere von Langeweile, Öde und Vereinsamung entgegengähnen.“ (110) Langeweile, Öde und Vereinsamung agieren gleich Menschen und geben sich unmittelbar handlungsfähig. Abstrakta und Phänomene, die semantisch als vermenschlichte Aktanten fungieren, kommunizieren mit Jakob in seinen inneren Dialogen und formen atmosphärische Eindrücke zu belebten und bewegten Bildern. So schneit es draußen im Hof „in nassen großen Flocken“ (124) passend zu Fräulein Benjamentas Eingeständnis ihrer Trostlosigkeit. Jakob lässt die Zufriedenheit im Sattel reiten, (vgl. 9) gibt dem Unsinn einen lächelnden Mund, (vgl. 15) den Vorschriften eiserne Klauen (vgl. 111) und kehrt schmeichelnde Lobsprüche mit dem Besen zusammen. (Vgl.102) Er selbst will eine Blüte in einem nichtssagenden Dunkel sein, (vgl. 122f.) berichtet Augenscheinliches und rahmt das Ergebnis seiner Betrachtungen mit tendenziell dogmatischen Weltanschauungen. Um sich diese Bilder ungebrochen zu erhalten, darf er nicht zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden.

Mit rhetorischen Kunstgriffen schafft er sich angenehme Atmosphären und verschleiert das Negative, indem er es positiv kleidet, zum Beispiel bezeichnet er Hässliches wohlklingend als unschön oder unhübsch. (Vgl. 22, 30, 75) In ihrer Gesamtheit repräsentieren ihm seine Sprachbilder unmittelbar Realitäten. Jakob lebt bescheiden und mit sich zufrieden. Er leidet nicht, gestaltet sich unbeschwert eine Traumwelt, spielt mit dem Konjunktiv und wähnt sich omnipotent: „als hätte ich es in der Gewalt, mit der Erde und all den Dingen darauf beliebig spielen zu können“. (53) Übermütig fragt er sich: „Und hab’ ich es überhaupt nötig, mich trösten zu lassen?“ (101) Klaglos identifiziert er sich mit dem Institut Benjamenta und verwendet häufig das Pronomen wir, womit er bei gleichzeitiger Anonymisierung und dem Verlust an Individualität die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv signalisiert. Defizite zeigen sich nur sporadisch, so klingt Verlangen nach Geborgenheit nur im Tagtraum an: „ich war etwas ermüdet, mich beehrte, in die Heimat zurückzukehren.“ (94) In der Großstadt, „in dieser Flut, in diesem bunten, nicht endenwollenden Strom von Menschen“, (35)²⁸⁰ verlieren sich seine „Traumfiguren“, (35) und er sehnt sich ins „Heimatlich-Trauliche“. (116) Bilder aktueller Wahrnehmungen lösen sich auf und verlöschen.

Jakob glaubt an die Kraft seines Willens, trifft spontan Entscheidungen mit der Leichtigkeit eines Theaterregisseurs und gestaltet sich das Leben als Traumspiel. Er vertraut seinem Mut und Verstand (vgl. 92f.) und seiner Lösung für problematische Situationen: „Da schweige ich lieber.“ (74) Sein Ideal hieße, nicht mehr zu denken und ohne Gedanken sorglos zu leben. Er verknüpft „reich sein und den Kopf zerschmettert haben“, (65) wünscht, „Geld zu besitzen“, (73) „möchte gern reich sein, in Droschken fahren und Gelder verschwenden“. (9) Er phantasiert sich ein Leben in exzessiven Gegensätzen, schwärmt für Ritterlichkeit und Höflichkeit, gebärdet sich aber als Flegel, (vgl. 43f.) spürt „so etwas Unbürgerliches“ (48) in sich und spielt jemanden mit absoluter Selbstkontrolle: „Wenn ich will, wenn ich es mir befehle, kann ich alles verehren“. (101)

²⁸⁰Die Atmosphäre der Großstadt ist in der Skizze „Friedrichstraße“ als ein „wollüstig auf und nieder atmender Körpertraum“ anschaulich beschrieben. Walser: Aufsätze, S. 76ff.

Seine Gedankenwelt interessiert ihn „immer mehr als die Sache selber“, (122) zwischen Auswahl und Beliebigkeit, zwischen Selektion und Arbitrarität unterscheidet er nicht und zieht jedes Rollenspiel der Realität vor. Den Schritt vom Denken zum Nachdenken, zum Planen, Analysieren und Reflektieren geht er nicht und beruhigt sich mit der Phrase, „daß das Leben Wallungen verlangt, nicht Überlegungen“. (139) Ohne Lebensplan folgt er Stimmungen und atmosphärisch geprägten Phantasien.

Jakob schreibt „nicht nach Hause, denn schon das Berichterstatten allein würde mich an mir irre machen, würde mir den Plan, ganz von unten anzufangen, vollkommen verleiden.“ (60) Er verachtet es, sich zu belügen, (vgl. 84) rettet sich mit der Devise, „sich fügen, das ist viel, viel feiner als denken“, (77) und erklärt sich als „gern unterdrückt“, (89) um dann das Denken zu negieren und gleichzeitig provozieren zu dürfen. Mustergültig inszeniert er sich als Diener, begeht Frechheiten, erwartet Tadel und Bestrafungen, die ihm Bestätigung und Genuss verschaffen. Er „tut gern das Vorschriften-Kränkende“, (14) ist „zuweilen namenlos frech“, (21) sieht liebe Menschen „gern ein wenig wütend“ und gesteht, dass es „ein wenig ins Krankhafte“ gehe, „im Trotz Schönheitsschauer“ zu empfinden. (24f.) Zwang wird als Voraussetzung genutzt, „weil er einem erlaubt, sich auf Gesetzeswidrigkeiten zu freuen“, (26) denn „etwas nicht tun dürfen, heißt, es irgendwo anders doppelt tun“. (90) Es gibt Tage, an denen er „unbedingt noch irgendeinen Streich verüben“ (47) muss. Er würde krank werden, wenn er nicht zanken könnte und gesteht: „Ich zanke so furchtbar gern.“ (26) Auch schreibt er sich zu, gemein zu sein, und stellt im nächsten Augenblick alle Selbstbezeichnungen in Frage: „Es ist mir nicht möglich, mir die Wahrheit zu sagen.“ (115) Nichts ist „angenehmer, als Menschen, die ich in mein Herz geschlossen habe, ein ganz falsches Bild von mir zu geben“, (24) das heißt, Jakob ist grundsätzlich zu misstrauen. Wer seine Aussagen bewerten will, muss sie in überprüfbare Kontexte stellen und verifizieren. Mit Unrechthaben glaubt er, „stets eine stolze, frivole Gelassenheit zur Schau“ (27) zu tragen. Für fast jede Aussage gibt es eine Gegenaussage, er meint, sein Verhalten nach Lust und Laune gestalten zu können.

Verstrickt in einem Netzwerk von Widersprüchen, die er als Freiheiten definiert, autorisiert er seine Bilderwelten: „Zuletzt entscheide doch ich, ich allein.“ (26) Anteilnahme weist er zurück und fragt sich: „Leben in mir frivole Instinkte?“, (39) „Bin ich verrückt?“ (47) und „Bin ich ein Kind?“. (122) Hilfreiche Antworten sieht er nicht und mag selbstquälerisch trotzig „überhaupt nicht geliebt und begehrt sein“, (21f.) wünscht sich als Zuwendung, dass man ihm „die Leviten läse“, und „möchte ein wenig ausgeschimpft, abgekanzelt, verknurrt und verdonnert werden“, das würde „ihm unsagbar wohl tun“. (122) Sein Sehnen, in ein soziales Umfeld integriert zu sein, dominiert ihn so irrational, dass er Tadel und Zurechtweisungen als Belohnungen systematisiert, um mit ihnen das Bild und die Vorstellung einer erfolgreichen Teilhabe an der Gesellschaft zu installieren.

Jakobs Verhältnis zu Herrn Benjamenta ist von Ambivalenzen geprägt. Zugleich bewundert und bezweifelt er die Kompetenzen seines Vorgesetzten, provoziert ihn und betrachtet ihn als potentiellen Freund in einem homoerotischen Spannungsfeld. Auch seine allgemeinen Beziehungen zu Frauen und speziell die zu Fräulein Benjamenta gestalten sich mehrdeutig. Fräulein Benjamenta verehrt er, ohne ihre Hoffnung auf Liebe erfüllen zu können. Eine von ihm beschriebene traumhafte Abfolge von Bildern und Wahrnehmungen schildert offensichtlich, wie die Lehrerin Fräulein Benjamenta ihn, den Schüler, verführt. Unfähig, dieses Erlebnis konkret benennen zu können, verdrängt er es und verschiebt die Erinnerung daran ins Traumhafte, in visuelle, akustische und haptische Wahrnehmungen von Räumen und Farben, Klängen und Stoffen. Grundsätzlich achtet er Frauen: „Alle Frauen verdienen Artigkeiten. Jede Frau hat etwas Feines.“ (22) Aber sie verunsichern ihn auch, sodass er versucht, eine sichere Position zu beziehen. Überrascht sieht er, wie die Mädchen in der Stadt ihre Röcke heben, und bemerkt: „Beine aus einem Rock hervorstechen zu sehen, hat etwas eigentümlich Anheimelndes. So ein weibliches Bein, straff bestrumpft, man sieht es nie, und nun sieht man es plötzlich.“ (21)

Dann glaubt er, „mit einemmal das liebliche Wesen der Frauen“ zu verstehen, ihre „Koketterien amüsieren“, ihre

„Seelen trippeln mit den hochaufgeschweiften Absätzen ihrer süßen Stiefelchen, und ihr Lächeln ist beiderlei: eine alberne Angewohnheit und ein Stück Weltgeschichte. Ihr Hochmut und ihr geringer Verstand sind reizend, reizender als die Werke der Klassiker. Oft sind ihre Untugenden das Tugendhafteste unter der Sonne, und wenn sie erst wütend werden und zürnen? Nur Frauen verstehen zu zürnen. Doch still. Ich denke an Mama.“

(53)

Frauen erscheinen ihm grundsätzlich überlegen, weshalb er sich berechtigt sieht, sie degradieren und provozieren zu dürfen. Sein Nachdenken über Frauen weckt die Erinnerung an seine Mutter. Es zeigt sich, wie er nicht gelöste Probleme und Konflikte der frühen Kindheit in Träumen mit „veritablen Prinzessinnen“ (113) überdeckt. So distanziert er sich mit Phantasiewelten oder Grenzen symbolisierenden Fenstern, hinter denen man steht und lebt „wie beinahe schon anderswo“. (108) Sitzt er neben einem Mädchen auf einer Bank, und „schmachtet“ sie ihm zu sehr, entscheidet er, dass sie ihn falsch einschätzt: „Sie irrt sich, und ich ignoriere sie daher“. (96) Sexuelle Bedürfnisse befriedigt er für „zehn Mark“ in einem „Restaurant mit Damenbedienung“ (25) und idealisiert sich die Liebe mit Askese und Verbot ins Unerreichbare: „Liebe entbehren, ja, das heißt lieben. Wenn ich nicht lieben soll, liebe ich zehnfach.“ (90) Seine Würdigungen von Frauen mischt er immer mit Herabsetzungen, um sich in ihre Nähe zu trauen, und veredelt letztlich seine Haltung mit Gefühlen der Entsagung.

Jakob agiert stets freundlich und nicht aggressiv, was bedeutet, dass er auf Ansprachen jeglicher Art in Form eines Lachens, Lächelns, Grinsens oder Kicherns reagiert. Die Rolle eines Gegenspielers übernimmt die perfekte Dienergestalt Kraus: „Kraus lacht nie“. (11) Er titelt Jakob einen „Bruder Lustig“ (131) und prophezeit ihm, in einer törichten Welt „kannst du in der Unverschämtheit, im Trotz, in der Überhebung und in der lächelnden Trägheit, in Spott und allen möglichen Sorten Unarten ruhig und frech fortfahren und sorglos bleiben, was du bist“. (131)

Auch Jakobs Bruder Johann mahnt ihn: „Dein dummes junges Gelächter hat etwas Ideenerstickendes.“ (58) Doch Jakob wird sich nicht ändern, er kann Gemütszustände nur nonverbal in Mimik oder Gestik abbilden, die ihm logisch und eindeutig erscheinen. Spannungsreich erlebt er Missverständnisse, ohne sie erklären zu können, misstraut Glück und Harmonie und muss zum Ausgleich zwanghaft „unbedingt noch irgendeinen Streich verüben. Ich muß mich sonst kaputtfreuen, kaputtlachen.“ (47) Unwirklich gestaltet sich das Lachen der Zöglinge: „Man lacht mit den Ohren, wenn man mit dem Mund nicht lachen darf. Und mit den Augen. Die Augen lachen so gern.“ (89) Jakob lacht sowohl in Gesellschaft (vgl. 58) als auch allein und über sich selber, (vgl. 36) laut und leise, zum Kugeln extrovertiert (vgl. 39) und schließlich unterdrückt und „ganz leise“ im Innern. (111)

„Wenn ich innerlich zerspringe vor Lachen, wenn ich kaum noch weiß, wo ich all das zischende Pulver hintun soll, dann weiß ich, was Lachen ist, dann habe ich am lächerlichsten gelacht, dann habe ich eine vollkommene Vorstellung dessen gehabt, was mich erschütterte.“ (90)

Explosives Lachen erweist sich als erlösende Reaktion auf widersprüchliche und problematische Situationen. Dagegen initiiert ein Lächeln zarte und glücksähnliche Emotionen immer im Kontext mit Fräulein Benjamenta (vgl. 17, 107, 134) und übermittelt die Botschaft: „Wer lächelt, ist hübsch.“ (22) Jakob erfährt, wie Herr Benjamenta heimlich lächelt. (Vgl. 132) Ungerührt erschreckt er ihn und triumphiert: „Wie mußte ich innerlich kichern! Teufeleien sind doch das netteste am Leben.“ (136) Analog zu Jakobs Weg aus der Gesellschaft in die Einsamkeit einer Wüste wandert sein Lachen formal von wahrnehmbarer Lautstärke zur stillen Innerlichkeit, vom Angebot einer Kommunikation zum sich verweigernden Schweigen.

Jakob interessiert sich für Tugenden und spielt mit ihnen, weil es „schwer und doch zugleich so reizvoll“ ist, „aus etwas Bravem und Edlem klug zu werden“. (24) Dafür flüchtet er sich wiederholt in Traumbilder, ernennt seinen Mitschüler Kraus zum „Ritter von Kopf bis Fuß“, erliegt dem Verlangen nach Provokation und wünscht, „von diesem Kraus gehauen sein“. (44)

Blickt er jenen an, dann erfasst ihn „ein tiefes, murmelndes, quellenhaftes, wundervolles Behagen“. (73) Jakob weiß, wie „unschön“ und „doch: wie reizend“ es ist, „Kraus immer äffen und ärgern zu wollen!“ (75) Er staunt über sich: „Seltsam, wie viel Lust es mir bereitet, Gewaltausübende zu Zornesausbrüchen zu reizen.“ (39) Er erliegt dem Drang, bestraft werden zu wollen, um potentiell ein Gefühl von Nähe zu einem Menschen zu spüren. „Wer zürnen kann, ach, ist mir solch ein Mensch sympathisch“, (27) dagegen proklamiert er: „Leute, die mir zugetan sind, sind mir zuwider“. (90) Und wieder gilt auch das Gegenteil, denn neben dem Turnen ist ihm die zweite schönste Sache der Welt, mit einem edlen Menschen Freundschaft zu schließen. (Vgl. 101) Freundschaft beschreibt und ordnet er nicht als emotionale Beziehung, sondern als einen realen Vorgang vergleichbar einer Turnübung, für oder gegen die er sich entscheiden kann. Er harmonisiert sich Widersprüche und Ambivalenzen und gestaltet sich mit masochistischer Tendenz sein Wohlbefinden.

Subjektiv leidet Jakob nicht und flößt sich „durchaus keine Angst ein“. (123) Seine Aussage „ich bin nie traurig, ich fühle mich nie, nie vereinsamt“ (101) dokumentiert sowohl Stolz als auch Trotz. Fatalistisch gesteht er: „alles, alles wird brechen und welken, [...] und dann werde ich vielleicht sechzig Jahre so dahinleben und -sterben. Ich werde alt werden“, (122f.) allerdings mit der radikal einschränkenden „Empfindung von einer großen innern Niederlage“. (104) Wie die Zuwendung von anderen inszeniert er sich auch das Mitleid mit ihnen. Er hört gern, wenn jemand klagt, um dann reagieren zu können, „den Sprecher so ansehen und tiefes, inniges Mitleid mit ihm haben“. (14) Das Leben gestaltet er wie eine Art Unterhaltung und spezialisiert sich darauf, sein soziales Umfeld zu provozieren und Sanktionen zu genießen, sonst würde er „sterben, verhungern, verkrüppeln vor Langeweile“. (26) Deshalb liebt er „ja so von Grund aus jede Art Zwang, weil er einem erlaubt, sich auf Gesetzeswidrigkeiten zu freuen“. (26) Semantisch übernimmt sein Ich keine Verantwortung, denn der Zwang agiert wie ein Freund und reserviert dem unspezifischen Objekt „einem“ die Erlaubnis zur Freude.

Unschuldig und unbeschadet monologisiert das Ich und tröstet das Selbst, sich nicht zu fürchten und darauf zu vertrauen, (vgl. 38f.) von der Furcht zum Mut zu finden, denn ohne Furcht gäbe es gar keinen Mut. (Vgl. 111)

Jakob von Gunten bewegt sich gern, liebt das Turnen und ist „selbstverständlich ein guter Turner“. (101) Bevor er in das Institut Benjamenta eintrat, war sein Zuhause die Natur, von der er schwärmt: „Ging man, so spazierte man wie im Himmel, denn man sah überall blauen Himmel.“ (20) Jetzt entbehrt er die Natur „als etwas Himmlisch-Entferntes“, (37) denn so „ganz die Natur zu unterdrücken, das geht eben doch nicht“. (89) Heimatlich Gewohntes sucht er in großstädtischen Parks, ohne die er einerseits „gar nicht existieren“ (112) kann, sie andererseits aber nicht versteht, weil sie sich nicht wie die ihm bekannte Natur verhalten. Vertrautes wandelt sich in „fremdartige Heimlichkeiten“ und „flüstert zu den versteckten Parkwegen heraus“. (31) Die Großstadt, wo die Natur fehlt, (vgl. 20) verwirrt ihn, „Leute spazieren hin und her“, (31) auf den Straßen herrscht Geschiebe und Gedränge, Rasseln und Prasseln, Geschrei, Gestampf, Gesurr und Gesumme. (Vgl. 34) Menschen lösen sich zur Menge und zur Masse auf, „die Leute gehen, man weiß nicht wohin, und da kommen sie wieder, und es sind ganz andere Menschen, und man weiß nicht, woher sie kommen.“ (34) Jakob setzt sich der Atmosphäre einer Großstadt aus. „Menschen eilen und wirken immer an einem vorbei. Nun, das hat etwas zu bedeuten, das regt an, das setzt den Geist in einen lebhafteren Schwung.“ (41) Ratlos sieht er sich als „Versäumer und träger Verschieber“ (42) und fragt sich: „Was ist man eigentlich in dieser Flut, in diesem bunten, nicht endenwollenden Strom von Menschen?“ (35)²⁸¹ Sittlich und sozial wächst die Masse zur Bedrohung, der man sich besser entzieht, denn „Gott behüte einen braven Menschen vor der Anerkennung der Menge.“ (71) Jakob fühlt, dass der Lärm und die fortlaufende Bewegung der Großstadt bilden, (vgl. 41) glaubt, „in einem ganz wild anmutenden Märchen zu leben“ (34) und wünscht sich zur seelischen Beruhigung, hinter dem Institut einen alten, verwahrlosten Garten zu pflegen, (vgl. 72) zu dem jedoch den Zöglingen der Zugang verboten ist.

²⁸¹Jakobs Bruder Johann verwendet den Begriff Masse ideologisch. Für ihn ist die Masse der Sklave von heute, der Einzelne ist Sklave des Massengedankens. (Vgl. 58f.) Jakob äußert sich zur „Anerkennung der Menge“. (71) „Psychologie der Massen“ von Gustave Le Bon erschien 1895, Sigmund Freuds „Massenpsychologie“ 1921, Siegfried Kracauers „Das Ornament der Masse“ 1927.

Unermüdlich bewegt er „so gern die Geister und die Glieder“, (102) auch wenn es zu nichts führen und er sich zur Null entwickeln sollte. Stillstehen will er nicht, „das schwächt doch schließlich“, so verbietet er sich „das Horchen und Warten“ und bewertet in absurder Manier bereits den Gedanken als physische Tätigkeit, denn er „nimmt Kräfte in Anspruch“. (108) Mit viel Phantasie und rigoroser Disziplin gelingt es ihm, Gefühle zu beruhigen und Verzweiflung zu verhindern.

Jakob vereint in sich widerspruchslos Klage und Mitleid, Provokation und Sanktion, Furcht und Mut, sucht für sein Verhalten keinen Kontext und wertet Erfahrungen nicht aus, relativiert sie nicht und wähnt, dass sie „in der Regel von allem Denken und Vergleichen vollkommen unabhängig“ (77) seien. Da er keine Zusammenhänge vermutet, sucht er auch nicht nach Erklärungen. Schwierigkeiten in der Kommunikation kompensiert er mit ihm sedierenden phantasierten Bildern und Tagträumen und vermeidet so jede Art von konstruktiver Problemlösung. Sein Ich lässt er in der Einbildung singularär tugendhaft sein und in der Ausübung als kollektives Man scheitern. Denken und Handeln trennt er und unterscheidet zwischen Option und Praxis. Während das Ich den Impuls gibt, wartet das Man, denn „versagt man, dann ist man unwillig“. (43) Er hat sich entschieden, leben heißt für ihn schweigen, (vgl. 136) folglich beendet sein Ich das Denken radikal: „und ich frage mich nicht mehr, warum“. (139) Er ist in einem schweigenden Nichts angekommen, von dem er sich absolute und damit kontrollierbare Ruhe verspricht.

Jakob bevorzugt, was er nicht versteht, als komisch abzutun und mit einem Lachen zu negieren, er plädiert „sehr fürs Komische, es enthält unbedingt Zauber“. (77) Verwundert bemerkt er seine Hilflosigkeit und fragt sich: „Warum ich nur habe lachen müssen? Noch jetzt weiß ich es nicht.“ (64f.) Er gibt sich unbeirrbar und souverän: „Bin ich der geborene Großstädter? Sehr leicht möglich. Ich lasse mich fast nie betäuben oder überraschen.“ (36) Zunehmend wird deutlich, dass er sein positiv hermetisches Weltbild nicht durchhalten kann. Parolen wie „Lebensmut geht den Menschengeschlechtern verloren“, (78) das Leben ist „eine Kette von Entmutigungen und schreckenerregenden bösen Eindrücken“, (105) man lebt in einer „auf Phrase, Lüge und Eitelkeit gestellten

und abgerichteten Welt", (44) „Großes und Kühnes muß in aller Verschwiegenheit und Stille geschehen" (60f.) sowie Wehmut „bildet" (113) lassen seine Zuversicht bröckeln. Ohnmächtig fühlt er, „wie unrettbar verloren die Bescheidenheit in der Welt ist", (44) nur die Dummen „sind zum Avancieren" (38) fähig. „Vielleicht sind wir heutigen Menschen alle so etwas wie Sklaven, beherrscht von einem ärgerlichen, peitscheschwingenden, unfeinen Weltgedanken." (67f.) Noch rebelliert er, „etwas nicht tun dürfen, heißt, es irgendwo anders doppelt tun", (90) und jubelt: „wie entzückend sind verbotene Früchte!" (90) Selbstbestätigungen verschafft er sich in paradoxen Situationen, die ihn zwar subjektiv handlungsfähig erscheinen lassen, aber tatsächlich im Versagen enden und seine Isolation verstärken.

Zweifel und Verantwortung delegiert Jakob an die Allgemeinheit mit der Formel: „Wir irren uns vielleicht alle", (119) um aus sicherer Distanz außerhalb des Kollektivs zu urteilen: „Ich nehme die Zeit, wie sie ist, und behalte mir nur vor, im stillen meine Beobachtungen zu machen". (61) Auf Gott vertraut er nicht, denn es gibt für ihn „nur einen Einzigen, und der ist zu erhaben zur Hilfe". (106) Die Großstadt mit ihren „törichten und glitzernden Versprechungen" (42f.) verwirrt ihn, und so wird er sich verabschieden, auch wenn er weiß: „Abschiednehmen und -geben ist greulich. In solchen Momenten rüttelt es am Menschenleben, und man fühlt lebhaft, wie nichts man ist." (113) Stoisch auf die Rolle eines Nichts beharrend, verklärt und pauschalisiert er sich Traumwelten, in denen er Positionen diametral besetzt, gleichzeitig herrscht und dient sowie siegt und scheitert.

Zweifelnd lässt Robert Walser etwa zwei Jahre nach der Veröffentlichung des "Jakob von Gunten" ein fiktives Ich fragen: „Muß alles so sein Gegengewicht haben? Soll man immer und immer wieder durch die Schärfe der Gegensätze gerüttelt und geschüttelt werden?" Das berichtende Ich hält die Fäden in der Hand, es setzt das Man dem Geschehen aus und präsentiert dem Du die Konsequenzen: „So scheint es; und so mache du dich nur stets auf Schwankungen, Unklarheiten und Unordnungen gefaßt".²⁸² Nach bewährtem Muster inszeniert das mutige Ich, spürt das duldende Man die Erschütterungen und wird das regredierende Du Wiederholungen vermeiden.

²⁸²Robert Walser: Allerlei (Februar 1911 in „Die Zukunft"). In: ders.: Aufsätze, S. 139.

Sich in der Realität zu orientieren, gelingt Jakob nicht mehr, seine Phantasien trösten ihn nur für den Augenblick, dauerhaft wird er ohne wohlwollende Unterstützung von außen das Leben nicht meistern.

3 Kontextualisierungen der Protagonisten

In den folgenden zehn Abschnitten wird das personenorientierte Wissen themenorientiert neu geordnet. Aus den Profilierungen von Simon Tanner (1907), Joseph Marti (1908) und Jakob von Gunten (1909) werden einzelne Informationen und Sachverhalte isoliert sowie signifikant und wiederholt vorkommende Phänomene kondensiert, um Komplexität zu induzieren. Ausgewählte und empirisch strukturierte Kategorien helfen, Aspekte und Tendenzen zu kennzeichnen, ein neu formiertes Ganzes zu betrachten und eine sich zum Typus wandelnde Individualität zu generieren. Simon, Joseph und Jakob werden chronologisch, ihren Daten der Veröffentlichung folgend, ausgewertet und matrixartig²⁸³ interpretiert, sodass auf tendenziell Gültiges hinweisende Aussagen plausibel erscheinen. Max Weber nennt diese Annäherung an Verallgemeinerung einen „Idealtypus“, mit dem eine empirische Wirklichkeit verglichen wird, das heißt, Elemente werden abstrahiert und so mit dem „Charakter einer Utopie“ an dem „Idealtypus“ veranschaulicht und verständlich gemacht.²⁸⁴ Gesteigerte Einzelercheinungen formen ein harmonisches Bild, denn „Zweck der idealtypischen Begriffsbildung ist es überall, nicht das Gattungsmäßige, sondern umgekehrt die Eigenart von Kulturercheinungen scharf zum Bewußtsein zu bringen.“²⁸⁵ Empirische Wirklichkeit wird mit einem Ideal kontrastiert, sodass individuelle Besonderheiten einen zeitgenössischen Typus repräsentieren und eine individuelle Form der Kommunikation exemplarisch zeigen.

²⁸³Vgl. Matrix „Struktur eines Beziehungsgeflechts“ in Kap. 4.2 dieser Arbeit. Spalten = Protagonisten, Zeilen = Kennzeichnungen des Selbst.

²⁸⁴Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen 1973, S. 190.

²⁸⁵Ebd., S. 202.

Um das Spektrum für Walsers Protagonisten zu erweitern und sie in einem zeitgenössischen Kontext zu verankern, um sie von einer Einzelercheinung zum Idealtypus zu leiten, bedürfen sie eines entsprechenden Umfeldes möglicher Realitäten. Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten sind zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts junge Männer, etwa gleichaltrig mit Törleß, Peter Camenzind und Tonio Kröger, die den Kulturkreis des deutschsprachigen Raums im Zeitalter der Moderne verschiedenartig repräsentieren und das Spektrum von Möglichkeitsbiografien erweitern. Sie relativieren Walsers Protagonisten und modifizieren idealtypische Hypothesen zu Ideen von Wirklichkeiten.

Robert Walser spielt mit einem Ich, maskiert es und konfrontiert die Maske mit einem Spiegel, ein Prozess gesteigerter Verschlüsselung, in dem das sich vom Wahren zum Imaginierten mutierende Ich einem unmittelbaren Zugang entzieht. Der potentielle Rezipient hat sich im simulierten Miterleben, in seiner Empathie erweiterter Kontingenz zu gewärtigen und als Maßstab für Interpretationen Plausibilität zu wahren.

Simon, Joseph und Jakob sind alle drei etwa zwanzig Jahre alt und in Kleinstädten, vermutlich in der Schweiz, geboren und aufgewachsen. Simon und Joseph ziehen durchs Land, während Jakob in einer Berlin ähnelnden Großstadt lebt. Alle drei treten zu Beginn ihrer jeweiligen Narration aus einem nicht bezeichneten Außen unvermittelt in einen geschlossenen Raum, ersuchen um eine Ausbildung oder bitten um Anstellung, und alle drei scheitern mit ihren Vorhaben. Simon betritt eine Buchhandlung und fordert eine Ausbildung zum Buchhändler, die er bereits eine Woche später unvermittelt abbricht, Joseph klingelt an der in die Insolvenz gehenden Villa „Abendstern“, und Jakob bittet um Einlass in die sich in Auflösung befindende Dienerschule „Benjamenta“.

Alle drei verlassen das Geschehen in zweifelhafter Begleitung und verlieren sich im zeitlos imaginären Raum. Simon wird von einer Fee in einen brausenden, verschneiten Wald geführt, Joseph wandert mit einem ebenfalls stellunglosen Trinkkumpanen auf einer Landstraße ins Unwägbarere, und Jakob folgt seinem Herrn Vorsteher in das Traumbild einer Wüste. Als Versager und als Null isolieren sie sich vom jeweiligen sozialen Umfeld.

Trotz aller Widrigkeiten zeigen sie sich unerschüttert, erhalten sich ihre Selbstinszenierungen und gestalten sich spontan Augenblicke ihres Lebens, was nicht als subjektives Leiden gewertet werden muss, im Gegenteil vermeiden Simon, Joseph und Jakob es, Begriffe des Leidens auf sich zu beziehen. Hier unterscheidet sich die Interpretation von der Analyse Grenz', die Simon zwar „der Welt und dem Leben zugewandt“²⁸⁶ beschreibt, aber Josephs Sehnsucht nach einer Heimat und seine Außenseiterrolle als „Leiden an der provisorischen Existenz“ interpretiert,²⁸⁷ auch wenn er derartige Gefühle nicht ausdrücklich artikuliere. Für Jakob gelte hingegen nach Grenz, dass er sich mit Traumwelten vor einem Leiden an der „Undurchschaubarkeit der Wirklichkeit“ zu schützen versuche²⁸⁸ und vor traurigen Selbsterkenntnissen bewahre. Erlösung suche er in einem Schweigen ohne „Gedankenleben“. (J.v.G. 139)

3.1 Sehen – Schauen – Beobachten

Simon, Joseph und Jakob registrieren ihren Tagesablauf und das Miteinander ihres sozialen Umfelds beinahe ausschließlich mit den Augen. Sie betrachten mit Anteilnahme unmittelbar Sichtbares, beobachten Situationen, selektieren und speichern dazugehörige einzelne Bilder, allerdings mit der Einschränkung, sie nicht zu interpretieren und als bewusste Erfahrungen in der Erinnerung zu ordnen.

Mit Sammlungen visualisierter unmittelbarer Wahrnehmungen formen sie ein Weltbild, das ihnen immer wieder Rätsel aufgibt. Alle drei Protagonisten pflegen und instrumentalisieren innere Bilderwelten, deren Übergänge vom Realen zum Imaginierten verschwimmen und ihrer Kontrolle entgleiten. Aus Fragmenten szenenhafter Erlebnisse und Tagträumen konstruieren sie ein diffuses Weltbild, das einer willkürlichen Reihung kontextfreier Bilder gleicht. Simon versteht die Welt nicht und klagt: „Ich erblicke nur nicht den Zusammenhang, weil ich zu sehr den Anblick erblicke.“ (G.T. 37)

²⁸⁶Grenz: Die Romane Robert Walsers, S. 73.

²⁸⁷Ebd., S. 183.

²⁸⁸Ebd., S. 147.

Er registriert Details oder Szenen, ohne sie in erklärende Kontexte einzubetten. Seine inneren Bilder drohen, ihn zu erdrücken und bereiten ihm Probleme, weshalb er lernen will, „seine Blicke zu beherrschen“ und seine Mitmenschen „mit Seitenblicken“ unauffällig zu beobachten. (G.T. 253) Er lässt „über verschiedene Menschen seine Blicke streifen“, (G.T. 294) um sehen zu wollen, wie sie sind. Zugehörig fühlt er sich den weniger Mutigen, für die er vorbildlich „eine musterhafte, stramme Erscheinung“ darstellen möchte, jedenfalls „so lange man beobachtet wird“. (G.T. 254) Doch die Inszenierung misslingt, und das Verhalten der anderen irritiert ihn, denn er hat nur „ein Auge für die Wolken“, (G.T. 37) die am Himmel spazieren, und nicht für die Menschen. Allein in der Natur fühlt er sich wohl und verstanden, aber nicht in sozialer Gemeinschaft. Am Ende glaubt er, sich mit dem „Hinschauen in die Ferne“, das ihn realer Sorgen entrückt und „in Glück zerfließen macht“, (G.T. 283) trösten zu können. Umgeben von Menschen findet er keine Orientierung, resigniert und isoliert sich zu einem Einzelnen, der nicht zählt und nicht vermisst wird, denn die Menschen „gleichen sich alle und sind sich doch alle fremd und wenn einer unter ihnen stirbt oder eine Unterschlagung macht, so verwundern sie sich einen Vormittag lang darüber, und dann geht es weiter.“ (G.T. 36) Möglichkeiten, als Einzelner innerhalb einer Gruppe handeln zu können, erkennt er nicht. Simon beobachtet Situationen präzise und sieht Details, aber er entschlüsselt und versteht sie nicht. Seine inneren Bilderwelten erfahren keine Überprüfung oder Abgleichung mit einem allgemeinen Wissen und vermitteln ihm nur spontane sinnliche Eindrücke, aber keine Erkenntnisse. Er weiß um dieses Defizit, aber er weiß und ahnt nicht, warum das so ist. Das Reflektieren von Erfahrungen, das Denken in und mit Kausalitäten ist ihm fremd und völlig unbekannt. Stattdessen vertraut er auf seine konstruierten bildlichen Vorstellungen, die ihm als Muster zur Bewältigung von Situationen dienen. Auch mit dem äußerst abstrakten und komplexen Begriff wie Liebe verfährt Simon auf gewohnte Weise. Er will sie zuerst sehen und „erst dann erleben“, (G.T. 79) was nicht geschehen wird. Das ahnt auch Simon und sichert sich mit der Berufung auf höhere Mächte ab: „Doch ich erlebe sie nie. Ich glaube, das Leben will anderes von mir, hat anderes mit mir vor.“

Es läßt mich alles lieben, was es nur an Erscheinungen mir zuwirft.“ (G.T. 79f.) Lieben wird er „auf andere, vielleicht dümmere Weise“. (G.T. 80) Er registriert keine Individualität, „das *Andere*, mit dem der Beobachter sich konfrontiert sehen könnte, wird ausgeblendet. Seine Stelle nimmt das [...] mit poetischen Chiffren ausgestaffierte *subjektive Bildnis* ein“.²⁸⁹ Die Verantwortung für sein Defizit delegiert er an eine Art Schicksal und hofft gleichzeitig, mit devoter Haltung den Anforderungen zu entgehen, die er nicht zu leisten vermag und die ihm seine Unfähigkeit vorführen würden. Er wählt die Rolle eines im Minderwertigen²⁹⁰ Erfolgreichen, anstatt der eines an durchschnittlichen Erwartungen Scheiternden. Von seinen Erscheinungen und inneren Bilderwelten begehrt er, dass sie ihm nicht potentiell einen Sinn des Lebens repräsentieren, sondern dass sie ihm Realität anzeigen und damit das Leben sind. Was sich bei Simon andeutet, etabliert sich bei Joseph. Er bewegt sich nicht mehr innerhalb einer Gruppe und lässt nur noch vom Rand aus „seine Augen [...] spazieren gehen“, (D.G. 118) sieht Sorgen und Unglück, ohne darüber nachzudenken. Ohne Intentionen beobachtet er Menschen, und seine Augen gleichen einem Flaneur, der sich an einem „Bild²⁹¹ städtischen Sonntagslebens“ (D.G. 118) erfreut. Standhaft und trotz wahrgenommenen Leids wagt er es, „dem kommenden Leben tief und sorglos und warm ins Auge zu blicken“. (D.G. 261) Ruhig betrachtet er die Zukunft als ein personifiziertes Gegenüber, mit dem er nur mittelbar zu tun hat und an das er keine Fragen oder Erwartungen stellt.

²⁸⁹Markus Schwahl: Die Wirklichkeit und ihre Schwestern, Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethischen Implikationen im Werk Robert Walsers. Frankfurt am Main 2001, S. 231. Schwahl unterstellt den Walserschen Liebenden die Furcht vor konflikträchtigen Blicken und übersieht ihr Unvermögen, Gefühle und Wahrnehmungen zu reflektieren. Vgl. ebd., S. 233f.

²⁹⁰Robert Walsers Ich im Räuber-Roman notiert: „im anscheinend Minderwertigen entsteht der Überlegene, den ich nicht aus mir ausstoße, wenn er sich in mir meldet.“ Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 3, S. 115. Wie Simon Tanner stärkt das Ich mit der Haltung der Selbsterniedrigung sein Selbstbewusstsein.

²⁹¹Im Manuskript heißt es „das bewegliche Bild“, was Josephs filmisches Registrieren seiner Umwelt unterstreicht, seine Augen spazieren gleich einer Kamera. Siehe D.G. 118, Fußnote 1.

Im Selbstgespräch beleuchtet er seine Situation, will „endlich mal stramm“ sein Leben „in die Angelegenheiten Fremder“ tauchen und glaubt, dass ihm vielleicht „der Schneid, die Initiative, die Begeisterungsfähigkeit“ (D.G. 52) fehlen, um tätig zu werden. Er kann sein Leben nicht erblicken und fühlt sich genötigt zu warten, bis seine Phantasie ihm anschauliche Hilfen liefert. Handlungsfähig erweist er sich erst, nachdem er Abstrakta in Bilderwelten transferiert hat. Zum Beispiel kann er Gläubigerlisten nur bearbeiten, wenn sie einer „bunten Wiese“ gleichen und er „die allerungeduldigsten und am schärfsten vorgehenden Dränger“ analog zu den „am heftigsten duftenden Blumen“ wenigstens vorübergehend betäubt und ihnen ausstehende Zahlungen anweist. (D.G. 237) Ohne die Übersetzung in eine einfache Bildsprache kann er den Arbeitsauftrag nicht erfüllen, das heißt, was nicht anschaulich in Szene zu setzen ist, versteht er nicht. Seine Augen garantieren ihm die Verbindung zum Leben und offerieren ihm Geborgenheit, Blicke verpflichten ihn, „sich möglichst rasch und guten Willens in das behagliche fremde Bild heimatlich einzufügen“. (D.G. 14) In diesem Sinn belehrt Frau Tobler ihn: „Jedenfalls haben Sie hier oben etwas sehen und sich etwas einprägen können, auch gelernt haben Sie mancherlei, wenn Sie es der Mühe wert gehalten haben, die Augen zu öffnen“. (D.G. 254) Joseph sieht einen lachenden und Zigarre rauchenden Bankrotteur und imitiert ihn, er sieht „den Verfall des Hauses“, (D.G. 229) betrinkt sich mit seinem Vorgänger vergnüglich und zielbewusst in der Silvesternacht (vgl. D.G. 262) und marschiert mit ihm am Neujahrstag auf der Landstraße ins Ungewisse. (Vgl. D.G. 267) Den Status des Fremdseins kann Joseph mit diesem Wahrnehmungssystem nur in wenigen glücklichen Augenblicken auflösen. Unbeschwert sieht er sich, wenn seine Augen mit lächelnden Wolken und standhaften Bäumen kommunizieren.

Jakob ist nicht mehr wie Simon und Joseph an einen Erzähler gebunden. Er ist Autor und Protagonist zugleich und notiert, dass er Schriftstellern nicht gleichen will, denn die verurteilt er als „Windbeutel“, die „nur studieren, malen und Beobachtungen anstellen“, und setzt dagegen grenzenlos und pauschal das Motto: „Man lebe, dann beobachtet sich's ganz von selber“. (J.v.G. 50) Letztlich entzieht der Protagonist dem schreibenden Ich die Lizenz und lässt es konsequent die Feder wegwerfen. (Vgl. J.v.G. 139)

Mittels Blickkontakten selektiert er Gleichgesinnte, so schauen Herr Benjamenta und er „einander in die Augen“, und „von diesem Augenblick an“ entsteht „etwas Bindendes“. (J.v.G. 81) Wie Simon und Joseph registriert auch er seinen Alltag in einer Bilderwelt lebend, die ihm eindeutig scheint und folglich unmittelbar eine Realität repräsentiert, die das Sehen mit dem Denken verbindet. Und das Denken ist es, das Jakob Schwierigkeiten bereitet. Um nicht mehr denken zu müssen, kappt er die Verbindung und schließt seine Augen. Er kennt den Zusammenhang zwischen Sehen und Denken und schließt „die unermüdeten Augen, um nichts mehr zu sehen. Die Augen vermitteln Gedanken“. Eigentlich sind die Augen noch wach, aber er will nichts mehr sehen, „um nichts denken zu müssen“. (J.v.G. 62) Er will nicht mehr Bildern und Eindrücken einer Umwelt ausgesetzt sein, die er nicht versteht. Mit seinen Augen verweigert er jede Kommunikation und verstummt in eintönig stillen und reizarmen phantasierten Landschaften, die entweder mit Schnee bedeckt sind oder aus Wüstensand bestehen. Während Simon und Joseph nur tendenziell als Außenseiter leben, erfüllt Jakob diese Rolle eindeutig. Er artikuliert sich nicht mehr, lebt in seinen Tagträumen und konstituiert sich außerhalb einer Gemeinschaft. Des Ansammelns von Bildern, die er nicht auszuwerten vermag, überdrüssig, nimmt er die Gegenwart, „wie sie ist“, das heißt, wie seine Augen sie sehen. Er verlegt sich darauf, ohne Konfrontation mit irgendetwas oder irgendwem „im stillen“ (J.v.G. 61) zu sehen und zu beobachten und produziert sich schweigend und träumend innere Bilderwelten. In Personalunion besetzt er die Rollen vom Auftraggebenden und Ausführenden, Sender und Empfänger, Regisseur und Schauspieler. Er spielt gleichzeitig ein Ich und ein Er und vermag nicht, Rezipiertes aus bildhaften Vorstellungen zu lösen, in abstrakte Begriffe zu übertragen und als Erfahrung zu speichern.

Dinge stehen nicht für sich, sie müssen wahrgenommen werden, Kommunikation ist nicht eindeutig, Sprache und Gesten müssen identifiziert, verstanden und interpretiert werden.

Der Blick bedient das Gehirn, das Sehen initiiert und administriert bewusste und unbewusste Denkprozesse, Kultur zugehöriges und von Erwartungshaltungen abhängiges Sehen braucht und bildet kollektive Bildgedächtnisse, Urteile folgen einem Common Sense.²⁹² Der Einzelne rezipiert Wahrnehmungen ohne sichtbare Präsenz seiner Quellen. Für Simon, Joseph und Jakob erweist es sich als äußerst schwierig, abstrakte Realitäten des Lebens zu erfassen. Sie versuchen sich in der Variante, ihr Dasein als Spiel und die Welt als Bühne zu betrachten. Ihre Augen sehen, aber erkennen nicht. Determiniertes kulturgeschichtliches Wissen bleibt ihnen verborgen, sie können es nicht anwenden und deshalb auch nicht erfolgreich kommunizieren. Ihre Aktivitäten erreichen nicht das Niveau einer komplexen Handlungsebene und sind deshalb auch nicht als Erfahrungen zu nutzen. Situationen werden von ihnen nicht analysiert, sondern als in Szene gesetzte, visualisierte Bestandsaufnahmen memoriert, sodass Interdependenzen nicht sichtbar werden und ein Verstehen blockieren. Über Formen der Wahrnehmung äußert Robert Walser sich in „Cézannegedanken“,²⁹³ wo er über Blicke räsoniert, die Inspirationen auslösen und ein Schaffen ermöglichen. Cézanne schaut Gegenstände, „die sowohl alltäglich wie merkwürdig sind, lange an“, vertieft „sich in ihren Anblick“, bedauert das Unvermögen der Dinge, „sich über sich Vorstellungen zu machen“, und verleiht ihnen mit kontemplativer Einbildungskraft und Schöpfergestus eine ihnen „eigentümliche Seele“, er spricht: „Belebe dich“.²⁹⁴

²⁹²Nach Geertz ist der Common Sense eine Darstellung der Dinge, die beansprucht, die richtige zu sein, ein Diskurs mit einer Norm, vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung*. Frankfurt am Main 1987, S. 275.

²⁹³Robert Walser, *Cézannegedanken*. In: ders.: *Zarte Zeilen*, S. 252-256. Der Artikel erschien 1929 in der „Prager Presse“, vermutlich geschrieben 1926. Bilder von Cézanne hat Robert Walser wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Berlin bei Paul und Bruno Cassirer gesehen, die zwei Stillleben besaßen und 1904 und 1907 Werke von Cézanne in ihrer Galerie in der Viktoriastraße 35 / Tiergarten präsentierten.

²⁹⁴Ebd., S. 253.

Jetzt sieht der Maler die Vorlage, die er malen wird, lauende Augen umkreisen „Grenzen von etwas Mysteriösem“, ein Prozess wird durchlebt, in dem es gilt, „Selbstverständliches unverständlich, für Leichtbegreiflichkeiten eine Grundlage des Unerklärlichen zu finden“. Der Rezipient führt einen „sehr vornehmen Kampf um die Gebirgsmachung, so dürfte vielleicht der umschreibende Ausdruck lauten, des Rahmens“.²⁹⁵ Die Kontur der Grenzen, innerhalb derer Form und Ausdruck liegen, gleicht einem Gebirge, das dem Darzustellenden Leben einhaucht. Der Prozess der Subjektivierung bewirkt, „dass schließlich der Gegenstand ganz im Blick auf den Gegenstand verschwindet“, dass „die Bilder wieder Repräsentanten der Sache selbst, ja nicht eigentlich mehr nur Repräsentanten, sondern tatsächlich die Sache selbst“ werden.²⁹⁶ So stellt sich Robert Walser die Entstehung eines Bildes vor.

Für den Maler Paul Cézanne bilden die Farben das Medium zum Verstehen der Realität. Sie „steigen aus den Wurzeln der Welt auf. Sie sind ihr Leben, das Leben der Ideen“,²⁹⁷ mit ihnen will er Wesenhaftes von Dingen sichtbar machen. Cézanne betrachtet die für ein Gemälde ausgewählten Motive mit „seinem inneren Auge“,²⁹⁸ das ihm in einer Art Übersetzungsvorgang die entsprechenden Farben wählen lässt, um im Bild eine „Harmonie parallel zur Natur“ zeigen zu können, aber das „Wollen muß schweigen“.²⁹⁹ Souverän folgt er seiner Intuition: „Die Landschaft spiegelt sich, vermenschlicht sich, denkt sich in mir.“³⁰⁰ Im Kontakt mit der Natur „wird das Auge erzogen“,³⁰¹ die Beobachtung der Natur verweist auf ein Verständnis des Wesentlichen, Abläufe in der Natur haben beispielhafte Gültigkeit.

²⁹⁵Ebd., S. 254.

²⁹⁶Robert Spaemann: Schritte über uns hinaus. Ges. Reden und Aufsätze II. Stuttgart 2011, S. 274.

²⁹⁷Paul Cézanne. Über die Kunst. Hamburg 1957, S. 25.

²⁹⁸Ebd., S. 8.

²⁹⁹Ebd., S. 9.

³⁰⁰Ebd., S. 10.

³⁰¹Ebd., S. 77. In einem Brief, datiert vom 25.7.1904, an Emile Bernard.

Wer die Abläufe in der Natur zu deuten weiß und versteht, versteht in Analogien das Verhalten der Menschen, versteht die Welt und findet Erklärungen für den Sinn des Leben. Für dieses nicht vom Willen oder Verstand gesteuerte und kontrollierte „Denken mit den Augen“ weiß Cézanne kein Rezept, im Sehen gibt es keinen Determinismus. „Man sieht ein Bild sofort, oder man sieht es nie. Die Erklärungen dienen zu nichts. Warum erklären“, fragt Cézanne, der ebenso wie Walser einen irrationalen Prozess der Wahrnehmung ohne Analyse akzeptiert, aber ein vom Auge initiiertes Deuten und Denken betont, das Walser negiert.

Wie allgemein akzeptiert diese Form der Wahrnehmung um 1900 ist, bestätigt Rainer Maria Rilke in einem Brief vom 10.10.1907 an Clara Westhoff, in dem er den Augen die Schlüsselposition zum „richtigen“ Sehen zuteilt. „Aber man braucht lange, lange Zeit [...] und plötzlich hat man die richtigen Augen“.³⁰² Kontemplativ geduldiges Verhalten wird mit augenblicklicher Erkenntnis belohnt. In der Anschauung ordnen sich Eingebungen, ordnet sich die Natur und „gibt zu erkennen, was sie bedeutet, wenn man sie achtet.“ Initiator, Mittler und Kontrolleur sind unsere Augen, denn der „Inhalt unserer Kunst liegt darin, in dem, was unsere Augen denken.“³⁰³ Das Gesehene bildhaft zu materialisieren heißt, eine Kopie mit unbestimmter kosmischer Religiosität zu erschaffen, in einem geheimnisvollen Austausch Wesentliches, Seele zu zeigen.³⁰⁴ Auge und Gehirn bedingen einander und werden geschult durch Anschauung der Natur mit anschließender reflektierter, plausibler Anordnung und Abbildung der Wahrnehmungen.³⁰⁵

Souverän nutzt Rilkes Malte Laurids Brigge, der wie Cézanne das Sehen mit einem Prozess der Erkenntnis verbindet, seine Augen im Getümmel einer Metropole.

³⁰²Rainer Maria Rilke: Briefe über Cézanne. Hg. von Clara Rilke. Frankfurt am Main 1983, S. 35f.

³⁰³Ebd., S. 19f.

³⁰⁴Vgl. ebd., S. 25, 27, 60.

³⁰⁵Vgl. ebd., S. 68.

Brigge wandelt durch das pulsierende Paris des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts (1910) und bemerkt, dass er Anblicken und Bildern ausgesetzt ist, die eine Eigendynamik entwickeln und verstanden werden wollen: „Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war.“³⁰⁶ Mit einer reflektierenden Kontrolle seiner Blicke entwickelt er ein Bewusstsein für die Gesellschaft, für eine anonyme Masse von Menschen, deren Gesichter Masken gleichen, hinter denen sie sich verbergen: „Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht.“³⁰⁷ Cézanne beobachtet die Natur und überträgt die Ergebnisse seiner Studien auf den Menschen und weiter auf gesellschaftliche Verhältnisse, er gewinnt Erkenntnisse deduktiv und denkt in Analogien, während Brigge sich im Zentrum des Geschehens befindet, induktiv verfährt und versucht, ein verlorenes Weltbild aus einzeln gesammelten Wahrnehmungen neu zu formen. Brigge widmet sich seinen Aufzeichnungen, lebt von Erinnerungen und vertraut auf die Tradition der Überlieferung. Mit der Dokumentation seiner gesammelten Bilderwelten eröffnet er sich die Möglichkeit zur Selbstvergewisserung. Das Selbstverständnis eines Künstlers formuliert der Maler Frenhofer in der Erzählung „Das unbekannte Meisterwerk“ von Honoré de Balzac: „Der Auftrag der Kunst besteht nicht darin, die Natur nachzuahmen, sondern sie auszudrücken!“³⁰⁸ Die Form ist „ein Dolmetsch zur Mitteilung der Gedanken, der Empfindungen, eine umfassende Poesie.“³⁰⁹ Nach diesem Muster will Cézanne das Auge im konkreten Naturstudium mit einfühlsamer Beobachtung des Wesentlichen erziehen.

³⁰⁶Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Leipzig 1948, S. 8

³⁰⁷Ebd., S. 10.

³⁰⁸Honoré de Balzac: Das unbekannte Meisterwerk. Frankfurt am Main 1987, S. 43.

³⁰⁹Ebd., S. 46.

„Man muß das, was man vor sich hat, durchdringen und daraufbeharren, sich so logisch wie nur möglich auszudrücken“, schreibt er Emile Bernard 1904 und beansprucht, „Bilder hervorzubringen, die eine Lehre sein mögen.“³¹⁰ Sein idealer Rezipient denkt mit den Augen.

Walsers Protagonisten folgen Cézannes Gedanken, sehnen sich nach „Liebe und Gnade“ und erwarten in Abbildern der Natur etwas zu finden, „das gewiß immer unerklärlich bleiben wird“. (G.T. 105) Simon Tanner verstünde die Bilder seines Zeitgenossen Cézanne zu lesen, denn als er Landschaftsbilder seines Bruders Kaspar „mit großen Augen“ betrachtet, gerät er ins Schwärmen, sieht in der Wiedergabe die „Natur selber“, jedes Gemälde „ist so schön, glänzt von Empfindung und trifft die Natur wie in ihr Herz“. (G.T. 104) Für Simon sind die Bilder lebendig, sie rühren ihn und bezaubern seine Seele, Strich und Farbe überzeugen, sie sind schön und glänzen von Empfindung. (Vgl. G.T. 105) Augen, die so sehen, gleichen Cézannes Augen und rezipieren visualisierte Emotionen und Abstrakta. Was Simon hier mit Abbildern der Natur gelingt, nämlich sie als ein geformtes Ganzes wahrzunehmen, bleibt ihm versagt im Umgang mit seinen inneren Bildern, für die er keine Form findet. Sie führen als unsortierte Ansammlung und wahllose Reihung inszenierter Details in eine Gedankenlosigkeit. (Vgl. G.T. 253)

Peter Handke spürt den Spuren Paul Cézannes nach und betitelt seinen Weg „Die Lehre der Sainte-Victoire“.³¹¹ Er erzählt aus der Perspektive eines empathischen Rezipienten, der versucht zu sehen, was Cézanne gesehen hat. Der Maler erscheint ihm „als der Menschheitslehrer der Jetztzeit“,³¹² dem er vielleicht verdankt, Texte analog zu Bildern wahrzunehmen: „Ich las neu den ‚Hyperion‘, begriff endlich jeden Satz und konnte die Worte darin betrachten wie Bilder.“³¹³

³¹⁰Paul Cézanne: Über die Kunst. Hamburg 1957, S. 24.

³¹¹Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main 1984.

³¹²Handke betrachtet Cézanne der Zeit enthoben, assoziiert mit ihm ein „Nähegefühl“ und erinnert dessen Gemälde als Abbildungen von „Weltgeschehen“ selber. Ebd., S. 59 und 61.

³¹³Ebd., S. 73.

Handke dokumentiert seine Wanderungen und Spaziergänge aus einer Einheit von Metaphern, Zitaten assoziierter Erinnerungen und unmittelbaren Schilderungen kleiner Erlebnisse. In Raum und Zeit lässt er sich von Cézanne leiten: „Die Kreise um die Sainte-Victoire wurden immer weiter, ungewollt; es ergab sich so.“³¹⁴ Er besucht Wirkungsstätten des Malers und liest, was jener gelesen hat, so die Erzählung über Cézannes fiktives Vorbild Frenhofer. Das Gehen, verbunden mit dem Prozess des Sehens, Erinnerns, Empfindens und Sammeln, führt Handke zum kontemplativen Erschauen.³¹⁵ Eine Art Identifikation mit Landschaft und Objekten ermöglicht, Bilder „als Beispiel betrachten und als Werke verehren“ zu lernen. Seine Augen gehen spazieren, sie flanieren und bedürfen keines Ziels und keiner Motivation, um in „Bildern das Reich der Welt zusammenzuhalten“,³¹⁶ eine Erfahrung, die den Protagonisten Walsers versagt bleibt. Handke folgt der „Lehre Cézannes“, und seine Augen erfassen intuitiv Bedeutungen. Schwierigkeiten bereitet die Umsetzung imaginerter Bilder in adäquate Formen, eine Art praktische Ästhetik und Suche nach dem vollkommenen Kunstwerk: „Doch was dem Leben erst sein Gefühl gibt, wird beim Weitergeben dann das Problem.“³¹⁷ Auch Jean Starobinski beschreibt das Bedürfnis, Erschautes wieder abrufbar zu verbalisieren: „Der Blick will Wort werden, er ist bereit, die Fähigkeit der unmittelbaren Wahrnehmung zu verlieren, um die Gabe zu erwerben, das, was ihm entflieht, dauerhafter zu fixieren.“³¹⁸ Sich einer Form zu nähern, die auf nicht Abbildbares verweist, haben Autoren wie W. G. Sebald oder Walter Kappacher versucht,³¹⁹ indem sie Fotografien in ihre Texte einbeziehen und auf bildhafte Aussagekraft einer neu geschaffenen Einheit von Wort und Bild vertrauen.

³¹⁴Ebd., S. 68.

³¹⁵Vgl. ebd., S. 73.

³¹⁶Ebd., S. 42.

³¹⁷Ebd., S. 18.

³¹⁸Jean Starobinski: Das Leben der Augen. Frankfurt am Main. Berlin, Wien 1984, S. 7.

³¹⁹Siehe Fotomontagen in: W. G. Sebald: Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen. Frankfurt am Main 1992, und Walter Kappacher: Vom Anfang und vom Ende. Salzburg, Wien 2012.

Ein inspirierter Rezipient wird autorisiert, sehend zu verstehen, ein Prozess, auf den sich Walsers Protagonisten nicht einlassen.

Peter Camenzind fühlt eine Berufung zum Seher und Dichter und verfährt naiv, indem er die Natur mit plötzlich begreifenden Augen sieht und Erschautes zum Prinzip erhebt. Er empfängt Anblicke und projiziert sie als bedeutungsvolle Bilder auf den Lauf des Lebens.³²⁰ „Wandern und Schauen“ hatte ihm „die Augen geöffnet und geschärft“.³²¹ Das Leben zeigt ihm den Weg und tritt vor sein „befangenes Auge“,³²² es dirigiert ihn, schweigt weise und wartet ab, wenn er sich verirrt. In passiver Haltung zu einem handelnden Leben verklärt und idealisiert Camenzind sich Erlebnisse und entzieht sich damit gleichzeitig einer Überprüfung der eigenen Verantwortung. Er ist kein Suchender und Forschender, stattdessen ordnet und verwaltet er als „heimgekehrter Reisender“³²³ vorhandene Welten. Ob er sein „Lebenswerk“,³²⁴ dessen Anfänge in der Schublade liegen, einmal zu großer Dichtung formen wird, bleibt ungewiss. Camenzind vertraut einer zu einseitigen Form von Anschauung, in der idealisierte Gefühle die Bilder dominieren. Tonio Kröger lebt wie Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten als Außenseiter. In seinem Dasein als Schriftsteller sieht er sich isoliert und ist es „oft sterbensmüde“, das „Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben“.³²⁵ Nicht naiv oder pathetisch, sondern „in spielender und gelassener Überlegenheit“ will er „ästhetische Gebilde“ formen und ergibt sich der „Macht des Geistes“,³²⁶ von der sein Blick Schärfe und Reife erfährt. Er unterzieht sich strenger Selbstbeobachtung und schützt sich vor einer Enttarnung oder Bloßstellung von außen.

³²⁰ Vgl. Hesse: Peter Camenzind, S. 26, 53, 133.

³²¹ Ebd. S. 111.

³²² Ebd. S. 34.

³²³ Ebd., S. 110.

³²⁴ Ebd., S. 150. Der Titel seiner zukünftigen Aufzeichnungen lautet: „Mein Lebenswerk“.

³²⁵ Mann: Tonio Kröger, S. 126.

³²⁶ Ebd., S. 125, 119.

Hinter einer Glastür in einem abgedunkelten Raum verbirgt er sich vor den Blicken anderer und in seinem Spiegelbild sieht er „sich sicherer hinter seiner Maske, hinter seinem früh durcharbeiteten Gesicht“,³²⁷ an dem seine innere Zerrissenheit nicht abzulesen ist. Sein anonymes Beobachten ist nicht frei von voyeuristischen Gefühlen, denn der damit verbundene „diebische Genuß“ bereitet ihm „ein Prickeln in seiner Haut“.³²⁸ Wie Walsers Protagonisten signalisiert auch Tonio Kröger eine Tendenz zu masochistischem Verhalten, nur dass jene einer von ihnen provozierten Bestrafung positive Zuwendung entnehmen, die ihnen Teilhabe am gesellschaftlichen Leben suggeriert, während Tonio spielerisch und mit ausgeprägter Selbstkontrolle agiert. Er bemerkt die Doppelbödigkeit seiner Existenz und entschädigt sich mit dem asketischen Gefühl der Entsagung. Glück bedeutet ihm, „zu lieben und vielleicht kleine, trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen“, die nicht mehr einer Bestätigung bedürfen, „geliebt zu werden“.³²⁹ Er will selbst bestimmen, wen oder was er liebt, und reduziert gleichzeitig die Bedeutung einer derartigen Beziehung, indem er das Objekt seiner Wahl entwertet und es Gegenstand und nicht Mensch nennt. Als Mann des Intellekts und der Reflexion schöpft er nicht in der Natur synergetisch Kräfte, sondern bevorzugt Caféhäuser.³³⁰ Seine Augen sehen alles „mit stille gewordenem Blick“³³¹ und aus schützender Distanz. Abgeklärt schaut er „in eine ungeborene und schemenhafte Welt hinein, die geordnet und gebildet sein will“, sieht „ein Gewimmel von Schatten menschlicher Gestalten“ und wird als Schriftsteller immer Worte finden, dass er „sie banne und erlöse“.³³² Sein Leben wird das eines einsam ästhetisch Empfindenden und abstrakt Wirkenden sein.

³²⁷ Ebd., S. 140.

³²⁸ Ebd., S. 160

³²⁹ Ebd., S. 117.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 101.

³³¹ Ebd., S. 140.

³³² Ebd., S. 168.

Auch Walsers Protagonisten inszenieren sich sehenden Auges, aber im Gegensatz zu Tonio Kröger wahnen sie sich zunachst menschlicher Gesellschaft zugehorig, reflektieren frustrierende Erlebnisse nicht und geraten ohne Moglichkeit zur Konfliktlosung in die Situation des nicht mehr sehen Wollens.

Walsers Protagonisten konnten ihren Blick schulen und informatives, systematisch betriebenes Beobachten lernen bei E. T. A. Hoffmanns „Vetter am Eckfenster“, der „die Prinzipien der Kunst zu schauen“ beschreibt und eine „Schule des Lebens“ exemplarisch abbildet. Aus dem Eckfenster „eines kleinen Kabinetts ubersieht er mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes“,³³³ auf dem er das Geschehen eines Markttagess beobachtet und deutet mit einem „Auge, welches wirklich schaut“.³³⁴ Sein Blick verbindet den Einzelnen im Innenraum mit der Gesellschaft im Außen, evoziert Assoziationen und ordnet die Beschreibung.

„Die Wirklichkeit des Alltagstreibens erscheint aus dieser Sicht als idealer Stoff fur den Schriftsteller, weil die optische Wahrnehmung poetisch erganzt und umgeschrieben werden muss, um zugleich wahr und sinnhaft zu sein. Dies gelingt erst durch die doppelte Wirkung des Fensters als Rahmen, Bildbeschrankung und Blickerweiterung zugleich zu sein.“³³⁵

Interpretierte Wahrnehmungen und Schlussfolgerungen produzieren einen Makrokosmos, der dem Betrachter am Fenster die Sicht auf eine Welt bedeutet und seine Phantasien bedient. Der Voyeur agiert mit stiller Teilhabe am Leben und demonstriert mustergultiges Schauen.

³³³E. T. A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. In: ders.: Poetische Werke. Bd. 6. Berlin 1963, S. 744.

³³⁴Ebd., S. 746.

³³⁵Rolf Selbmann: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne. Berlin 2010, S. 127.

Als erstes wird selektiert, „das Fixieren des Blicks erschaut das deutliche Schauen“,³³⁶ eine Person, deren Kleidung, Gestik und Mimik wird ausgewählt und beschrieben. Im zweiten Schritt wird interpretiert, aus einer lebendigen Darstellung plausibel heraus kombiniert,³³⁷ soziale Verbindungen werden gesucht, indem der „Blick in dem bunten Gewühl der wogenden Menge“³³⁸ umherschweift und so etwas wie ein Netzwerk konstruiert. Plausibilität wird durch wiederholtes Beobachten überprüft und empirisch abgesichert.³³⁹ Zur Selbstvergewisserung spiegelt sich der Beobachter in möglichen Realitäten und in assoziierten Rollen Einzelner innerhalb der „Masse“.³⁴⁰ Seine abschließende Verallgemeinerung lautet, dass dieser Markt vor dem Fenster „ein treues Abbild des ewig wechselnden Lebens“³⁴¹ sei. Wie Thomas Manns Tonio Kröger sieht sich auch Hoffmanns Vetter innerhalb eines geschlossenen Raumes hinter Glas und blickt nach außen auf ein komplexes System, das ihm eine Welt darstellt und seiner Phantasie Impulse zum Schreiben liefert. Seine Isolation und Anonymität wird von einem Blumenmädchen in der Rolle als Repräsentantin des Volkes bestätigt, als sie keine Identität zwischen lebender Person vor ihr und deren Autorschaft mit dem von ihr gelesenen Buch akzeptiert und sich stumm verwirrt zeigt.³⁴² In einer Doppelrolle demonstriert der Vetter, wie ein schriftstellerndes Ich mit dem Alter Ego seine Wahrnehmungen reflektiert und ein Weltbild formt.

In zeitgemäß moderner Form methodischer Beobachtungen übt sich Törleß. Zunächst sieht er „alles nur wie durch einen Schleier“ und wartet „auf einen ungeheuerlichen Anblick“.³⁴³ Er ahnt empfindsame Erkenntnisse und entwickelt zum Verständnis menschlicher Psyche ein Gedankenexperiment.

³³⁶Hoffmann: Des Veters Eckfenster, S. 747.

³³⁷Vgl. ebd., S. 749.

³³⁸Ebd., S. 750.

³³⁹Vgl. ebd., S. 760.

³⁴⁰Vgl. ebd., S. 745f., 766, 771, 773.

³⁴¹Ebd., S. 773.

³⁴²Vgl. ebd., S. 756f.

³⁴³Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 8, 17.

Konzentriert richtet er den Blick mit geschlossenen Augen nach innen auf sich selbst, fühlt sich zerrissen zwischen Vernunft und abenteuerlicher Dunkelheit und sucht, zwischen Illusion und Wahrnehmung zu unterscheiden.³⁴⁴ Wie Tonio Kröger beobachtet auch Törleß, „ohne selbst gesehen zu werden.“³⁴⁵ Er sieht „mit Augen, denen alles von ernsterer Bedeutung zu sein“³⁴⁶ scheint. Zwischen Empfinden und Wissen abstrahiert Törleß einen Grenzbereich, „in dem sich die Bilder der Ereignisse zusammendrücken müssen, um in den Menschen einzugehen“,³⁴⁷ um zum Verstehen psychischer Vorgänge, zu von moralischen Vorstellungen freien Erkenntnissen zu führen. Beobachtende Augen des Verstandes und schweigende Augen der Seelenzustände erschaffen zwei Welten, die zu trennen und nicht zu vergleichen sind. Am Ende seines Experimentes fühlt er Befreiung und weiß „zwischen Tag und Nacht zu scheiden“,³⁴⁸ wenn auch die innere Unruhe, die unlösbar mit der Klärung der Dinge und der Seelenzustände verbunden ist,³⁴⁹ ein Leben lang bestehen bleibt. Törleß repräsentiert das analytische Ich der Moderne.

Walsers Protagonisten betrachten das Leben als ein Spiel, das sich zufällig gestaltet und dem sie willkürlich folgen oder sich verweigern. Folglich ist ihnen jede Form einer systematischen Beobachtung fremd. Kontingenzen kalkulieren und Erfahrungen relativieren sie nicht. Losgelöst von Realitäten träumen sie sich eine Bühne des Lebens mit der Hoffnung, tätig sein und sich nützlich fühlen zu können. Zwischen Betrachter und Autor trennen sie nicht und empfinden intuitiv: „Ein Bild löste das andere ab, und die Einfälle spielten miteinander wie glückliche, anmutige, artige Kinder. Voller Entzücken hing ich am fröhlichen Grundgedanken, und indem ich nur fleißig immer weiter schrieb, fand sich der Zusammenhang.“³⁵⁰

³⁴⁴Vgl. ebd., S. 41, 45, 91, 137.

³⁴⁵Ebd., S. 111.

³⁴⁶Ebd., S. 80.

³⁴⁷Ebd., S. 106.

³⁴⁸Ebd., S. 140.

³⁴⁹Vgl. Wilfried Berghahn: Robert Musil. Reinbek bei Hamburg 1963, S. 34.

³⁵⁰Walsers: Kleine Dichtungen, S. 129. Das Zitat entstammt einer Erinnerung an die Entstehung von „Geschwister Tanner“.

Simon, Joseph und Jakob scheitern mit dem Ordnen innerer Bilder, die ihnen in eine Leere und Bedeutungslosigkeit entgleiten. Sie sprechen ihren Augen objektive Potenz zu und halten das, was sie unmittelbar sehen, für Realität. Sie spüren eine Verbindung zwischen registrierten Bildern und dem Denken und schließen ratlos die Augen, weil sie nur die Rettung in einer Gedankenlosigkeit und im Schweigen erwarten und sehen. Ein „Denker zu werden“, (G.T. 23) erwägt Simon nur flüchtig, dann lächelt er „mit Gedankenlosigkeit die vorübergehenden Menschen an“ und fühlt sich „auf einmal als geborner Herr und Meister“. (G.T. 253) Joseph sieht im Zustand der Gedankenlosigkeit „viel Sonne“ und „köstlich gedeckte Frühstückstische“. (D.G. 82) Körperliche Anstrengung entspannt ihn, und er bewegt sich „gänzlich gedankenlos“. (D.G. 233) Dasselbe gilt auch für Jakob, der im Institut Benjamenta „gedankenlosen Gehorsam“ (J.v.G. 33) lernt, und sich definiert: „So bin ich, so roh und so gedankenlos.“ (J.v.G. 115) Seelenruhig ersetzt er Gedanken durch Phantasien und behauptet: „Gott geht mit den Gedankenlosen.“ (J.v.G. 139) Allen dreien ist Gedankenlosigkeit ein Synonym für den Zustand der Sorglosigkeit. Um den zu erreichen, hat Jakob die Lösung gefunden, er schließt die Augen, empfängt keine Bilder der Umwelt mehr, und alles Verwirrende bleibt draußen.

Was Handke zu Beginn seiner Reise entschieden hat und leistet, einer Idee und der Rezeption der Lehre Cézannes zu folgen, Eindrücke und Wahrnehmungen zu sammeln und mit subjektiver Ordnung in das eigene Leben einzufügen, gelingt Simon, Joseph und Jakob nicht. Sie reagieren auf Impulse und registrieren Geschehnisse ohne Kontext als Zufälligkeiten, sodass ihnen ein sinnvolles Ganzes verborgen bleiben muss. Ihr eindimensionaler Blick versperrt ihnen unabdingbare Verbindungen zwischen Sehen und Denken, zwischen Wahrnehmung und Anschauung. Walsers Protagonisten folgen ihrem inneren Auge, das sie in eine Unendlichkeit der Stille und des Schweigens führt, die nur mit „leeren“ Bildern zu erfassen wäre. Die vernichtende Konsequenz einer letztlich bildlosen Wahrnehmung beschreibt Peter Handke. Für ihn ist ohne Bilder das Ende erreicht, der totale Bildverlust wiegt „schwerer, unendlich schwerer.“

Wen solch ein Verlust trifft, der kann nur noch einen einzigen Gedanken denken: Ausgespielt! Es ist zu Ende mit mir und mit der Welt.“³⁵¹ Fehlt in Wahrnehmungen und Erinnerungen „ein Ich oder Ich selber; sind diese Bilder wesenlos“, ³⁵² das heißt, bewegt ein Ich das Kaleidoskop seiner Wahrnehmungen und Erinnerungen nicht mehr, verliert es sich selbst.

3.2 Lachen

Simon, Joseph und Jakob lachen gern und betrachten das Lachen als Bestätigung einer Übereinstimmung und freundschaftlichen Nähe.³⁵³ Sie schätzen Geselligkeit und sehnen sich nach dem Zustand, in einer sozialen Gemeinschaft ungestört leben zu dürfen. Schwierigkeiten ignorieren sie und interpretieren das Leben als ein Spiel, vergleichen die Welt mit einer Theaterbühne und unterscheiden nicht zwischen Phantasie und Realität. Zeigen sich Probleme, versuchen sie, sich unangreifbar zu machen und sich lachend aus der Affäre zu ziehen. Henri Bergson analysiert, „daß die Elemente des komischen Charakters im Theater und im Leben dieselben sind.“³⁵⁴ Lachen wird als wohltuend empfunden, es kann innerhalb einer Gruppe ein Gemeinschaftsgefühl erzeugen und unmittelbar positiv wirken, denn es enthält vor allem „ein Element der Entspannung.“³⁵⁵ Die Hoffnung, lachend Konflikten auszuweichen und spielerisch das Leben zu meistern, kann sich durchaus partiell als berechtigt erweisen. Die drei Protagonisten probieren es, sie wollen nicht isoliert sein und suchen Anschluss an menschliche Gesellschaft.

³⁵¹Peter Handke: Der Bildverlust. Frankfurt am Main 2002, S. 532.

³⁵²Peter Handke: Versuch über den Stillen Ort. Berlin 2012, S. 11.

³⁵³Nach der Unterscheidung zwischen sozio-positiv (harmlos unschuldig) und sozio-negativ (boshaft hinterhältig) gehören sie eindeutig zum sozio-positiven Typ. Vgl. dazu Peter L. Berger: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung, Berlin und New York 1998, S. 60.

³⁵⁴Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt am Main 1988, S. 91. Bergsons Essay „Le Rire“ erschien 1900 in der „Revue de Paris“ und 1914 in deutscher Übersetzung.

³⁵⁵Ebd., S. 122.

Da ihnen die sprachliche Ebene versagt scheint, verwenden sie verstärkt vorsprachliche Gesten, um auf sich aufmerksam zu machen und Zuwendung zu erreichen. Bevorzugt senden sie an ihre Umwelt als Zeichen der Kommunikation ein Lachen, mit dem sie im Gegensatz zum Weinen eine extrovertierte Form der Körpersprache wählen. Sie lachen so offensiv, dass ihre Haltung von Optimismus und Zuversicht geprägt erscheint. Bekannt sind ihnen Varianten und Nuancen, sie können Lachen von Gelächter, Kichern von Grinsen, Gebrüll von still innerlichem Lachen unterscheiden und schätzen das Lächeln als vornehmste Form des Lachens.

Alle drei geraten in Schwierigkeiten, da sie gestisch und mimisch nur zufällig und nicht in von ihnen reflektierten Kontexten agieren. Ihr Lachen ist nicht Teil eines bewusst geführten Dialogs, sondern nur eine präventiv willkürlich eingesetzte Geste, die das Gefühl einer Zugehörigkeit zur menschlichen Gemeinschaft absichern soll. Das Unternehmen misslingt, da ihr Lachen im Atmosphärischen versandet, ohne die Qualität einer lesbaren Mitteilung zu erreichen. Bergson verlagert den Umgang mit der Geste ins Unbewusste und differenziert: „In der Handlung gibt sich der Mensch ganz; in der Geste drückt sich ein isolierter Teil der Person aus, und zwar ohne deren Wissen oder doch zumindest außerhalb ihrer Totalität.“³⁵⁶ Eine Geste kann sich verselbstständigen und der Kontrolle entziehen, außerdem unterliegt sie stärker als Gesprochenes möglichen Fehlinterpretationen.

Simon, Joseph und Jakob scheitern in Dialogen des Lachens und instrumentalisieren das Lachen ohne adressatengerechte Intentionen. Parallel zu diesem Scheitern bewegen sie sich monologisierend³⁵⁷ in die Einsamkeit und rekurren auf lautloses, inneres Lachen, von dem nur sie wissen. Sie synchronisieren ihr Scheitern mit einem Lachen, das sie selbst nicht in Frage stellen, sondern als verinnerlichte Form schützen und als positiven Verstärker ihrer Verhaltensmuster nutzen.

³⁵⁶Ebd., S. 95.

³⁵⁷Mit Genette sind die inneren Monologe der Protagonisten eher „unmittelbare Rede“ zu nennen. Genette: Die Erzählung, S. 111.

Mit der Geste des Lachens maskieren sie ihre Regression, wobei das innerliche lautlose Lachen kein unbewusstes Lachen, keine Selbsttäuschung anzeigt, sondern als ein Zeichen sporadisch erprobter Kommunikation im Senden eines Schweigens zu verstehen ist. Für alle drei gilt Jakobs Aussage: „Doch ich wünsche zu leben, gleichviel wie.“ (J.v.G. 84) Die Sehnsucht, dass ihr Lachen von anderen empfangen und beantwortet wird, bleibt unbefriedigt, erhoffte Entspannung tritt nicht ein und muss kompensiert werden. Ihr Verhalten scheint internalisiert und von ihnen akzeptiert, was Simon resignierend begründet: „was nützt es, eine ernste Miene aufzusetzen, wenn man vom Schicksal dazu bestimmt, ich meine, vielleicht dazu erwählt ist, den Narren zu spielen.“ (G.T. 68) Er bemerkt Schwierigkeiten und quittiert diese pragmatisch mit Fröhlichkeit: „Ich lache sehr gern über solche Sachen, man kommt so am besten darüber hinweg.“³⁵⁸ Seine Erfahrung hat ihn gelehrt, dass mit einem Lachen Konflikte zu negieren und Selbstanklagen zu verhindern sind.

Eine Nähe zur Rolle des Narren liest Walter Benjamin in Robert Walsers Sprachstil, den er als nur scheinbar absichtslos mit einer „anziehenden und bannenden Sprachverwilderung“ deutet. „Dies keusche, kunstvolle Ungeschick in allen Dingen der Sprache ist Narrenerbteil.“³⁵⁹ Ein Narr verschafft sich Möglichkeiten, individuelle Bedürfnisse und Kompetenzen mit sozialer Akzeptanz zu verknüpfen, jedoch wird ihm das nur mit erfolgreicher Teilnahme an Kommunikation gelingen. Mit dem Narren verbindet Jean Paul die Kraft des Witzes: „Himmel, welche Spiele könnten wir gewinnen, wenn wir mit unsern einsiedlerischen Ideen rochieren könnten! Zu neuen Ideen gehören durchaus freie, zu diesen wieder gleiche; und nur der Witz gibt uns Freiheit, indem er Gleichheit vorher gibt“.³⁶⁰

³⁵⁸Robert Walser: Brief von Simon Tanner. In: ders.: Aufsätze, S. 10.

³⁵⁹Walter Benjamin: Robert Walser. In: Über Robert Walser. Hg. von Katharina Kerr. Bd. 1. Frankfurt am Main 1978, S. 126f.

³⁶⁰Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul): Vorschule der Ästhetik. Zweiter Teil, Par. 54. In: ders.: Werke. Bd. 4. Hg. von Rudolf Wustmann. Leipzig und Wien o. J., S. 249.

Ein Narr vollzieht eine hohe Selbstpreisgabe und „ist sozusagen die personifizierte Signatur personaler Regression.“³⁶¹ Zum Narren und zum Witz gehören Distanz und Zuhörer, die Walsers Protagonisten zu oft fehlen, und es sollte, wer auf soziale Integration hofft, den Übergang vom Lachen zur Albernheit bedenken und die Rolle des Komikers angemessen dosieren. Das scheinbar grundlose Lachen der Walserschen Protagonisten ist von ihrem sozialen Umfeld nicht zu deuten und lässt sie vorrangig albern erscheinen. Albernes Lachen „kommt schnell und er stirbt auch wieder schnell, entzündet sich aber auch wieder sofort an sich selbst, weil das dramaturgische Prinzip der Alberei die sinnlos penetrante Wiederholung des Gleichen ist.“³⁶³ Simon, Joseph und Jakob übersehen diese Wirkung, sie wollen ernst genommen werden, lachen häufig zwar ohne konkreten Bezug zur Situation, aber immer mit dem Appell nach Zuwendung und Integration. Die Rolle des Narren bietet sich ihnen an, weil sie Eigenwilligkeit und Freiheit konnotiert, die ihnen Lebenselixier bedeuten und eine Existenz, wenn auch am Rande, aber immer noch innerhalb der Gesellschaft sichern.

Nach ihrer eigenen Aussage bewegen sich Simon, Joseph und Jakob gern in menschlicher Gesellschaft und sehnen sich nach Anerkennung. Ihre Isolation bleibt ihnen unverständlich. Versuche einer Kommunikation auf verbaler Ebene sind nicht zu erkennen, hier beschränkt sich ihr Repertoire auf monologisierende Phrasen, die im Indikativ demonstrativ vorgetragen werden und keine Lücke für einen Gesprächspartner lassen. Stattdessen pflegen alle drei, nonverbal mit der Geste des Lachens zu agieren. Das Lachen hat soziale Bedeutung auf der Bühne des Lebens und im Theater. Henri Bergson analysiert das Lachen im Kontext des Komischen und konstatiert mit einem Plädoyer für Empathielosigkeit, die Walsers Protagonisten zusagen würde: „Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt.“³⁶⁴

³⁶¹Lenz Prütting: Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens. 4. erw. Aufl. Freiburg / München 2016, S. 1943.

³⁶²Vgl. Richter (Jean Paul): Vorschule der Ästhetik, S. 247.

³⁶³Prütting: Homo ridens, S. 1789.

³⁶⁴Bergson: Das Lachen, S. 15. Prütting allerdings kritisiert Bergsons „LE RIRE“ als „ein Machwerk von bestürzender moralischer und intellektueller Dürftigkeit“ und bemängelt seine „erschreckend inhumane Tendenz“. Prütting: Homo ridens, S. 1261 und 1269.

Das Lachen „ist dazu da, den Einzelgänger zurückzuholen und aus seiner Zerstreutheit zu wecken“, allerdings mit dem Risiko, dass „das Lachen für den, dem es gilt, immer ein wenig demütigend ist“, und „man es als eine wahre soziale Züchtigung betrachten“ kann.³⁶⁵ Ausgelacht zu werden, kann eine Niederlage oder Sanktionierung begleiten, aber auch die Rolle des über den anderen Lachenden kann zweifelhaft sein und eher eigenes Unwissen als Überlegenheit entblößen, wie Hans Blumenbergs Bearbeitung des Lachens der thrakischen Magd über den in den Brunnen gefallenen Philosophen Thales zeigt.³⁶⁶ Für Situationen, in denen es Menschen die Sprache verschlägt, bietet Helmuth Plessner eine Erklärung an: „Nur solche Grenzlagen reizen zum Lachen, die, ohne bedrohlich zu sein, durch ihre Nichtbeantwortbarkeit es dem Menschen zugleich verwehren, ihrer Herr zu werden und mit ihnen etwas anzufangen.“³⁶⁷ Plessner deutet Lachen wie auch Weinen als „Ausdrucksformen einer Krise“ in der Persönlichkeit und sieht aus sich anschließender Katharsis innere Balance und Körper gestärkt.³⁶⁸ Häufig sind Ursachen und Absichten eines Lachens vieldeutig und nur schwer zu bestimmen. Das scheinbar leichtfertige Verhalten der Walserschen Protagonisten deckt sich mit Freuds Betrachtungen zum Infantilen als „Quelle des Unbewußten, die unbewußten Denkvorgänge sind keine anderen, als welche im frühen Kindesalter einzig und allein hergestellt werden.“³⁶⁹ Es kann aber auch als Maske dienen, Ausdruck von Heiterkeit und Ausgelassenheit sein sowie Zorn, Scham oder Schüchternheit verbergen.³⁷⁰

³⁶⁵Ebd., S. 90.

³⁶⁶Vgl. Hans Blumenberg: Das Lachen der Thrakerin. Frankfurt am Main 1987.

³⁶⁷Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941). In: Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur. Frankfurt am Main 2003, S. 328.

³⁶⁸Ebd., S. 211 und 274.

³⁶⁹Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905). In: ders.: Psychologische Schriften. Studienausgabe Bd. IV. Frankfurt am Main 1982, S. 159.

³⁷⁰Vgl. Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren. In: Gesammelte Werke. Neu Isenburg 2006, S. 1283f.

Simon, Joseph und Jakob lachen und hoffen auf ihren Verbleib innerhalb der Gemeinschaft, sie spielen mit einer Geste, ohne sich ihrer Absichten bewusst zu sein. Da sie im kontextfreien Raum agieren, sieht ihre Umwelt keinen Anlass, hinter diese Maske zu schauen.

Geselliges Lachen erlebt Simon zusammen mit seiner Schwester Hedwig. Es lässt beide vorübergehend glauben, sich einig zu sein und sich gut zu verstehen. Mit ihr genießt er Augenblicke, in denen sie Probleme der Vergangenheit in köstliche Bilder auflösen, um „ihr Lachen daran zu wetzen und bei traurigen Anlässen heiter zu bleiben, wie es sich auch ziemte.“ (G.T. 152) Doch der Schein trügt, Erlebtes verbleibt im Bildhaften, ohne Stufen einer Reflexion und eines Relativierens zu erreichen, ohne zur Erfahrung zu reifen. Hedwig ist ihrem Bruder grundsätzlich wohl gesonnen, lässt sich von ihm eine Parodie „ihrer schwungvollen Rede“ gefallen, und „schallendes Gelächter“ (G.T. 78) vereint beide.³⁷¹ Er revanchiert sich und „lobte mit komischer Begeisterung wieder das herrliche Essen, was Hedwig jedes Mal, wenn er es tat, so zum Lachen brachte, daß sie ganz fröhlich wurde und alles vergaß, was etwa noch hätte eine Sorge genannt werden können.“ (G.T. 145) Ebenfalls in von Sympathie getragener Stimmung malt er sich mit seiner Vermieterin Klara Agappaia, für die er schwärmt, eine gemeinsame Zukunft aus und sie „lachten dabei“. (G.T. 98) So gelingt es Simon vereinzelt und für Augenblicke in einer Atmosphäre der Heiterkeit, sich in angenehmer Nähe von Menschen zu erleben, jedoch ohne soziale Bindungen oder gar stabile Beziehungen einzugehen. Kritik registriert er, aber es bleibt unklar, ob er die Vorwürfe gegen ihn verstanden hat, ob er seine Schwester verstanden hat, dass es ihm an Zuverlässigkeit, Verantwortungsbewusstsein und Dankbarkeit mangle.

³⁷¹Bruss sieht in Simons Distanzverlusten, die es mit der Schwester und auch mit dem Bruder Kaspar gibt, inzestuöse Tendenzen. Vgl. Dagmar Bruss: Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit. Giovanni Verga und Robert Walser: Vom Umschlagen des Genealogischen in die Horizontale um 1900. Heidelberg 2016, S. 221.

Lachend hört Simon von Rosa, die er „seine alte Freundin“ nennt, dass er unzuverlässig sei und „eigentlich die Wurst nicht verdiene“, (G.T. 99) die sie ihm zur Stärkung anbietet. Sein Versprechen, sie bald wieder zu besuchen, hält er nicht und bestätigt damit ihren Vorwurf. Hedwig demaskiert ihn als „einen sorglosen, frechen, glücklichen Burschen“ (G.T. 147) und konstatiert: „Du hast nicht das mindeste Talent, Andenken zu hinterlassen“. (G.T. 167) Unbeeindruckt antwortet er mit einem Lachen, bricht die Beziehung ab und geht. „Mein Herz ist zuweilen ganz hart, besonders hart ist es, wenn ich andere Menschen voll Mitleid sehe. Da möchte ich immer so hineinwettern, hineinlachen in das warme Mitleid“, (G.T. 227) offenbart Simon aggressiv und gefühllos fremden Männern im Wirtshaus. Er zeigt keine Empathie und leidet weder mit anderen, (Mitschüler vgl. G.T. 111f.) noch plagen ihn Selbstmitleid (im Wirtshaus vgl. G.T. 226f.) oder Schuldgefühle. Unbeirrt glaubt er, dass aus ihm „auch noch eine Form wird“, (G.T. 305) und erinnert sich lachend, dafür als Referenz die Tüchtigkeit seiner Brüder angeführt zu haben. (Vgl. G.T. 305) Er nennt keine inneren Werte oder Qualitäten, sondern zeichnet eine vage äußere Kontur. Naiv partizipiert er an Tugenden seiner Geschwister, um eigene Defizite zu nivellieren. Sein Repertoire von Formen einer Mitteilung ist einseitig auf Varianten des Lachens begrenzt. In schwierigen Situationen lockt als letzter Ausweg die Regression, „innerlich lachte er, äußerlich schien er betrübt, das heißt, er setzte ein dummes Gesicht“ (G.T. 193) auf. Er maskiert sich, lenkt ab, denkt sich spielerisch Wörter aus, die nur er versteht, und lacht zufrieden, „als er das Wort ‚Posten‘ ausdachte“, (G.T. 277) mit dem er die ihm fehlende Anstellung oder Beschäftigung meint. In einem „Brief“,³⁷² den Simon etwa vier Jahre später schreibt, bekräftigt er, dass er in unlösbaren Situationen gerne lacht und Sorgen sein Leben verfeinern.

³⁷²Robert Walser: Brief von Simon Tanner. In: ders.: Aufsätze, S. 7-11. Der Text erschien im *Simplicissimus*-Kalender für 1912. Simon schreibt an „eine schöne und liebe Frau“, ebd., S. 7.

Trotzig weigert er sich: „Nein, ganz sorglos möchte ich nie sein.“³⁷³ Lernprozesse sind nicht erkennbar, stattdessen manifestiert sich eine soziale Isolation und Vereinsamung, vor der Hedwig ihn warnt: „Ein Reisekoffer ist das ganze Haus, das du in der Welt bewohnst“, sie wird ihm „aus dem Fenster nachschauen“ (G.T. 168) und tätig bleiben, während er wieder einmal ohne Anstellung in eine ungewisse Zukunft geht. Lachen funktioniert als Trost und Selbsttäuschung, kompensiert verbale Kommunikation und suggeriert geselliges Miteinander. Atmosphärische Vertrautheit im Beisammensein mit anderen trübt sich für Joseph ein. Im Vergleich zu Simon verläuft sein Leben ohne Kontakt zu Geschwistern oder Freunden einsamer und oberflächlicher, das Lachen hat jede Ausgelassenheit und Unbeschwertheit verloren. Im vom Bankrott bedrohten Haus Tobler registriert er beim Kartenspiel ein Lachen in „falschen Tonarten“, (D.G. 46) das am Weihnachtsfest zum Superlativ gesteigert nur noch als „das allerunfeierlichste Lachen“ auftritt und „das gewöhnliche Benehmen“ symbolisiert. (D.G. 249) Lachen in geselligen Runden erlebt Joseph in der Regel als Geste der Verdrängung von Problemen und als Selbstbetrug in Verbindung mit Alkohol. Sein bereits insolventer Prinzipal feiert ausgiebig und lacht „aus vollem Halse, ein gefülltes Glas schimmernden, hellgoldenen Weines in der Hand schwenkend.“ (D.G. 62) Noch ist das Glas gefüllt, aber das Bild täuscht, bald wird das Lachen zum Gelächter mutieren und mit einem am Boden liegenden zerbrochenen Weinglas den Ruin anzeigen, was „ein holländischer Trunkenboldszenenmaler nicht überzeugender und abschreckender hätte malen können“. (D.G. 236) Lachen verselbstständigt sich als Allegorie des Untergangs, unbeschwertes Lachen weicht einem Lachen, das Not und Probleme nicht zu lösen vermag und nur die Verzweiflung im Ruin kompensieren hilft. Anders als Simon bewegt sich Joseph ausschließlich außerhalb von familiärer Geborgenheit, lebt im Hause des Erfinders Karl Tobler, dessen Schwierigkeiten strukturell den seinen gleichen.

³⁷³Ebd., S. 11.

Herr Tobler arbeitet planlos und undiszipliniert, belohnt sich spontan mit Zigarren rauchen und Alkohol trinken, lacht unermüdlich und brüllt trotzig der ganzen Menschheit entgegen ins Nichts. Geschäftliche Termine verlegt er gern ins Wirtshaus, desavouiert sich und gibt sich der Lächerlichkeit preis. Die Rolle eines Prinzipals erfüllt er nur sehr dürftig und ermuntert Joseph: „Sie lachen. Ja, lachen Sie meinetwegen“. (D.G. 44) Als Joseph sich Vorwürfen der Undankbarkeit entzieht, hält Tobler „es für das Vernünftigste, laut zu lachen“ mit der Suggestivfrage, die er auch sich selbst stellen müsste: „Sind Sie eigentlich närrisch geworden, Joseph Marti?“ (D.G. 134) Die Verständigung der beiden als Herr und Diener funktioniert, wie der Erzähler berichtet, mit der Geste des Lachens: „Was doch Tobler für eine Manier besaß, zu lachen und einen spöttisch von oben herab anzusehen“. (D.G. 81)

Herr und Frau Tobler gleichen in ihren Verhaltensmustern Joseph so sehr, dass er sich bestätigt fühlt und seine Defizite nicht bemerkt. Absichtlich verwendet er ein „gezwungenes Entschuldigungslachen“, um „den aufrührerischen Eindruck seiner etwas langen Rede zu besänftigen und zu zerstreuen.“ (D.G. 113) Joseph nutzt als Abwehrmechanismus die „Identifizierung mit dem Angreifer“, eine Komplikation, „wo Abwehrvorgänge sich kombinieren oder wo dasselbe Mittel das eine Mal nach innen, das andere Mal nach außen hin gebraucht wird.“³⁷⁴ Herr Tobler führt ihm vor, wie man den finanziellen Ruin eines Unternehmens ignoriert und Bettelbriefe als „Kunststücke“ (D.G. 205) deklariert. Frau Tobler lacht „hell und schön“, (D.G. 76) und lachend schmeichelt Joseph ihr. (Vgl. D.G. 155) Wenn Joseph grob ist und sie ihn demütigt, (vgl. D.G. 142) genießen es beide und lachen im Duett. Sieht Frau Tobler ihre Existenz bedroht, bittet sie Gott, „ihr die Kraft zu einem Gelächter zu geben.“ (D.G. 76)

³⁷⁴Anna Freud: Das Ich und die Abwehrmechanismen. Frankfurt am Main 2009, S. 109.

Auch sie überschätzt die konstruktiven Möglichkeiten maßlosen Lachens, denn „das Gelächter trug nichts ein, es verhallte an den Wänden der kleinen³⁷⁵ Grotte, es belustigte bloß, aber bereicherte nicht.“ (D.G. 158) Unvermeidbar ist die Nähe zur Traurigkeit, denn es ist „deutlich zu hören, wie der Seufzer und das Gelächter ein und dieselbe Klangfarbe, ein und denselben Ton“ aufweisen. (D.G. 43) Lachen und Leiden verschmelzen ebenso wie Subjekt und Objekt. Sender und Empfänger, Täter und Opfer und sind nicht mehr voneinander zu trennen.

Nur ein Mal berührt Joseph eine leidvolle Szene, und er verweigert sein Lachen. Als die Magd Pauline das Kind Silvi malträtirt, interveniert der Erzähler und delegiert diese Aufgabe an „das Muster aller Erziehungsmethoden der Welt“, das die Verantwortung übernimmt und laut auflacht. (D.G. 88) Wie die Protagonisten beherrscht auch der Erzähler die Kunst, Abstrakta als Handelnde auftreten zu lassen, um seine Figuren zu schützen und missliche Situationen zu retten. Grundsätzlich sieht Joseph keine Notwendigkeit, eine Instrumentalisierung seines Lachens zu überprüfen. Selbst im Karzer einer Kaserne, als er eine zweitägige Strafe für die versäumte „herbstliche Wiederholungsübung“ (D.G. 185) absitzen muss, will das Lachen nie „ganz verhallen und erlahmen“. (D.G. 188) Als ihn „zitternd und mutlos“ (D.G. 216) Erinnerungen bedrängen, schafft er es, „zu grinsen, um nicht plötzlich wie ein Schwächling weinen zu müssen.“³⁷⁶ (D.G. 218)

Novalis analysiert das Lachen und warnt: „Aus vielen Lachen und Witzeln kann aber auch Hypochondrie entstehn.“³⁷⁷ Dieser Gefahr entgehen Walsers Protagonisten, indem sie das Lachen zum inneren Monolog wenden und nur noch unhörbar lachen.

³⁷⁵Im Manuskript heißt es „steinernen“, was den Widerhall des Gelächters intensiviert.

³⁷⁶Joseph präsentiert sich nur ein Mal als „Schwächling“ und weint, als er Frau Tobler beteuert, wie viel Mühe er sich gegeben habe und wie gern er im Toblerschen Haus lebe. (Vgl. D.G. 241) Simon gesteht, wahrscheinlich vor Freude oder Sehnsucht weinen zu müssen. (Vgl. G.T. 92, 119) Beinahe weinte Simon „vor Zorn“. (G.T. 101) Jakob bereut „bitter“ und weint am Ende des Traum-Abenteuers mit Fräulein Benjamenta. (J.v.G. 88)

³⁷⁷Novalis: Bd. 2. Das philosophisch-theoretische Werk. München und Wien 1978, S. 522.

Ganz unterlassen können sie es nicht, denn sie brauchen es als entlastenden Kommentar auf unbewältigte Kommunikation. Die entspannende Wirkung des Lachens und das Reagieren auf einen Reiz beschreibt Charles Darwin. Wenn sich die Seele „in einem vergnüglichen Zustand“ befindet und der Körper physikalisch Spannung aufgebaut hat, dient das Lachen dazu, „überschüssige nervöse Energie zu verbrauchen“. Häufig wird gelacht, wenn „irgend etwas Unerwartetes“, eine „neue oder nicht zusammenstimmende Idee“, in einen „gewöhnheitsmäßigen Gedankenzug hineinbricht“.³⁷⁸ Wohl dosiert kann Lachen Frustrationen verhindern oder abbauen, als habitueller Sprachgestus wird es jedoch zur Krise führen und Lebenskonzepte ins Wanken bringen.

Tobler beharrt auf die Offensive: „Schließlich lachte er. Nein, er brüllte.“ (D.G. 215) Aber niemand in seinem sozialen Umfeld hört im Lachen und Brüllen auch Hilferufe anklingen, und der Erzähler bestätigt die Devise: „Sah man das Haus an, so mußte man lachen.“ (D.G. 147) Doch hier lacht nur der, der Freude am Misserfolg von anderen hat.³⁷⁹ Toblers selbst verfahren nach demselben Muster mit einem Mann, der ihnen seine Erfindungen vorstellt, Ideen, über die „man gar nicht genug glaubte lachen zu sollen.“ (D.G. 251) Mit scheinbar souveräner Geste werden die Parallelen zur eigenen Situation übersehen. Erst als Joseph „das bestimmte Schluß-Bewußtsein“ (D.G. 264) spürt, dass es für das Haus Tobler keine Rettung mehr gibt, und die Familie von Krankheiten gezeichnet ist, packt er seinen Handkoffer und geht. (Vgl. D.G. 267) Sein Lachen hat sich im Konjunktiv II aufgelöst, wie der Erzähler einen möglichen Augenblick kommentiert: „Gelacht würde man haben, und ein ernstes, aber ruhiges Wort würde man schön vor sich hingesprochen haben.“ (D.G. 258) Hier lacht kein Ich mehr, sondern nur noch ein unbestimmtes „Man“, dessen Existenz eine Scheinwelt erreicht hat.

³⁷⁸Charles Darwin: Gesammelte Werke. Neu Isenburg 2006, S. 1276f.

³⁷⁹Tonio Kröger erfährt leidvoll, ausgelacht zu werden, was er nicht verdrängt, sondern mit dem Bewusstsein eines Schriftstellers erinnert und sich tröstet: „Man würde vielleicht einmal aufhören zu lachen!“ Mann: Tonio Kröger, S. 116.

Im Unterschied zu Simon und Joseph lebt Jakob in einer Großstadt. Dort trifft er zufällig seinen Bruder Johann, mit dem er gemeinsames Lachen genießt: „O, mit einem Bruder zusammen lachen zu können, das ist sehr hübsch.“³⁸⁰ (J.v.G. 58) Doch das soziale Umfeld von Johann, „er ist so etwas wie ein namhaft bekannter Künstler“, (J.v.G. 47) bleibt Jakob so fremd, dass er den Kontakt abbricht und sich in die Dienerschule der Benjamentas zurückzieht. Ebenso wie Simon und Joseph provoziert auch Jakob besonders gern Menschen, die er schätzt und von deren Zorn er sich belohnt sieht. Als „heilig“ erinnert er die Augenblicke, in denen seine Mutter „zürnte“. (J.v.G. 53) Vergleichbar ambivalent wie die Beziehung zu seiner Mutter gestaltet sich das Verhältnis zu Herrn Benjamenta oszillierend zwischen Nähe und Distanz, Zutrauen und Verachtung. (Vgl. J.v.G. 125f.) Mit ihm kommuniziert er in seiner gewohnten Art provokant nonverbal lachend. Herr Benjamenta erweist sich als idealer Partner, droht mit Sanktionen und gibt gleichzeitig zu erkennen, dass ihm Jakobs Lachen gefällt. Ausdrücklich bittet er ihn: „Lach’ mich ganz unverschämt aus, Jakob. Ich erlaube es dir.“ (J.v.G. 110) Jakob empfängt Zorn³⁸¹ und Strafe als Liebesersatz, er missbraucht sein Lachen als Waffe und wendet es zum Instrument der Machtausübung in Konfliktsituationen, in denen er einen „Krösus“ spielt, der nichts „liebt und haßt“ und willkürlich agiert. Dann ist er zwar einsam, aber nicht leidend, was „beinahe zum Lachen, vielleicht sogar zum Grinsen ist“. (J.v.G. 119) Ein Grinsen setzt ein, wenn ihm die Realität bereits entglitten ist und das Lachen einer Steigerung bedarf. Jakob findet in Herrn Benjamenta einen kongenialen Partner, erschreckt ihn gern und jubelt: „Wie mußte ich innerlich kichern.“³⁸² Teufeleien sind doch das Netteste am Leben.“ (J.v.G. 136)

³⁸⁰Die Ausnahmen, in denen ein Resonanz- und Interaktionslachen stattfindet, sind die Situationen des geselligen Beisammenseins der Geschwister Simon und Hedwig, beziehungsweise von Jakob und Johann.

³⁸¹In dem kleinen Text „Fanny“ (1912) erinnert sich ein Ich im Gegensatz zu Jakob, dass „Mamas Zorn stets mindestens ebenso weh tat wie die Ohrfeige, die sie mir versetzte“. Walser: Aufsätze, S. 58.

³⁸²Das Kichern bezeichnet wie das scheinbar grundlos alberne Lachen die Regression. Prütting ordnet es Pubertierenden und Erwachsenen mit geminderter Personalität zu. Vgl. dazu Prütting: *Homocidens*, S. 1787ff.

Während Simon und Joseph zaghaft in inneren Monologen regredieren, aber noch hörbares Lachen senden, festigt Jakob seine Isolation und bevorzugt die Geste eines stillen Grinsens und Kicherns. Er entwickelt die Technik eines schweigenden Lachens, wo er Sender und Empfänger, Täter und Opfer in sich vereint: „Ich mag mich sehr, sehr gern am Herausschallen des Lachens verhindern lassen. Das kitzelt so wunderbar: es nicht loslassen zu dürfen, was doch so gern herausschießen möchte. Was nicht sein darf, was in mich hinab muß, ist mir lieb.“ (J.v.G. 89) Diese „vollkommene Vorstellung“ von Lachen macht er zum Lebensprinzip: „Alles Verbotene lebt auf hundertfache Art und Weise; also lebt nur lebendiger, was tot sein sollte.“ (J.v.G. 90) Vielleicht lacht er über sich selbst, um nicht zu verzweifeln. (Vgl. J.v.G. 36) Er weiß es nicht und fragt sich: „Warum ich nur habe lachen müssen?“ (J.v.G. 64) Jakob erfährt Stimmungen, die ihm Verunsicherungen und verdrängtes Leiden signalisieren. Erinnerungen intensivieren seine Gefühle und artikulieren sich in einem abwehrenden „beinahe krümmen vor Lachen“. (J.v.G. 19) Lachkrämpfe erschüttern die personale Emanzipation in „Gestus, Vultus, Habitus, Atmung, Wachheit und sprachlicher Artikulationsfähigkeit“, blockieren Interaktionen und führen zum „Sturz in die Regression“.³⁸³ Der Kritik seines Bruders Johann, dem es „dummes junges Gelächter“ (J.v.G. 58) bedeutet, entzieht er sich ebenso wie den Standpauken seines Mitschülers Kraus, der ihn verächtlich „Lachbenzen“ (J.v.G. 119) und „Bruder Lustig“ (J.v.G. 131) titulierte. Unmittelbare Aggression wagt Jakob im Schutz eines Traums, in dem er als launiger Despot Menschen schlägt und das „zum rein Kaputtlachen“ findet, letztlich „schweißtriefend“ erwacht, „die Grenze des Wahnsinns streift“ (J.v.G. 76f.) und vor sich selbst erschrickt. Dagegen erfährt er Erholung und positive Bestätigung, wenn er an der Tür zu Herrn Benjamentas Büro „durchs Schlüsselloch“ nur Stille hört: „Ich mußte leise und glücklich lachen, ganz dumm lachen“. (J.v.G. 82)

³⁸³Ebd., S. 1686.

Lachen begleitet symptomatisch Stimmungen der Isolation und kommentiert Reaktionen der Abwehr, es ist Zeichen einer „ambivalenten Verschränkung von Selbstbehauptung und Selbstpreisgabe“.³⁸⁴ Simon, Joseph und Jakob nutzen es nicht als souveräne Geste, sondern zwanghaft als notwendiges Antriebselement in Alltagssituationen, um diese mit positiver Lebenshaltung zu überstehen. Tobold lacht wie Jakob als „Bruder Lustig“ oft „wie verrückt“ nur noch über sich selber.³⁸⁵ Wie Jakob bleibt er allein und sucht in einer Dienerrolle Zuwendung und Anerkennung. Auch der „Räuber“ lacht „inwendig“, und wenn „man ihn auslacht, so lacht er mit.“³⁸⁶ Der wissende Erzähler gibt keine Hinweise auf ein Leiden an der Einsamkeit, identifiziert sich mit seinen Figuren und schützt sie. Niemand im Umfeld der Walserschen Protagonisten erkennt in deren Lachen Zeichen der Not oder Unsicherheit und bietet Hilfen an.

Formen des Lachens von Simon, Joseph und Jakob in Stichpunkten:

- Konfliktvermeidung: mit freundlicher Atmosphäre mögliche Sanktionen verhindern
- Botschaft: Signal der Zugehörigkeit und der Sympathie
- Dialog: Lachen als Antwort und Zustimmung (kann in Gelächter übergehen)
- Täuschung und Selbsttäuschung (Galgenhumor in bankrotten Situationen)
- Allegorie des Untergangs
- Provokation, Macht, Waffe (impliziert ist Strafe, die subjektiv als Zuwendung zählt)
- Selbstschutz (Nähe zu Traurigkeit in auswegloser Situation, nicht leiden wollen)
- Übergang zum Grinsen (Einsamkeit, nicht weinen wollen)
- Übergang zum Brüllen (Botschaft mit verzweifelter Hilferuf)
- Selbstbestätigung in Monologen

³⁸⁴Ebd., S. 1461.

³⁸⁵Vgl. Robert Walser: Tobold (1917). In: ders.: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.8. Prosastücke, Kleine Prosa, Der Spaziergang. Hg. von Barbara von Reibnitz. Basel und Frankfurt am Main 2016, S. 134ff.

³⁸⁶Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 3, S. 49, 11.

- Kichern mit Steigerung zum Grinsen (Ankündigung zum Rückzug, zur Regression)
- Phantasien eines sich vor Lachen Krümmens (imaginiertes Lachen stiller Verzweiflung)
- Selbstreferentielles Spiel (unterdrücktes Lachen, innerliches Explodieren)
- Traum von Gewalttaten und extremem Lachen (Freisetzung unterdrückter Aggression)
- Lautloses inneres Lachen (Regression, Monolog des Schweigens)

Das Lachen von Kröger, Camenzind und Törleß ist dem der Walserschen Protagonisten nicht vergleichbar und bestätigt deren Sonderform. Tonio Kröger lacht wenig und erinnert das Lachen früherer Jugendlieben, das ihn immer als ein Auslachen gequält hat und dem er auch als „berühmter Mann“³⁸⁷ nicht entkommt. Nur Magdalena Vermehren, wie er eine Außenseiterin, versteht ihn und lacht mit ihm.³⁸⁸ Camenzind lacht mit Freunden in unbeschwerten Augenblicken, während Törleß das Lachen von Mitschülern in aggressiven und herabwürdigenden Situationen registriert. Auch er selbst lacht mit sadistischer Tendenz, als er Basini entlarvt: „Ich glaube, ich zitterte vor Freude.“³⁸⁹ Als Form und Ausdruck unmittelbarer Kommunikation lachen weder Kröger noch Camenzind oder Törleß. Ihr Lachen findet Konsens und wird verstanden.

Walsers Protagonisten lachen häufig und bedürfen, um sich zu trösten und bedrohliche Situationen zu entschärfen, seiner therapeutischen Wirkung. Im Sinne dieser Kompensation und nicht im Kontext einer Pointe³⁹⁰ bedeutet ihnen das Lachen den Aufbau einer unbenannten Erwartung und Beruhigung in der tröstenden Entladung. Es beginnt mit einem Reiz, Impuls oder Trieb, darauf folgt der Krampf und die Erregung von Aufmerksamkeit, um sich explosionsartig aufzulösen. Die Sehnsucht, in eine Gemeinschaft integriert zu sein, initiiert den Spannungsaufbau, der seine Entladung in einem animierend albernem Lachen findet.

³⁸⁷Mann: Tonio Kröger, S. 165.

³⁸⁸Vgl. ebd., S. 117.

³⁸⁹Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 43f.

³⁹⁰Vgl. Prütting: Homo ridens, S. 1007.

Eine Form des Lachens, die die Protagonisten nicht zu kennen scheinen, ist das Lachen, das Hermann Hesses „Steppenwolf“ bewundert und lernen will. Er sucht „das Lachen der Unsterblichen“,³⁹¹ das Licht und Helligkeit der Ewigkeit und des Weltraums bedeutet. Harry Haller, zweigeteilt in Wolf und Mensch, in Trieb und Geist,³⁹² lacht nicht und definiert sich im Gegensatz zu Simon, Joseph und Jakob als Opfer und Märtyrer, auserwählt, „die endlose Schuld des Lebens zu büßen“.³⁹³ Nicht als Null geht er seinen Weg, sondern gleich einem richtenden und rächenden Komtur der Mozartschen Opernwelt, überhöht als Idealist, wandelt er „auf der Spur des Großen und Ewigen“.³⁹⁴ Allmächtig lacht Harry Haller im Konjunktiv der Ewigkeit: „Einmal würde ich das Lachen lernen“.³⁹⁵ Ein Lachen dieser Art befremdete Walsers Protagonisten, vermutlich verabscheuten sie es. Als eigenständige Kategorie ist das Lächeln zu betrachten, auch wenn es mit dem Lachen verwandt ist. „Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß das Lächeln im Gegensatz zum Lachen eine kontrollierte Ausdrucksform ist“, die ohne „Zusammenbruch“ funktioniert und als „ein wesentliches Zeichen sozialer Interaktion“ gilt.³⁹⁶ Aus der Perspektive von Simon, Joseph und Jakob ist das Lächeln auserwählten Frauen vorbehalten, für die sie schwärmen, die sie in einem Atemzug bewundern und verachten. Für Simon artikulieren sich in einem Lächeln harmonisch problemlose Dialoge. So offeriert er sich und „mußte immer lächeln, wenn jemand ihm eine Tür öffnete und ihn zum Eintreten ersuchte“. (G.T. 25)

³⁹¹Hermann Hesse: Der Steppenwolf. Berlin 1930, S. 212.

³⁹²Vgl. ebd., S. 27.

³⁹³Ebd., S. 217.

³⁹⁴Ebd., S. 204.

³⁹⁵Ebd., S. 312.

³⁹⁶Peter L. Berger: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin und New York 1998, S. 57f.

Er will in Frieden leben und erwartet, dass seine Introdution mit entsprechender Freundlichkeit erwidert wird, „denn ein Lächeln, wenn es kein unzartes ist, zwingt immer das andere hervor.“ (G.T. 80) Er glaubt, „einige Menschenkenntnis zu besitzen“ und die Menschen zu lieben. (G.T. 9) Mit seinem Leben kann er nichts anfangen und behauptet selbstquälerisch, es zu lieben, um es provokant „anständigerweise wegzuwerfen“. (G.T. 80) Lieben bedeutet ihm, allein zu sein und „in seiner Andacht“ nicht gestört zu werden. (G.T. 81) Ebenso wie die Liebe verlagert er das Lächeln ins Metaphysische. „Ein Lächeln ist so schön, wenn es über eine Lippe geht, die man ahnt, nicht sieht,“ (G.T. 81) Einbildungen trennt er nicht von der Wirklichkeit, orientiert sich an Romanen und „liebte immer die Liebenden“ in Büchern. (G.T. 79) Die von ihm verehrte Klara lässt er stellvertretend seinen Bruder Kaspar lieben und huldigt spielerisch Frauen mit Vorstellungen von einem Lächeln, das Johann Caspar Lavater so definiert:

„Wer bey'm Lächeln gewinnt, und bey'm Lachen verliert; – wer, ohne Lächeln, huldreich zu lächeln scheint, und schweigend friedliches Betragen um sich her verbreitet – wer auch im witzreichsten und witzfrohesten Lächeln oder Lachen nie kaltverachtenden Hohn verräth; wer lieblich lächelt, wo er Freude der Unschuld bemerkt, und Lob des größern Verdienstes vernimmt – in dessen Physiognomie und in dessen Charakter wird alles edel, alles harmonisch seyn.“³⁹⁷

Aus dem Lächeln einer Dame, in deren Diensten Simon steht, liest er Belohnung und Anerkennung. (Vgl. G.T. 182) Auf seinen Spaziergängen zeigt er sich grundsätzlich bereit zur Kontaktaufnahme, ein Lächeln „kam von selber“, automatisch lächelt er „mit Gedankenlosigkeit die vorübergehenden Menschen“ an, (G.T. 253) aber auf den Straßen der Stadt antwortet ihm niemand im Gegensatz zur Natur, die ihm „ein einziges Lächeln“ (G.T. 149) zu sein scheint.³⁹⁸

³⁹⁷Johann Caspar Lavater: Von der Physiognomik. Frankfurt am Main 1991, Kap. 15, Abschn. LXXXII.

³⁹⁸„Sein ist nämlich überhaupt kein Begriff, sondern das Korrelat eines Aktes der Anerkennung.“ Lächeln ist hier nicht Metapher, sondern Metonymie. Robert Spaemann, Über die Bedeutung der Worte 'ist', 'existiert' und 'es gibt'. In: Philosophisches Jahrbuch. Band 117/1 (2010), S. 15.

Natur rezipiert er im Einklang mit sich und antwortet ihr: „alles an mir ist ein Lächeln, ein seliges Lächeln“. (G.T. 91) In inneren Dialogen mit der Natur phantasiert er sich Geselligkeit und negiert seine Einsamkeit.

Joseph verfeinert das System, in dem Aufenthalte in der Natur Kommunikation substituieren. In seiner Wahrnehmung übernimmt eine Bergweide die Rolle eines Aktanten: „Das Grün der Matten lächelte aus dem Schnee.“ (D.G. 259) Er spürt „etwas Geheimnisvolles“ und macht sogar ein Abstraktum mit verspielten Verbformen zum willkommenen Partner, denn „dieses Geheimnisvolle war nicht beunruhigend, im Gegenteil, es ruhte und lächelte und friedelte einen förmlich an“. (D.G. 82) Joseph knüpft an Simons Verhalten mit Rückzug in die Innerlichkeit an und kommentiert sich selbst mit einem Lächeln, das keinen Adressaten mehr braucht. Sein Verhalten ist legitimiert, denn er „mußte innerlich unwillkürlich über sein Betragen lächeln“. (D.G. 10) Die unziemliche männliche Variante des Lächelns demonstrieren der Unternehmer Tobler (vgl. D.G. 12) und Kraus, der Mitschüler von Jakob, der verächtlich lächelt. (Vgl. J.v.G. 35) Mit einem Lächeln täuscht Joseph erfolgreich den Inhaber eines Papierwarenladens über einen Kredit, der nie beglichen werden wird, „und er wurde ebenso freundlich vom Besitzer desselben angelächelt“. (D.G. 140) Tapfer lächelt die dem Ruin nahe stehende Frau Tobler und bewahrt Haltung, denn ihr „Lächeln erinnert immer an etwas Hochachtbares und Wohlanständiges“. (D.G. 247) Lächelnd versucht sie, sich ein Kleid anzueignen, das sie nicht bezahlen kann, (vgl. D.G. 60f.) und noch als keine Rettung mehr möglich ist, zeigt sie Hoffnungsschimmer: „Es schien, als ob eine Hälfte des Gesichtes ein bißchen gelächelt hätte.“ (D.G. 232) Mit einem Hauch von Verunsicherung fragt Joseph sich, ob nur eine „duckmäuserische Angestelltenseele“ einen groben Prinzipal pflichtbewusst anlächelt, (D.G. 72) und bleibt die Antwort schuldig.

Jakob steigert im Vergleich zu Simon und Joseph die Wahrnehmung eines lächelnden Menschen zum ästhetischen Phänomen. „Wer lächelt, ist hübsch“, (J.v.G. 22) wofür Fräulein Benjamenta den Präzedenzfall darstellt. (Vgl. J.v.G. 17, 107)

Abstrakta verselbständigen sich, das Gesicht der Toten lässt „lächelnde Vergebung jeder Art Fehltrittes“ im Wohnzimmer schweben und leise tönen. (J.v.G. 134) „Der ganze Haushalt glich einem graziösen, gütigen Lächeln.“ (J.v.G. 101) Mit dem irdischen Herrn Benjamenta beginnt Jakob sein „Vorpostengefecht“. Als der Herr Vorsteher „ganz schlau und fein gelächelt“ hat, sieht Jakob sich genötigt, „unbedingt noch einen Streich“ zu verüben, sonst müsste er sich „kaputtfreuen, kaputtlachen“. (J.v.G. 47) Herr Benjamenta gesteht ihm: „Ja, dich brauchte ich gerade, und ich lächelte immer heimlich, wenn du von Zeit zu Zeit zu mir eintratest, um mich mit deinen reizenden Frechheiten und Grobheiten, die mir wie gutgelungene Gemälde erschienen, zu belästigen.“ (J.v.G. 132) Die Geste eines werbenden Lächelns sanktioniert Jakobs Provokationen und die masochistische Struktur ihrer beider Beziehung, Jakob und Herr Benjamenta verstehen sich im nonverbalen Sprachspiel. Selbstzufrieden gestaltet sich Jakob im Traum eine machtvolle Position, die ihn „beinahe ein Lächeln abnötigte“ (J.v.G. 104) und Europa spielerisch beherrschen lässt. Lächeln quittiert Erfolg und besiegelt Übereinstimmung wie nach einem Gespräch mit seinem Bruder Johann: „Wir lächelten uns an“, (J.v.G. 58) und auch sein Mitschüler Kraus spricht dieselbe Sprache, nur lächelt er im Gegensatz zum reizvollen Herrn Benjamenta „ganz dumm, gräßlich dumm“, (J.v.G. 71f.) aber nicht weniger faszinierend als jener. Von der machtvollen Inspiration eines Lächelns träumt Jakob in der Rolle eines Napoleonischen Soldaten auf dem Marsch nach Moskau, den der Kaiser zur Belohnung lächelnd bezaubern würde, sodass er „zum voraus schon zukünftige Schlachten gewonnen“ zu haben glaubt und siegesgewiss weiterzieht. (Vgl. J.v.G. 117) Ein Lächeln garantiert harmonische Situationen und erweist sich als ausreichende Basis phantastischer und erotischer Beziehungen.

Formen des Lächelns:

- edel, vornehm, gütig, sanft, harmonisch, freundlich, würdig, hochachtbar, wohlständig („wer lächelt, ist hübsch“, das gilt in der Regel für Frauen)
- verächtliches und dummes Lächeln beim Mitschüler Kraus
- unziemliches Lächeln bei Herrn Tobler
- schlaues und feines Lächeln bei Herrn Benjamenta

Bereits in seiner ersten Veröffentlichung (1904) synchronisiert Robert Walser Einsamkeit, Trauer, Vergessen und Wunschlosigkeit mit einem Lächeln. Ist das Leiden eines im Wald Verlassenen

„ein tiefes, nun, um so tiefer und bedeutender und zarter wird auch sein Lächeln. Er meint, freundlich sterben zu können, hier, wo ihm alles Schnöde, Treulose, Wüste davonstirbt. Süße, süße Wonne des Vergessens umfängt ihn, lächelt mit ihm, weist ihn auf ein noch tieferes, edlergeborenes Lächeln! Und er wendet es an, und es will fast von selber kommen, es ist mehr im Herzen als auf den Lippen, und er empfindet plötzlich eine Art Glück, die mit der Art seines Leidens wunderbar schön übereinstimmt.“³⁹⁹

Die Natur bewahrt den Leidenden und lehrt ihn die kraftvolle Empfindung eines tröstlichen Lächelns. Simon und Joseph erleben, dass der Wald seine Rolle beherrscht und das Lächeln übernimmt, das heißt, sie sehen ihn aktiv lächeln und fühlen sich im Dialog mit ihm geborgen und geschützt. Jakob, der Zögling der Dienerschule Benjamenta, spaziert nicht mehr in lächelnden Wäldern, weshalb ihm deren unmittelbarer Trost versagt bleibt, stattdessen träumt er sich das stille Bild einer magisch lockenden und überschaubaren Wüste mit einem königlichen Herrn Vorsteher.

³⁹⁹Robert Walser: Der Wald. In: ders.: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Bd. I.1. Fritz Kocher's Aufsätze. Hg. von Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Basel und Frankfurt am Main 2010, S. 92.

3.3 Bewegung und Körpererlebnisse

Robert Walsers Protagonisten lieben körperliche Betätigung, sie bewegen sich gern, waren in der Schule gute Turner, schwimmen und rudern mit Leidenschaft, arbeiten lieber im Garten als im Büro und genießen Spaziergänge.⁴⁰⁰ Körperbewegung bedeutet ihnen angenehmste Kommunikation mit sich selbst. So bewegen sie sich um der Bewegung willen, leben im Einklang mit ihren Körpern und scheinen nichts zu ahnen von Selbstzweifeln, von einem in sich Zerrissensein, das die etwa gleichaltrigen Tonio Kröger, Peter Camenzind und Törleß plagt. Walsers Protagonisten hadern weder mit sich noch mit ihrer Umwelt. Ihr Defizit ergibt sich zum einen aus dem absoluten Mangel eines sozialen Umfeldes und zum anderen aus der Gewohnheit, dass sie ausschließlich auf ihre eigene Person, auf das Selbst rekurrieren, zwei Aspekte, die einander bedingen und in Wechselwirkung zueinander stehen. Wem einerseits ein soziales Umfeld, wem der Andere zur Spiegelung eigenen Verhaltens fehlt, der kann kein individuelles Ich entwickeln, und wer andererseits sein Selbst nicht relativiert, wer sich autistisch präsentiert, erweist sich als nicht kommunikationsfähig und wird gesellschaftliche Prozesse nicht verstehen. Für die Betrachtung von Walsers Protagonisten bleibt unklar, was Ursache und was Wirkung zu nennen ist.

Simon Tanner nimmt Tätigkeiten nur „probeweise“ an (G.T. 11) und glaubt, alle Aussicht zu haben, „ein Denker zu werden“. (G.T. 23) Er schlendert durch die Stadt in der Rolle eines Müßiggängers,⁴⁰¹ der versucht, synchron im Gefühl der Bewegung zu leben, Halt zu finden und quasi mit den Füßen zu sehen, Spuren zu zeichnen und abzubilden.

⁴⁰⁰ Stefani sieht Walsers Figuren vorrangig „in kleinen, oft dörflich anmutenden Orten“ spazieren. Sie bewegen sich um der Bewegung willen, ihnen „fehlt jedes Proklamatorische“, sie haben kein „Sendungsbewusstsein“. Stefani: *Der Spaziergänger*, S. 20 und 17.

⁴⁰¹ Hermann Hesse bezieht den Begriff des Müßiggängers auf den Autor Robert Walser und schreibt (1937), „daß dieser Müßiggänger und Tändler ein echter Dichter war, oft verspielt und verträumt, aber oft auch mit einer einzigen Gebärde die Schönheit der Welt, die Schauer des Natürlichen, Leid und Verklärung des Menschentums unvergeßlich und mahnend aufzeigend.“ *Große kleine Welt* In: *Über Robert Walser*. Bd.1, S. 62.

Wenn er Dinge bedenken will, setzt er sich in Bewegung und geht, doch sobald er seine Glieder spürt, vergisst er alles und ist glücklich. (Vgl. G.T. 56) Erst als er bei seiner Schwester wohnt und kurzzeitig Ruhe findet, notiert er auf etwa acht Seiten seine Gedanken, die er „Landleben“⁴⁰² (G.T. 137) nennt und an eine Zeitung zur Veröffentlichung schickt, aber keine Antwort erhält. Als Dichter sieht Simon sich nicht, weil er sich nach eigener Aussage nicht „von Phantasien und Idealen hinreißen“ lässt. (G.T. 225) Abschätzig besetzt er das Erzählen fiktiver Begebenheiten mit den für ihn anrühigen Begriffen des Phantasierens und Idealisierens. Als Schreiber wird er sich nach einem erfolglosen Versuch nicht mehr betätigen und genießt sein Glück, sich zu bewegen und seine Muskelkraft einzusetzen. Dann denkt er „einfach an nichts“. (G.T. 56) So bildet das „Motiv der Bewegung, über die die erzählten Episoden verbunden werden, das eigentliche Thema der Erzählung.“⁴⁰³ In Landschaften spazieren und dabei Wolken und Bäume betrachten, bedeutet Simon, „frei zu sein“. (G.T. 56) Er steht „vor der Türe des Lebens“, (G.T. 304) schaut der Natur ihr „fliegendes und fließendes Ruhen“ (G.T.237) ab, ersehnt und vermisst nichts und träumt sich in ein Warten auf eine Arbeit, die „nur um so viel entzückender“ scheint, „je längere und je schwerere Anspannung der Kräfte sie fordert“. (G.T. 307) Er ist der Typus, „der, immer auf dem Weg, sein Ziel nicht erreicht, weil es kein Ziel gibt.“⁴⁰⁴ Tagträumerei kennzeichnet seine Art, zu phantasieren und Realität zu idealisieren, auch wenn er glaubt, dafür kein Talent zu besitzen. In der Natur sucht er Beruhigung, möchte allem Dynamischen entfliehen, wünscht sich Aktivität im Stillstand und hofft auf irgendeine Rettung von außen.

⁴⁰²Göbbling verweist darauf, dass diese kleine Erzählung in der Druckfassung als Rede an Rosa firmiert und im Manuskript zu einem ansonsten gestrichenen Brief an Hedwig gehört. Göbbling belegt damit „das Verschwimmende, zugleich Mediale aller Grenzen zwischen weiblichen Figuren“. Bestätigt wird diese These durch die Tatsache, dass weder der Erzähler noch Simon das an eine Zeitung gesandte Manuskript jemals wieder erwähnen. Göbbling: Ein lächelndes Spiel, S.106.

⁴⁰³Sabine Rothemann: Spazierengehen – Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka. Marburg 2000, S.105f.

⁴⁰⁴Bruss: Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit, S. 210.

Er wartet auf einen Aktivität initiiierenden Zufall und ignoriert die Entwicklung eines Konzepts. Dass alle Tätigkeiten, die er spontan beginnt, in Erfolglosigkeit enden, führt nicht zu einer Überprüfung oder Änderung seines Verhaltens. „Simons Identität liegt also auf einer körperlichen Ebene“ und bedingt seine „Unfähigkeit zu zweckgerichtetem Handeln“.⁴⁰⁵ Sein Wandern vollzieht sich „in einem ewigen Kreislauf“.⁴⁰⁶ Auf diese Weise verliert er den Bezug zur Wirklichkeit und imaginiert sich als letzte Hoffnung das dubiose Angebot einer feenhaften Dame, die ihm verspricht: „Ich will Sie lehren; das alles, was Ihnen fehlt, will ich Sie lehren. Kommen Sie. Wir gehen hinaus in die Winternacht. In den brausenden Wald. Ich muß Ihnen so viel sagen. Wissen Sie, daß ich Ihre arme, glückliche Gefangene bin?“ (G.T. 307) Der traumhaften Verlockung kann Simon nicht widerstehen und folgt seiner Selbstinszenierung.

Vergleichbar verhält sich Joseph, dem sich als Angestellter im Hause Tobler ideale Bedingungen für ein eigenwilliges Dasein bieten. Die Büroarbeit verlangt keinen körperlichen Einsatz, sodass er Glück, Genuss und Ausgleich im Baden und Schwimmen sucht und findet, (vgl. D.G. 31f., 152) mit Freude und „viel Eifer“ den Garten wässert (D.G. 77) oder, was sehr häufig nötig ist, Anspannungen und Bewegungsstau mit Boten- und Spaziergängen kompensiert. „Das Marschieren mit den Beinen beruhigte und tröstete ihn, und der Anblick der freundlichen, landschaftlichen Welt erinnerte ihn an die Nichtigkeit und Bedeutungslosigkeit der Unruhe.“ (D.G. 77) Wie Simon vertraut er sich der Natur an und sammelt auf seinen Spaziergängen bildhafte Eindrücke, das heißt, die Bewegung der Wolken, das Blau des Sees, das Grün der Wiesen und die Standhaftigkeit der Bäume ermutigen und stabilisieren ihn. Joseph, der Angestellte eines bankrotten Unternehmens, nennt sich wiederholt kopflos, verbringt die Zeit im Büro mit Zigarrenstumpen rauchen und Tagträumen.

⁴⁰⁵Ulrike Leistenschneider: Das Motiv des Gehens bei Robert Walser. Saarbrücken 2008, S.34.

⁴⁰⁶Ebd., S. 31. Leistenschneider analysiert aus der Trilogie nur Simon Tanner. Joseph Marti und Jakob von Gunten bleiben unerwähnt.

Er will seine „Memoiren“ schreiben, doch schon nach gut einer Seite zerreißt der „zum Tagebuchs Schreiben so wenig taugliche Gehilfe“ das Geschriebene. Mit dem letzten Satz liefert er die lapidare Begründung: „ich gehe lieber baden“. (D.G. 86) Wenn er marschiert, ist er beruhigt und getröstet, gewinnt Zuversicht und will gerne nützlich sein, (vgl. D.G. 77) jedoch erschöpft sich zu häufig sein Handeln in Willensbekundungen. Sowohl Joseph als auch Simon verbinden das Tätigsein ihrer Körper nicht mit einem Prozess des lernenden Beobachtens und Reflektierens. Sie koppeln das Spüren der Physis an ein elementar positives Erleben des Augenblicks, einem Vergegenwärtigen ihrer selbst. Misserfolge werden verdrängt, Emotionen der Fremdheit und Einsamkeit unterdrückt. Solange ihre Körper sich wohl fühlen, werden sie nicht leiden⁴⁰⁷ und den Lebensmut nicht verlieren.

Jakob lebt in einer großen Stadt. Für ihn haben sich die Möglichkeiten körperlicher Betätigung auf ein Gehen durch belebte Straßen reduziert. Außerhalb der von ihm beobachteten Menschenmenge, außerhalb eines realen Lebens sieht er sich als „reizende, kugelrunde Null“. ⁴⁰⁸ (J.v.G. 10) Gedanken und Einfälle nützen ihm nichts mehr, denn er hat das Gefühl, „er wisse nichts damit anzustellen“. (J.v.G. 23) Beschäftigt ist er mit dem Schreiben eines Tagebuchs, schreibt „meist abends, bei der Lampe, an dem großen Schultisch“ (J.v.G. 30) und unterbricht sich, wenn es ihn zu sehr hinreit und er verwildert. (Vgl. J.v.G. 72) Ein unmittelbares Tätigsein hat er aufgegeben, inszeniert sich Phantasiewelten und träumt sich in exotische Landschaften.

⁴⁰⁷ Auch wenn die Protagonisten subjektiv kein Leiden empfinden, so sind doch ihre Spaziergänge und Erlebnisse mit der Natur als Exkurse eines sie harmonisierenden Ausgleichs, das heißt, objektiv als wirkungsvolle Kompensation zu deuten, die Gefühle des Leidens zu verdrängen vermag.

⁴⁰⁸ Neumeyer verbindet eine „erwünschte Identittslosigkeit“ mit dem Bild des „Passanten“. So erscheint Jakob weder als Spaziergänger noch als Flaneur und hat mit diesen Rollen auch die Möglichkeiten entsprechender kompensatorischer Bewegung verloren. Harald Neumeyer: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg 1999, S. 203.

Mit dem Mangel an körperlicher Betätigung, an Körpererlebnissen hat sich seine Vorstellung von Arbeit abstrahiert und aufgelöst in einem Gefühl des Stolzes, sich „gottlob Haltung angeeignet“ zu haben: „Wer sich mit gemessenem Anstand in die Brust zu werfen weiß, der wird als Herr behandelt.“ (J.v.G. 53) Paradoxerweise glaubt er, als ein Nichts „mit der Erde und all den Dingen darauf beliebig spielen zu können“. (J.v.G. 53) Jedoch bemerkt er nicht, dass es sich bei dem, was er Spiele nennt, um von ihm autonom konstruierte Bilderwelten handelt. Zur Disziplinierung seiner Gefühlswelt scheint ihm sein Wille das omnipotente Instrument. Unerschüttert lautet die Abfolge: etwas wollen – es sich befehlen – es können. (Vgl. J.v.G. 101) Da Überprüfungen von Gedanken und Ideen nicht stattfinden, werden Misserfolge übersehen und verdrängt. Zunehmend wird es für ihn schwierig, reale Lebenssituationen so zu gestalten, dass sein Selbstwertgefühl erhalten bleibt. Schließlich lebt er nur noch in märchenhaften Rollenspielen. Sein Tätigsein hat sich in imaginierten Zuständen verselbstständigt. Die Natur, die Simon und Joseph noch als Ort uneingeschränkter Aktivitäten und der Belebung empfinden, präsentiert sich als abstraktes Bild einer anonymen Kindheitserinnerung: „Ging man, so spazierte man wie im Himmel, denn man sah überall blauen Himmel.“ (J.v.G. 20) Jakob hat sein Ich verloren und distanziert sich von seinem früheren Leben mit dem verallgemeinernden „man“, verstärkt seine Isolation und erteilt sich am Ende schriftlich den Befehl⁴⁰⁹: „Aber weg jetzt mit der Feder. Weg jetzt mit dem Gedankenleben.“ (J.v.G. 139) Das Institut Benjamenta existiert nicht mehr, und Jakob will „doch sehen, ob es sich in der Wildnis nicht auch leben“ (J.v.G. 139) lässt. Er koppelt seine innere „Wüste“ an eine imaginierte äußere Leere.

⁴⁰⁹Was Rothemann auf die Mikrogramme und die Figur des Räuber bezieht, gilt noch konsequenter für Jakob von Gunten: „Das Erzähler-Ich bringt sich zum Verschwinden.“ Es schreibt nicht unlesbar klein, sondern setzt dem Schreiben grundsätzlich ein Ende. Rothemann: Spazierengehen – Verschollengehen, S. 19.

Als ein gleichermaßen fiktiver Spaziergang ist die Bewegung der Feder, der Akt des Schreibens zu werten. Im Schreiben böte sich ein „Ausweg aus dem Dilemma zwischen dem Wunsch nach Geborgenheit und dem Drang nach Freiheit“.⁴¹⁰ Jedoch distanzieren sich Walsers Protagonisten ausdrücklich von dieser Tätigkeit. Das Notieren von Wahrnehmungen oder Erinnerungen findet bei ihnen keine Anerkennung. Weder ordnet es ihr Leben, noch erklärt es ihnen ihr soziales Umfeld. Jakob von Gunten, der Verfasser eines Tagebuchs, entledigt sich ausdrücklich der Feder, um in Traumbildern zu entfliehen. (Vgl. J.v.G. 139) Hingegen empfindet Tonio Kröger „Lust am Worte und der Form“,⁴¹¹ arbeitet mit der Sprache und wirkt als ein Schaffender, der beobachtet und Erlebtes und Erlittenes „gleichsam innerlich“⁴¹² aufschreibt. In dem Gefühl von Pflicht und Freiheit schafft er künstliche Welten, er wird immer schreiben müssen und dem Meeresrauschen lauschen.⁴¹³ Schreiben bedeutet Tätigsein, im Schreiben bilden und öffnen sich Welten.

Wie Kröger identifiziert sich auch Törleß mit dem Dasein eines Schriftstellers. In Briefen, die er aus dem Institut an seine Eltern schreibt, vergewissert er sich seiner selbst.⁴¹⁴ Noch extremer als Kröger fühlt er unmittelbar in der Bewegung des Schreibens „etwas Auszeichnendes, Exklusives in sich“,⁴¹⁵ legt er aber die Feder aus der Hand, ist alles vorbei, denn nur im tätigen Schreiben lebt sein Geist.⁴¹⁶ Diesem Gefühl folgt er zwanghaft, ausgleichende Bewegungen des Körpers scheinen für ihn nicht nötig zu sein. Anders als Kröger und Törleß verhält sich Camenzind defensiv und nimmt entgegen, was ihm, wie er glaubt, das Leben beschert.

⁴¹⁰Stefani: Der Spaziergänger, S. 174.

⁴¹¹Mann: Tonio Kröger, S. 119.

⁴¹²Ebd., S. 102f.

⁴¹³Vgl. ebd., S. 168.

⁴¹⁴Vgl. Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 8f., 51, 139.

⁴¹⁵Ebd., S. 8.

⁴¹⁶Vgl. ebd., S. 13.

Eines Morgens erwacht er und ist über Nacht zum Schriftsteller geworden.⁴¹⁷ Er übt sich in passiver Lebenshaltung, stilisiert einen begonnenen Text als großes Lebenswerk und legt ihn gleichsam als Lebensversicherung unbearbeitet in die Schublade. Auf die Weise erhält sich Camenzind seine Träume und motiviert mit Utopien seinen Lebenswillen.

Im Gegensatz zu Kröger, Törleß und Camenzind, die sich im Schreiben trösten, stärken und emanzipieren, sich ihr Leid von der Seele schreiben, suchen Simon, Joseph und Jakob innere Harmonie in verspielten Tagträumen und leidenschaftlichen Ausflügen in die Natur, wo sie sich und ihren Körper spüren.

Eine völlig veränderte Situation präsentiert etwa zehn Jahre nach den Veröffentlichungen der Berliner Romane ein anonymes Ich, das sich als Schriftsteller ausgibt und ein Hohelied des Spazierens anstimmt:

„Spazieren [...] muß ich unbedingt, um mich zu beleben und um die Verbindung mit der lebendigen Welt aufrecht zu halten, ohne deren Empfinden ich keinen halben Buchstaben mehr schreiben und nicht das leiseste Gedicht in Vers oder Prosa mehr hervorbringen könnte. Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, wäre vernichtet. Ohne Spazieren und Bericht-Auffangen könnte ich auch keinen Bericht mehr abstatten und nicht den winzigsten Aufsatz mehr, geschweige denn eine ganze lange Novelle verfassen. Ohne Spazieren würde ich ja gar keine Beobachtungen und gar keine Studien machen können.“⁴¹⁸

⁴¹⁷Vgl. Hesse: Peter Camenzind, S. 50.

⁴¹⁸Robert Walser, Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.8. Prosastücke, Kleine Prosa, Der Spaziergang. Hg. von Barbara von Reibnitz. Basel und Frankfurt am Main 2016, S. 203f. Die erste Veröffentlichung erfolgte 1917.

Spazieren⁴¹⁹ ist Basis und Speicher eines Lebens, dessen Quelle sich aus dem Bewegungsablauf des Körpers speist. Während dieses Vorgangs empfangene und registrierte Bilder nähren die Phantasie und bilden das Kapital zum Schreiben. Der Erzähler charakterisiert sich nicht als „leichtfertigen Bummler“, der „im Geruch unnützen, zeitvergeudenden Vagabundierens steht“, sondern als eine Person mit Pflichterfüllung und Pflichtbewusstsein, deren Spaziergänge „mitunter hart an exakte Wissenschaft streifen“ und „reich und glücklich im Innersten“ machen.⁴²⁰ Ein Spaziergang wimmelt förmlich „von praktischen, geschäftlichen Verrichtungen“.⁴²¹

Ob das, was das Ich schreibt und berichtet, alles der Realität entspricht, ist zu bezweifeln und eher als „köstliche Einbildungen“ eines „empfindlichen Spaziergängers“⁴²² zu deuten, dessen beflügelte Phantasie mit spielerischer Ernsthaftigkeit Traumwelten schafft. Ein Autor führt sein schriftstellerndes Ich ziellos auf der Bühne des Lebens spazieren, lässt es in verschiedene Rollen schlüpfen und lädt den Leser ein, „mit dem Erfinder und Schreiber dieser Zeilen sorgfältig vorwärts in die helle, gute Morgenluft hinauszumarschieren, nicht eilig und hastig, sondern lieber nur ganz säuberlich, behaglich, sachlich, bedächtig, glatt und ruhig“,⁴²³ denn es ist gute alte Tradition, „zu Fuß zu gehen“.⁴²⁴ Der Spaziergänger glaubt, der Umwelt mit seiner Körperhaltung wortlos mitteilen zu können, dass er „ziemlich viel würdevolles Wesen“⁴²⁵ besitze. Auf diese Botschaft legt er viel Wert.

⁴¹⁹Vgl. hierzu Stefani: Der Spaziergänger, S. 174ff. Auch Stefani sieht im Walserschen Spaziergang elementare Bedeutung, er definiert ihn als „eine Art Nahtstelle zu anderen Menschen, zur Gesellschaft im allgemeinen und zur Natur“, er habe nicht „den Charakter der Zerstreuung und Erholung“, sondern bedeute „Arbeit“. Der „Spaziergang“ entwickle sich zum „Gedankenspaziergang“.

⁴²⁰Ebd., S. 57.

⁴²¹Ebd., S. 39.

⁴²²Ebd., S. 32.

⁴²³Ebd., S. 16.

⁴²⁴Ebd., S. 22.

⁴²⁵Ebd., S. 7.

Am Ende des Tages und des Weges ist er müde, alle gesammelten Begebenheiten, die Stationen der Erzählung, fallen ihm gleich einem Strauß Blumen aus der Hand, zerstreuen sich und hinterlassen eine Leere. Wäre etwas Ganzes oder eine Form greifbar geblieben, hätte er sein Unglück bedecken können, doch so führt ein disparater Blick auf einen disparaten Weg. Ein erschöpftes Ich geht nach Haus und der Schriftsteller stellt seine Tätigkeit ein, „denn es war schon spät und alles war dunkel“.⁴²⁶ Begonnen hat das Ich mit der Abfolge: Spazieren — visuelle Eindrücke sammeln — Schreiben,⁴²⁷ aber am Ende vermag es, ebenso wenig einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern wie eine Trennung zwischen Phantasien und real Erlebtem herzustellen. Der Leser, der eingeladen wurde, den Schreiber von morgens bis abends zu begleiten, bleibt sich selbst überlassen, wenn er separierte Bildeinheiten zu einem sinnvollen Ganzen fügen will. Parallel mit dem spazierenden Ich verschwindet das schreibende Ich, und beide enden schweigend im dunklen Nichts.⁴²⁸

Wie Walsers Protagonisten liebt auch Jean-Jacques Rousseau die Natur, nur dass er nicht alles vergisst, wenn er spaziert, sondern im Gegenteil bewusst geht, um konzentriert denken zu können. In peripetierender Bewegung fließen Erinnerungen und Selbsterkenntnisse: Es „lassen sich jedesmal neue Einblicke in mein Naturell und meine Gemütsverfassung gewinnen“.⁴²⁹

⁴²⁶Ebd., S. 85.

⁴²⁷„Schreiben und Gehen bilden zusammen eine außerordentliche Form von Kunst, die eine Dichotomie darstellt, in der das Schreiben auf den Rhythmus des Gehens und das Gehen auf das Schreiben als hervorbringende Handhabung angewiesen ist.“ Leistenschneider: Das Motiv des Gehens bei Robert Walser, S. 82.

⁴²⁸Wellmann beschreibt das Metonymische in Walsers Prosa: „Wie auf der Ebene des Erzählten die Bewegung des Spaziergangs, und nicht der vorgeblich wahrgenommene Gegenstand im Vordergrund steht, so treten auf der Ebene der Schrift die Themen hinter die Schreibpraxis zurück, durch die sie zuallererst ihren Ort und ihre Funktion erhalten.“ Wellmann: Der Spaziergang, S. 182.

⁴²⁹Jean-Jacques Rousseau: Träumereien eines einsamen Spaziergängers. Stuttgart 2003, S. 15.

Diszipliniertes Gehen ermöglicht systematisches Denken, es produziert Bilder von Vergangem und Neuem, es formt Erinnerungen und Erfahrungen zu Einsichten.⁴³⁰ Rousseau zeigt in seinen „Träumereien eines einsamen Spaziergängers“, wie körperliche Betätigung meditativ genutzt werden kann. Er lässt seinen „Kopf gewähren“ und seine „Gedanken sich völlig ohne Zwang und Steuerung entwickeln“.⁴³¹ Einsamkeit stärkt und „führt mich zu dem frohen, glücklichen Leben zurück, für das ich geschaffen bin“.⁴³² Rousseau schreibt wie Jakob Tagebuch und festigt wie Simon und Joseph mit Aufenthalt in der Natur sein Selbstbewusstsein, jedoch mit der Intention einer Genesung und potentiellen Rückkehr zum gesellschaftlichen Leben, während für Walsers Protagonisten die Einsamkeit in der Natur ein Leben in menschlicher Gemeinschaft substituiert. Simon, Joseph und Jakob suchen bewusst keine Hilfe, wenden sich ab und konzentrieren sich nach Krisen auf ihr Inneres, wie anders ergeht es dem Spaziergänger⁴³³ Rousseau, dessen Gedanken auf eine Zukunft verweisen.

Bei Peter Camenzind hat sich die Einheit von kraftvoll physischer Disposition und freudvoller Betätigung aufgelöst, Körper und Geist korrelieren nicht mehr. Camenzind sieht in sich „zwei widerstrebende Gaben vereinigt: eine ungewöhnliche Körperkraft und eine leider nicht geringere Arbeitsscheu“. Er kennt nichts Schöneres, als sich „auf Felsen und Matten oder am Wasser müßiggängerisch herumzutreiben“, mit den Augen am Himmel ziehende Wolken zu betrachten oder auf den Horizont zustrebende Schiffe zu verfolgen.

⁴³⁰ „Das körperliche Gehen verläuft analog zu den einzelnen Gedankenschritten, der Spaziergang ist ein mnemotechnisches Hilfsmittel.“ Franz Loquai: Vom Gehen in der Literatur. Eggingen 1993, S. 15.

⁴³¹ Jean-Jacques Rousseau: Träumereien eines einsamen Spaziergängers. Stuttgart 2003, S. 19.

⁴³² Ebd., S. 151.

⁴³³ „Der Spaziergänger [...] ist einer, der aufbricht [...] seine innere Harmonie in der Landschaft glücklich bestätigt zu finden oder – ganz im Gegenteil dazu – sein aufgewühltes Wesen im ‚Gespräch‘ mit der Stadt, mit ihren Ensembles, mit der Landschaft, mit der Natur in tragende Gestimmtheit zu versetzen.“ Wolfgang von der Weppen: Der Spaziergänger. Eine Gestalt, in der Welt sich vielfältig bricht. Tübingen 1995, S. 15.

Durch die Lüfte sich schwingende Kraniche sind ihm „das ewige Sinnbild alles Wanderns, alles Suchens, Verlangens und Heimbegehrens“, Symbol einer Wanderschaft zwischen Himmel und Erde, zwischen Zeit und Ewigkeit.⁴³⁴ Er begreift den Prozess des Lebens als Wanderschaft, erfährt in Umbrien auf den Spuren Franz von Assisis innere Einkehr und damit eine Ordnung seiner Gefühle. Zwar glaubt er nicht an Gott, doch mystifiziert und personifiziert er Erlebtes, das ihn weise und schweigend lenkt und ihn seine „Komödie des Stolzes und Besserwissens spielen“ lässt.⁴³⁵ Auf seiner Wanderung durchs Leben wählt er nicht immer „den rechten Weg“, sondern bleibt selbstsüchtig „unterwegs auf allen Bänken sitzen“ und spart „auch manchen bösen Umweg nicht“.⁴³⁶ Spaziergänge sind ihm Metaphern des Lebens und leiten ihn in sein Inneres, wo er nur Zerrissenheit findet und klagt: „Ich war Dichter, Wanderer, Trinker, Einspänner!“⁴³⁷ Im Gegensatz zu Walsers Protagonisten kehrt er zurück an den Ort seiner Geburt und seines Aufwachsens, erfüllt mit der „Jugendsehnsucht“, ein Dichter sein zu wollen.⁴³⁸ Ihm bleibt versagt, innere Ruhe durch Bewegung in der Natur zu finden. Eine harmonische Beziehung zu seinem Körper ist nicht zu erkennen, vielmehr rückt ihn seine Abhängigkeit vom Alkohol in die Nähe eines selbstzerstörerischen Verhaltens. Hingegen haben sich Tonio Kröger und Törleß von der Natur gelöst, sie leben in der Stadt und folgen ihren Gedanken innerhalb abstrakter Welten. Körperliche Bewegung ist für sie nebensächlich und schon gar nicht zwingend notwendig. Als Schüler und Jugendlicher ging Tonio Kröger noch spazieren und nahm wenig erfolgreich am Tanzunterricht teil. Als Künstler wird er „innerlich immer Abenteurer“ sein, sich nach außen diszipliniert geben, „sich gut anziehen“ und „sich benehmen wie ein anständiger Mensch“.⁴³⁹

⁴³⁴Vgl. Hesse: Peter Camenzind, S. 16f.

⁴³⁵Vgl. ebd., S. 75.

⁴³⁶Vgl. ebd., S. 92.

⁴³⁷Ebd., S. 95.

⁴³⁸Vgl. ebd., S. 150.

⁴³⁹Mann: Tonio Kröger, S. 124.

In der Rolle eines stillen Beobachters wird er Haltung bewahren und als Mann „des Geistes und des Wortes“⁴⁴⁰ keine Notwendigkeit zur körperlichen Betätigung in der Natur verspüren, denn „zwischen zwei Welten“ stehend, partizipiert er an beiden, am Künstlerdasein und am Bürgertum.⁴⁴¹

Törleß bewegt sich in kultivierter Natur, spaziert allein in einem Park und denkt ganz auf sich selbst konzentriert in Metaphern der Natur. Geschehenes gräbt sich „wie ein in seinem Lauf gehemmter Strom“ tiefer in ihn ein und gibt „seinen Gedanken eine unwiderrufliche Richtung“. Auf innere Unruhe reagiert er mit physischer Passivität, kann nicht weiter gehen, wirft sich „in das fahle, raschelnde Gras“ und sieht auf dem Rücken liegend „unbestimmt träumend“ am Himmel „kleine, weiße, geballte Wölkchen“ hasten. Er erschreckt über die Höhe des Himmels, sieht sich an abstrakte Unendlichkeiten gebunden, empfindet Bedrohung, etwas „über den Verstand Gehendes, Wildes, Vernichtendes“ durchzuckt ihn, und er schließt die Augen. „So lag Törleß und war ganz eingesponnen von Erinnerungen, aus denen wie fremde Blüten seltsame Gedanken wuchsen.“ Während dieses nur halb bewussten, aber äußerst intensiven Prozesses von Erinnern und Reflektieren bleibt er im Zustand „süßer Trägheit“ im Gras liegen.⁴⁴² Tätigkeit ist ihm nicht wichtig. „Es ging von ihr nichts auf seine Person über, und sie ging nicht von seiner Person aus.“⁴⁴³ Im Gegensatz zu Simon, Joseph und Jakob braucht Törleß eine Situation strenger körperlicher Ruhe und Introvertiertheit, um sich auf sein Inneres zu konzentrieren und seine Gedanken zu animieren. Walsers Protagonisten suchen leibhaftige Bewegung, wollen sich und ihre Muskeln spüren und wünschen sich Gedankenlosigkeit, während Törleß sich mit innerer Anspannung, stetem Zweifeln und analytischem Denken eine geistige Bewältigung der Welt erarbeitet.⁴⁴⁴

⁴⁴⁰Ebd., S. 119.

⁴⁴¹Vgl. ebd., S. 168.

⁴⁴²Vgl. Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 61-64.

⁴⁴³Ebd., S. 13.

⁴⁴⁴Vgl. Roland Kroemer: Ein endloser Knoten? Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törleß im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse. München 2004, S. 135f.

Seine intellektuelle Konzentration bedingt einen asketisch ruhenden Körper. Anregende und Gedanken generierende Spaziergänge sind nicht nur in der Natur, sondern auch in Städten möglich. Wie Simon, Joseph und Jakob die Natur verstehen, so adaptiert Malte Laurids Brigge sein städtisches Umfeld als empathischer Fußgänger. Brigge erspürt Hintergründe menschlichen Daseins in den Straßen von Paris und repräsentiert in feinsten Form das, was Walter Benjamin einen Flaneur nennt:

„Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann als sie nicht seine eigene, private ist. Dennoch bleibt sie immer Zeit einer Kindheit. Warum aber die seines gelebten Lebens? Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz. Das Gaslicht, das auf die Fliesen herunterstrahlt, wirft ein zweideutiges Licht auf diesen doppelten Boden.“⁴⁴⁵

Brigge läuft durch Paris, verbindet Wahrnehmungen mit Erinnerungen und formt daraus elementare Betrachtungen und soziologische Studien zur Menschheitsgeschichte. „Die Pariser machen die Straße zum Interieur“⁴⁴⁶ und präsentieren sich einem Flaneur, der die Auflösung seiner Individualität und Identität reflektiert: „Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiß. Ich sitze hier und bin nichts.“⁴⁴⁷ In der Fremde wird die Tätigkeit des Schreibens ihn retten und gleichzeitig ein Fluch sein: „Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht: ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁵Benjamin: Das Passagen-Werk. Bd. 1, S. 524.

⁴⁴⁶Ebd., S. 531.

⁴⁴⁷Rainer Maria Rilke: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Leipzig 1948, S. 22f.

⁴⁴⁸Ebd., S. 24f.

Flanierend sammelt er wahllos Gerüche, Geräusche und Eindrücke, die einen Prozess des Ordners und Verstehens initiieren, deshalb muss er sich auf sich selbst zurückziehen und erst im Notieren der Wahrnehmungen sich und seine Existenz finden. Ein einsames Ich dokumentiert reflektierte Erinnerungen und adaptiert mit ihnen seine Biografie. Brigge gelingt es, sich als distanzierter Beobachter mit der Großstadt konstruktiv zu arrangieren, hingegen erblicken Simon, Joseph und Jakob im städtischen Leben kein Betätigungsfeld. Starr registrieren sie Straßenbilder eindimensional als eine Art Kulisse, die sie nicht deuten und lediglich als „Masken“⁴⁴⁹ der Welt sammeln im Unterschied zu Benjamins exemplarischem Flaneur, der dynamisch auf einem „faszinierend sich abrollenden Asphaltband“⁴⁵⁰ durch das „Labyrinth“⁴⁵¹ turbulenter Szenen zieht. Dem Prozess einer aktiven Suche im ungewissen Raum setzen sich Walsers Protagonisten nicht aus, sie warten hilflos und stumm in städtischer Umgebung auf übersichtlich eindeutige Bilder und Ansprache. Ihr Selbstverständnis gründet auf desorganisierte Wahrnehmungen und Missverständnisse, von denen sie sich in der Natur mit sinnlichen Eindrücken und Verklärungen von Bäumen und Wolken erholen.

Einen ähnlich Verlorenen wie Walsers Protagonisten präsentiert Edgar Allan Poe und bindet ihn in einen durch Londons Straßen fließenden Menschenstrom. Ein Beobachter folgt dem „Mann in der Menge“, der keine Signale sendet, Einblicke in sein Seelenleben verwehrt und sich „nicht lesen“⁴⁵² lässt. Der anonyme Bewohner einer dynamischen Metropole scheint orientierungslos und einsam im Kreis zu laufen. Um einen derartig Entwurzelten in soziales Geschehen der Moderne zu involvieren, offeriert Walter Benjamin ihm die Rolle des Flanierenden: „Die eigentümliche Unschlüssigkeit des Flanierenden.“

⁴⁴⁹Vgl. G.T. 192f., D.G. 179, J.v.G. 50, 51.

⁴⁵⁰Benjamin: Das Passagen-Werk. Bd. 1, S. 647.

⁴⁵¹Der Benjaminsche Flaneur strebt zum Zentrum: „Das Labyrinth ist der richtige Weg für den, der noch immer früh genug am Ziel ankommt. Dieses Ziel ist für den Flaneur der Markt.“ Ebd., S. 427.

⁴⁵²Edgar Allan Poe: Werke. III. Band. Berlin o. J., S. 23.

Wie das Warten der eigentliche Zustand des unbeweglich Kontemplativen so scheint das Zweifeln der des Flanierenden zu sein.“⁴⁵³

Benjamin vermittelt zwischen Beobachten und Leiden, zwischen Sicherheit und Krise und bindet den verunsicherten Flaneur an eine Jetztzeit. Seine Wahrnehmungen garantieren ihm Teilhabe an der Gegenwart und unterscheiden sich von Simons, Josephs und Jakobs gedankenloser Passivität, die in zeitlos isolierten Augenblicken Erfüllung findet.

Einen euphorischen Flaneur, den keine Zweifel plagen, skizziert Franz Hessel⁴⁵⁴ und führt ihn durch die Straßen von Berlin, die er „wie ein Buch“ liest. Dieser wahre „Genießer“ deutet die Zeichen eines Großstadtlebens, schwärmt von einer dynamischen Zukunft und sieht Reklameflächen als „augenfälliges Symbol der Vergänglichkeit“.⁴⁵⁵ Er literarisiert die Stadt und begeistert sich:

„Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.“⁴⁵⁶

Hessels Flaneur will dem Tempo seiner Gegenwart folgen, die Flut der Reize und Zeichen bewältigen und einen Typus kreieren, der erlebter Dynamik huldigt und sie zur Muse seines Schaffens ausruft.

⁴⁵³Benjamin: Das Passagen-Werk. Bd. 1, S. 535f.

⁴⁵⁴Walser kannte Hessel aus seiner Berliner Zeit. Als Lektor beim Ernst Rowohlt Verlag hat Hessel vermutlich Walsers letzte umfangreichere Veröffentlichung „Die Rose“ (1925) begleitet. Vgl. Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.12. Die Rose. Hg. von Wolfram Groddeck, Hans-Joachim Heerde und Caroline Socha. Basel und Frankfurt am Main 2016, S. 114.

⁴⁵⁵Franz Hessel: Ein Flaneur in Berlin. Berlin 1984, S. 46f. Siehe auch die Schriften von Paul Scheerbar über Glasarchitektur (1914).

⁴⁵⁶Ebd., S. 145.

Georg Simmel fürchtet, dass das Ich der Moderne den Reizüberflutungen der Umwelt erliegt. Er sieht eine Gefahr für den Großstädter in seiner „Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen“,⁴⁵⁷ und rät zur „Reserviertheit“, denn sonst „würde man sich innerlich völlig atomisieren und in eine ganz unausdenkbare seelische Verfassung geraten“.⁴⁵⁸ Wie physisches Unbehagen den psychischen Zusammenbruch auslöst, erlebt Thomas Bernhards in Wien lebender Karrer, der die Disharmonie der Bewegungen von Körper und Geist beklagt. In seinem Gehen findet sich „kein Innehalten des Spaziergängerblicks“ und damit auch kein „Stillstehen der Denkbewegung“.⁴⁵⁹ Die andauernde Gleichzeitigkeit von Gehen und Denken überanstrengt ihn und treibt ihn in die Nervenheilanstalt. Ihm ist es unmöglich, „Gehen und Denken zu einem einzigen totalen Vorgang zu machen auf längere Zeit“, bewusst „*längere Zeit zu gehen und zu denken in gleicher Intensität*“.⁴⁶⁰ Er rettet sich in den „Zustand der vollkommenen Gleichgültigkeit“⁴⁶¹ und philosophiert: „*Wenn man nicht früh genug weggeht, sagte Karrer, ist es auf einmal zu spät und man kann nicht mehr weggeh.*“⁴⁶² Seine Hoffnungslosigkeit unterscheidet Karrer zwar von Walsers Protagonisten, jedoch vergleichbar mit ihnen bewegt auch er sich in einer Art bewusst inszenierten Gedankenlosigkeit und reagiert wie Simon, Joseph und Jakob auf die innere Krise mit Regression.

⁴⁵⁷Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1. Frankfurt am Main 1995, S. 117

⁴⁵⁸Ebd., S. 122.

⁴⁵⁹Elisabetta Niccolini: Der Spaziergang des Schriftstellers. Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard. Stuttgart 2000, S. 223.

⁴⁶⁰Thomas Bernhard: Gehen. Frankfurt am Main 1971, S. 84.

⁴⁶¹Ebd., S. 101.

⁴⁶²Ebd., S. 97.

3.4 Natur versus Stadt

Auf einer Wanderung mit Carl Seelig, am 27. Juni 1937, bemerkt Robert Walser: „Die Natur braucht sich nicht anzustrengen, bedeutend zu sein. Sie ist es.“⁴⁶³ Unmittelbar tröstet sie ein anonymes Ich, das von einer Frau zurückgewiesen wurde und allein in den Wald geht: „Wie bist du gut, freundlich und süß, Natur! Deine Erde, deine Wiesen und Wälder, wie sind sie schön! Gott im Himmel, und wie sind deine Menschen hart.“⁴⁶⁴ Im Gegensatz zu den Menschen enttäuscht die Natur den Einsamen nicht, sie ist beständig und akzeptiert Zuwendungen, ohne Forderungen zu stellen. „Die Natur war mein Garten, meine Leidenschaft, meine Liebste“, erinnert sich ein Walserscher „Dichter“, in der Natur kann man „so hübsch, so schön beiseite“⁴⁶⁵ sein, ohne sich allein zu fühlen.

Walsers Protagonisten leben in unmittelbarer Verbindung mit der Natur, in einer Konstellation, in der der Topos Wald⁴⁶⁶ eine zentrale Rolle einnimmt. Für sie existiert der Wald sowohl in realer als auch in mythisch verklärter Form. Das Beispiel eines kleinen Textes aus den Mikrogrammen von 1924/25, eine Bildbeschreibung zum „Wald von Diaz“,⁴⁶⁷ schildert in allegorischer Form eine dramatische Szene zwischen einer Mutter und einem Kind. Beide stehen still in einem Wald auf einer kleinen Lichtung. Die Mutter doziert, verweigert dem Kind ihre Liebe und tadelt es „Unbesonnenes“, „Unflätiges“, „Aufdringliches“ und „Unzartes“, es gebe sich keine Mühe und werde schon wollen müssen: „Damit du die Liebe zu mir kennenlernst, mußt du auf dich selbst angewiesen sein, mußt zu fremden Leuten hin und ihnen dienen und darfst nichts zu hören bekommen als harte Worte, ein Jahr, zwei Jahre lang und noch länger.“

⁴⁶³Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 11.

⁴⁶⁴Robert Walser: Der Brief. In: ders.: Poetenleben, S. 57.

⁴⁶⁵Robert Walser: Der Dichter (März 1914 in „Neue Rundschau“). In: ders.: Kleine Dichtungen, S. 84f.

⁴⁶⁶Vgl. Caduff: Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk, S. 165. Caduff verweist auf eine Auseinandersetzung Walsers mit Gottfried Kellers „Der grüne Heinrich“ im Topos des Waldes.

⁴⁶⁷Narcisso Virgilio Diaz de la Peña (1807-1876) ist der Maler des von Walser beschriebenen Gemäldes, er malte überwiegend Landschaften der Umgebung von Paris.

Das Kind erschrickt und zittert und mit ihm zittern die Blätter, aber die Baumstämme⁴⁶⁸ stehen fest. Der Wald solidarisiert sich mit dem leidenden Kind und übernimmt die Rolle eines Therapeuten.

„Das Laub am Boden raunte: ‚Was in diesem kleinen Aufsatz steht, ist scheinbar sehr einfach, aber es gibt Zeiten, darin alles Einfache und Leichtbegreifliche sich vom Menschenverstand total entfernt und daher nur mit großer Mühe begriffen wird.‘“

Das Kind bleibt allein mit der scheinbar einfachen Lösung seiner Probleme:

„Vor ihm stand die Aufgabe, sich in der Welt, die auch ein Wald ist, zurechtzufinden, von sich selbst eine geringe Meinung hegen zu lernen, die Selbstgefälligkeit aus sich zu vertreiben, damit es gefalle.“⁴⁶⁹

Ihm widerfährt ein Ritual der Initiation, es akzeptiert seine Einsamkeit und verinnerlicht, dass es außerhalb des Waldes allein und unbedeutend sein wird, dass es in der Welt eine Null zu sein hat. Dem wehrlosen Kind bleibt die gnadenlose Aggressivität, die die Mutter als wohlmeinende didaktische Absicht tarnt, verborgen. Hilfe und Trost spenden ihm die Bäume, deren Blätter zittern und sich ebenso wie das Kind ängstigen, aber deren kräftige Stämme Schutz und verlässliche Geborgenheit bieten. Der Wald erweist sich als stille Instanz der Sicherheit und Kooperation, auf die das Kind zählen kann. Er reagiert statisch und kalkulierbar im Gegensatz zu einer Mutter, die ihr Kind einer unmenschlichen Prüfung unterzieht, es verlässt und sich ins völlig Ungewisse auflöst. Dies Kind wird mit einer Traumatisierung leben müssen.

⁴⁶⁸Utz beschreibt, wie ein randständiges Bäumchen „zu einer autoreflexiven Figur von Walsers eigenem Schreiben“ wird und „sich am Rande der großen, spektakulären Handlungsfelder“ situiert. Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“, S. 10.

⁴⁶⁹Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Bd.1, S. 295f.

„Menschen, die leiden, besuchen gerne den Wald. Es ist ihnen, als litte und schwiege er mit ihnen, als verstehe er sehr, zu leiden und ruhig und stolz im Leiden zu sein. Der Leidende besucht gern das, was ihn mit der stolzen und freien Haltung des Leidens umfängt. Jedenfalls lernt er vom Wald die Ruhe, und er überträgt sie dann seinem Leiden. Leid will so gern schreien, sich ungebärdig benehmen. Der Wald ist den Leidenden ein Beispiel, eine Lehre, sofern er als ein ebenfalls Leidender kann empfunden werden.“⁴⁷⁰

Er ist dem Leidenden ein Freund und Vorbild, er fördert Emotionen der Zufriedenheit und bietet gleich einer höheren Macht metaphysischen Halt. Der Leidende lernt, im gemeinsamen Schweigen mit den Bäumen sein Leid zu disziplinieren. Im Gefühl der „Wahrheit und Offenheit“ identifiziert er sich mit dem Wald und erfährt Erlösung: „Ich bin jetzt Welle und Naß, bin Fließen, bin Wald, bin Wald selber, bin alles, bin alles, was ich je sein und erreichen kann. Nun ist mein Glück groß. Glück und Leid, das sind innige Freunde.“⁴⁷¹ Das Leiden rückt in den Hintergrund und wird von Gefühlen stiller Andacht verdrängt, der Wartende⁴⁷² beruhigt sich und fühlt sich belohnt. Acht Jahre später, in dem Text „Der Wald“ (1912), thematisiert ein erzählendes Ich das Leiden nicht mehr, seine Seele wird vom „Duft der Walderde“ bezaubert und in Momenten des Glücks erscheint ihm eine „Waldfrau“ und beschert ihm „Stille und Finsternis und Frieden“, über ihnen „die tanzenden und blitzenden Sterne und der gute, sorglose, liebe, große, göttliche Mond“.

⁴⁷⁰Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Bd. I.1. Fritz Kocher's Aufsätze. Hg. von Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Basel und Frankfurt am Main 2010, S. 91.

⁴⁷¹Ebd., S. 129f.

⁴⁷²Vgl. den Typus des Wartenden in der großstädtischen Menschenmenge. Das Warten „bedeutet ein Geöffnetsein, das natürlich keineswegs mit einer Entspannung der auf die letzten Dinge hinwirkenden Seelenkräfte verwechselt werden darf, vielmehr im Gegenteil angespannte Aktivität und tätiges Sichbereiten ist.“ Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main 1977, S. 117f. Auch Walsers Protagonisten warten, sie warten aufs Leben und sehen sich fähig, für „alles“ bereit zu sein.

Als Phänomen, als „dunkelgrünes undurchdringliches Rätsel“,⁴⁷³ wird der Wald zum Synonym für Erziehung, Liebe, Kommunikation und Heimat; tröstende Tagträume sind in ihm Realität. Das Ich sucht im Wald nicht den Sinn des Lebens, es versteht nicht, was ihm geschieht, aber es vertraut diesem Ort vorbehaltlos. Der Diener Tobold kreierte sich im Wald, der „hold und süß erschien“, und „das Leben lag mit einmal fabelhaft glänzend und wunderbar heiter vor der teils wieder gefundenen, teils neuerschaffenen Seele.“⁴⁷⁴ Das tröstende Wundermittel des Waldes ist seine Ruhe, die von allen Ängsten befreit und Vorstellungen von Omnipotenz befördert.

Auch Simon findet im Wald Geborgenheit und begründet mit ihm sein Heimatgefühl: „Ich blicke immer die Bäume an, und sage mir, die gehen ja auch nicht, warum sollte ich nicht bleiben dürfen?“ (G.T. 237) Natur⁴⁷⁵ ist ihm der Ort eines schützenden Rückzugs, fließenden Ruhens und zeitlicher Orientierung: „Nach dem Frühling kommt immer der Sommer“. (G.T. 237) Er lebt im Rauschen der Jahreszeiten und lässt sich vom Rezipienten auf seinem Rundweg durch das Jahr begleiten. Simon bedarf einer Ordnung, liebt und pflegt ritualisierte Gewohnheiten. Marschiert er in den Wald, spürt er seine Glieder und ist glücklich. In diesen Momenten braucht und vermisst er niemanden und jubelt:

„Ist das schön, frei zu sein. Mag jetzt eine Seele an mich denken, mag sie, oder mag sie nicht, jedenfalls denkt die meinige an gar nichts. Ein solcher Morgen weckt immer eine gewisse Brutalität in mir, aber das schadet nichts, im Gegenteil, ist die Grundlage zum selbstlosen Naturgenuß. Herrlich, herrlich.“ (G.T. 56f.)

⁴⁷³Robert Walser: Der Wald. In: ders.: Aufsätze, S. 140-142.

⁴⁷⁴Walser: Tobold. S. 135.

⁴⁷⁵Zum Naturverhältnis vgl. Stefani: Der Spaziergänger, S. 175. Stefani unterstellt Walsers literarischen Figuren eine Abgrenzung von Menschen und bestätigt ihnen eine auffällige Nähe zur Natur, denn sie gebe ihnen „jene Wärme und Nähe, die von Menschen nicht ertragen wird“. Am Ende erfolge „der absolute Rückzug auf sich selbst.“ Ebd., S. 130.

Er hat die Lektion, die dem Kind im „Wald von Diaz“ erteilt wird, gelernt. Die von jener Mutter intendierten Forderungen, ihre Wertschätzung und Liebe nur durch Entsagung, Unterwerfung, Einsamkeit, Disziplin und Härte erlangen zu können, hat Simon internalisiert. Zwar registriert er, dass er Hartherzigkeit auch gegen sich selbst einsetzt, um sich in der Natur geborgen fühlen zu können, doch hält er sich in keinem Moment für leidend oder gar therapiebedürftig. Er verleiht dem Wald die Rolle eines vertrauten Freundes, nähert sich ihm als Gleichgesinnten, lauscht dem Lispeln der Blätter (vgl. G.T. 262) und „möchte ein Stück Natur sein“. (G.T. 105) Endlich bietet ihm die Leiterin des Kurhauses Trost an, dass er „es eine Zeitlang ein bißchen wieder gut haben“ müsse, und will ihn in einen „brausenden Wald“ führen. Sie spricht zu ihm in übergeordneter Funktion als Lehrerin und unterwirft sich ihm zugleich als seine „arme, glückliche Gefangene“. (G.T. 307) Mit derartig verschachtelten Beziehungen glaubt er, seine Selbstkontrolle erhalten zu können.⁴⁷⁶ Vergleichbar mit Simon verhält sich das erzählende Ich einer „Naturstudie“,⁴⁷⁷ in der es erinnerte Bilder von Spaziergängen belebt und deren Stimmungen präzise zu beschreiben sucht. Obwohl es sich dabei wiederholt relativiert und zur Ordnung ruft, gleitet es ins Phantasieren und sammelt Fragen zum Sinn des Lebens. Im Schlussbild tritt es „rasch noch in den Tannenwald“, bricht „bescheiden“ seine Erzählung ab und findet „zarte Ruhe“ sowie „willkommene Stummheit“ in dieser „Tempelhalle“.⁴⁷⁸ Alles Sehnen erfüllt sich, „Erscheinen und Verschwinden sind ein Einziges. Im Wald ist alles verständlich. Ach, wer doch ewig leben und ewig sterben dürfte.“⁴⁷⁹ Dies Ich bedarf wie Simon der Stille und Freundlichkeit in gesichert überschaubarer Situation und agiert vergleichbar. Ähnlich Simon, der in einen feenhaften Wald geführt wird, imaginiert es sich ein himmlisches Paradies und offeriert sich mit dessen Anblick Erlösung.

⁴⁷⁶ Auch Müller erfasst die Verklärung der Waldszenen in Walsers Texten und analysiert einen Betrachter mit mystischen „Entgrenzungs-Erfahrungen“. Andreas Georg Müller: Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne. Studien zu Robert Walsers Frühwerk. Tübingen 2007, S. 153.

⁴⁷⁷ Robert Walser: Naturstudie (1919). In: ders.: Seeland, S. 60-82.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 81.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 82.

Simon lässt kein Leiden zu, entzieht sich der Realität und folgt, ohne dass ihn Selbstzweifel erschüttern, märchenhaften Ideen. Gleichzeitig wünscht er sich einerseits menschliche Nähe und fühlt sich ihr andererseits hilflos ausgeliefert. Die Rettung durch seine Waldfrau erfolgt nach bewährtem Muster abstrakt und unrealistisch, denn der Lernort ist ein imaginärer Raum außerhalb der Gesellschaft mit der scheinbaren Autorität einer Art Märchenfee. Auch Robert Walsers Kind aus dem „Wald von Diaz“, das von seiner Mutter mit der Erklärung allein zurückgelassen wird, dieses Leiden sei zu seinem Wohl, kann nur überleben und die Hoffnung nicht verlieren, indem es sich eine rettende Fee an die Seite träumt. Märchenhafte Wesen sichern Orte der Verlassenheit und des Leidens und wandeln sie zu konstruierten Lebensräumen, in denen eine Existenz möglich scheint. Um zumindest in der Phantasiewelt ein ungebrochenes Selbstbewusstsein generieren zu können, müssen sich die Geretteten von ihren Rettern befreien, indem sie sie vereinnahmen und degradieren, das heißt, die Retterin liefert sich Simon als seine Gefangene aus. So kann er über sie verfügen, mindert ihren Anspruch auf Dankbarkeit und wird selbst entscheiden, wann er die Beziehung beendet.

Simon, Joseph und Jakob agieren in ihren Selbsttherapien zugleich bescheiden und anspruchsvoll, dienend und provozierend mit masochistischer Haltung,⁴⁸⁰ indem sie aus Bestrafung positive Zuwendung schöpfen. Noch deutlicher als bei Simon ist für Joseph der Wald ein Ort der Sorglosigkeit. Die Natur liefert die Vorlage für einen unbeschwerten und kalkulierbaren Tagesablauf und imitiert ihm einen Partner, der mit ihm zu kommunizieren versteht. Joseph erinnert sich an eine schwierige Kindheit mit einer unberechenbaren, „an übergroßer Empfindlichkeit“ leidenden Mutter.

⁴⁸⁰Roloff verweist auf masochistische Tendenzen in Briefen, die Walsers Protagonisten verfassen. Er sieht sie bemüht, „die eigene Nichtswürdigkeit zu genießen“. Simon Roloff: Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats. Paderborn 2016, S. 49.

Der Wald ermöglicht den Kindern ungestörte Harmonie mit der sonst schwierigen Mutter, „die Blätter der rauschenden Bäume“ beaufsichtigen die Szene, beruhigen die Kinder und flüstern ihnen zu: „Sie ist gut aufgelegt“. Im Wald garantiert eine zufriedene Mutter ein konfliktfreies Dasein: „Wenn die Mutter lächeln konnte, was eine so große Seltenheit war, dann lächelte ihnen die ganze umliegende Welt zu.“ (D.G. 94) Joseph erlebt den Wald als Institution und eine Art Parallelgesellschaft, als einen Ort, an dem die Initiation in ein gesellschaftliches Leben gelingen kann. Natur wird „zur Stimmungs-, Traum- oder Erinnerungslandschaft“ umgeformt und „immer im Hinblick auf das Gefühl, die Empfindungen und Bilder“ des Einsamen geschildert, in ihr fühlt er sich „im Einklang mit Welt und Menschen.“⁴⁸¹ Der Natur vertraut er, sie bedeutet ihm Heimat und begleitet ihn, mit ihr hofft er, die Welt zu verstehen. In Phänomenen des Wetters liest er wie in einer Gebrauchsanleitung zum Leben, sie ordnen und kommentieren das Geschehen:

- Josephs Vorstellung im Hause Tobler findet bei Regen statt. (D.G. 9)
- Die Einweisung am Arbeitsplatz erfolgt bei Regen. (D.G. 12)
- Nach Arbeitsbeginn scheint das Wetter aufzuhellen. (D.G. 15)
- Den Weg zur Post begleitet schönes Wetter. (D.G. 24)
- Am Schweizer Nationalfeiertag herrscht prachtvolles Blau am Himmel. (D.G. 56)
- Viel Sonne bedeutet freier Sonntag im schönen und lieben Sommer. (D.G. 82, 120)
- Ein wehmütiger Sonnenuntergang erinnert an Pflichten. (D.G. 128)
- Herbst: der Ruin wird unübersehbar, Bau der Grotte auf Kredit, Regen. (D.G. 138)
- Letzte warme Tage bereiten den Untergang vor, zur Beruhigung ein Kaffeetrinken mit Frau Tobler im Gartenhaus. (D.G. 153)
- Trinkgelage finden bei stürmischem Wetter statt. (D.G. 157)

⁴⁸¹Grenz: Die Romane Robert Walsers, S. 175.

- Nach dem Fest drücken Schulden und es regnet. (D.G. 160)
- Bilanz der vier Jahreszeiten mit ihren Besonderheiten. (D.G. 179)
- Rausch im Park auf einer Bank ausschlafen bei rauer Witterung und Sturm. (D.G. 181)
- Der Gerichtsvollzieher kommt bei grauem, kaltem, schweigendem, bleiernem, farblosem, traurigem Wetter. (D.G. 198)
- Noch bietet das Haus Geborgenheit bei undurchsichtigem Nebel draußen, selbst der Hund ist die meiste Zeit im Zimmer. (D.G. 207f.)
- Josephs Lage ist aussichtslos, der Himmel glitzert und friert voller Sterne. (D.G. 216)
- Frau Tobler bettelt um Kredit bei nasskaltem Wetter. (D.G. 226)
- Ausgewählte Gläubiger bekommen Geld bei Schnee, Sonne und blauem Himmel. (D.G. 238)
- Joseph hat Angst und geht bei eiskaltem Wind einen steinigen Weg. (D.G. 242)
- Weihnachten fällt sauberer und fester Schnee. (D.G. 247)
- Sylvester taut es, die Sonne scheint, die Natur weint stille Freudentränen. (D.G. 257)
- Zu Jahresbeginn verlässt Joseph das Haus Tobler und sucht eine neue Anstellung, es herrscht mildes Wetter, die Landschaft scheint zu beten, grüne Inseln im Schnee der Weiden lächeln. (D.G. 259)

Die Beschreibungen des Wetters erfüllen für den Rezipienten interpretierende und antizipierende Funktion. Das Wetter veranschaulicht Emotionen und Lebenssituationen eines Protagonisten, der sein Leben naiv an die Jahreszeiten koppelt. Wie die Jahreszeiten sich wiederholen, so bewegt sich Joseph im Kreis.

Von seiner Stellensuche und dem Annehmen einer scheinbar sicheren Anstellung, seinen Provokationen und dem daraus resultierenden Verlust der Arbeitsstelle bis hin zur erneuten Stellensuche folgt das Geschehen analog dem Zyklus der Jahreszeiten.⁴⁸² Joseph und auch Simon sind eins mit einer Natur, die ihnen Zeitmaß und Handlungsabläufe vorgibt.

Für Jakob versiegt die unmittelbare Bindung an die Natur, und mit der Natur verliert er seinen Partner, an dem er sich orientierte und der ihm Lebensraum und Lebensrhythmus bedeutete. Es ist ihm eine Tatsache, dass in der Großstadt „die Natur fehlt“, (J.v.G. 20) eine Natur, die er in seiner Erinnerung „als etwas Himmlisch-Entferntes“ (J.v.G. 37) stilisiert. Da er wie Simon und Joseph der Natur bedarf, sie ihm als Wirklichkeit und reales Erlebnis aber fehlt, abstrahiert er sie in Form von Sprachbildern und reduziert das Leben und Lernen im Institut Benjamenta auf atmosphärisch entsprechende Vorstellungen: Gefahren und Erkenntnisse gleichen einem Waten „in eiskaltem, aber unserer Hitze wohltuendem Flußwasser“, (J.v.G. 138) es „hagelt, blitzt, schneit und regnet“ Vorschriften, während bescheiden wacker erkämpftes Lob süß duftet. (Vgl. J.v.G. 73) Das Verbot, den realen Garten, der zum Institut gehört, zu betreten, (vgl. J.v.G. 72) kompensieren Imaginationen, visualisierte Abstrakta im Indikativ: „Das gute Betragen ist ein blühender Garten.“ (J.v.G. 72) Jakob räsoniert: „So ganz die Natur zu unterdrücken, das geht eben doch nicht“, (J.v.G. 89) und lässt sich von Herrn Benjamenta, der mit einer Welt droht, in der ihm „Meere von Langeweile, Öde und Vereinsamung entgegengähnen“ (J.v.G. 110) würden, in die Wüste locken. (Vgl. J.v.G. 139) Den Institutsleiter Herrn Benjamenta kennzeichnen Metaphern der Natur ebenso wie seine Schwester Fräulein Lisa.

⁴⁸²Vgl. Bereits in der Kindheit machen sich Walsers Protagonisten „mit dem Reiz und der Merkwürdigkeit der Jahreszeiten bekannt“. Walser: Für die Katz, S. 298.

Er gleicht einem Tiger, einem Baum, einem Sturmwind, (vgl. J.v.G. 125, 138, 119) die leidende Lehrerin bewegt sich wie „frisches, belebendes Quellwasser“, (J.v.G. 130) ihre Augenbrauen gleichen „Mondsicheln an einem krankhaft blassen Abendhimmel“, auf dem Schnee der Wangen erscheint der schwache Abglanz einer Sonne. (Vgl. J.v.G. 63) Sein früheres Leben in Landschaften hat Jakob verstanden und nutzt das ihm bekannte Instrumentarium in gegenwärtigen Situationen des Leidens. In sedierenden Traumwelten inszeniert er sich Beziehungen im Institut Benjamenta analog zu einem Leben in der Natur, aber seine inneren Bilder versagen als Helfer, denn ein zum kleinen Park mutierter Wald kann ihm in der unübersehbaren Menschenmenge einer Großstadt keinen Schutz mehr bieten. Erinnerungen transformiert Jakob nicht, und ohne rhythmisierende Jahreszeiten lebt er zeit- und raumlos, folgt in seinen Tagebuchaufzeichnungen keiner Chronologie. Um sich Tabak kaufen zu können, hat er seine Uhr verkauft und behauptet, ohne Uhr, aber nicht ohne Tabak leben zu können. (Vgl. J.v.G. 44) Er hält es für möglich, ein Leben in der Großstadt bewältigen zu können, weil er sich „fast nie betäuben oder überraschen“ (J.v.G. 36) lasse. Partiiell ahnt er die Semiotik eines Stadtlebens: „Man hat es hier allgemein eilig, weil man jeden Augenblick der Meinung ist, es sei hübsch, etwas erkämpfen und erhaschen zu gehen.“ (J.v.G. 42) Die hektische Choreografie der Straßenszenen erinnert an nichts Vertrautes und verlockt ihn nicht zur Teilhabe.⁴⁸³ Jakob findet in der Großstadt keine Rolle für sich, identifiziert oder vergleicht sich weder mit Angestellten noch mit Arbeitern, bleibt außen vor, sieht sich einer indifferenten Menschenmenge konfrontiert und fühlt sich als Einzelner im Gewühl der Straße nicht wahrgenommen.

⁴⁸³Roloff integriert Walsers Protagonisten und deutet sie gesellschaftskritisch: „Die Form der Lebensgeschichten von Walsers driftenden Angestellten, verkrachten Adligen und müßiggängerischen Bohèmiens verhandelt also eine neue gesellschaftliche Auffassung der Gefahrenlagen des sozialen Randes und der in ihm zirkulierenden Subjekte.“ Roloff: Der Stellenlose, S. 9.

In einem Aufsatz zur ersten Städteausstellung im Deutschen Hygiene Museum in Dresden (1903) reflektiert Georg Simmel das Geistesleben in einer Großstadt:

„Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren — die letzterreichte Umgestaltung des Kampfes mit der Natur, den der primitive Mensch um seine *leibliche* Existenz zu führen hat.“⁴⁸⁴

Jakob empfindet keine Bedrohung von seiner Umwelt und ignoriert jede kämpferische Haltung. Auch wenn das Institut Benjamenta ihm die Atmosphäre einer sterbenden Enklave vermittelt, resigniert er nicht und erweist sich als immun gegenüber dem „Typus großstädtischer Individualitäten“, der sich einer „Steigerung des Nervenlebens“⁴⁸⁵ und dem zeitgenössischen Krankheitsbild der Neurasthenie⁴⁸⁶ ausgesetzt sieht. Im Unterschied zum „Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus“, bedeutet ein Leben in der Stadt, eine „rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder“ und eine „Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen“ kontrollieren und beherrschen zu lernen.⁴⁸⁷ Obwohl Jakob „den Lärm und die fortlaufende Bewegung der Großstadt“ (J.v.G. 41) liebt, ist zu bezweifeln, dass er beobachtete Phänomene in ihren Erscheinungen entschlüsseln und analysieren wird. Der „Typus des Großstädters“ ist „natürlich von tausend individuellen Modifikationen umspielt“ und reagiert auf „die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus“ statt mit dem Gemüt „im wesentlichen mit dem Verstande“.⁴⁸⁸

⁴⁸⁴Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. In: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1. Frankfurt am Main 1995, S. 116.

⁴⁸⁵Ebd., S. 116.

⁴⁸⁶Eine Modekrankheit des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Siehe hierzu auch S. 48f., FN 211-216 dieser Arbeit.

⁴⁸⁷Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, S. 117.

⁴⁸⁸Ebd., S. 117.

Das System des Tauschwertes bestimmt sein Leben, und sein Tag ist „mit Abwägen, Rechnen, zahlenmäßigem Bestimmen, Reduzieren qualitativer Werte auf quantitative ausgefüllt“, der „moderne Geist ist mehr und mehr ein rechnender geworden“.⁴⁸⁹ Ist er überfordert, reagiert der Großstädter mit „Blasiertheit“.⁴⁹⁰ Ein derart überheblich distanzierendes oder taktisch kalkulierendes Verhalten ist bei Jakob nicht zu erkennen, hingegen bewahrt er sich eine unerschütterliche Ruhe, die er mit Tagträumen absichert. Sein Tagebuch schreibt er rückblickend in einer Situation der Auflösung. Die Dienerschule gibt es nicht mehr, das Fräulein ist tot und das „morgen“, (J.v.G. 134, 136) von dem Herr Benjamenta spricht, hat noch nicht begonnen. Als „reizende, kugelrunde Null“⁴⁹¹ (J.v.G. 10) hat er das Institut betreten und verlässt es am Ende ohne Alternative, zur schlichten „Null“ (J.v.G. 139) herabgesunken, mit dem Herrn Vorsteher, um in einen zeitlosen und bedeutungsleeren Raum zu reisen. Simon und Joseph leben in Kleinstädten mit ausreichend Möglichkeiten für Spaziergänge an Seeufern oder in Wäldern der Umgebung. In der Natur kompensieren sie ihre Einsamkeit und führen scheinhafte Dialoge, die ein menschliches Miteinander assoziieren und Gemeinschaft simulieren. Die Anzahl der Menschen, die ihnen begegnet, ist für sie überschaubar und nicht irritierend oder bedrohlich. Ganz anders ergeht es Jakob in einer Großstadt. Er spielt den Beobachtenden und Wartenden und staunt: „Während man zaudernd steht, sind schon Hunderte, ist bereits hunderterlei einem am Kopf und Blick vorübergegangen, das beweist einem so recht deutlich, welch ein Versäumer und träger Verschieber man ist.“ (J.v.G. 41f.)

⁴⁸⁹Ebd., S. 119.

⁴⁹⁰Ebd., S. 121.

⁴⁹¹Steinhoff spiegelt Joseph, Jakob und Simon (in der Reihenfolge, nicht chronologisch) an der Systemkritik Adornos und analysiert: „Innerhalb einer totalitären Gesellschaft geht es um die Verteidigung nichtidentischen Verhaltens, um Figuren, die sich gesellschaftlicher Zwangsidealität zu entziehen trachten, um die Möglichkeit wirklicher Identität zu prüfen.“ Oliver Steinhoff: Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null. Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2008, S. 13. Seine Verknüpfung der Protagonisten mit einer Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen ist nachvollziehbar, nur bedingt jedoch überzeugen die Argumente für ein bewusst reflektierendes Verhalten von Simon, Joseph und Jakob, vgl. ebd. S. 12 ff.

Die Natur fehlt ihm, der geschäftliche Verkehr poltert, „als wenn es nie Landschaften oder Träumereien im Leben gegeben hätte“. (J.v.G. 42) Man befindet sich in einem „Gestrudel und Gesprudel“ und ist genötigt, sich „ohne viel Federlesens durch all den lebendigen Kram hindurchzuwinden“. (J.v.G. 42) Sein Ich sucht die Maske des „Man“, mit der es sich rhythmisch durch die Straßen bewegt. „Jede Torheit ist hier durch die offenbare Schwierigkeit des Lebens geadelt und geheiligt.“⁴⁹² Menschen begegnen Jakob in Form von Massen, denen gegenüber eine „zarte Zeichensprache nicht“ genügt.⁴⁹³ „Bis zu den Dächern hinauf und über die Dächer noch hinaus schweben und kleben Reklamen. Große Buchstaben fallen in die Augen.“⁴⁹⁴ Spielerisch beschreibt Jakob die Flut der Bilder, Geräusche und Gerüche, gestaltet sie in reizvoller Atmosphäre zu einem Konglomerat, das er letztlich seinem Ich entzieht und einem anonymisierten „Man“ überlässt.

Mit Verklärung und verhaltener Schwärmerei reagiert Franz Hessel auf Reklame im Berliner Straßenbild:

„Und das Verschwinden dieser Schrift, die man nicht zurückblättern kann wie ein Buch, ist ein augenfälliges Symbol der Vergänglichkeit und eine Sache, die der echte Genießer immer wieder gern eingepägt bekommt, um die Wichtigkeit und Einzigartigkeit des Genusses und des zeitlosen Augenblicks im Bewußtsein zu behalten.“⁴⁹⁵

Hessel versucht, die Reizüberflutungen einer Großstadt produktiv umzusetzen. Neue Techniken begeistern die Massen, in denen Simmel den Einzelnen um Unterscheidung und Individualität kämpfen sieht.

⁴⁹²Robert Walser: Friedrichstraße. In: ders.: Aufsätze. Zürich 1985, S. 77.

⁴⁹³Vgl. Siegfried Kracauer: Die Angestellten (1929). Frankfurt am Main 1971, S. 65, 95.

⁴⁹⁴Robert Walser: Friedrichstraße. In: ders.: Aufsätze. Zürich 1985, S. 76.

⁴⁹⁵Franz Hessel: Ein Flaneur. Berlin 1984, S. 46f.

„Die prinzipiellen Lebensprobleme der Neuzeit bewegen sich im wesentlichen um den Begriff der Individualität: wie sich ihre Selbständigkeit gegenüber der Macht oder dem Rechte der Natur und der Gesellschaft gewährleisten läßt oder wie sie sich diesen beiden unterzuordnen hat.“⁴⁹⁶

Simmel spricht von einem absolut souveränen Ich: „Indem das Ich alle bewußten Daseinsinhalte formt, kann es nicht selbst wieder von irgend welchen unter ihnen geformt werden.“ Idealisiert wäre das Ich „der höchste Punkt, zu dem sich die Unabhängigkeit der Person von allem Historischen, von allen Bestimmungen und Bindungen außerhalb ihrer erheben kann.“⁴⁹⁷ Menschen, denen großstädtische Sozialisation fehlt, werden sich in den Zeichenlabyrinthen der Metropolen verirren. Oswald Spengler betrachtet sie als überfordert.

„Die neue Seele der Stadt redet eine neue Sprache, die sehr bald mit der Sprache der Kultur überhaupt gleichbedeutend wird. Das freie Land mit seinen dörflichen Menschen ist betroffen; es versteht diese Sprache nicht mehr; es wird verlegen und verstummt.“⁴⁹⁸

Exemplarisch verhält sich Jakob von Gunten, der ein aristokratisches Leben in ländlicher Umgebung verlässt und als Diener in einer Metropole im Schweigen endet. Ohne semiotische Kenntnisse und Praxis findet der Mensch der Moderne keine Orientierung und isoliert sich, denn die „Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesagten Bilder geknüpft.“⁴⁹⁹ Siegfried Kracauer analysiert die Strukturen eines Stadtbildes und kann auf einen Vergleich mit der Natur nicht verzichten. Stadtbilder sind „Geschöpfe des Zufalls“ und „herrlich wie ein Naturschauspiel“.

⁴⁹⁶Georg Simmel: Kant und der Individualismus (Vossische Zeitung, 6.1.1904). In: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1. Frankfurt am Main 1995, S. 273.

⁴⁹⁷Ebd., S. 275.

⁴⁹⁸Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes (1918). Bd. 2. München 1963, S. 664.

⁴⁹⁹Siegfried Kracauer: Straßen in Berlin und anderswo (1926-1933). Frankfurt am Main 1964, S. 53.

Er beschreibt eines, das er wie Hoffmanns Vetter vom Fenster aus beobachtet: „Es ist so wenig gestaltet wie die Natur und gleicht einer Landschaft darin, daß es sich bewußtlos behauptet. Unbekümmert um sein Gesicht dämmert es durch die Zeit.“⁵⁰⁰ Kracauer nutzt bekannte Bilderwelten, um sich in Analogien großstädtisches Leben zu erschließen, sich nicht einschüchtern zu lassen und der von Massen ausgehenden Dynamik zu entziehen. Mit einer Persiflage rettet er sich vor dem Aktionismus des Massentypus eines Großstädters:

„Dann ist die Langeweile die einzige Beschäftigung, die sich ziemt, da sie eine gewisse Gewähr dafür bietet, daß man sozusagen noch über sein Dasein verfügt. Langweilte man sich nicht, so wäre man vermutlich überhaupt nicht vorhanden und also nur ein Gegenstand der Langeweile mehr, was zu Anfang behauptet wurde — man leuchtete über den Dächern auf oder lief als Filmstreifen ab. Ist man aber vorhanden, so muß man sich notgedrungen über das abstrakte Getöse ringsum langweilen, das nicht duldet, daß man existiere, und über sich selber, daß man in ihm existiert.“⁵⁰¹

Langeweile kann eine distanzierte Haltung unterstützen und zur Selbstbesinnung führen, kann Lösungsprozesse von Problemen initiieren, aber auch Unfähigkeit oder Unwilligkeit zum Handeln begleiten.

Das Gefühl der Langeweile kennen auch Walsers Protagonisten. Jakob wird ausdrücklich von Herrn Benjamenta aufgefordert: „Langweile dich hier im Institut so gut als du eben kannst.“ (J.v.G. 110) Allerdings im Sinne Kracauers ist ihm eine konstruktive Pflege und Stilisierung der Langeweile und damit eine Teilhabe an der Moderne nicht möglich. In Walsers Texten betrachtet ein passiver Zuschauer das Schauspiel einer Großstadt. Und „wenn die Lichter angezündet werden, tut sich ein Vorhang langsam auf“.⁵⁰²

⁵⁰⁰Ebd., S. 51.

⁵⁰¹Kracauer: Das Ornament der Masse, S. 324.

⁵⁰²Robert Walser: Friedrichstraße. In: ders.: Aufsätze. Zürich 1985, S. 78.

Er sammelt Eindrücke in Bildern der Natur: „Hier ist die Quelle, der Bach, der Fluß, der Strom und das Meer der Bewegungen.“⁵⁰³ Die Szene entzieht sich seinem Zugriff und löst sich auf: „Ein wollüstig auf und nieder atmender Körpertraum sinkt dann auf die Straße herab, und alles läuft und läuft diesem vorherrschenden Traum mit ungewissen Schritten nach.“⁵⁰⁴ Für den Betrachter schließt sich der Vorhang und überlässt ihn sich seinen Verklärungen.

Mit wenig Sympathie für städtisches Treiben gibt sich Peter Camenzind als Naturbursche, der andächtig „dem Liede der Schöpfung“ lauscht und sich im Gegensatz zur „aufgeblasenen Großstadtmoderne“ mit „dem schlichten Volke“ seelenverwandt fühlt.⁵⁰⁵ Anders als Simon, Joseph und Jakob betrachtet er sein vergangenes Leben als Irrfahrt und sucht in der Natur weniger Kompensation als gesetzmäßige Vorgaben, die ihm Abläufe des Lebens veranschaulichen und stabilisieren.⁵⁰⁶

Tonio Kröger dagegen entwickelt städtische Lebensformen. Für ihn hat sich Natur als nicht erschöpfend erwiesen, weshalb er sie auch nicht vermisst. Ihn reizt das Leben in der Stadt, wo er Besuche in Cafés ritualisiert und seine Umgebung aus entrückter und erhabener Sphäre betrachtet.⁵⁰⁷ Er gestaltet sich als Weltbürger ein Künstlerleben mit dem Anspruch, „das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben“.⁵⁰⁸ Diszipliniert schafft er Distanzen zwischen sich und beobachtetem Geschehen. Kröger ist der Wald gleichgültig, während er Törleß gar Schrecken und metaphysische Erfahrung widerspiegelt. Diese Haltung begründet Törleß mit einem einschneidenden Erlebnis aus früher Kindheit, denn allein gelassen im Wald, spenden ihm die Bäume keinen Trost, sondern bleiben stumm und stehen „schweigend im Kreise“.

⁵⁰³Ebd., S. 76.

⁵⁰⁴Ebd., S. 79.

⁵⁰⁵Hesse: Peter Camenzind, S. 90, 101, 109.

⁵⁰⁶Vgl. Karl-Heinz Hucke: Der integrierte Außenseiter. Hesses frühe Helden. Frankfurt am Main 1983, S. 53.

⁵⁰⁷Vgl. Mann: Tonio Kröger, S. 123.

⁵⁰⁸Ebd., S. 126.

Entgegengesetzt zu Walsers Protagonisten fühlt er sich „den leblosen Geschöpfen preisgegeben“ und wiederholt traumatisiert: „Dieses plötzliche Schweigen, das wie eine Sprache ist, die wir nicht hören“.⁵⁰⁹ Törleß erlebt sich vom Wald „im Stiche gelassen“, statt Abläufen der Natur zu lauschen, folgt er kosmischen Vorstellungen und widmet sich „dem wundervollen Mechanismus der Welt“.⁵¹⁰ Er rezipiert Gedanken der Moderne, will „alles Gepäck von früher hinter sich werfen“⁵¹¹ und wird wie Kröger als Intellektueller mit ästhetischen Ansprüchen in Städten leben.⁵¹² Beide finden und festigen im Schreiben ihr Selbstbild und damit ihr Ich.

Ohne Natur können Simon, Joseph und Jakob nicht leben, was besonders in ihrer Wahrnehmung von Schnee und verschneiten Landschaften deutlich wird. Simon lebt harmonisch im Zyklus der Jahreszeiten. Den Winter bevorzugt er und bekräftigt, „daß die Sonne im Winter noch drei Mal so schön sei, wie eine Sonne mitten im Sommer.“ (G.T. 121) Auch rege der Winter zu Tätigkeiten an, denn er „ist ein Fensteraufreißen, der Wind und der Sturm blasen und sausen hinein, das macht einen dann sich bewegen.“ (G.T. 262) Da wird einem „das Faulenzen vergehen.“ (G.T. 262) Der Schnee scheint Simon „eine tiefe, wundervolle, beinahe unverständliche Sache“, (G.T. 105) Herausforderung und zugleich Heilung zu sein. Mit dem Winter verbindet er Kälte und weiße Landschaften, die Muße, Erholung und Frieden symbolisieren. Dazu assoziiert Simon eine kleine märchenhafte Episode, in der eine Schneeflocke einen hustenden Mann kuriert. (Vgl. G.T. 285) Auch der junge Dichter Sebastian, der sich „dem Leben und seinen kalten Anforderungen nicht gewachsen“ fühlt, sucht im verschneiten Wald seinen Frieden. Er erfriert und findet ein nobles Grab in prachtvoller Ruhe „unter den Tannenästen, im Schnee“. (G.T. 123)⁵¹³

⁵⁰⁹Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 24.

⁵¹⁰Ebd., S. 25, 56.

⁵¹¹Ebd., S. 79.

⁵¹²Vgl. ebd., S. 111, 62.

⁵¹³Siehe auch „Eine Weihnachtsgeschichte“ (1919). „Wie soll ich jetzt zu mir heimzugehen wagen, wo nichts Trauliches ist? Wer sich einschneien ließe und im Schnee begraben läge und sanft verendete.“ Walser: Träumen, S. 61. Der ewige Frieden im Schnee wird hier bestätigt.

Simon verleiht dem Schnee starke symbolische Kräfte und zitiert ihn als Amor, wenn er sich mit Klara Agappaia in einer warmen Stube in Paris einen Monat lang „im Schnee begraben“ träumt. (G.T. 210).

Vergleichbar verfährt Joseph. Auch ihm ist Schnee in realer und metaphorischer Form Bestandteil seines Lebens, er bedeutet ihm Kühle, Beruhigung, Relativierung drohender Probleme und prägt als Symbol des Winters seine Zeitvorstellung. Das Jahr beginnt, erster Schnee erfreut und „macht sich ganz prachtvoll, das weiche Ding, das du da über Toblers Haus und Garten in aller Stille breitest“. (D.G. 178) Eine fröhliche Stimmung „in der netten Villa“ (178) überdeckt noch den drohenden Bankrott, kann ihn aber nicht verhindern. Graues und kaltes Wetter, ein „schweigendes Mittelding zwischen Schnee und Regen“, (D.G. 198) begleitet den nahenden Gerichtsvollzieher. Die Themen Sterben und Tod existieren für Joseph nicht, sein Prinzipal geht lachend und brüllend in den Ruin. Ein metaphorisches Schneefeld, das Erkenntnis und Läuterung bewirken könnte, wird nicht durchschritten. Erst der sich vorsichtig ankündigende Frühling, wo der Schnee „stille Freudentränen“ (D.G. 257) weint, mobilisiert Joseph und bestärkt ihn, sich eine neue Anstellung zu suchen. Wieder beginnt ein neues Jahr, und kraftvoll verlässt er die Villa „Abendstern“, dreht sich noch einmal um, grüßt sie „in Gedanken“ und geht weiter. (D.G. 267) Ebenso wie sich derselbe Stern im Zyklus eines Jahres als Abend- und als Morgenstern zeigt, so wird Joseph Marti nach dem Ende seines Aufenthalts im Hause Tobler wieder eine neue Anstellung und Unterkunft finden. Im Vergleich zu Simon und Joseph erlebt Jakob Schnee nicht mehr als Realität, sondern nur noch als Abbild in den zart schimmernden Wangen Fräulein Benjamentas (vgl. J.v.G. 63) und als Farbkennzeichnung von Johanns Hund. (Vgl. J.v.G. 79)

Im Vergleich zu Simon und Joseph erlebt Jakob Schnee nicht mehr als Realität, sondern nur noch als Abbild in den zart schimmernden Wangen Fräulein Benjamentas (vgl. J.v.G. 63) und als Farbkennzeichnung von Johanns Hund. (Vgl. J.v.G. 79) Jakob hat den Begriff Schnee entwertet und dekoriert mit ihm seine Phantasiegebilde. Nur im Traum vom Reichsein fällt Schnee „zwischen den abendlich leuchtenden Laternen“, (J.v.G. 65) und während einer imaginierten Reise mit Fräulein Benjamenta

rieselt Musik von den Wänden wie „Anmutsschnee“ und Töne gleichen „einem bezaubernden Schneegestöber“. (J.v.G. 88) Die so genannten inneren Gemächer der Benjamentas verzaubert Jakob sich mit einem Schlosshof und nassen, großen Schneeflocken (vgl. J.v.G. 112) und sieht sich in der Rolle eines Soldaten mit Napoleons Armeen durchs verschneite Russland marschieren, um Moskau zu erobern. (Vgl. J.v.G. 117) Ohne Schnee lebt Jakob sediert und geht am Ende in die Wüste auf einem Weg, der alle Bezüge zur Realität verloren hat und in eine Phantasiewelt führt. Für Walsers Protagonisten ist Schnee ein Lebenselixier,⁵¹⁴ sie bedürfen seiner unmittelbar und nicht in metaphysischer Funktion wie es beispielhaft etwa zeitgleich Hans Castrop (1907 Ankunft in Davos) und John Gabriel Borkmann (1896 Uraufführung) demonstrieren. Borkmann leidet, verfängt sich in verstrickten Verhältnissen und stirbt allein im Schnee.⁵¹⁵ Castrop ist umgeben von Moribunden ein Leidender und ein sich Mühender. Er findet „in erwünschter Einsamkeit“⁵¹⁶ und mit religiöser Furcht auf einer verwirrenden Schneewanderung zum Leben zurück mit der Erkenntnis: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“⁵¹⁷ Walsers Protagonisten wollen einfach nur leben und hoffen auf inneren und äußeren Frieden nach dem Rückzug aus der Gesellschaft im Einklang mit der Natur. Sie wollen nicht sterben, aber der Tod im Schnee scheint ihnen ein freundliches Bild.

⁵¹⁴Siehe dazu „Heimkehr im Schnee“ (1917). „Zukunftsfroh war ich wie nie, obwohl ich auf demütigem Rückzug war. Ich hielt mich jedoch keineswegs für niedergeworfen, hatte vielmehr den Einfall, mich Überwinder zu nennen, worüber mich ein Lachen ankam. Mantel hatte ich keinen an. Ich nahm schon den Schnee für einen prächtig wärmenden Mantel.“ Schnee fungiert als vielfältiger Retter. Walsers: Träumen, S. 305.

⁵¹⁵Die Regieanweisung lautet: „Die Lichtung ist hoch mit Schnee bedeckt.“ Henrik Ibsen: Sämtliche Werke. Hg. von Julius Elias und Paul Schlenther. Bd. 5. Berlin 1922, S. 475.

⁵¹⁶Thomas Mann: Der Zauberberg, Berlin 1953, S. 674.

⁵¹⁷Ebd., S. 704.

3.5 Diener und dienen

Ein zentrales Motiv in Robert Walsers Texten offenbart sich in der Dieneridee. Walser präsentiert Diener und Angestellte, deren vielschichtige Ambivalenzen sich nicht harmonisch zum Typus fügen lassen. Ein grundsätzlich mit Stolz erfüllter Dienender nährt seinen Lebensmut und seine Lebenshaltung mit diversen in sich nicht schlüssigen Aussagen über die Welt und das Leben im Allgemeinen, mit einem Konglomerat von Paradoxa, die eine defizitäre und zerrissene innere Haltung abbilden. Walsers Diener wollen um keinen Preis unterwürfig wirken und jede Abhängigkeit vermeiden. Sie glauben, sich teilen und trotzdem den Überblick behalten zu können: „Abends bin ich knechtisch, frühmorgens herrisch gesinnt und finde mich dennoch täglich in mir und der Umwelt zurecht.“⁵¹⁸ Die Probleme, die sie sich mit ihrem sprunghaft launischen und willkürlich motivierten Benehmen schaffen, bemerken sie nicht. Folglich bemerken sie auch nicht, dass sie einer Selbsttäuschung unterliegen, wenn auch einer zur Selbsterhaltung notwendigen, denn eine Analyse ihrer Schwierigkeiten mit sich selbst und mit ihrem sozialen Umfeld überstiege vielleicht ihre Kräfte zur Aufarbeitung derselben. Belege für diese Einschätzung lassen sich aus Walsers Texten destillieren und plausibel typisieren. Die nachfolgende Betrachtung basiert auf dem 1925 erschienenen und letzten von Robert Walser selbst zusammengestellten Band „Die Rose“, ein aus siebenunddreißig Exkursen und aphoristischen Gedanken geformter Text, der, als Einheit betrachtet, zum Thema Diener ein Instrumentarium für eine Art Supervision mit Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten bietet. Walsers Diener unterwirft sich nur scheinbar. Im Widerspruch zu der von ihm proklamierten Rolle als Null beansprucht er gleichzeitig eine Position der Überlegenheit, bekennt sich zu einem Nichts, dem absolute Freiheit zusteht, und fordert das Privileg, mit einem Blick vom höchsten Punkt eine Handlung aus unterster Perspektive zu initiieren.

⁵¹⁸ Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.12. Die Rose. Hg. von Wolfram Groddeck, Hans-Joachim Heerde und Caroline Socha. Basel und Frankfurt am Main 2016, S. 91.

Demonstrativ provoziert er Personen, denen er dient, und dominiert sie mit Überheblichkeit, indem er seine Stollungslosigkeit als besondere Leistung und Auserwähltheit interpretiert. So präsentiert sich ein Frustrierter, der Vorstellungen von Omnipotenz an Gefühle der Minderwertigkeit koppeln muss, um Eindrücke von Handlungsunfähigkeit und Erlebnisse des Versagens zu negieren.

Eine paradoxe Perspektive, das heißt, sich oben wähnen und unten sein, kennzeichnet Walsers Dienerfiguren, sie instrumentalisieren ihren Stolz und bewahren sich vor Eingeständnissen von Fehlverhalten. Mit übermütig inszenierten Selbsterniedrigungen und scheinbaren Unterwerfungen schmücken sie ihre Rolle als Nichts und zufriedene Null: „Aus Stolz benahm ich mich unstolz, aus Zähigkeit weichlich.“⁵¹⁹ Eine derartig konstruierte Lebenshaltung mit nicht zu vereinbarenden, unlösbar polarisierenden Positionen kann nur zu Schwierigkeiten führen. Der proklamierte Stolz ist in Kombination mit der Dienerrolle verbal nicht positiv kommunizierbar und habituell nur als Frechheit zu deuten. Um sich nicht vor sich selbst der Unterwürfigkeit verdächtig zu machen, wandelt sich das dienende Ich zum Provokateur, der fristlos unvermittelt Dienstverhältnisse beendet und verärgerte und enttäuschte Vorgesetzte zurücklässt. Trotzig wird dem entgegengesetzt: „Überlegene machen mich überlegen; Bescheidene verblüffen mich“,⁵²⁰ woran sich konsequent die Behauptung anschließt: „Feinde sind mir lieber als Freunde“.⁵²¹ Das „unbedeutende, idyllische Ich, dies romantisch veranlagte Menschen“⁵²² liebt es, für auserwählte Damen die Rolle eines Pagen zu spielen:⁵²³ „Ich gehöre der, die mich nicht haben will, mich freigibt und mir damit die Pflicht auferlegt, zu mir selber zu sehen. Ihr zu Ehren ergötze ich mich an meinen Eigenschaften, habe damit zu tun und bin froh.“⁵²⁴

⁵¹⁹Ebd., S. 63.

⁵²⁰Ebd., S. 80.

⁵²¹Ebd., S. 91.

⁵²²Ebd., S. 58.

⁵²³Vgl. ebd., S. 50.

⁵²⁴Ebd., S. 91.

Ein Ich phantasiert sich kunstvoll die Negation einer Beziehung zu einer Dame oder zu einem edlen Fräulein, deren Page oder Ritter es sein möchte, und gerät in eine märchenhafte Beziehung, die nie eine Überprüfung erfährt, sondern in Monologen und Tagträumen zu einem statischen Als-Ob-Verhältnis unbeeinträchtigt geformt und unbeirrt gefestigt wird.

In einer imaginierten Verbindung gibt es keine Kommunikation, finden kein Austausch und keine Entwicklung statt, denn alle Entscheidungen trifft ein isoliertes Ich innerhalb des eigenen geschlossenen Systems. In äußerster Zuspitzung erklärt es sich zum Diener einer Person in widersprüchlicher Einheit mit der gleichzeitig von ihm selbst formulierten Ablehnung und findet so seine ideale Rolle, Diener und Herr seiner selbst zu sein, ohne sich dem Vorwurf einer Egozentrik ausgesetzt zu sehen. Die Legitimation für diesen Lebensentwurf gründet auf der Prämisse, nur ephemere Dienstverhältnisse einzugehen, die nicht das zentrale Bedürfnis tangieren, das eigene Selbst fürsorglich zu pflegen und zu schützen sowie drohenden Konflikten fluchtartig auszuweichen. Im sich stetig wiederholenden Kreislauf wird kurzfristig eine Dienerstelle akzeptiert, um dann durch eigenmächtiges Verhalten Sanktionen und den sich anschließenden Rausschmiss zu provozieren, was wiederum abschließend als Bestätigung und Zuwendung positiv interpretiert wird. „Unartigkeiten“ werden Damen gesagt, „damit sie ihm zürnten und sich nachher wieder zufrieden gäben.“⁵²⁵ Parallel zu dem sich wiederholenden äußeren Ablauf oszillieren die Emotionen des Dienenden zwischen einem Oben und Unten mit selbstquälerischer Attitüde:

„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!“⁵²⁶

⁵²⁵Ebd., S. 42.

⁵²⁶Ebd., S. 63.

Dieser Dienende spricht nicht von einem aktiven Prozess des Aufstiegs, sondern verklärt mit sehnsuchtsvollem Blick von unten nach oben seine statische Zufriedenheit in gesicherter Position des Wartens. Mit einem fiktiven Aufstieg inszeniert er sich schwärmerisch idealisierende Momente und sichert sich Scheinerfolge.

Walters Dienerfiguren bewegen sich am Rand des Leidens und verhindern mit trotziger Sympathie für ein Abwärts und den Untergang, ihre Lebenssituationen ohne Arbeit und ohne Unterkunft realistisch als Misserfolge zu interpretieren und als Unglück zu empfinden. Sorglosigkeit und Jugendlichkeit glauben sie zu schaffen mit der „Fähigkeit, sich immer mit irgend etwas zu unterhalten, wär’s auch mit etwas Prosaischem“, aber ihre Rettung besteht nur aus Luftblasen, Phantasien und Tagträumen. Zwar erwägt der Waltersche Commis das Schriftstellern, denn „wie gerne kröche ich durchs Lieferantentürli in die Paläste der Literatur und dienelte mit Wonne“, doch traut er sich nicht, da „hohe Lieder der Liebe schon gedichtet“ sind.⁵²⁷ Diminutive produzieren eine freundliche Atmosphäre, und sollte eine negative Erfahrung unvermeidbar sein, lautet die radikale Devise: „Sinken kann vorteilhafter sein als Steigen“.⁵²⁸ Ein Reflektieren der Probleme verbietet sich dem, den Traurigkeit und Verzweiflung vielleicht völlig aus der Bahn werfen würden und der sich daran gewöhnt hat, „an viel Unliebsames nicht zu denken. Damit schützte er sein Seelenleben vor Verwilderung, seine Gedanken vor ungesunder Härte.“⁵²⁹ Konsequenter spielt dieser Diener ein Ich, das allein bleibt, autonom mit sich kommuniziert und es vermeidet, sich seiner Umwelt kalkulierbar und verständlich zu zeigen: „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.“⁵³⁰

⁵²⁷Ebd., S. 52.

⁵²⁸Ebd., S. 76.

⁵²⁹Ebd., S. 10.

⁵³⁰Ebd., S. 79f.

Vertrautheit, Nähe, Verantwortung und Abhängigkeiten sind nicht erwünscht. Ein sich nicht binden wollendes und wohl auch sich nicht binden könnendes Ich distanziert sich von einem kollektiven, nicht konkreten „man“, bewahrt sich vor Erfahrungen des Versagens und versteckt sich hinter einer Maske der Unerschütterbarkeit, des Nichtsdesto-Trotz und einer neutralen Kälte: „Ich bin unziert aus Zartheit, lieblos aus Liebe und dabei stets voll Glauben an mich.“⁵³¹ Das Dienen wird als „Übung in Sachen Entsagung“⁵³² deklariert und internalisiert, um ambivalente Emotionen zu harmonisieren, sich vor sich selbst und innerhalb einer sozialen Gruppe moralisch zu legitimieren und unangreifbar zu machen. So hat der Dienende sich ein Belohnungssystem gebaut, das es ihm erlaubt, kompensatorisch mit Problemen und vielleicht sogar mit unlösbaren Problemen leben zu können: „Wer nicht entsagen kann, kommt zu keinem tieferen Genusse.“⁵³³ Manche Schwierigkeiten lassen sich verdrängen und minimieren, nur seine grundsätzliche Isolation kann dieser trotzig stolze, genießende Wiederholungstäter nicht kompensieren.

Dieter Borchmeyer analysiert Walsers Diener-Typus als Summe von in sich widersprüchlichen Elementen eines Ästheten, Sozialisten und Asketen: „Ein sich mönchisch seines hochmütigen Glanzes entäußernder Dandy, ein dandyhaft säkularisierter Mönch.“⁵³⁴ Sein Dienen ist zu verstehen „als verborgenes Herrschen, als eine Art umgestülpter Aristokratismus“.⁵³⁵ In der Formation eines Chiasmus zeigen sich Diener und Herr, Unterwürfigkeit und Überheblichkeit nicht als Frage eines Entweder-Oder, sondern als ein geschlossenes Sowohl-als-Auch. Der Weg von Simon Tanner, Joseph Marti bis hin zu Jakob von Gunten dokumentiert exemplarisch eine Entwicklung vom relativ durchschnittlichen Angestellten zum exzentrischen Diener.

⁵³¹Ebd., S. 91.

⁵³²Ebd., S. 83. Dazu auch Knigge: „Wer dient, der erfülle treu seine Pflichten, [...] er decke nie die Fehler dessen auf, dessen Brot er ißt; [...] Er lasse sich nicht durch blendende Außenseiten bewegen, seinen Zustand zu verändern“. Über den Umgang mit Menschen. Kap. 7, Abschnitt 10, S. 220f.

⁵³³Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.12, S. 83.

⁵³⁴Borchmeyer: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser, S. 91.

⁵³⁵Ebd., S. 1.

Das Wesen eines Walserschen Angestellten beschreibt „Der Commis / Eine Art Illustration“⁵³⁶ von 1904. Mit diversen Vorbehalten malt ein schriftstellerndes Ich das Bild eines etwa zwanzig Jahre alten Commis, zu dem es sich unmittelbar so in Beziehung setzt, dass die Schilderung einem Selbstbildnis gleicht. Gemäß einer abschließenden „Erklärung“ können die Aussagen zutreffen oder täuschen: „Vorliegende Blätter sind mehr Laune, Windspiele und Empfindung, als gewissenhafte Zeichnung“, eine „Welt, in die ich mich so unbesonnen hineingetanzt habe“.⁵³⁷ Einerseits will der Commis ernst genommen werden und andererseits den Narren spielen. Selbstverständlich ist er fleißig, taktvoll, anpassungsfähig, äußerst verwandlungsfähig und unberechenbar. „Er kann rebellieren und gehorchen, fluchen und beten, sich winden und trotzen, lügen und die Wahrheit sagen, schmeicheln und aufprotzen“, er „gehört gern und widersetzt sich leicht“.⁵³⁸ Er ist „so schüchtern“ und weiß um seine Schwäche, „daß im Müßiggang die Sünden lauern“.⁵³⁹ In seinem Auftreten kann er leicht für einen Künstler⁵⁴⁰ oder für ein armes Aristokratenkind gehalten werden, eine zarte Seele, die in einer Art Theaterszene einsam in einem verlassenem Büro zurückbleibt, und es „fällt der tote, grausame, alles tötende Vorhang“.⁵⁴¹ Geschildert wird die Choreografie eines vieldeutigen Angestellten, der allein auf einer Bühne und getrennt vom stummen Publikum agiert.

⁵³⁶Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Bd. I.1. Fritz Kocher's Aufsätze. Hg. von Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Basel und Frankfurt am Main 2010, S. 47-62.

⁵³⁷Ebd., S. 60.

⁵³⁸Ebd., S. 50.

⁵³⁹Ebd., S. 56f.

⁵⁴⁰Vgl. dazu Christian Angerer: Rollenspiele. Soziales Rollenverhalten und Identitätsverweigerung in Robert Walsers Texten der frühen und der Berliner Zeit. Stuttgart 1995, S. 102ff. Angerer beschreibt den verwandlungsfähigen Commis so, dass sich „kaum entscheiden läßt, ob der Commis den Künstler oder der Künstler den Commis spielt“. Ebd., S. 107.

⁵⁴¹Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Bd. I.1. Fritz Kocher's Aufsätze. Hg. von Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Basel und Frankfurt am Main 2010, S. 58.

Das einsame Schreiben animiert und belebt ihn, sodass er „im raschen Fluge Satzbildungen, die das Erstaunen von vielen gelehrten Professoren erwecken dürften“;⁵⁴² erfindet. Seine Freude an der Arbeit überträgt sich auf das berichtende Ich, dem „macht es ein viel größeres Vergnügen, Welt und Menschen zu schätzen und zu verehren, als zu mißachten und zu bespotten.“⁵⁴³ Diesem gutmütigen, arglosen, trotzig bescheidenen Commis ähneln die Protagonisten Simon, Joseph und Jakob, auch sie schöpfen ihren Lebensmut aus Selbstinszenierungen, die sie mit großem Enthusiasmus betreiben.

Simon Tanner will als ein „Etwas“ oder „irgend Etwas“ mit Auserwähltem in Beziehung treten, ihn beruhigt die abwartende Haltung, in der er „eine Art Heimat und Zuhause sein“ fühlt. (G.T. 192) Zunächst empfängt er passiv und abstrakt einen personifizierten Dienst, „das heißt, der Dienst trat an ihn heran und verlangte von ihm dieses und jenes und ließ ihm keine Zeit mehr übrig, zu denken, ob es ein netter Dienst sei oder nicht.“ (G.T. 176f.) Ein Leben der Isolation und der Kopflosigkeit⁵⁴⁴ formt sich zur Szene. Unter Dienen versteht Simon „das Aufpassen auf Befehle, die Vorausahnung der Wünsche, die fertige Fixheit und fixe Fertigkeit.“ (G.T. 194) Allerdings lehnt er es ab, von einem Mann Befehle entgegenzunehmen, denn ihm „gegenüber empfinde ich immer die stolze Gleichstellung“. (G.T. 180) Seine Auserwählten sind Frauen, denen er sich als Diener unterwürfig ausliefert, um sich ihnen gleichzeitig mit der Hoffnung auf persönliche Zuwendung zu widersetzen, denn es tut ihm wohl, „mit der Wärme des Herzens getadelt“ (G.T. 180) zu werden. Einer Eskalation derartiger Situationen entgeht er, indem er mit frechen Worten sein Selbstbewusstsein antreibt und sich Mut einredet, fristlos kündigt und ohne Änderung seines Verhaltens oder Reue zu zeigen, zur nächsten Anstellung wandert, um dort wieder von vorn zu beginnen und seine Dienste anzubieten.

⁵⁴²Ebd., S. 51.

⁵⁴³Ebd., S. 61.

⁵⁴⁴Neher interpretiert die von Walsers Protagonisten immer wieder konstatierte Kopflosigkeit metaphysisch: „Kopflosigkeit benennt die Überwindung des Intellekts und des Ichs, um den Weg in höhere Erkenntnisbereiche zu ebnet.“ Antje Neher: Die poetischen Ikonenmalereien Robert Walsers. Frankfurt am Main 2012, S. 61.

Stets schwankt er „zwischen rebellischem Aufbegehren gegen bestehende Verhältnisse und beflissener Unterordnung“.⁵⁴⁵ Von einem Augenblick zum anderen vergisst er seine Argumente für das Gefühl stolzen Freiseins und kehrt „zurück in die Niederungen der absoluten Unterwürfigkeit.“⁵⁴⁶

Fünf Jahre nach dem Erscheinen von „Geschwister Tanner“ schreibt Simon einen Brief an eine Zimmerwirtin, der er die Miete schuldet: „Sorgen haben müssen, das verfeinert das Leben und gibt dem Tag einen, wenn auch engen und kleinen, so doch innigen Anstrich. Es ist doch ganz gut so.“⁵⁴⁷ Er hat sich nicht geändert, wird seinen Verpflichtungen nicht nachkommen, begegnet ihm Wohlgesonnenen mit Frechheiten und stilisiert sich gleichzeitig als ein Schuldner, der weiter warten und nicht handeln wird, um seine Situation zu verbessern. Stattdessen spielt er mit den Begriffen „Zufall und Einfall“ und verliert sich in der Idee, dass Schweigen „einen günstigen Eindruck“ erzwingt.⁵⁴⁸ Bevor eine Annäherung beginnen kann, provoziert er die Ablehnung von anderen und signalisiert selbst Abwehr.

Vergleichbar verhält sich Joseph Marti. Er ist der Angestellte eines Unternehmers und glaubt, der Maxime des „Gehorchens und Nachahmens“ (D.G. 245) zu folgen. In dem Erfinder Tobler hat Joseph einen Dienstherrn gefunden, dessen Stimmungen unorthodox und launisch zwischen unangemessener Euphorie und verzweifelterm Jähzorn pendeln. Kongenial erweisen sich Joseph und sein Prinzipal in ihrer Unfähigkeit, systematisch und beharrlich eine Arbeit zu erledigen. Mit sicherer Selbstverkenntung erweitert Joseph sein Betätigungsfeld und beansprucht Omnipotenz „als ein richtiger Mann für alles“, (D.G. 47) dessen Obliegenheiten „weder ausdrücklich da noch ausdrücklich dort, sondern überall“ (D.G. 26) auf ihn warten.

⁵⁴⁵Bruss: Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit, S. 221.

⁵⁴⁶Ebd., S. 214.

⁵⁴⁷Robert Walser: Brief von Simon Tanner (1911). In: ders.: Aufsätze. Zürich 1985, S. 11. In „Geschwister Tanner“ könnte er das achtzehnte Kapitel ergänzen: Simon ist stellunglos, es ist Winter, und er betritt den von vielen Menschen besuchten, hellen und wärmenden Saal eines Kurhauses. Eine Variante findet sich im Brief, den „Der Gehülfe“, Joseph Marti, an seine frühere Vermieterin Frau Weiß schreibt.

⁵⁴⁸Ebd., S. 8.

Subjektiv fühlt er sich „wie das Ideal eines Angestellten“, (D.G. 83) agiert aber ausgesprochen launenhaft und oberflächlich, was zwangsläufig zu Schwierigkeiten führt. Selbstzweifel kompensiert Joseph mit einer eigenwilligen Dienerrolle, die er gegenüber der Ehefrau des Arbeitgebers einnimmt. In abgelegter Kleidung seines Vorgesetzten arbeitet er in Haus und Garten, leistet Frau Tobler Gesellschaft und spielt die Rolle des Hausherrn, vereint in sich Unterwürfigkeit und Befehlsgewalt. Wie Simon erzwingt er mit seinen Eigenmächtigkeiten und Grobheiten Sanktionen gegen sich, versucht, sich ihnen zu entziehen, sie als Zuwendung umzudeuten und sich geborgen zu fühlen. Bei den Toblers geht es ihm gut, denn hier darf er „kopflös“ sein. (D.G. 217) Am Ende verlässt Joseph die Villa „Abendstern“ in gleicher Stimmung, wie Simon seine Arbeitsstellen aufgibt, das heißt, er marschiert mit naiver Zuversicht die Landstraße hinab einer neuen Anstellung entgegen.

Für die Rolle eines Dieners und Herrn in Personalunion hat Simon ideologisch den Grundstein gelegt, während Joseph diese Konstellation lebt.⁵⁴⁹ Eine Verfeinerung und Zuspitzung des Prinzips, arrogante Unterwerfung mit naiver Selbstüberschätzung zu vermischen, leistet Jakob von Gunten, der sich gern unterdrückt fühlt (vgl. J.v.G. 89) und zuweilen namenlos frech gebärdet. (Vgl. J.v.G. 21) In ihm vereint sich die Vorstellung, eine Null abzubilden, mit dem Anspruch, ritterliche Abenteuer zu bestehen. Der rhetorischen Figur eines Chiasmus folgend, ordnet er sich dem ihm seelenverwandten Herrn Benjamenta zu, mit dem er in eine imaginäre Wüste entschwindet. Jener ist ihm Leitbild und Begleiter auf seinem Weg in einen Raum außerhalb von Welt. Neher steigert die „Herr-Diener-Beziehung als religiöses, existenzielles und dichterisches Geschehnis“ und überhöht sie zur Ikone, denn in ihr hebe sich die „Unterscheidung zwischen Ur- und Abbild, Betrachter und Bild, Herr und Knecht, Gott und Mensch“ auf.⁵⁵⁰

⁵⁴⁹Schwahl sieht die „Idealisierung des Dienens“ in der „neuerlichen Installation jener alten aristokratischen Idee der Wirklichkeit, die Jakob bereits in die Wiege seiner Wahrnehmung gelegt bekam.“ Schwahl: Die Wirklichkeit und ihre Schwestern, S. 217.

⁵⁵⁰Antje Neher: Die poetischen Ikonenmalereien Robert Walsers. Frankfurt am Main 2012, S.7f.

Sie beschreibt die Entwicklung zur „arabesken sprachlich-figurativen Verschachtelung von Herr und Knecht“ und stilisiert Jakobs „Klein-Sein als göttliche Größe“.⁵⁵¹ Der Schüler Jakob wählt und folgt, während der Lehrer Benjamenta plant und führt.⁵⁵² Benjamenta ist der, der bittet, und Jakob will großmütig sein Vasall und Ritter⁵⁵³ sein (vgl. J.v.G. 127) und „die Masken und Allüren seines Herrn annehmen“. (J.v.G. 50) Dass diese symbiotische Konstellation nicht eindeutig überschaubar und kontrollierbar ist, bezeugt eine Namensgebung, die der biblischen Vorgabe⁵⁵⁴ mit spiegelverkehrter Bedeutung folgt. Im Alten Testament ist Jakob der Vater des Stammes Israel und Benjamin sein jüngster Sohn. Dagegen bricht Jakob von Gunten die Tradition. Er ist kein Anführer und kein Erbe, sondern zum „Abkömmling“ degradiert und „verurteilt, zu dienen und die Person sechsten Ranges im Weltleben zu spielen“. (J.v.G. 101) Seiner Herkunft gemäß ernennt er sich zum Ritter des physisch sagenhaften Herrn Benjamenta, ein „Riese“ und „Herkules“, (J.v.G. 17f.) ein „abgesetzter König“ (J.v.G. 92) und „Löwe im Käfig“, (J.v.G. 133) der das „beinahe Göttliche“ (J.v.G. 40) streift. Beide, Herr Benjamenta und Jakob, haben den Anschluss an die Realität verloren und generieren als aristokratischer Diener und tolldreister Feldherr das Bild eines zarten, unerschrockenen, mutigen und delikaten Duos. (Vgl. J.v.G. 127)

⁵⁵¹Ebd., S. 11f.

⁵⁵²Neher definiert auch das Lernziel des Instituts Benjamenta spirituell: Es „beinhaltet die Vollendung im Kleinsten als Erkenntnis vom Größten“, [...] die „Eleven sollen sich ohne Plastizität des unterscheidenden Ichs zur einfältigen Null ausbilden“, [...] um „so als Kleinstes eins mit dem Größten zu werden.“ Ebd., S. 37.

⁵⁵³Vgl. hierzu Nina Birkner: Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung. Figurationen interdependenter Herrschaft. Berlin/Boston 2016, S. 440f. Birkner problematisiert Jakobs Rollenverständnis und kontrastiert seinen grundsätzlichen Anspruch, freiwillig und selbstständig handeln zu wollen, mit der Notwendigkeit der Unterordnung in der Funktion des Dienens.

⁵⁵⁴Sethe analysiert die biblische Tradition in der Namensgebung Jakobs, dessen Beziehung zu Herrn Benjamenta „ewiger Bund“ zu nennen sei und in eine „Urheimat“, in eine Art „Garten Eden“ führe. Susanne Sethe: Robert Walsers „*Jakob von Gunten*“ als religiöse Dichtung. Köln 1976, S. 76.

Noch fehlt Jakob zur Idealbesetzung der Rolle eines Dieners das Ausblenden seines Willens, noch „will“ er „an gar nichts mehr denken“, (J.v.G. 139) und denken heißt für ihn, sich sträuben. (Vgl. J.v.G. 77f.) Noch verfehlt er mit initiierten Zuständen die Geste des perfekten Dienens, noch leisten seine Gedanken Widerstand. Erst wenn keine inneren Bilder mehr stören, wird er das zeichenlose Nichts geworden sein.⁵⁵⁵

Den vorbildlich vollkommenen Diener symbolisiert für Jakob sein Mitschüler Kraus, (vgl. J.v.G. 29, 71) zu dem er sich hingezogen fühlt und den er mit Genuss provoziert. Jakob von Gunten manipuliert sich in Tagträumen, erniedrigt sich zum Diener und inszeniert sich Ritterrollen, mit denen er den Respekt vor sich selbst und seinen Stolz nährt. Ein aristokratischer Versager und ein unfähiger Schulleiter gehen in ein phantasiertes Exil, eine Reise, die den Erlebnissen und Abenteuern von Sancho Pansa und Don Quichotte gleichkommt. Was Jakob und Herr Benjamenta erleben werden, wird das Publikum nie erfahren, denn Jakob hat beschlossen: „Aber weg jetzt mit der Feder!“ (J.v.G. 139) Anders als Simon und Joseph hat er wohl keine Wahl, denn ihm steht kein Ort der Erholung und der Kompensation mehr zur Verfügung. Jakob lebt in einer Stadt ohne Wald, ohne wispernde Blätter und lächelnde Wolken, ohne solidarische Baumstämme und ohne vitalisierende Spaziergänge. Konsequenter führt sein Weg ins Schweigen mit der Regieanweisung: dienen und „nichts hinterlassen“. (J.v.G. 139) Nach dem Streichen des großen G in seinem Familiennamen verbleibt ein „unten“ und markiert den Zielort seines Lebens.

Das Kind in Robert Walsers „Wald von Diaz“ (1924/25) wird von einer äußerst strengen Mutter, die vorgibt, ihr Kind mit harten Worten und schroffen Zurückweisungen zu einem guten Leben zu führen, mit der Order verlassen: Du „mußt zu fremden Leuten hin und ihnen dienen und darfst nichts zu hören bekommen als harte Worte, ein Jahr, zwei Jahre lang und noch länger.“⁵⁵⁶

⁵⁵⁵Vgl. Neher: Die poetischen Ikonenmalereien Robert Walsers, S. 36 und 76. Neher lässt Herr und Diener in „die Wüste als Ort allen einenden Ursprungs“ ziehen, einen traditionell meditativen Ort der „absoluten Passivität des Denkens“.

⁵⁵⁶Walsers: Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 2: Mikrogramme 1924/25, S. 295.

Ein Kind, das sich in eine derartige Situation fügt und schweigt, initiiert eine masochistische Lebenshaltung und riskiert ein unlösbares Leiden. Das Walsersche Kind identifiziert sich mit dem Wald, hört Blätter raunen und sieht Wolken lächeln. „Vor ihm stand die Aufgabe, sich in der Welt, die auch ein Wald ist, zurechtzufinden, von sich selbst eine geringe Meinung hegen zu lernen, die Selbstgefälligkeit aus sich zu vertreiben, damit es gefalle.“⁵⁵⁷ Es wird gehorchen und ein Diener werden, aber ein Diener, der sich nicht bedingungslos unterwerfen darf, sondern sich Provokationen und Frechheiten zur Selbstrettung vorbehalten muss.

Bereits ihren ersten Eintritt in die Szene gewährt den Protagonisten jeweils ein Dienender, ein anonymes „man“ bringt Simon zum Prinzipal, (G.T. 9) „allem Anschein nach eine Magd“ lässt Joseph eintreten (D.G. 9) und „ein affenähnliches Wesen“ (Kraus) öffnet Jakob die Tür. (J.v.G. 12) Dienen wollen auch Simon, Joseph und Jakob, jedoch zeigt sich, dass ein zwanghafter Drang zur Provokation und zu Frechheiten ihren Willen zum Gehorsam unterläuft und sie in die Rolle eines versagenden Dieners drängt. Die Walserschen Dienerfiguren folgen einer masochistisch strukturierten Unterwürfigkeit und Autonomie, einer Sehnsucht nach Harmonie, die sie mit einer Lust am Widerspruch konterkarieren. Alle wollen dienen und hoffen, ihrem Leiden zu entkommen, indem sie das Denken negieren. Sie wollen vergessen und sich fügen und die runde, geschlossene, ästhetische Figur einer stabilen Null abbilden. Zweifel an diesem Rollenverständnis zeigt keiner, so bekundet Tobold (1915), der sich dem Idealbild eines Dieners nähert: „So viel ich mich erinnere, ließ ich es an Fleiß, Eifer und Aufmerksamkeit nicht im mindesten fehlen. Man war mit mir zufrieden“, und bekräftigt: „Wie ich glaube, bin ich mit der Zeit allen Anforderungen, die man an mich stellte, und allen Obliegenheiten, die ich zu erfüllen hatte, vollkommen gerecht geworden. Man stellte mir ein sehr gutes Zeugnis aus.“⁵⁵⁸

⁵⁵⁷Ebd., S. 296.

⁵⁵⁸Robert Walser: Aus Tobolds Leben. In: ders.: Poetenleben, S. 84.

Tobold summiert das Wesen und die Fähigkeiten eines Dieners:

- „Ein rechter Diener muß die Ruhe und zugleich die Achtsamkeit selber sein.“⁵⁵⁹
- „Ein Diener hat mehr schlicht und redlich zu dienen, als irgend etwas zu erleben, weder selber interessant zu sein, noch die, denen er dient, interessant zu finden, sondern ganz einfach nur höchst aufmerksam seine Arbeit zu verrichten und sich zu bestreben, daß man zufrieden mit ihm sei.“⁵⁶⁰
- „Ein richtiger Diener ist still, schweigsam, fleißig und bescheiden, sagt höflich gute Nacht und guten Tag; aber es ist nichts in ihm, das nach sonderbaren Erlebnissen trachtet.“⁵⁶¹
- Dieser Diener lebt willig und ruhig, ihm „braucht man die Zähne nicht zu zeigen“.⁵⁶² Am Ende kann er von sich sagen:
- „Ich diene! Ich tat Dienst! Folglich durfte meine Lage gut sein, und meine Person war damit in Ordnung.“⁵⁶³

Tobold, in dessen Namen sich zwei „o“ finden, symbolisiert damit die Verdopplung der Figur, die Jakob eine kugelrunde Null nennt. Tobold hat seinen Frieden gefunden. Dagegen machen es sich Simon, Joseph und Jakob immer wieder kompliziert, indem sie Ruhe als Langeweile interpretieren und es trotzig als positive Verstärker empfinden, wegen ungebührlichen Verhaltens getadelt und entlassen zu werden. Eigentlich wollen sie nur leben und verkennen, dass sie aktiv Konstellationen schaffen, in denen sie Gewohntes verlassen und Ungewisses riskieren, wenn sie Ruhe mit Resignation oder Depression identifizieren und Sanktionen provozieren.

⁵⁵⁹Ebd., S. 83f.

⁵⁶⁰Ebd., S. 87f.

⁵⁶¹Ebd., S. 88.

⁵⁶²Ebd., S. 89.

⁵⁶³Walser: Tobold, S. 159.

Robert Walser sagt auf einem Spaziergang zu Carl Seelig am 2.1.1944: „Ich bin jetzt einmal in Herisau angepflockt und habe dort meine täglichen Pflichten, die ich nicht vernachlässigen will. Nur nicht auffallen und die Anstaltsordnung stören! Das darf ich mir nicht erlauben“.⁵⁶⁴ Er hat sich Ruhe verordnet, gibt sich selbst Anweisungen und erfüllt für ihn überschaubare Anforderungen.

In der Einstellung zur Dienerrolle gibt es bei Tonio Kröger, Peter Camenzind und Törleß keinerlei Parallelen zu Walsers Protagonisten. Törleß lebt in einer Welt, in der es selbstverständlich ist, Diener zu beschäftigen und sie nicht sonderlich zu beachten. Reizvoll scheint ihm die Haltung von Beinebergs Vater, der als junger Offizier der englischen Armee in Indien war, „strenge seinen Dienst versah“ und sich gegenwärtig mit „der indischen Philosophie“ und dem Dienen „einer unverstandenen Gottheit“⁵⁶⁵ beschäftigt. Ein unterwürfiges Dienen begegnet Törleß in homoerotischen Annäherungen von Basini, der ihm seine Liebe gesteht und ihm dienen will.⁵⁶⁶ Camenzind entstammt einer dörflichen Bergwelt, in der es Knechte gibt wie in Törleß' Kreisen Diener, und wo er als schriftstellernder Gastwirt eine Sonderrolle einnimmt. Für sich selbst beansprucht er, als Dichter „den heutigen Menschen das großzügige, stumme Leben der Natur nahe zu bringen und lieb zu machen“,⁵⁶⁷ und will als Lehrender die Menschen einigen und ihnen eine Art Erlöser sein.⁵⁶⁸ Von der Rolle eines Dieners ist er weit entfernt.

Tonio Kröger lebt als Bürger in städtischen Welten, in denen Dienstverhältnisse mit ihren hierarchischen Strukturen alltäglich und selbstverständlich sind.

⁵⁶⁴Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 54.

⁵⁶⁵Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 19f.

⁵⁶⁶Vgl. ebd., S. 107.

⁵⁶⁷Hesse: Peter Camenzind, S. 109.

⁵⁶⁸Vgl. ebd., S. 94.

Jedoch erwägt er für sich keine Existenz als Diener oder Angestellter und ergibt sich stattdessen mit der Konzentration auf intellektuelle Wahrnehmungen ganz „der Macht des Geistes und des Wortes“,⁵⁶⁹ das heißt, er unterwirft sich eher, als dass er dient, und kontrolliert seine Entsagungen im Tätigsein. Als Künstler und ästhetisch Schaffender lebt er ohne Bindung an soziale Gruppen und empfindet sich als ausführendes Organ einer höheren Macht.

Im Gegensatz zu Simon, Joseph und Jakob ignorieren Törleß, Camenzind und Kröger die Dienerrolle, begeben sich in keinerlei personale Abhängigkeiten und würden es strikt ablehnen, eine Null sein zu wollen.

3.6 Fenster und Frauen

Alle drei Protagonisten betreten die Szene im Frühling. Sie kommen jeweils durch eine Tür, die sie in ein Gebäude hinein führt. Simon geht in eine Buchhandlung, Joseph klingelt an der Villa „Abendstern“, und Jakob bittet um Einlass in das Institut Benjamenta. Alle drei betreten allein, ohne Begleitung, einen sie zunächst schützenden Innenraum und stellen sich Gesprächen mit potentiellen Arbeitgebern. Simon verklärt seine Vergangenheit gegenüber dem namenlosen Buchhändler, Joseph wird nach anfänglicher Tändelei von Herrn Tobler mit einem opulenten Frühstück belohnt, und Jakob sieht sich dem Zeitung lesenden und bedeutungsvoll schweigenden Institutsleiter Benjamenta gegenüber. Im Winter desselben Jahres verliert der Innenraum seinen Schutz, und alle drei verlassen in Begleitung einer dubiosen Figur das Geschehen und marschieren ins Ungewisse. Eine Art Fee in Gestalt der Vorsteherin eines Kurhauses führt Simon in einen märchenhaften Wald, Joseph zieht Zigarrenstumpen rauchend mit einem stellungslosen Trunkenbold die Landstraße entlang, und Jakob folgt Herrn Benjamenta in eine imaginierte Wüste.

Ebenso wie Türen beschreiben auch Fenster real und metaphorisch die Beziehungen der Protagonisten zu ihrer jeweiligen Umwelt.

⁵⁶⁹Mann: Tonio Kröger, S. 119.

Bei beiden handelt es sich um „bedeutungstragende *Schwellenorte* an der Schnittstelle von drinnen und draußen“.⁵⁷⁰ Während Türen ein Durchschreiten zulassen, beschreiben Fenster virtuelle Grenzen und präsentieren „die Welt als ein gerahmtes *Weltbild*“.⁵⁷¹ Fenster können geschlossen, halb oder ganz geöffnet sein. Frei oder mit Vorhängen versehen, können sie schützende oder abweisende Wirkung signalisieren. Sie sind zu reinigen und können Blicke auf belebte Straßen oder statische Innenräume gestatten. Sie dienen zur Kontaktaufnahme und provozieren gleichermaßen „Anlockung und Zurückweisung“.⁵⁷² Als transparente Begrenzung verweisen sie graduell auf eine Distanz und Differenz zwischen innen und außen, verdeutlichen Sehnsüchte und Träume und markieren eine Grenze zwischen offener Gesellschaft und intemem Beisammensein. Sie integrieren ein Ich ins Geschehen oder isolieren es von der Welt. Als „Schwellenraum für Empfindungen“⁵⁷³ spiegeln Fenster augenblickliche Zustände und Stimmungen der Protagonisten, schützen und gefährden zugleich. Während Simon und Joseph Kontakte nach außen erhalten und gestalten, bricht Jakob seine Verbindung zwischen dem Institut Benjamenta und der Außenwelt schrittweise ab. Eine besondere Bedeutung erfährt die Metapher Fenster in Walsers Texten, wenn die Beziehungen der Protagonisten zu Frauen beschrieben werden.

Simon „könnte zum Fenster hinauspringen, so weh tut“ ihm das lange Sitzen am Schreibpult. (G.T. 36) In der Abendsonne genießt er das geöffnete Fenster, um „hinaus zu rauchen“. (G.T. 189) Er träumt mit dem Blick nach draußen, schaut in die Natur oder in belebte Gassen, fühlt sich nicht allein und vermag so an der Welt teilzuhaben.⁵⁷⁴

⁵⁷⁰Selbmann: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, S. 12.

⁵⁷¹Ebd., S. 21.

⁵⁷²Ebd., S. 47.

⁵⁷³Ebd., S. 72.

⁵⁷⁴Mit dieser doppelten Bedeutung kennzeichnet Stefani das Fenster, es gewährt den „Einblick in eine Welt“ und wirkt zugleich als „Schranke“, die den Zugang versperrt. Stefani: Der Spaziergänger, S. 46.

Auch wenn er sich „oft ungerechten Geboten“ eines Dienstherrn unterziehen soll und sich einen „armen Schreiberteufel“ nennt, beklagt er sich nicht, sondern liebt es, „wenn es ein wenig scharf zugeht“, denn er versteht es, die Härte des Lebens zu kompensieren, und phantasiert sich nach Bedarf „zum luftigen, hellen Fenster hinaus“. (G.T. 22) Am Fenster ziehen im Wechsel die Jahreszeiten vorbei, (G.T. 62, 141, 262) eine Bilderwelt, die sein Leben in Raum und Zeit ordnet. Der Frühling beginnt, „Türen und Fenster dürfen offen gelassen werden“ (G.T. 141) und die Hoffnung ist geweckt: „Das wird eine Arbeit für mich geben, auf die ich mich, so unwahrscheinlich es klingt, wenn ich es sage, freue“. (G.T. 142) Bemerkt er Unstimmigkeiten, arrangiert und ermuntert er sich mit dem einfachen, ihn beruhigenden Zuspruch: „Meine Lage gefällt mir.“ (G.T. 239) Verstärken sich Zweifel, die diese Zuversicht erschüttern, und bedrohen ihn Ängste, zieht er sich zurück und schließt das Fenster mit trotzig trauriger Parole: „O ja! Aber es ist hübsch, einsam zu sein!“ (G.T. 212) Die Alternative, Schwierigkeiten in Form einer Kommunikation mit anderen zu klären, scheint er nicht zu kennen. Hoffnungsvoll begrüßt er den Frühling mit schwärmerischem Ausruf: „Welch schöne Aussicht aus den Fenstern“, (G.T. 26) zur Bestätigung findet er Arbeit und folgt dem Lauf der Jahreszeiten, bis er im Winter wieder stellungslos „noch immer vor der Türe des Lebens“ (G.T. 304) stehen wird. Mit dem Winter verliert er die ihn schützende Herberge und wartet auf Erlösung bis zum rettenden Frühling. Hilfe bietet ihm eine imaginierte Dame, die ihn draußen im „brausenden Wald“, (G.T. 307) wo es keine Türen und Fenster gibt, zu leben lehren will. Dass dieser Initiationsritus, der auf Wunsch- und Traumvorstellungen gründet, gelingen wird, ist unwahrscheinlich.

Simon glaubt, die Menschen und besonders die Frauen zu kennen. Sein Rezept für den Umgang mit einer Dienstherrin lautet: „Tu ihr immer ein bißchen weh. Das ist amüsant für sie. Das will sie. Das erwartet sie nicht anders! Frauen sind so leicht erkennbar, und doch haben sie so viel Unerkennbares.“ (G.T. 196) Ohne rationale Begründungen, aber mit souveräner Geste hinterlässt er „bei Frauen gern unerfüllt gebliebene Wünsche.“

So setzt man seinen Wert nicht herab, sondern schraubt ihn in die Höhe. Die Frauen wollen das übrigens selber, daß man so handelt“. (G.T. 233f.) Diese Meinung könnte jemand äußern, der erlebt hat, von einem geliebten Menschen verlassen worden zu sein. Auch für das verwaiste Kind im „Wald von Diaz“ bilden derartige Sätze hilfreiche Rhetorik, Ängste zu verdrängen und von einer passiven Opferrolle in eine scheinbar aktive Täterrolle wechseln zu können. Der Einsame, der sagt, auf ihn warte jemand, stimuliert sich mit vorgetäuschter Aktivität. Er müsste handeln und sich in Bewegung setzen, um den anderen zu sehen. Walsers Protagonisten dagegen verharren mit Einbildungskraft in einer Möglichkeitswelt. Sie gleichen dem Sohn, der abrupt von der Mutter „auf der frühmorgentlichen Straße“ zurückgelassen wird, sein „Erstaunen in Selbstverständlichkeit“ wandelt und sich „liebepoll und rasch, oberflächlich und tiefsinnig, exakt und flüchtig“ für alle Fälle des Lebens wappnet und abwartet.⁵⁷⁵ Hegt ein Mensch keine Erwartungen und Hoffnungen, dann kann er auch nicht enttäuscht werden und muss nicht leiden. Die optimale Position dieser Haltung zum Leben heißt, sich als Null oder als Nichts zu deklarieren und in Szene zu setzen, dann kann es nur aufwärts gehen. Dass diese Rolle paradoxe Strukturen impliziert, belegt ihre Unvereinbarkeit mit Attitüden des Versagens. Misserfolge und Probleme sind für jemanden, der sich taktierend selbst erniedrigt und absolut isoliert hat, nicht mehr zu reflektieren, was Walsers Dienerfiguren mit ihrer theatralisch autonomen Unterwürfigkeit demonstrieren. Simon schwärmt für strenge, möglichst in Beziehungen gebundene Frauen, die aus „zarten Ursachen entflammen“ und „einen tiefen Zauber“ ausatmen:

„ich muß solche Weiber lieb haben, denn ich bewundere und bemitleide sie zu gleicher Zeit. Hochmütig können solche Frauen sein in Sprache und Gebaren, daß die Wangen beinahe platzen und sich der Mund zu schmerzndstem Hohn zuspitzt. Ich liebe solchen Hohn, denn er macht mich zittern, und ich bin gern voll Scham und Wut: das treibt zu Höherem, das reizt zu Taten.“ (G.T. 195)

⁵⁷⁵Vgl. Robert Walser: Brief eines Sohnes an seine Mutter (1926/27). In: ders.: Es war einmal. Frankfurt am Main 1986, S. 314ff.

Zielsicher widmet er seine Aufmerksamkeit Frauen, die ihn als Partner nicht akzeptieren, so vermeidet er, sich entscheiden zu müssen. Zwiespältig stilisiert er sich mit infantilem Gestus potentielle Objekte: „Ich zittere, wenn ich solche Frauen sehe, und bin doch glücklich.“ (G.T. 22) Mit irrationaler Unterordnung und masochistischem Tenor manövriert er sich in ausweglose Situationen, denen er nur mit Provokationen entfliehen kann, ohne sich grundsätzlich Probleme eingestehen zu müssen.⁵⁷⁶ Als Dienender fühlt er sich diesen Frauen zugehörig, gerade weil sie ihn tadeln, (vgl. G.T. 179f.) und hegt den brennendem Wunsch, von ihnen eine Ohrfeige zu erhalten, eine „klatschende Ohrfeige ins Gesicht“, denn „sie lenkt in die Kindheit zurück, und wann hätte man nicht öfters Sehnsucht nach dem Weit-zurückliegenden?“ (G.T. 196) Wie damals in den Unterrichtsstunden, die „sowohl befreiend wie unterjochend“⁵⁷⁷ wirkten, möchte er auch heute „bevormundet und überwacht werden“ von Frauen, „die doch vornehme Damen sind und gütige Herzen haben“. (G.T. 61) Simon ist das Kind geblieben, das Sanktionen als Zuwendung instrumentalisiert, um sich soziale Zugehörigkeit zu simulieren. Riskiert er Nähe und lässt sich von Klara, die am geöffneten Fenster⁵⁷⁸ steht, hereinbitten, (vgl. G.T. 269) so distanziert er sich bereits im Weggehen, wenn er auf das jetzt geschlossene Fenster zurückblickt.⁵⁷⁹ Und als wäre die Ikonografie des geschlossenen Fensters nicht schon deutlich genug, blockieren zugezogene dunkelrote Vorhänge zusätzlich den Blick. Hinter den Vorhängen tritt der Frauenkörper nur noch als Schatten in unerreichbarer Position auf. (Vgl. G.T. 277)

⁵⁷⁶Vgl. Marc Caduff: Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk, S. 150f. Caduff sieht bei Simon Überblendungen von masochistischen Phantasien mit Vorstellungen einer unerfüllten Liebe.

⁵⁷⁷Robert Walser: Die Kindheit (1933). In: ders.: Für die Katz, S. 297.

⁵⁷⁸Ebenso wie Klara haben auch seine Schwester Hedwig (G.T. 127) und sein Bruder Kaspar (G.T. 104) den sie besuchenden Simon vom Fenster aus erblickt. Auch diese Beziehungen scheitern und brechen nach kurzer Zeit ab.

⁵⁷⁹Anders als bei Walsers Protagonisten wartet bei Hofmannsthal die Frau auf ihren Geliebten am geöffneten Fenster. Siehe: Hugo von Hofmannsthal: Die Frau am Fenster/ Der Tod des Tizian/ Der Tor und der Tod, Drei Dramen, 4. Aufl. Berlin 2017, S. 5-33.

Auch diese Beziehung wird Simon abbrechen und die von ihm verehrte Frau⁵⁸⁰ nicht wieder besuchen. Noch ist er jung, optimistisch und immer zum Rückzug bereit. Er wendet sich von Menschen ab, bevor sie sich von ihm abwenden. Mit unbestimmter Sehnsucht betrachtet er, in seinem Zimmer am geöffneten Fenster stehend, das Leben in der Gasse, dann tauchen gegenüber „im Fenster des andern Hauses zwei Weibergestalten auf und berührten ihn mit ihren ziemlich frechen, lachenden Blicken“, woraufhin Simon sein Fenster schließt und im Alleinsein Schutz sucht. (G.T. 212) Frauen, die ihn reizen, gleichen denen, die Vilhelm Hammershøi⁵⁸¹ um 1900 malt, die in Zimmern mit geschlossenen Fenstern stehen oder sitzen und sich vom Betrachter abwenden. Vermutlich wird Simon sich mehr und mehr von der Realität entfernen und irgendwann nur noch in imaginierten Welten leben, in die er sich von der Dame aus dem Kursaal am Jahresende hat entführen lassen. Joseph verhält sich ähnlich wie Simon, auch er bewegt sich zwischen einem geborgenen Drinnen und einem lockenden Draußen, das er von seinem Schreibpult aus erblicken kann. (D.G. 12, 15) Intensiver als Simon pflegt Joseph seine Einsamkeit. An „einem fürstlich gebauten und gelegenen Fenster“ stehend, betrachtet er die „Welt- Freiheit“ (D.G. 40), die Natur oder das Leben auf der Straße und führt Selbstgespräche. (Vgl. D.G. 55, 82) Er genießt eine vom weißlichen Mondlicht „umzauberte und umflüsterte“ Gegend und schläft beinahe am „offenen Fenster“ ein. (D.G. 54)

⁵⁸⁰Bruss argumentiert, dass Simon Klara liebe, „gleichsam als ginge Simons Liebe durch sie hindurch, hin zu dem verehrten Bruder.“ So schaffe Simon eine Nähe zu Kaspar, unschuldig und frei von Sexualität in einer „Metaphorik der Geschwisterlichkeit“. Bruss: Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit, S. 225 und 227.

⁵⁸¹Vgl. Felix Krämer: Katalog zur Ausstellung „Vilhelm Hammershøi“ in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 2013.

Andererseits fordert der Blick in die Welt Taten, und Joseph spornt sich an: „Es ist eine Ehre, es sich auch ein bißchen sauer zu machen. Hopp!“ (D.G. 52) Er macht sich „das Toblersche oder Tyrannische“ schmackhaft, lobt das „Gemütliche und Herzliche“ in der „Toblerschen Villa“ und vergleicht es mit einer abschreckend versinnbildlichten Freiheit:

„Das irgendwo Gefesselt- und Gebundensein sei zuweilen wärmer und reicher voll zärtlicher Heimlichkeiten als die offene, Tür und Fenster der ganzen Welt offen stehen-lassende Freiheit, in deren hellen Räumen den Menschen oft nur zu bald grimmige Kälte oder drückende Hitze anfare, aber die Freiheit, die er, Joseph, meine, du liebe Zeit, das sei doch am Ende das Schicklichste und Schönste und enthalte unsterblichen Zauber.–“
(D.G. 117)

Offene Fenster ermuntern und locken ihn nicht, seine Freiheit gleicht einem geschlossenen Gebäude und muss für ihn überschaubare Grenzen haben, denn nur zu deutlich erinnert er seine Obdachlosigkeit „in früheren Zeiten“ und das „Bewußtsein, nirgends zu Hause zu sein“. Bei Toblers steht er drinnen im schützenden Zimmer am Fenster und fürchtet sich vor dem Bild des „Einsamen und Umhergeworfenen und Heimatlosen“, des draußen „auf der kalten Straße Stehenden“. (D.G. 243) Noch ist er im Haus sicher, doch „langsam aber stetig“ nähert sich im „wohlgeordneten Marschzug“ (D.G. 148) die Sorge „um die täglichen Lebensbedürfnisse“ und beginnt, „leise an die Fensterscheiben zu klopfen, eine Gardine hochzuheben, um gemütlich in das Interieur der Toblerschen Familie blicken zu können, an der Tür zu stehen, um jemand, der vorüberging, an das Gefühl der Unsicherheit zu erinnern“. (D.G. 149) Noch gibt es nur ikonografische und keine personale Bedrohung von außen, noch sind nur abstrakte Sorgen tätig. Jedoch naht der Bankrott unausweichlich, Mahnungen summieren sich, und die Situation spitzt sich zu. Als der Gerichtsvollzieher kommt, flieht Frau Tobler „eilig von den Fenstern weg“ in der Hoffnung, sich „der eiskalten Hand des Unheiles“ entziehen zu können. (D.G. 196)

Es wird Winter und die Vorfenster werden montiert, die Villa „Abendstern“ ist ruiniert, und niemand hilft. Unbeeindruckt zeigt sich nur die Hausangestellte Pauline, die „Person aus den weiteren Volksschichten“, die stur zum „Küchenfenster“ herausschaut (D.G. 104) oder rigoros Teppiche bürstet. (Vgl. D.G. 147) Am Ende verabschiedet Joseph sich bewusst, tritt „an das offene Fenster und schaute noch einmal so recht mit dem dankbaren Herzen die Gegend an“. (D.G. 265) Noch steht für ihn das Fenster zur Welt offen, wenngleich die Zweifel, dass er den Weg in eine gesicherte Existenz finden wird, überwiegen. Wie Simon geht auch er nicht allein in eine ungewisse Zukunft, jedoch schon mit erkennbarer Tendenz ins Abwärts. Während Simon sich von dem Traumbild einer guten Fee führen lässt, beginnt Joseph seinen Fußmarsch ins neue Jahr mit einem stellungslosen Trunkenbold, ein Bild, das nur geringe Hoffnung auf ein sorgloses Leben anbietet. In der Wahl seines Begleiters zeigt sich Joseph realistischer, aber nicht klüger als Simon.

Ebenso wie Simon romantisiert Joseph seine Beziehungen zu Frauen. Gern spielt er für Frau Tobler in mittelalterlicher Manier ihren Vasallen,⁵⁸² (vgl. D.G. 227) will aber nicht abhängig von ihr sein, denn er versteht sich nicht als „Frauengehülfe“, sondern als „Mannesuntergebener“. (D.G. 138) Edlen Frauen steht er hilfreich zur Seite, von Männern jedoch empfängt er Anordnungen. Mit Herrn Tobler identifiziert er sich und übernimmt in dessen abgelegten Kleidern die Rolle des Hausherrn, wenn er mit Frau Tobler Karten spielt, Kaffee trinkt oder sich ihre Sorgen anhört. Die intimste Situation mit seiner angebeteten Dame verkörpert ein Blick durch die geöffnete Tür ihres Schlafzimmers, wo sie im „Negligé“ und „mit entblößten Armen neben dem Waschtisch“ mit dem „Ordnen der Haare beschäftigt“ ist. (D.G. 173) Für Josephs Augen enthält das Bild ein eindeutiges Angebot der Annäherung, das er nicht nutzen wird. Auf reale Berührungen verzichtet er, denn bereits der Anblick ersetzt und simuliert ihm Körperkontakt. Zufriedenheit vermittelt ihm die Idealisierung Frau Toblers als „Engel“ (D.G. 46) und „Königin“. (D.G. 227)

⁵⁸²Osterwalder nennt hier als Rollenvorbild vergleichbar den Galan, der „mit seinen Höflichkeiten und Zuvorkommenheiten“ das Ziel verfolge, „die Gunst einer umworbenen Frau zu gewinnen“. Sonja Osterwalder: Das Ich als Stilfigur. Zu Robert Walsers *Schlossgeschichte*. In: Wolfram Groddeck et al.: Robert Walsers >Ferne Nähe<. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, S. 219.

Wie Simon stilisiert er sich Frauen zu unnahbaren Wesen, die er nur in der Phantasie berührt.⁵⁸³

Von Simon und Joseph unterscheidet sich Jakob deutlich. Für ihn existieren Fenster nur noch in der Erinnerung, bei ihm zu Hause „war es viel feiner, freundlicher und eleganter“ mit Vorhängen an den Fenstern. Sein Weg in die Dienerschule ist ein Abstieg, mit dem er sich arrangiert hat. Im Institut Benjamenta findet er es „ganz nett“, obwohl er in einer Kammer schlafen wird, „etwas Ratten- oder Hundelochartiges“ mit einem Fenster oben in der Mauer, „das kaum ein Fenster zu nennen“ ist. (J.v.G. 17) Fenster und somit Blicke in ein Draußen bedeuten ihm nichts mehr, denn er hat den Kontakt zur Umwelt verloren und konzentriert sein Interesse auf ein Innen, auf sein Innerstes. Das einzige Fenster, das er mit einem Hintergrund registriert, befindet sich im Büro des Vorstehers. Zurückblickend notiert er, dass durch dies Fenster der vernachlässigte und verwahrloste Garten hinter dem Institut zu sehen ist. Jakob reizt es, „hinunterzugehen und ihn zu pflegen“, doch das ist verboten, stattdessen heißt es: „Das gute Betragen ist ein blühender Garten“. (J.v.G. 72) So wie das Bild und der Anblick eines realen Gartens die Funktion eines Verhaltensmusters übernimmt und zur abstrakten Metapher mutiert, so ist Jakobs Leben in der Dienerschule ein willkürliches Konstrukt ohne Ordnung in Zeit und Raum. Seine Mitschüler unterscheiden sich von ihm. Sie putzen nicht nur die Fenster, sie sehen auch hindurch, (vgl. J.v.G. 33, 62) werden alle eine Anstellung bekommen und das Institut verlassen. (Vgl. J.v.G. 132) Wie riskant an diesem Ort Blicke aus dem Fenster sein können, erlebt Fräulein Benjamenta, die oft am Fenster steht und lange hinaussieht, „als lebe sie schon anderswo“. (J.v.G. 108) Sie sehnt sich, hofft auf Rettung und wird ungetröstet sterben. Jakob bleibt mit Herrn Benjamenta allein, Fenster oder Türen, die einen Weg nach außen weisen, sehen beide nicht.

⁵⁸³Eine phantasierte Liebesszene mit einer „Waldfrau“ siehe: Robert Walser. Der Wald. In: ders.: Aufsätze Zürich 1985, S. 140-142.

Sie kommunizieren nicht mehr, leben introvertiert, blicken in Traumwelten und ziehen in eine fenster- und türlose Wüste, einen Ort der Stille und Bedeutungslosigkeit. Das Negieren von Fenstern, die Blicke in ein Innen oder Außen gestatten, bedingt den Verlust von vitalen Bilderwelten und besiegelt das Ende einer Teilhabe an realen Welten.

Jakobs Beziehung zu Frauen verschlüsselt ein Traum, in dem seine Lehrerin und „Meisterin“ von ihm „Unterwerfung“ fordert, ihn aus der Dunkelheit durch ein Tor „ins herrliche Licht-Feuer“ führt und mit ihm auf einer „Eis- oder Glasbahn“ in eine sich schnell wieder auflösende Freiheit tanzt. Sie ermahnt ihn, sich nicht zu lange der Bequemlichkeit hinzugeben, denn die „Weichlichkeit verführt zur Gedankenlosigkeit und Grausamkeit.“ (J.v.G. 85-88) Dieses intensive Körpererlebnis kommuniziert Jakob nicht, sondern steigert stattdessen die Spekulation, indem er das Geschehen in einem Traum metaphorisiert und so einen möglichen Beischlaf mit Fräulein Benjamenta zur Unwirklichkeit formt. Tendenziell stimmen die Aussagen von Fräulein Benjamenta mit denen der Mutter, die ihr Kind allein im Wald zurücklässt, überein. Liebe verbindet Walsers Protagonisten mit Härte und Entsagung und zeigen kein Interesse an Nähe oder Zärtlichkeit. Als Wegbegleiter sind ihnen Frauen wie Männer angenehm, ohne dass sie eine individuelle Beziehung suchten. Körpererlebnisse und Körperlichkeit interessiert sie als Betätigung in Form von Gehen, Schwimmen oder Gartenarbeit.

Die Besonderheit der Beziehung von Walsers Protagonisten zur Mutter verdeutlicht der 1929 veröffentlichte Text „Mutter und Kind“,⁵⁸⁴ in dem ein Ich „eher forschendhaft als kindheitsentsprechend“ beabsichtigt, die Schuldfähigkeit eines unartigen Kindes zu beleuchten und zu prüfen.

⁵⁸⁴Robert Walser: Mutter und Kind. In: ders.: Für die Katz. Die nachfolgenden Zitate beziehen sich auf ebd., S. 136-139. Eine Variante von „Selbstzensur“ mit „körperlicher Selbstbestrafung“ in einem Vater-Sohn-Konflikt zeigt Kafka im „Urteil“. Vgl. Claus-Michael Ort: Sozialgeschichte der Literatur und die Probleme textbezogener Literatursoziologie – anlässlich von Kafkas *Das Urteil*. In: Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Stuttgart 2007, S. 101-125.

Als Motiv für dessen „respektwidriges“ Verhalten gilt der Wunsch, „vorübergehenderweise wertvoll“ sein zu wollen. Das Kind hofft mit großer Bescheidenheit auf einen kurzen Moment erlebter Wertschätzung, ohne den Wunsch nach grundsätzlicher Anerkennung auch nur zu erwägen. Es genießt die Vorstellung, gefunden zu werden und umkleidet sich „bis zum Ausfindiggemachthaben seines Sichunsichtbarmachens mit einer Art von Nimbus“, mit freudiger Erregung phantasiert es, „einmal so recht nach Noten ernst genommen zu werden“. Die Mutter wird als „die Schöne“ und Unantastbare verklärt, das Kind als „das Unartige“ stigmatisiert. Der Augenblick des Findens, auf den die Sehnsucht des Kindes gerichtet war, wird nicht beschrieben. Mehrdeutig straft die Mutter mit „einem halb vorwurfsvollen, halb freudigen Blick“ und vereint sich mit dem Kind in einem Dialog des Schweigens. Unmittelbar erfährt das Kind keine ausdrückliche Zuwendung, das Gefühl von Nähe reduziert sich auf die „Schönheit“ der Sprache, die sich „wirksam zeigt, im Verstummen zu verstehen zu geben fähig ist, sie sei da“. Das Problem der Schuld wird, ohne zu argumentieren, ästhetisch gelöst, was für die psychologische Entwicklung des Kindes bedeutet, einer unkalkulierbaren, mit stillem Vorwurf leidenden Mutter ausgesetzt zu sein. Das Kind wird sich ohne Hoffnung auf Erklärung und Erlösung immer hilflos fühlen und nie konkret wissen, für welche Handlungen es belohnt oder bestraft wird. In diesem Kontext formt es sich Strafe als Zuwendung, Schweigen als Zustimmung, interpretiert sich die wortlos leidende und gekränkte Mutter als zärtlich und fürsorglich. Das berichtende Ich unterstellt vorsichtig, ohne es auszuführen, der Mutter egoistisches Interesse, denn die, „die etwas lieben, tun dies im Bestreben, sich selbst Gutes zu gönnen“. Die Aussage deutet den Vorwurf einer zu strengen und gefühllosen Mutter an, ohne die Konfrontation mit ihr zu erwägen oder gar zu suchen. Einem Walserschen Ich-Erzähler bereitet es Freude, von sich sagen zu können: „Nie wurde ich von der Mutter verwöhnt“, und er glaubt, dass die Liebe der Mutter offensichtlich sei, weil sie ihm „nicht hold war“.⁵⁸⁵

⁵⁸⁵Diese Argumentation kommt wiederholt vor. Hier zitiert aus dem zuletzt veröffentlichten Text (1925) von Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.12. Die Rose. Hg. von Wolfram Groddeck, Hans-Joachim Heerde und Caroline Socha. Basel und Frankfurt am Main 2016, S. 51, 66.

Folglich erwartet er Zuwendung als Antwort auf Missachtung und bestätigt sich: „Ich gab den Frauen noch nie viel, deshalb schätzen sie mich.“⁵⁸⁶ Die Konsequenz derartigen Verhaltens bedeutet, dass Beziehungen relativ willkürlich in Monologen phantasiert werden, denn Kommunikation findet nicht statt. Stolz attestiert sich der Erzähler: „Ich gehöre der, die mich nicht haben will, mich freigibt und mir damit die Pflicht auferlegt, zu mir selber zu sehen. Ihr zu Ehren ergötze ich mich an meinen Eigenschaften, habe damit zu tun und bin froh.“⁵⁸⁷ Mit der Negation einer Beziehung, das heißt, mit der Möglichkeit einer fiktiven Beziehung bestätigt sich ein zur Kommunikation unfähiges Ich seine Reduktion auf sein Selbst. Dies Handlungsmuster ist auf Simon, Joseph und Jakob übertragbar, auch sie inszenieren sich eine heile, ungetrübte Welt, in der geliebte Personen nicht die Präsenz von etwas, sondern die Absenz, das Defizit von etwas bedeuten. Klaglos akzeptieren sie ihre Situation als normal und provozieren für Augenblicke subjektiv empfundener Zuwendung symptomatisch die ihnen Nahestehenden. Vergleichbar verfährt ein auktorialer Erzähler Robert Walsers, der die Kindheit eines namenlosen Er schildert. Nachdem das Er „jahrelang seiner Mutter keinen oder nur flüchtige Gedanken“⁵⁸⁸ widmete, erinnert es sich, dass sie „leidender als andere Frauen“ war. „Ihr Sehnen nach etwas, das sie nicht besaß, ging auf ihn über. Er wünschte, die Unruhige wäre ruhig.“ Strukturell dem Kind vergleichbar, das sich mit seiner Mutter im Schweigen vereint wähnt, findet er in der Wahrnehmung von „Klassikern“ seinen Frieden. Er liest, schaut „in eine wundervolle Welt hinein“ und lebt in einer harmonischen Gemeinschaft mit literarischen Figuren.

⁵⁸⁶Ebd., S. 42.

⁵⁸⁷Ebd., S. 91.

⁵⁸⁸Robert Walser: Die Kindheit. In: ders.: Für die Katz, S. 297. Die nachfolgenden Zitate beziehen sich auf ebd., S. 296-299.

Wie das Kind, das im Schweigen Sprache und Kommunikation sucht, beruhigt auch dieses Er sich mit phantastischen Konstruktionen und dem Leben in fiktiven Welten. Walsers Protagonisten manipulieren sich Abhängigkeiten von Frauen, die an Leopold von Sacher-Masochs Severin von Kusiemski⁵⁸⁹ erinnern, der hingegen vom Leiden befreit nach Hause zurückkehrt, während Simon, Joseph und Jakob ihr Selbst mit phantasierten und autonomen Innenwelten schützen. Sie isolieren sich mit ihren Gefühlen der Zuwendung und gleichen dem Träumenden, der von der Begegnung mit einer Frau schwärmt: „Liebe macht mich groß; und geliebt und begehrt sein, macht mich klein. [...] ich war bald ihr Kind, bald ihr Mäuschen, bald ihr Mann. [...] Hatte mich die Macht des Weibes zum Knirps gemacht?“⁵⁹⁰ Der Träumer begibt sich in die Obhut eines Fabelwesens: „Die Frau war die Nacht, und diese herrschte nun.“ Bleibt er ruhig und ohne Gegenwehr, folgt ein „schöner, heller, gütiger, milder Morgen“.⁵⁹¹ Auch Simon, Joseph und Jakob suchen Schutz, ohne sich unterwerfen zu wollen, und bewegen sich als fiktiver Ritter oder Knappe mit illusionistischer Selbstbehauptung in Märchenwelten. Eine neurotische Steigerung beschreibt „Kasimirs Lebenslauf“ (1931): „Härte und Zärte bildeten scheinbar in ihm eine Vereinigung, die niemand auseinanderzunehmen vermochte“, ein Geheimnis begleitet ihn: „Ohne daß es einer Seele gelang, Kenntnis hievon zu nehmen, war Kasimir ein Mädels.“⁵⁹² Er scheint die Vorstellung, eigentlich weiblichen Geschlechts zu sein, zu genießen, vielleicht drückt es aber auch nur eine extreme Form vom Spiel mit Rollen aus, denn seine Sehnsüchte und innere Zerrissenheit hat er akzeptiert. Solange ihn keine Fragen nach dem Warum plagen, wird er seine relative Ruhe konservieren.

⁵⁸⁹Vgl. Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main 1997. Ebenso vgl. Robert Walser (1924): *Leopold Ritter von Sacher-Masoch (1836-1895)*. In: ders.: *Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte*, S. 122-124. Walser hält Sacher-Masochs Texte für zu verspielt, charakterisiert Severin als einfältig mit „einseitig orientierter Seele“ und bestätigt der Dame sein Mitgefühl, dass sie unter „solchem Milieu“ leiden muss.

⁵⁹⁰Robert Walser: *Zwei Bilder meines Bruders* (1913). In: ders.: *Kleine Dichtungen*, S. 40.

⁵⁹¹Robert Walser: *Der Träumer* (1914). In: ders.: *Kleine Dichtungen*, S. 112.

⁵⁹²Robert Walser: *Kasimirs Lebenslauf*. In: ders.: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. Bd. 17: *Wenn Schwache sich für stark halten. Prosa aus der Berner Zeit (1921-1925)*. Zürich 1986, S. 217.

Fenster ermöglichen einem Ich Blicke auf etwas anderes als sich selbst. Der Blick durch das Fenster richtet die Aufmerksamkeit des Sehenden auf Dinge und Ereignisse, die sich nicht im selben Raum mit ihm befinden. Ein Fenster eröffnet einen Blick in eine existente Welt mit dem doppelten Angebot zur aktiven oder passiven Teilhabe. Es kommuniziert und instrumentalisiert in räumlicher Trennung Wahrnehmungen eines Ich mit denen eines Anderen und ermöglicht das Reflektieren der Beziehungen zwischen Innen und Außen. Walter Benjamin konfrontiert den draußen Stehenden mit der potentiellen Perspektive seiner Probleme, zeigt ihm eine vermeintliche Idylle und fragt: „Warum der Blick in fremde Fenster immer auf eine Familie beim Essen oder auf einen einsamen, mit rätselhaft Nichtigem beschäftigten Mann unter der Hängelampe am Tische trifft?“⁵⁹³ Das Fenster spricht eine komplexe Sprache, es beflügelt Phantasien und festigt Ressentiments mit symbolträchtigen Anblicken. Blicke durch Fenster zitieren „Möglichkeiten, seien sie sozialer, psychoanalytischer oder rein ästhetischer Betrachtungsweisen“.⁵⁹⁴

Für Tonio Kröger gehören Fenster zum Ritual des Lesens, ihn interessiert nicht der Blick nach draußen, sondern drinnen die Welt im Buch, zum Beispiel „Immensee“ von Theodor Storm, das er am Fenster sitzend liest. Zum Nachdenken braucht er „ein Fenster mit herabgelassener Jalousie“, um nicht hinaus, sondern in sich hinein blicken zu können.⁵⁹⁵ Er kennt das Gefühl, allein draußen zu stehen und „seine Augen ein Weilchen auf jedem der Fenster ruhen“ zu lassen, hinter denen er seine Kindheit erlebt hat. Von außen blickt er auf geschlossene leblose Fenster und folgt Erinnerungen, die sich zu Vorstellungen formen. Ohne den Kontakt mit Menschen zu suchen, wendet er sich ab und geht.⁵⁹⁶ Zwar separieren ihn Fenster, erhalten aber die Verbindung zur Außenwelt, indem sie registrierende und kontrollierende Einblicke gewähren.

⁵⁹³Benjamin: Das Passagen-Werk. Bd. 1, S. 288.

⁵⁹⁴Selbmann: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, S. 155.

⁵⁹⁵Vgl. Mann: Tonio Kröger, S. 115, 143.

⁵⁹⁶Vgl. ebd., S. 140.

So nutzt er das Glas als Schutz, wenn er von der unbeleuchteten Veranda die Fröhlichkeit im Ballsaal beobachtet. Mit „Prickeln in seiner Haut“ genießt er die Rolle eines Voyeurs, der eine Außenwelt wahrnimmt, adaptiert und gestaltet.⁵⁹⁷ Im Bedürfnis nach Rückzug gleichen Walsers Protagonisten Tonio Kröger. Auch sie reagieren auf unerfüllte Sehnsüchte, aber im Unterschied zu ihm folgen sie keiner bewussten Distanzierung und verlieren im Spiel mit ihren Selbstinszenierungen den Bezug zu realen Welten, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie schwimmt ihnen. Ganz anders verhält sich Törleß, der bewusst durch Fenster in eine Welt sieht, deren „Dunkel“ er zu durchdringen sucht und die er zu verstehen wünscht. Er blickt „mit so brennenden Augen“ und in einer Auffälligkeit hinaus, dass er von Beineberg gefragt wird: „Warum siehst du noch fortwährend zum Fenster hinaus? Was findest denn du daran?“⁵⁹⁸ Törleß plagt Ängste, er sucht dem Dilemma der Dunkelheit, einer traumatischen Erinnerung aus Kindertagen, zu entkommen, will nicht mehr nachts „am offenen Fenster sitzen und sich verlassen fühlen“, er will unmittelbar sehen und denken. „Sein Leben war auf jeden Tag gerichtet.“⁵⁹⁹ Mit Bedacht auf Distanz beobachtet er offensiv Menschen und sucht für sich bewusst eine Form, erwachsen zu werden. Aus dem, was er sieht, leitet Törleß induktiv sein Weltbild ab, nähert sich einer „innerlicheren Gewißheit“⁶⁰⁰ und analysiert menschliche Verhaltensweisen.

Peter Camenzind sieht Menschen, die auf ihn warten, am Fenster sitzen.⁶⁰¹ So hebt er seine Einsamkeit auf und fühlt sich willkommen.

⁵⁹⁷Vgl. ebd., S. 145, 160.

⁵⁹⁸Törleß hat von Hoffmanns „Vetter am Eckfenster“ gelernt. Vgl. Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 11, 17, 22, 24.

⁵⁹⁹Ebd., S. 34.

⁶⁰⁰Ebd., S. 135.

⁶⁰¹Vgl. Hesse: Peter Camenzind, S. 37 (Vater), 114 (Handwerker), 120 (Boppi).

Wenn er selbst hinausblickt, empfängt er Bilder „der stummen Natur“ oder gar der ganzen Erde, die sich ihm „in stummem Flehen“ anbietet,⁶⁰² es teilen sich ihm wunderbare Atmosphären einer positiven Welt mit. Fenster vermitteln oder blockieren intime Beziehungen⁶⁰³. Durch ein geöffnetes Türfenster klagt er den Schmerz über eine verlorene Liebe der Nacht, entsagt der städtischen Welt und kehrt als Auserwählter an den Ort seiner Kindheit zurück.⁶⁰⁴

In einem Text von 1912 spielt Robert Walser mit einem Innen und Außen, mit Wünschen und Möglichkeiten. Ein Ich, das in der Kommunikation mit sich selbst geübt ist, gerät durch ein geöffnetes Fenster mit einem draußen stehenden Mann in Blickkontakt. Sei diese Situation Realität oder Phantasie, entscheidend ist, dass das Ich den nicht mehr anwesenden „Fremdling“ in der Erinnerung als „Freund“ fixiert. Es gibt ihm den Namen Tobold und das Spiel beginnt: „Ob es mir wohl möglich sein wird, seine Gedanken zu denken, zu erraten, was er denkt, und das gleiche, wie er, zu denken? Meine Gedanken sind bei ihm, der mich suchte.“⁶⁰⁵ So könnte ein Traumbild von Jakob von Gunten aussehen, im Schweigen und im Warten auf irgendetwas bildet sich eine Idee, die ausgeschmückt wird und Gestalt annimmt. Autonom wandelt das Subjekt seine Phantasien und formt sich eine scheinbar reale Welt. Der fremde Geselle wird mit einem Namen individualisiert und avanciert im Monolog zum Partner und Freund. Auf die Weise kommuniziert ein Ich mit seinem Er und identifiziert sich mit seinem Selbst.

Mittels Fenster entstehen Beziehungen oder sie werden blockiert. So erfindet ein schriftstellerndes Ich mit „Schreibtisch und Fensterausblick“⁶⁰⁶ sein Gegenüber, eine Dame am Fenster, um sie als changierende Angebetete und ihn kontrollierende Beobachterin zu instrumentalisieren.

⁶⁰²Vgl. ebd., S. 52.

⁶⁰³Vgl. ebd., S. 74 (Richard am Zugfenster) und S. 118 (die Malerin Aglietti wird hinter einem Fenster vermutet, Camenzind zögert und kehrt um).

⁶⁰⁴Vgl. ebd., S. 143.

⁶⁰⁵Robert Walser: Der fremde Geselle (1912). In: ders.: Aufsätze. Zürich 1985, S. 145f.

⁶⁰⁶Robert Walser: Die Dame am Fenster (1926). In: ders.: Zarte Zeilen, S. 12.

Die Dame steht am Fenster und wartet seit siebenundzwanzig Jahren auf einen Dichter, von dem sie sich trennte, „bis er ein Buch voll gesunder, ernsthafter, kräftiger Zusammenhänglichkeit verfaßt und sich damit zündenden Beifall bei denjenigen geholt habe, auf die es ankomme“.⁶⁰⁷ Das berichtende Ich, das ebenfalls beansprucht, ein Schriftsteller zu sein, weist die Dame zurecht: „Wir dürfen immer viel von uns selbst, nicht aber sehr viel von unseren Mitmenschen verlangen.“⁶⁰⁸ Konsequenter erwartet es von dem, was es selbst zurücklässt, „einen bleibenden, festen, abgeschlossenen Eindruck“.⁶⁰⁹ Der Dialog der beiden „läuft auf eine paradoxe Lösung hinaus, die zugleich selbstreflexiv zu verstehen ist.“⁶¹⁰ Die Dame findet sich im Topos der am Fenster Stehenden und Wartenden, und der „implizite Leser“⁶¹¹ reagiert auf die Geschichte vielleicht mit einem „gedankenvollen Kopfnicken“ oder mit einem „Kopfschütteln“.⁶¹² Dies schriftstellernde und sich spiegelnde Ich unterscheidet sich von dem Schreiber, dem sein Gebilde „Tobold“ wieder entwindet, denn er hantiert souverän mit seinen Fiktionen und appelliert ausdrücklich an die Nachsicht potentieller Rezipienten. Sein Ich erfindet Tobold, um ihn fortzuschicken, weil es niemanden mehr braucht, der in einsamen Nächten das Fenster öffnet und einem schöpferisch tätigen Ich „Mut, Trost und Zuversicht ins Herz“⁶¹³ einflößt. Die Phase, in der ein fiktiver Freund ein fiktives Fenster öffnet, um ein einsames Ich mit einem fiktiven Außen zu verbinden, hat dieser Autor überwunden, seine Kommunikation mit sich selbst funktioniert.

⁶⁰⁷Ebd., S. 14.

⁶⁰⁸Ebd.

⁶⁰⁹Ebd., S. 10.

⁶¹⁰Selbmann: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, S. 181.

⁶¹¹Dieser Leser „entdeckt“ im Sinne Wolfgang Isters den Text und reagiert mit individuellem Verständnis. Siehe hierzu FN 138-140 der vorliegenden Arbeit.

⁶¹²Vgl. Robert Walser: Die Dame am Fenster (1926). In: ders.: Zarte Zeilen, S. 14.

⁶¹³Walser: Tobold, S. 145.

3.7 Heimatlosigkeit

Heimatlosigkeit ist ein elementares, ein archaisches Thema und Problem der Menschheit. Ahasver hat den Zorn Gottes herausgefordert, als er den leidenden Christus verhöhte, und musste als Strafe das Schicksal eines ewig Getriebenen und Unsteten ertragen. Ebenso erging es Kain, der seinen Bruder Abel erschlug, weshalb er, auf der Stirn gebrandmarkt, zur Ruhelosigkeit verdammt war. Vielfältig sind die Beispiele, deren Aussagen über Einsamkeit, Einsiedelei oder Ruhelosigkeit in eine Heimatlosigkeit hinausführen, die den Schritt vom Wanderer zum ewigen Wanderer, vom Phänomen zum Mythos vollzieht. Der Mensch versteht sich in säkularer Schutzlosigkeit als ewig Suchender und ewig Sehrender. Über grundsätzliches Leiden und Elend der Menschen folgert Blaise Pascal, „daß das große Unglück des Menschen daher kommt, daß er sich nicht ruhig in seinem Zimmer zu halten weiß“.⁶¹⁴ Neugieriger und triebhafter Tatendrang, der den Menschen in die Ferne lockt, führt möglicherweise ins Verhängnis, dagegen kann sich eine sichere und überschaubare Umgebung als kalkulierbarer Schutz erweisen. Im heimatlich Vertrauten zu leben, wird zur angenehmen Erfahrung: „Wo die Ferne verschwindet, rückt die Nähe zärtlich nahe. Was brauchen wir mehr als eine Wiese, einen Wald und ein paar friedliche Häuser, um zufrieden zu sein?“⁶¹⁵ Das fragt der fünfundsechzigjährige Robert Walser seinen Wegbegleiter Carl Selig. Einer Antwort bedarf es für ihn nicht, denn er hat sich mit einer reduzierten Gegenwart beschieden, in der die Schriftstellerei, Neugierde und Sehnsüchte keine Rolle mehr spielen.

Eine Heimat schätzen und brauchen auch Robert Walsers Protagonisten, wenngleich sie nicht Suchende, nicht Umherirrende oder Verzweifelte darstellen. Noch im neunzehnten Jahrhundert geboren, beginnen sie das Leben eines Erwachsenen im Zeitalter der Moderne, deren Phänomen und Problemen sie ausgesetzt sind.

⁶¹⁴Blaise Pascal: Gedanken. Leipzig 1948, S. 93.

⁶¹⁵Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 35 (16. Mai 1943).

In einer allgemeinen Verunsicherung und Suche nach einer Wirklichkeit definiert sich das Ich als ein Individuum, das Risiken und Kämpfe zu bewältigen hat, um sich nicht in städtischen Menschenmassen zu verlieren. Es reflektiert sich und erprobt neue Ordnungen mit den nur annähernd zu lösenden Fragen, wieweit eigener Wahrnehmung zu trauen und wie Subjektivität zu operationalisieren sei. Ein verunsichertes Ich umgibt sich mit individuellen Realitäten, zu denen eine Heimat zählt, die sich wie folgt klassifiziert:

- in eine regional-geographische,
- in eine soziologische innerhalb kultureller Traditionen,
- in eine psychologische im verunsicherten Ich,
- in eine religiöse innerhalb einer Glaubensgemeinschaft,
- in eine erkenntnistheoretische innerhalb wissenschaftlicher Sozietäten.

Simon liebt „das Gefährliche, das Abgründige, Schwebende und das Nicht-Kontrollierbare!“ (G.T. 239) Zwar provoziert er immer wieder, ohne Anstellung zu leben, möchte aber das Risiko vermeiden, seine Heimat verlassen zu müssen. Er vermutet, von anderen als „sonderbarer Geselle“ (G.T. 236) verkannt zu werden, und behält sich als letzte Option vor, ins Ausland zu gehen und „mit einem ganzen Sack voller Kenntnisse wieder heim“ (G.T. 237) zu kommen, was er aber eigentlich ablehnt, weil er sich ein Geborgensein und seine Gewohnheiten erhalten will:

„Es ist gerade so, als fürchte ich, daß in anderen Ländern keine oder nur eine minderwertige Sonne scheine. Ich bin wie festgebunden und sehe immer Neues im Alten, deshalb vielleicht gehe ich so ungern fort. Ich verkomme hier, ich sehe es wohl, und trotzdem, ich muß, so scheint es, unter dem Himmel meiner Heimat atmen, um überhaupt leben zu können. [...] Ich bleibe und werde wohl bleiben. Es ist so süß, zu bleiben.“ (G.T. 237)

Seine Bindung an die Natur und den Lauf der Jahreszeiten bestimmt fundamental sein Leben, der Wald ist ihm Freund und nimmt ihm die Einsamkeit, garantiert Beständigkeit und gibt ihm somit Sicherheit: „Geht denn die Natur etwa ins Ausland? Wandern Bäume, um sich anderswo grünere Blätter anzuschaffen und dann heimzukommen und sich prahlend zu zeigen?“ (G.T. 237) Die Natur beruhigt ihn in ihrem Gleichmaß und ihrer Zuverlässigkeit. Flüsse und Wolken⁶¹⁶ bewegen sich wie er, bieten ihm Dialoge an und vitalisieren ihn. Simon scheint sicher: „Mögen andere reisen und klüger heimkommen. Ich bin klug genug, eines Tages hier im Lande mit Anstand zu sterben“. (G.T. 238) Der aus der Fremde heimgekehrte Krankenwärter beklagt seine Heimatlosigkeit und beneidet Simon. Auch er sieht sich als Außenseiter und findet früher Vertrautes nicht wieder, er hat die Welt gesehen, „das ist wahr, aber die Heimat wird einem so fremd, [...] Ich kann nicht mehr mitempfinden mit meinen Landsleuten. Ihre Vorliebe verstehe ich ebensowenig mehr wie ihren Zorn und ihre Abneigung.“ (G.T. 235f.) Die Wehmut des Krankenwärters kann Simon nur abschrecken und in seinem Entschluss bestärken, wie sein Vorbild die Natur standhaft zu warten und selbstverständlich bleiben zu wollen.

Simon lebt in der Nähe seiner Geschwister und fühlt sich geborgen, er verfügt noch über Bezüge zur Heimat, während Joseph das Gewohnte und Vertraute verlassen hat und allein als Arbeit und Logis Suchender im Regen vor der Tür des Hauses „Abendstern“ steht. Mit der Geste des Übereifrigen kommt er einen Tag zu früh und hofft, sich in das dargebotene Bild eines geordneten Familienlebens einfügen zu dürfen. Jedoch durchschauen ihn die Kinder des Hauses, deren Blicke ihn entmutigen und an seine Heimatlosigkeit erinnern. „Solche Blicke machen einen frieren im heißesten Sonnenschein, sie dringen kalt in die Seele, bleiben da einen Moment kalt liegen und verlassen sie wieder, wie sie gekommen sind“, (D.G. 14) so lautet der ernüchternde Kommentar des wissenden Erzählers.

⁶¹⁶Auf einer Wanderung mit C. Seelig am 27.7.1943 sagt Walser: „Wolken sind meine Lieblinge. Sie wirken so gesellig, wie gute, stille Kameraden. Gleich wird der Himmel durch sie bewegter – menschlicher.“ Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 39.

Joseph erinnert sich, dass seine vorige Zimmerwirtin ihn oft aus seinem „dumpfen, einsiedlerischen Dasein“, aus all seinen „üblen Gewohnheiten“ hat „aufrütteln müssen“. Noch fürchtet er sich nicht, ahnt aber seine Schwierigkeiten: „Ich habe immer das Neue und Fremde schwer begriffen.“ (D.G. 18) Er klagt nicht, äußert keine Sehnsucht nach Vergangenen, genießt augenblickliches Wohlbefinden und wünscht sich ein gesichertes Zuhause. Am Ende wird er ohne Arbeit und ohne Bleibe in Gesellschaft eines ebenfalls stellungslosen Trunkenboldes auf der Straße stehen und unverzagt in eine unruhig heimatlose Zukunft blicken.

Anders als Simon und Joseph hat Jakob seine heimatliche Umgebung verlassen, um sich im Institut Benjamenta zum Diener ausbilden zu lassen. In der Großstadt findet er keine Natur, verklärt sie als „Himmlisch-Entferntes“ (J.v.G. 37) und setzt sich mit Erinnerungen „an den goldenen, von zarten Nebeln bekränzten, rundlichen Rebhügel“, wo sich ein „liebkosender Himmel“ über ihn beugte, (J.v.G. 116) einem turbulenten Großstadtleben aus: „Was ist man eigentlich in dieser Flut, in diesem bunten, nicht endenwollenden Strom von Menschen?“ (J.v.G. 35) Unversehens hat er sein Ich verloren und bewegt sich als kollektives „man“ auf der Straße in einem „Geschiebe und Gedränge“, einem „Rasseln und Prasseln“, einem „Geschrei, Gestampf, Gesurr und Gesumme“. (J.v.G. 34) Hier müsse „man“, so belehrt er seinen Mitschüler Kraus, „doch ein wenig die Welt kennen lernen“. (J.v.G. 35) Großspurig behauptet Jakob: „Ich habe die Provinz in sechs Tagen abgestreift“, (J.v.G. 36) und neutralisiert die Menschen in seiner Wahrnehmung mit einem wesenlosen „es“: „In die vorhandenen Mengen schieben sich neue, und es geht, kommt, erscheint und verläuft sich in einem fort. [...] Ganz Europa sendet hierher seine Menschenexemplare.“ (J.v.G. 34) Auf der Straße sieht er einen Mitschüler, aber auch der „tauchte, wie man so sagt, in der Masse unter“. (J.v.G. 38) Alles ist ständig in Bewegung. „Es sucht hier alles, alles sehnt sich nach Reichtümern und fabelhaften Glücksgütern“, doch „fast nie etwas Schönes und Rechtes findend“. (J.v.G. 35) Ratlos empfindet Jakob Rhythmus und Atmosphäre einer Großstadt, ohne sie semantisch zu deuten.

Jeglicher Individualität enthoben löst sich der Einzelne in einer Menge auf, die Jakob wiederum nur als ein „Es“ kategorisiert. Natur, die er kennt und versteht, gibt es hier nicht.

Auch Simon (vgl. G.T. 46, 114, 234) und Joseph (vgl. D.G. 40, 116) betrachten in ihrer kleinstädtischen Umgebung eine größere Gruppe von Menschen als Masse oder Menge, aber sie empfinden sie noch nicht als Rätsel oder etwas Bedrohliches. Hingegen äußert sich Jakob schon am Anfang seiner Aufzeichnungen eindeutig, seine Alternative zum Institut Benjamenta ist die Straße, wo er sich „als Sklave verkaufen“ will. (J.v.G. 19) Sein Bruder Johann, der erfolgreich in der Großstadt lebt, weicht ihn in seine Lebensphilosophie ein und warnt: „Die Masse, das ist der Sklave von heute, und der Einzelne ist der Sklave des großartigen Massengedankens.“ (J.v.G. 58f.) Stolz und traurig empfiehlt Johann, „daß du’s verachtest, das, an dem du respektvoll emporschaust“. (J.v.G. 59) Dem Urteil der Masse will Jakob sich entziehen: „Gott behüte einen braven Menschen vor der Anerkennung der Menge.“ (J.v.G. 71) Er distanziert sich von der Masse und von der Mehrheit, zieht sich in sich selbst zurück und schafft sich in seinem Innersten eine persönlich individuelle Heimat, zu der es von außen keinen Zugang gibt.

Walsers Protagonisten erleben sich nicht als Getriebene oder Umherirrende. Sie sehnen sich nach kindlicher Geborgenheit, nach einem abstrakt elementaren Schutz, dem sie sich emotional anvertrauen können, ohne aktiv handeln zu müssen. Im Bedürfnis, in der Heimat leben zu wollen, unterscheiden sie sich nicht von anderen, aber mit einer Unmittelbarkeit in der Semantik ihrer Aussagen grenzen sie sich ab. Mit dem Sprachbild, dass die Bäume ja auch nicht auswandern, vereinnahmen sie die Natur spielerisch und bilden mit ihr eine Gemeinschaft. Simon und Joseph, deren Kommunikation mit und in der Natur stattfindet, leben im Einklang mit sich in der Heimat. Deutlich problematisch und aussichtslos wird es erst für Jakob, der sich in der Großstadt einer von ihm nicht mehr zu bewältigenden Anzahl von Reizen ausgesetzt sieht.

Da er, ebenso wie Simon und Joseph, allen Zeichen nur ihre unmittelbaren Bedeutungen entnimmt, verliert er sich in einer großstädtischen Umgebung, deren Signifikate und Signifikanten ihm nicht erkennbar, unterscheidbar und erst recht nicht dechiffrierbar erscheinen. Ohne sein Leiden zu artikulieren, flüchtet Jakob in heimatlose Traumwelten, die er mit abenteuerlichen Wüstenbildern ausstattet, deren Qualität in einer zeichenlosen Stille und einem kommunikationsfreien Schweigen ruht.

Tonio Kröger besucht auf der Durchreise seine winklige Heimatstadt, mit der ihn Gefühle der Wehmut und Sehnsucht verbinden. Er kontrolliert seine Verluste, seine Trauer und seinen Seelenschmerz, indem er Vergangenes so metaphorisiert, dass es ihm, positiv gewendet, Herkunft und Ursprung bedeutet. Ein erinnertes Flüstern der Namen Hans und Ingeborg suggeriert ihm „das simple und innige Gefühl“, das Heimat bezeichnet.⁶¹⁷ Projektionen trösten ihn und bieten ihm in der Arbeit mit Sprache ein Surrogat. Sprache schärft seinen Blick, macht ihn „hellsehend“ und zeigt ihm „das Innere der Welt und alles Letzte“.⁶¹⁸ Er lernt, seine Einsamkeit als Privileg von Erkenntnis zu definieren. Tonio Kröger entscheidet sich für die Rolle eines bewusst schaffenden Künstlers, eines Erwählten, der das Menschliche in mittelbarer Teilhabe ästhetisch reproduziert.⁶¹⁹ Er trauert im Wissen um die Unwiederbringlichkeit kindlicher Heimat und kompensiert den Verlust im bewussten Schreiben, im Umgang mit Sprache und Sprachbildern.

Törleß plagt keine Gefühle der Heimatlosigkeit, hingegen die eines ewigen Allein- und Fremdseins in der großen Welt, „das Gefühl einer tiefen Einsamkeit schloß sich über ihm zusammen. Der Himmel schwieg.“⁶²⁰

⁶¹⁷Mann: Tonio Kröger, S. 166.

⁶¹⁸Ebd., S. 119.

⁶¹⁹Vgl. ebd., S. 126.

⁶²⁰Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 66.

Er lebt in einer Art Übergangsstadium zwischen „Heimweh nach den Eltern“, hinter dem sich „die Sehnsucht nach >mystisch< zu nennender Vereinigung“ verbirgt, und „einer zu erwartenden Erfüllungszeit“.⁶²¹ Trost in der Natur oder Halt im Religiösen bleiben ihm verwehrt, er sucht Orientierung und Auflösungen im Intellektuellen. Als philosophierender Einzelgänger fragt er nach dem Sinn des Lebens in einer vieldeutigen Welt, beschäftigt sich mit dem Dualismus zwischen Ratio und Mystik und wird im experimentellen Denken ein unsicheres Zuhause finden.

Camenzind kopiert das Leben des Evangelisten Johannes, variiert und steigert dessen „Im Anfang war das Wort“ zu „Im Anfang war der Mythos“. Er glaubt, der Idee eines Schicksals folgen zu müssen und sucht irrationalen Halt im Reich Gottes und eine „Heimat im Reich des Geistes“.⁶²² Nach einer Odyssee kehrt er in sein Heimatdorf zurück, tritt sein Erbe als Gastwirt an und avanciert zum angesehenen Gemeindeschreiber.⁶²³ Er glaubt, dass er sich „dem Brauch der übrigen Welt nicht fügen konnte“;⁶²⁴ und fühlt sich erst wieder im Ort der Herkunft seiner Familie nicht als Sonderling. Heimatgefühl und Traditionsbewusstsein bedeuten ihm lebensnotwendige Sicherheit.

Törleß und Kröger unterscheiden sich im methodischen Vorgehen, gleichen sich aber in der Intention, souverän und diszipliniert das, was sie Welt nennen, zu abstrahieren. Camenzind plagen wie Walsers Protagonisten die Sehnsucht nach Anerkennung und die Erinnerungen einer leidvollen Kindheit. Camenzind kehrt in sein Heimatdorf zurück und versöhnt sich mit allem, während Simon, Joseph und Jakob sich immer weiter von Vertrautem entfernen und sich isolieren. Sie zeigen keine Ängste und fühlen sich nicht von der Masse Mensch bedroht oder bedrängt und zweifeln nicht an ihrer Individualität, sondern vertrauen sich selbst und inszenieren sich ihre überschaubare kleine Welt.

⁶²¹Susan Nurmi-Schomers: Visionen dichterischen >Mündigwerdens<. Poetologische Perspektiven auf Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Walter Benjamin. Tübingen 2008, S. 15.

⁶²²Hesse: Peter Camenzind, S. 37.

⁶²³Vgl. ebd., S. 22, 150.

⁶²⁴Ebd., S. 147.

Von einer expressiven Pose, wie zum Beispiel Georg Kaisers Kassierer⁶²⁵ (1912) sie zeigt, sind sie weit entfernt. Folgt sie einer Ideologie, würden sie sich vielleicht trotzig an Nietzsches „Heimatlose“ anlehnen, „die Gefahr, den Krieg, das Abenteuer“ lieben und ohne Mitleid keine „Humanitarier“ sein wollen.⁶²⁶ Simon, Joseph und Jakob fühlen sich wohl, wenn sie ihre Körper spüren und sich betätigen, nur erfolgen ihre Aktivitäten planlos und willkürlich und bedingen eher Schwierigkeiten als Entspannung. Ein stilles Pathos heimatloser Wanderer im zeitlosen Raum könnte ihnen, wenn auch nur als spielerisches Moment innerhalb ihrer Selbstinszenierungen, gefallen.

3.8 Rollenspiel und Sprachspiel

Robert Walsers Protagonisten betrachten das Leben als Spiel, fühlen sich bei ihren Aktionen wie auf einer Bühne und adaptieren gleich Schauspielern diverse Rollen, mit denen sie sich Situationen des Alltags spontan gestalten. Bevorzugt stellen sie Diener, Ritter, Knappen, Müßiggänger, Büßer, Narren oder eine vom Ich befreite gedankenlose Null dar. Auch Törleß, Tonio Kröger und Peter Camenzind denken sich die Welt als Spiel, jedoch in Form einer Metapher. Für sie folgt das Geschehen, an dem sie teilhaben, modellhaft einem Spiel, folglich gilt ihre Orientierung in der Realität dem Suchen und Formulieren von Strukturen und Regeln, die Menschen uneingeschränkt oder mit individueller Auslegung berücksichtigen oder ignorieren. In ihren Beobachtungen, Reflektionen und in ihrer distanzierten Haltung unterscheiden sie sich grundsätzlich von Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten, die willkürlich Rollen besetzen und sich zufällig im Geschehen positionieren, sich als autonome Schauspieler identifizieren und die Welt, in der sie leben, märchenhaft gestalten.

⁶²⁵Der Kassierer unterschlägt Geld, richtet sich selbst nach einem Kreuzweg durch den Moloch einer Großstadt und stirbt zu Posaunenklängen als Ecce Homo. Vgl. Georg Kaiser: Von Morgens bis Mitternachts. Berlin 1918. Siehe dazu auch George Grosz' Bildermappe „Ecce Homo“ (1922).

⁶²⁶Vgl. Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft (1882). In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe Bd. 3. Berlin/New York 1980, S. 628f., 632f. (5. Buch, Abschnitt 377 und 380).

Bevorzugt sehen sich Simon, Joseph und Jakob in untergeordneter Position und dienender Funktion, die sie spannungsreich gestalten, indem sie mit masochistischer Tendenz aristokratische Attitüden pflegen.

1914 notiert Robert Walser zur Arbeit an „Geschwister Tanner“:

„Ich erinnere mich, daß ich die Niederschrift des Buches mit einem hoffnungslosen Wortgetändel, mit allerlei gedankenlosem Zeichnen und Kritzeln begann. – Ich hoffte nie, daß ich je etwas Ernstes, Schönes und Gutes fertigstellen könnte. – Der bessere Gedanke und damit verbunden der Schaffensmut tauchte nur langsam, dafür aber eben nur um so geheimnisreicher, aus den Abgründen der Selbstnichtigkeit und des leichtsinnigen Unglaubens hervor. – Es glich der aufsteigenden Morgensonne. Abend und Morgen, Vergangenheit und Zukunft und die reizende Gegenwart lagen wie zu meinen Füßen, das Land wurde dicht vor mir lebendig, und mich dünkte, ich könne das menschliche Treiben, das ganze Menschenleben mit Händen greifen, so lebhaft sah ich es. Ein Bild löste das andere ab, und die Einfälle spielten miteinander wie glückliche, anmutige, artige Kinder. Voller Entzücken hing ich am fröhlichen Grundgedanken, und indem ich nur fleißig immer weiter schrieb, fand sich der Zusammenhang.“⁶²⁷

Nach eigener Aussage schreibt Walser einer Kette von Bildern folgend intuitiv und mit Einfällen spielend. Eine Ordnung, die sich szenenartig dem Autor als Erlebnis mitteilt, entsteht nach seinem Empfinden unabhängig im Prozess des Schreibens selbst. Der Autor phantasiert Augenblicke in imaginierten Landschaften, jongliert mit personifizierten Ideen und blickt auf eine Szene, von der er sagt, sie hätte sich ihm präsentiert.

⁶²⁷Walser: Kleine Dichtungen, S. 128f.

Ebenfalls 1914 rezensiert Robert Musil „Geschichten“⁶²⁸ und erfasst souverän Walsers „Sonderart“, die für ihn eine Nähe zur „Spielerei“ aufweist,

„aber es ist jedenfalls – trotz der ungemeinen Wortbeherrschung, in die man sich vernarren könnte, – keine schriftstellerische Spielerei, sondern eine menschliche, mit viel Weichheit, Träumerei, Freiheit und dem moralischen Reichtum eines jener scheinbar unnützen, trägen Tage, wo sich unsere festesten Überzeugungen in eine angenehme Gleichgültigkeit lockern.“⁶²⁹

Musil bemerkt die spezifische Unmittelbarkeit in Walsers kleinen Erzählungen. Die Risiken, die ein derart agierender Autor⁶³⁰ eingeht, sind vielleicht denen eines Schauspielers vergleichbar, dem Rolle und Wirklichkeit verschwimmen. Das Ich verliert sich in Rollen, in denen es die Realität von der Illusion nicht mehr zu trennen versteht. So ergeht es Walsers Protagonisten, die in Schwierigkeiten geraten und sich mit einer suggestiv positiven Atmosphäre zu beruhigen wissen. Häufig wird mit Hilfe einer Litotes die Stimmung positiv gehalten, etwas wird zum Beispiel nicht als „hässlich“ bezeichnet, sondern als „nicht schön“. Diminutive, Neologismen und eigenwillige Substantivierungen intensivieren das Spielerische. Abstrakta, die gleich handelnden Personen agieren, transportieren Leichtigkeit und Lebendigkeit. Kompositionen romantisierter Bilderwelten helfen den Protagonisten, in den missverständlichen Situationen mit ihrer Umwelt nicht zu verzweifeln. Unsicherheit dominiert Walsers schriftstellerische Tätigkeit.

⁶²⁸Robert Walsers „Geschichten“ erschienen im Verlag Kurt Wolff, Leipzig 1914.

⁶²⁹Robert Musil: Gesammelte Werke Bd. II. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1468.

⁶³⁰Andres analysiert, wie in Walsers Texten Bedeutungen im „Sprachüberfluß“ verschwinden, Bedeutung in „Unbestimmtheit“ umschlägt. „An die Stelle des Schreibens von Geschichten oder Abenteuern tritt das Abenteuer des Schreibens.“ Susanne Andres: Robert Walsers arabeskes Schreiben. Göttingen 1997, S. 90 und 155.

Er fürchtet, Ansprüchen nicht mehr gerecht zu werden und unterstellt der Sprache eine ausgeprägte Eigendynamik (1927/28): „Ich vernachlässige absichtlich, d. h. instinktiv seit einiger Zeit den so genannten Elegantismus hinsichtlich der Schreib- und Denkweise, um ihn mir einigermaßen zu erhalten, da sich besonders alles Feine schnell abnutzt.“⁶³¹ Er traut seinen Fähigkeiten nicht mehr, sucht nach adäquater Darstellung und beklagt Missverständnisse:

„Wenn ich gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte, so sah das vielleicht für Erzernsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken. Indem ich mich zu erweitern wünschte und diesem Wunsch das Dasein gönnte, mißbilligte man mich möglicherweise da und dort. Immer wird Kritik Bemühungen begleiten.“⁶³²

Ein Jahr später (1929) integriert Walser nach andauernder Krise das Schweigen in die Sprache und stützt damit seine Form des Daseins: „In bezug auf die Sprache gehört es mit zu ihrer Schönheit, dass sie sich, wenn sie versagt, wirksam zeigt, im Verstummen zu verstehen zu geben fähig ist, sie sei da.“⁶³³ Relativ mühelos übernimmt er eine Doppelrolle, spielt Sender und Empfänger, wird zum Autor hermetischer Texte und kommuniziert mit Wörtern, Begriffen und Sätzen, mit Klangbildern und Maskierungen. Dass die sorgende Waldfee Simons Selbstbewusstsein nicht hat stärken können, belegt sein Brief an eine „schöne und liebe Frau“, in dem er seine hoffnungslose Lage und den konsequenten Rückzug auf sich selbst beschreibt:

⁶³¹Walser: Es war einmal, S. 63f.

⁶³²Walser: Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte, S. 367.

⁶³³Walser: Für die Katz, S. 139.

„Man will und kann mich nicht beschäftigen, man braucht mich nicht, ich stehe völlig außerhalb jedes Bedürfnisses, wohlan, so gebrauche ich mich eben selber, wähle mir selber den Zweck und halte mich für gut genug, irgendein Werk, wäre es auch das sonderbarste und nutzloseste, zu vollführen.“⁶³⁴

Simon wartet am Rande der Gesellschaft stehend auf Gelegenheiten, seine Zeit nicht mehr nur zur „künstlichen Spielerei“⁶³⁵ verwenden zu müssen. Noch beansprucht er trotzig vor seinem erfolgreichen Bruder Klaus die Rolle des „Narren“ (G.T. 68) und muss sich vorwerfen lassen, als „Müßiggänger“ (G.T. 144) das Wohlwollen seiner Schwester auszunutzen. Er glaubt, dass er als Schreiber keine große Rolle in seinem Vaterland spielen wird, vielleicht könnte er für Besucher in den Bergen „den Führer spielen“. (G.T. 200) Auch seine Schwester Hedwig antizipiert lakonisch: „Ich werde das Leben verspielt haben.“ (G.T. 168) Gleiches gilt für seinen Bruder Emil, dem es als „Bevorzugten“ (G.T. 214) vergönnt war, „sich der Genüsse des Lebens spielend zu bemeistern“, (G.T. 214) der das Leben aber zu sorglos nahm und im „Irrenhaus“ (G.T. 220) weilt, auf der Seite stehend, „wo keine Sonne mehr ist“. (G.T. 226) Noch schlimmer ergeht es dem Dichter Sebastian, der sich in der Welt nicht zurechtfindet und einsam im verschneiten Wald stirbt; er tat alles „mit müdem, kaltem, halbem Herzen“ und „spielte bloß noch mit sich“. (G.T. 75) Was auch geschieht, es wird Simon nicht davon abbringen, sein Leben als Inszenierung zu betrachten, denn schon in der Kindheit hatte er gelernt, „die ganze Gegend spielend und Spiele erfindend“ zu genießen. (G.T. 303) Erinnerungen an wenige unbeschwerte Erlebnisse der Kindheit, an gesellige Spiele im Wald trösten ihn. Er glaubt, die Sprache des Lebens zu sprechen und gerüstet zu sein, doch mit den Erlebnissen eines Heranwachsenden verliert er seine Zuversicht.

⁶³⁴Robert Walser: Aufsätze. Zürich 1985, S. 7. „Brief von Simon Tanner“ (1911) erscheint im *Simplicissimus*-Kalender für 1912. In „Geschwister Tanner“ könnte er das Schlusskapitel ergänzen: Simon ist stellungslos. Es ist Winter, und er betritt den von vielen Menschen besuchten, hellen und wärmenden Saal eines Kurhauses. Seine Lage ist aussichtslos. Eine Variante der Hilflosigkeit findet sich im Brief, den „Der Gehülfe“, Joseph Marti, an seine frühere Vermieterin Frau Weiß schreibt. (Vgl. D.G. 18ff.)

⁶³⁵Ebd.

Etwas „Unbegreifliches“ in ihm bewirkt, dass ihm „alles, jedes Möbel, jeder Gegenstand, jedes Wort weh tat“. (G.T. 304) Seine „scheinbar an den oder die Anderen gerichteten Reden“ wirken als Vorträge „wie auf einer Bühne an ein Publikum adressiert“. ⁶³⁶ Am Ende inszeniert er sich als Büber, um „Gesundheit, Kraft und Lebenslust aufs Spiel zu setzen“ und abzuzahlen, was er „vernachlässigt, verspielt, verträumt und verbrochen“ hat. (G.T. 306f.) Simon probiert erfolglos diverse Rollen und verlässt die Bühne, für die es keine Ordnung oder Regieanweisungen zu geben scheint, in Begleitung einer Art Märchenfee, die ihn bittet, sich passiv zu verhalten, zu warten und sich verwöhnen zu lassen.

Joseph geht einen Schritt weiter, er entscheidet sich im Spiel für die Rolle eines Angestellten und Hausdieners, wenn auch mit recht eigenwilliger und selbstherrlicher Auslegung. Frau Tobler spielt die „Entsetzte“, Wirsich den „über den Tatsachen stehenden“, die Magd die „Gekränkte“, und Herrn Toblers Wutausbrüche gleichen eher einem Lustspiel als einer Tragödie. Das Telefon spielt im „Leben gewisser Handelsleute“ eine Rolle, und die Schneelandschaft führt „ein süßes Schauspiel“ auf. In einem Ensemble von Spielern zeigt Joseph, dass er sein Repertoire beherrscht und spielt den „Erstaunten“, (D.G. 20) „Beleidigten“ (D.G. 138) und „ein bißchen den Erzieher“ (D.G. 201) sowie bereitwillig den Part eines geselligen Kartenspielers. (Vgl. D.G. 46, 80, 97, 104f., 208, 210, 221f., 234, 249) ⁶³⁷ In einer Allegorie des Kartenspiels vollzieht sich der Untergang des Hauses Tobler, ein Weg, den Joseph mit der Rolle des Beobachters beginnt und in der eines Mitspielers beendet. Nachdem er im Kartenspiel die Initiation zum rechten Mann erfahren hat und akzeptiert ist, mehren sich für ihn unübersehbar die Zeichen der Insolvenz, die ihn verunsichern, nicht klug spielen und verlieren lassen. In abgelegter Kleidung des Hausherrn (vgl. D.G. 132) übernimmt Joseph Rollen, die ihn an das Haus binden und in denen er sich mit dem Unternehmen Tobler identifiziert.

⁶³⁶Bruss: Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit, S. 212.

⁶³⁷Mit dem nahenden Bankrott steigert sich das Bedürfnis nach Ablenkung, und es wird immer häufiger Karten gespielt. Selbst am Weihnachtstag wird gejasst (Jass ist ein Kartenspiel, das vor allem im alemannischen Sprachraum verbreitet ist).

Er kümmert sich um den Garten und versorgt ihn mit Wasser, (vgl. D.G. 77) ermuntert Frau Toller (vgl. D.G. 141) und beobachtet die Erziehung der Kinder. (vgl. D.G. 212) Er hat die Villa „Abendstern“ lieb gewonnen und will bleiben, (vgl. D.G. 175, 216) nimmt Weihnachten in trostloser Atmosphäre an einem letzten Kartenspiel teil (vgl. D.G. 249) und findet sich am Neujahrstag als Stellungsloser auf der Landstraße wieder. (Vgl. D.G. 267) Jakob weiß, ein „Diener kann gar nicht anders als die Masken und Allüren seines Herrn annehmen, um sie gleichsam treuherzig fortzupflanzen.“ (J.v.G. 50) Belohnt wird erfolgreich nachgeahmtes Verhalten in der Selbstbestätigung, die Welt verstanden zu haben. Er perfektioniert das phantastische Spiel und glaubt, „mit der Erde und all den Dingen darauf beliebig spielen zu können“.⁶³⁸ (J.v.G. 53) Jedoch muss er seine Allmacht und die Beliebigkeit einschränken, um sich nach Misserfolgen zu rechtfertigen. Erklärungen sieht er in mangelnden „Emporkömmlingstugenden“ (J.v.G. 100) und degradiert sich zum „Abkömmling“, bescheiden „die Person sechsten Ranges im Weltleben zu spielen“. (J.v.G. 101) Zwar ausdrücklich ohne Ehrgeiz, aber mit höchstem Anspruch an sich selbst kombiniert er die Haltung eines untersten Dieners mit der Perspektive eines absoluten Herrschers, ohne diese Verknüpfung als unvereinbaren Widerspruch zu erkennen oder zu empfinden. Mit spielerisch souveräner Mimik glaubt er: „Ich verstehe es ausgezeichnet, meinen Kopf, so, als wenn ich über etwas empört, nein, nur erstaunt wäre, zurückzuwerfen. Ich blicke um mich her, als wollte ich sagen: ‚Was ist das? Wie? Ist man denn hier toll?‘ – Das wirkt.“ (J.v.G. 53) Er kreiert sich Rollen, betrachtet sich darin und erweitert sie zu Traumwelten, die für ihn den Status von Möglichkeitswelten besitzen und seiner Phantasie Betätigungsfelder offerieren. Ein Leben im Konjunktiv bedeutet Normalität in der Dienerschule Benjamenta, die sich als „Institut“ autorisiert und neutralisiert.

⁶³⁸Hier bekräftigt ein sich in die Dialoge seiner Bühnenfiguren einmischender Autor, „daß es lediglich auf das ankommt, was in meinem Kopf steckt.“ Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 4: Mikrogramme 1926/27, S. 358.

Es schlafen die Lehrer, und „die uralten Heldentugenden“ spielen „längst keine Rolle mehr“, (J.v.G. 52) Realität wird mittels „Einbildungskraft“ (J.v.G. 14) simuliert, das Schauspiel bestimmt den Unterricht, in dem die Lehrerin wiederum „die Zuschauerwelt“ mimit. (J.v.G. 97) Einzig der Mitschüler Kraus, das Musterbild eines Dieners, verachtet Schauspielereien und „ist der schlechteste Schauspieler“. (J.v.G. 97) Er maßregelt Jakob und bezichtigt ihn, mit seinen „armseligen Schauspielereien“ unangemessen hochmütig die Rolle „Herr des Daseins“ (J.v.G. 118) zu besetzen. Lachend entzieht sich Jakob der Konfrontation ebenso wie er im Traum der Lehrerin zuliebe Komödie spielt, (vgl. J.v.G. 87) Allmachtsphantasien genießt (vgl. J.v.G. 93f.) und „gegenüber den Dummen, den Guten“ (J.v.G. 94) einen diplomatischen Herren vorgibt. „Von meiner Laune, meiner Zufriedenheit hing der Frieden von halb Europa ab“, (J.v.G. 94) schwelgt er omnipotent und identifiziert sich mit der Rolle eines Schöpfers und Gestalters. Jakobs Metier ist die Sprache, mittels der er sich seine Umwelt aneignet, zum Beispiel spiegeln Alliterationen die Atmosphäre der Großstadt.⁶³⁹ Als das Institut nicht mehr existiert und Verspieltheiten nicht mehr helfen, setzt Jakob dem Schreiben ein Ende: „Aber weg jetzt mit der Feder! Weg jetzt mit dem Gedankenleben!“ (J.v.G. 139) Analog zu der sich für ihn auflösenden realen Welt verliert die Sprache ihre Wirkkraft und schrumpft im stillen Inneren zu einem stagnierenden und auf Warten ausgerichteten Gedankenleben. So führt sein Modell einer Privatsprache unausweichlich zu einem Schweigen, das als stummes Kommunizieren mit sich selbst funktioniert.

Wie Walsers Protagonisten empfindet auch Törleß, „daß ihm alles, was er tat, nur ein Spiel war“.⁶⁴⁰

⁶³⁹Die Sammlung der Begriffe lautet: Geschiebe, Gedränge, Geschrei, Gestampf, Gesurr, Gesumme und Rasseln und Prasseln. (J.v.G. 34)

⁶⁴⁰Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 41. Vergleichbar verhält sich Ulrich, der über seine Rolle in der Parallelaktion denkt, „mit allen diesen Personen immer nur gespielt zu haben“. Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 596.

Aber im Unterschied zu jenen achtet er auf Distanz zum Geschehen, „weil er nie seine ganze Persönlichkeit im Spiele fühlte“, und probiert sich im Erwachsensein, sucht im Ungewissen und rätselt, „wann es Zeit sei, alles aufs Spiel zu setzen“.⁶⁴¹ Schemenhaft vergleicht Törleß „unter irgendeinem äußeren Zwang“ seine Gefühle mit denen eines Schauspielers, der „des Zwanges einer Rolle bedarf“.⁶⁴² Er mutmaßt: „Es ist etwas Dunkles in mir, unter allen Gedanken, das ich mit den Gedanken nicht ausmessen kann, ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist“,⁶⁴³ und grenzt sich von seinen Mitschülern ab: „Ihr könnt machen, was ihr wollt; mich müßt ihr dabei aus dem Spiele lassen.“⁶⁴⁴ Er erfährt, wie leicht ein Spiel zum „Intrigenspiel“ entgleiten kann und verspürt „eine leidenschaftliche Sehnsucht“ nach „Stille, nach Büchern“.⁶⁴⁵ Als Autodidakt experimentiert er mit seinen Wahrnehmungen und entwickelt sich auf der Suche nach „einer anderen, innerlicheren Gewißheit“ vom Schweigen⁶⁴⁶ zu einer metaphysischen „Wortlosigkeit“,⁶⁴⁷ mit der er sich einem Erklären der Welt nähert. Seine „Sprachkrise“ beruht auf dem „Unvermögen der rein begrifflichen Sprache“⁶⁴⁸ und erfährt eine Stummheit, die dem sehenden Verstehen eines Blinden gleicht. Ebenso abstrakt spielt Tonio Kröger mit Erinnerungen, die ihn in der Form ästhetisierter Texte nur noch mittelbar berühren.

⁶⁴¹Ebd., S. 100.

⁶⁴²Ebd., S. 13. Die Welt erscheint Törleß „der Szene eines Puppentheaters“ entnommen, ebd., S. 7.

⁶⁴³Ebd., S. 137.

⁶⁴⁴Ebd., S. 126.

⁶⁴⁵Ebd., S. 128.

⁶⁴⁶Vgl. Helmut Pfotenhauer: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Lektüren für das 21. Jahrhundert, Hg. von Sabine Schneider. Würzburg 2005, S. 10. Pfotenhauer nennt Törleß' Wahrnehmungen ein „Sehen ohne zu sehen“.

⁶⁴⁷Ebd., S. 135, 140.

⁶⁴⁸Nurmi-Schomers: Visionen dichterischen >Mündigwerdens<, S. 321.

In erinnerten Bildern sieht er Dinge,

„die er liebte, mit denen er sich gleichsam umstellte, und zwischen denen sich sein inneres Leben abspielte, Dinge, deren Namen mit guter Wirkung in Versen zu verwenden sind und auch wirklich in den Versen, die Tonio Kröger zuweilen verfertigte, immer wieder erklangen.“⁶⁴⁹

Der Transfer von erlebter Realität zum Kunstwerk bestimmt sein Dasein als Schriftsteller, dessen Anspruch heißt, „daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen“.⁶⁵⁰ Obsessiv sucht er nach vollkommener Ästhetik, eine Rolle, die der „echte und aufrichtige Künstler“ mit seinem „Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammzusetzen ist“,⁶⁵¹ einnimmt. Dramatisch inszeniert sich Tonio Kröger ein Lebensgefühl „wie ein abgeschminkter Schauspieler“, der mitgespielt hat, als Reproduzierender abtritt von der Bühne und nun ein „Schaffender“ sein will, „unwissend darüber, daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein“.⁶⁵² In seinem entsagenden Dasein als Schriftsteller findet er Trost in der Rezeption gelungener Werke. Felix Krull bekräftigt, dass Erfüllung in der Haltung zur Realität zu finden sei und beschreibt das ästhetische Prinzip:

⁶⁴⁹Mann: Tonio Kröger, S. 103.

⁶⁵⁰Ebd., S. 125

⁶⁵¹Ebd., S. 125.

⁶⁵²Ebd., S. 121.

„Lebte ich folglich soldatisch, so wäre es doch ein tölpelhaftes Mißverständnis gewesen, wenn ich darum als Soldat leben zu sollen geglaubt hätte; ja, wenn es gälte, ein so erhabenes Gefühlsgut wie dasjenige der Freiheit für die Vernunft zu bestimmen und zuzurichten, so ließe sich sagen, daß dies eben: soldatisch, aber nicht als Soldat, figürlich, aber nicht wörtlich, daß im Gleichnis leben zu dürfen eigentlich Freiheit bedeute.“⁶⁵³

Tonio Kröger wie auch Felix Krull finden mit der Konzentration auf ästhetische Formen und Abläufe, gepaart mit einer spielerischen Attitüde, ihre Lebensform.

In der Welt von Peter Camenzind gibt es keine Wahlmöglichkeiten, jeder spielt „so lang er kann seine Rolle mit, tritt dann zögernd in den Kreis der Unbrauchbaren und taucht schließlich ins Dunkel unter, ohne daß viel Aufsehens davon gemacht würde“.⁶⁵⁴ Camenzind irrt durchs Leben, das ihn seine „Komödie des Stolzes und Besserwissens spielen“⁶⁵⁵ lässt. Er trinkt und braucht die Wirkung des Weins, der „die Wirnis des Lebens in große Mythen“ verwandelt und „auf mächtiger Harfe das Lied der Schöpfung“⁶⁵⁶ spielt. Schicksalhaft verliert er sich in ablenkenden Einzelheiten⁶⁵⁷ und fragt: „Wozu? Wofür? O Gott, war alles das denn nur ein Spiel, ein Zufall, ein gemaltes Bild gewesen?“⁶⁵⁸ Eingebungen folgend notiert er „alles Sichtbare in der Welt“⁶⁵⁹ und lässt sich vom Schicksal wieder in sein Heimatdorf zurückführen, wo er in einer für ihn stabilen, atavistischen Ordnung lebt. Mit der Übernahme der dörflichen Gastwirtschaft und dem Dasein eines Gastwirts will er die Rolle eines Schreibenden verbinden und träumt von einem „Lebenswerk“ mit der rückblickenden, aber noch nicht zutreffenden Auszeichnung: „ich bin doch ein Dichter gewesen“.⁶⁶⁰

⁶⁵³Thomas Mann: Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main 1975, S. 84.

⁶⁵⁴Hesse: Peter Camenzind, S. 9.

⁶⁵⁵Ebd., S. 75.

⁶⁵⁶Ebd., S. 62.

⁶⁵⁷Vgl. ebd., S. 112.

⁶⁵⁸Ebd., S. 81.

⁶⁵⁹Ebd., S. 111.

⁶⁶⁰Ebd., S. 150.

Camenzind verklärt seine Gegenwart und leidet mehr unter Erfolglosigkeit als darunter, nicht verstanden zu werden, er hadert mehr mit der Form als mit dem Inhalt. Auch sein Nachfolger, der „Steppenwolf“, beschäftigt sich vorrangig mit dem Rahmen und den Bedingungen seines Daseins und gibt sich im Spiel des Lebens als Lernender, der sich mit dem Konjunktiv des Futur stimuliert: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen.“⁶⁶¹ Seine Zukunft scheint nicht sicherer als die der Walserschen Protagonisten.

Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten vermögen nicht, Zeichen oder Aussagen in Kontexte zu setzen, um Regeln zu erkennen, zu verstehen und argumentieren zu lernen. Um ihre Kommunikation und ihr Handeln zu operationalisieren, müssten sie an dem, was Ludwig Wittgenstein ein Sprachspiel nennt, teilnehmen. Das „Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist“, heißt „Sprachspiel“.⁶⁶² Wie komplex sich dies gestaltet, beschreibt Wittgenstein: „Es stimmt, das Spiel ‚Zeigen oder sagen, was man sieht‘ gehört zu den fundamentalsten Sprachspielen, was wiederum heißt, daß das, was wir im Alltag als Sprachgebrauch bezeichnen, größtenteils dieses Spiel voraussetzt.“⁶⁶³ Walsers Protagonisten monologisieren mit ihren Bildern und pflegen eine Art Privatsprache, mit der keine Regeln zu bilden sind. Ohne Beteiligung am Sprachspiel bleiben Begründungen oder Motive ungeklärt, mündet ihre Privatsprache in einem Schweigen, das Sprache in extremster Form abbildet. Auch ein Nicht-Sprechen sagt etwas aus, auch in der Abwesenheit von Sprache erfolgen Mitteilungen, Texte und Bücher sprechen auch auf schweigende Weise.

Simon, Joseph und Jakob instrumentalisieren Sprache nicht und schaffen keine Verbindung zum Verstehen und zur Verständigung. In zwischenmenschlicher Kommunikation vermuten sie weder Analogien noch Systemen folgende Strukturen. Verstehen oder Verständigung gelingt ihnen nur zufällig, und ohne Erfahrung zu reflektieren, setzen sie ausdrücklich auf unkalkulierbare Überraschungen.

⁶⁶¹Hermann Hesse: Der Steppenwolf. Berlin 1930, S. 313.

⁶⁶²Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1980, S. 19.

⁶⁶³Ludwig Wittgenstein: Vortrag über Ethik, Frankfurt am Main 1989, S. 56.

Statt zu kommunizieren, begreifen sie das Leben als Schauspiel und sich als autonome Schauspieler. Die Problematik eines realen Daseins auf einer Bühne erörtert Louis Jouvet und reflektiert den Schauspieler als jemand, der lernen muss, „keinerlei Einwände zu haben, weder in sich selbst noch gegen die Anderen“.⁶⁶⁴ Der Schauspieler muss für Rollen frei sein. Es ist möglich, „daß das Theater ein Weg zum Leben ist, zum Bestehen, zum Wesen und zur Vollendung; daß es Heil ist und Verdammnis.“⁶⁶⁵ Die Wirkung zwischen Rolle und Rezipienten ist nicht kalkulierbar, denn Kommunikation unterliegt auch Kriterien des Zufalls. Jouvets Maßstab ist der Erfolg, der „alles rechtfertigt und nichts erklärt, und daß allein der Mißerfolg fruchtbar sein kann.“⁶⁶⁶ Das heißt, verfehltes Verhalten zeigt sich deutlicher als konformes. Ein Schauspieler erhält Gelegenheit, mittels Empathie mit vorgegebenen Rollen und Charakteren individuelle Persönlichkeit zu entwickeln, am fremden Leiden und Glück teilzuhaben. Der Unterschied zu Walsers Protagonisten liegt darin, dass sie Schauspieler nur spielen, ihre Rollen nach Lust und Laune eigenmächtig gestalten, sich keiner Regie und keinen Regeln fügen, mit unvermittelten Provokationen andere irritieren und Misserfolge ignorieren. In willkürlichen Aktionen, die sie spontan erfinden und ausführen, sehen sich Simon, Joseph und Jakob als Schauspieler, die sich an kein Publikum wenden, jedes Korrektiv vermeiden und sich an ihren inneren Bildern erfreuen.

Hermann Hesse rezipiert Walsers Texte mit einschränkender Kritik und bemängelt „Naivitäten in der Betrachtung der Dinge selbst“ und „sprachliche Bummeleien“, ein „Fernbleiben vom Moralischen“ und ein „Sichbegnügen mit dem Ästhetischen“. Hinter „dem Anschein von Spielerei wird da und dort der nicht mehr spielerische, sondern echte Ästhetizismus sichtbar, jene Haltung, welche zum Ganzen des Lebens Ja sagt, weil es als Schauspiel großartig und schön ist, sobald man es leidenschaftslos betrachtet.“

⁶⁶⁴Louis Jouvet: *Écoute, mon ami*. Das Rätsel Theater. Hamburg 1955, S. 22.

⁶⁶⁵Ebd., S. 36.

⁶⁶⁶Ebd., S. 40.

Das Besondere an Walser scheint ihm „dieses Erstaunen vor dem Selbstverständlichen, dieses Bewundern des Natürlichen, dieses hingeebene Schwimmen und Atmen im Blauen oder Grauen, Heißen oder Kühlfeuchten“. Naiv reduziert Hesse ihn auf „eine ausgesprochene Freude am hübsch Gesagten, am kalligraphisch Hingeschriebenen“, und unterstellt ihm:⁶⁶⁷

„Die Sprache ist Walsers große Liebe, eine von ihm selber manchmal eingestandene, manchmal ironisierte Liebe, er schreibt um der Freude an der Sprache willen, ein reiner Musikant, und dies gibt jeder seiner Dichtungen den Zauber einer beinah wieder zur Natur gewordenen Kunst, einer schon beinah wieder kindlich und naiv gehandhabten Virtuosität.“⁶⁶⁸

Simons, Josephs und Jakobs Not und Einsamkeit erreichen Hesse nicht, ihre Zeichen übersieht er.

Dagegen reflektiert Robert Musil den Zustand der Gesellschaft, sieht sich im „Zeitalter des Schauspielers“⁶⁶⁹ angekommen und argumentiert mit der Lektüre von Nietzsches Text:

„Man greift es mit Händen: der grosse Erfolg, der Massen-Erfolg ist nicht mehr auf Seite der Echten, – man muss Schauspieler sein, ihn zu haben! – Victor Hugo und Richard Wagner – sie bedeuten Ein und Dasselbe: dass in Niedergangs-Culturen, dass überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend wird. Nur der Schauspieler weckt noch die grosse Begeisterung. – Damit kommt für den Schauspieler das goldene Zeitalter herauf – für ihn und für Alles, was seiner Art verwandt ist.“⁶⁷⁰

⁶⁶⁷Hermann Hesse: Robert Walser und Der Gehülfe. (1909) In: Über Robert Walser. Bd. 1, S. 53, 55 (1909).

⁶⁶⁸Ebd., S. 60 (1936).

⁶⁶⁹Robert Musil: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 905.

⁶⁷⁰Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. 2. Aufl. Berlin 2013, S. 21f. (Turiner Brief 11. Mai 1888).

Souverän grenzt sich Musil von der Masse ab und entzieht ihr die Urteilskraft. Die Binnendynamik einer Gemeinschaft zu erfassen und sich ihr zu widersetzen, das mag nicht jedem gelingen. Es eröffnen sich Anpassungsstrategien, wie sie Helmuth Plessner beschreibt: „Kann der Mensch es nicht wagen, einfach und offen das zu sein, was er ist, so bleibt ihm nur der Weg, *etwas* zu sein und in einer Rolle zu erscheinen“, womit für das Ich neue Konflikte entstehen, denn der „Mensch verallgemeinert und objektiviert sich durch eine Maske, hinter der er bis zu einem gewissen Grade unsichtbar wird, ohne doch völlig als Person zu verschwinden.“⁶⁷¹ Diese Strategie des Vortäuschens und Versteckspiels schränkt Richard Sennett ein: „Um erfolgreich zu sein, ist die Schauspielerei auf ein Publikum von Fremden angewiesen. Unter Leuten, die intime Beziehungen zueinander unterhalten, verliert sie ihre Bedeutung und wird gar destruktiv.“⁶⁷² Wer sich methodisch übt und mit Kontingenzen arbeitet, lernt Gesichter und Masken zu lesen und ein Ich zu identifizieren. Walsers Protagonisten bemerken Masken, die etwas verbergen, aber sie fragen nicht nach Hintergründen oder Ursachen, für sie variieren Masken ein Spiel, bereichern es und gestalten es vielfältiger. Ohne Rücksichten auf Adressaten wählen sie naiv und häufig mit Verkennung der Situation ihre Rollen.

Die Bedeutung des Spiels für die intellektuelle Entwicklung des Menschen belegt Johan Huizinga, der das Spiel als „Kulturerscheinung“⁶⁷³ auffasst: „Überall wo ein Lösungswort auf *-ismus* eine Kunstrichtung beieinander hält, liegt die Bezeichnung als Spielgemeinschaft nahe.“⁶⁷⁴ Wer lernt, Spielregeln zu erfassen und anzuwenden, bildet und festigt seine intellektuellen Fähigkeiten.

⁶⁷¹Helmuth Plessner: Grenzen der Gemeinschaft. Frankfurt am Main 2002, S. 82.

⁶⁷²Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main 1983, S. 43f.

⁶⁷³Johan Huizinga: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kunst im Spiel. Hamburg 1956, S. 7.

⁶⁷⁴Ebd., S. 193.

„Echte Kultur kann ohne einen gewissen Spielgehalt nicht bestehen, denn Kultur setzt eine gewisse Selbstbeschränkung und Selbstbeherrschung voraus, eine gewisse Fähigkeit, in ihren eigenen Tendenzen nicht das Äußerste und Höchste zu sehen, kurzum, zu erkennen, daß sie innerhalb gewisser freiwillig anerkannter Grenzen eingeschlossen ist. Kultur will noch immer in einem gewissen Sinn in gegenseitigem Einverständnis nach Regeln gespielt werden.“⁶⁷⁵

Dabei ist echtes Spiel von unseriöser Propaganda zu trennen. Der Spieler sollte eine Eigendynamik des Spiels berücksichtigen, Reize und Risiken reflektieren. Hans-Georg Gadamer warnt: „Das Ordnungsgefüge des Spieles läßt den Spieler gleichsam in sich aufgehen und nimmt ihm damit die Aufgabe der Initiative ab, die die eigentliche Anstrengung des Daseins ausmacht“, man sollte bedenken: „Nur mit ernstlichen Möglichkeiten kann man spielen. Das bedeutet offenbar, daß man sich soweit auf sie einläßt, daß sie einen überspielen und sich durchsetzen können.“⁶⁷⁶ Bewusst spielen Walsers Protagonisten nicht, sie vermeiden abwägende Entscheidungen, bleiben verspielt und rechtfertigen ihre Nachlässigkeit mit der Vorliebe für Überraschungen.

Eine Besonderheit Walserscher Sprachform kennzeichnet Robert Musil: „Er heißt plötzlich seine Figuren schweigen und die Geschichte reden, als wäre sie eine Figur. Marionettenstimmung, romantische Ironie“.⁶⁷⁷ Musil bemerkt, wie Abstraktes figürlich wird und augenblicklich Lebendigkeit repräsentiert. Eine Wortassoziation ist „bei Walser nie rein verbal, sondern immer auch eine der Bedeutung“.⁶⁷⁸ In der Tendenz gleich Musil typisiert Kafka die Bildsprache Walsers und notiert im Kontext seiner Lektüre von Charles Dickens:

⁶⁷⁵Ebd., S. 201.

⁶⁷⁶Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960, S. 100f.

⁶⁷⁷Robert Musil: *Die Geschichten* von Robert Walser (1914). In: *Über Robert Walser*. Bd. 1, S. 90.

⁶⁷⁸Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Bd. II. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1468 (Notiz von 1914).

„Walsers Zusammenhang mit ihm (Dickens) in der verschwimmenden Anwendung von abstrakten Metaphern“.⁶⁷⁹ Für Kafka leben Walsers Protagonisten mit Metaphern der radikalsten Form, mit Bildern, die ohne Kontext zu denken sind und mit scheinbar klarer Eindeutigkeit wirken. In ihrer Unmittelbarkeit zeigen sie, so Wittgenstein, ein „Modell der Wirklichkeit“ und sind als „Tatsache“⁶⁸⁰ zu betrachten. „Das Bild bildet die Wirklichkeit ab, indem es eine Möglichkeit des Bestehens und Nichtbestehens von Sachverhalten darstellt“, es kann nur „wahr oder falsch“⁶⁸¹ sein. Simon, Joseph und Jakob sehen in jeder einzelnen Möglichkeit eine autonome Variante, der sie keine Wertigkeit zuschreiben. Ohne den Begriff des Interpretierens zu erörtern, erscheint ihnen eine Möglichkeit immer nur jeweils als eindeutige Konstante. Sie suchen nicht nach Bedeutungen und würden Wittgenstein nicht folgen können in seiner These: „Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert.“⁶⁸² Simon, Joseph und Jakob verknüpfen und abstrahieren Wahrnehmungen nicht zu sinnstiftenden Mustern, das Geschehen bleibt ihnen ein Rätsel.

Eine weitere Besonderheit in allen drei Narrationen ergibt sich aus dem auffällig häufigen Gebrauch des Konjunktivs, was gleichermaßen für den jeweiligen Erzähler und die Protagonisten gilt. Gronau analysiert, wie in Walsers Texten der Konjunktiv ständig die indikativische Aussage durchbricht.⁶⁸³ Der Konjunktiv als „natürliche Stilform des Imaginativen im Aussagemodus“ mindert die Plastizität der Figuren, reduziert sie „auf ein Flächenwesen und setzt sie in die absolute Distanz des Bildlichen“.⁶⁸⁴

⁶⁷⁹Franz Kafka: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hg. von Max Brod. Bd. 7: Tagebücher 1910 - 1923. Frankfurt am Main 1976, S. 391 (Tagebuchnotiz vom 8.10.17).

⁶⁸⁰Ludwig Wittgenstein: Tractatus Logico-Philosophicus. London 1958, S. 38 (2.12 und 2.141).

⁶⁸¹Ebd., S. 40, 42 (2.201 und 2.21).

⁶⁸²Ebd., S. 182 (6.41).

⁶⁸³Vgl. Peter Gronau: „Ich schreibe hier dekorativ“. Essays zu Robert Walser. Würzburg 2006, S. 11ff.

⁶⁸⁴Ebd., S. 11.

Der Gehalt der Aussage wechselt von der indikativisch vergewisserten Wirklichkeit in die konjunktivische Imagination, und die „imaginative Wirklichkeit ist damit grammatikalisch zur allein gültigen geworden“.⁶⁸⁵ Simon, Joseph und Jakob verstehen es vorzüglich, sich im Konjunktiv abzusichern, ohne die Risiken der Selbsttäuschungen zu sehen. Auch wenn die konjunktivische Imagination die indikativisch vergewisserte Wirklichkeit überfremdet, gilt ihr ganzes Streben der Gestaltung eines subjektiv sicheren Augenblicks.

Ein sich emanzipierendes Ich sucht nach Orientierung in seiner Welt und Wirklichkeit. Um sich selbst zu verstehen und von anderen verstanden zu werden, lernt es in Form von Bildern und deren Kontexten zu kommunizieren. Walsers Protagonisten relativieren ihre Wahrnehmungen nicht und isolieren sich über Sprachbilder, die unmittelbare Eindeutigkeit in einem abstrahierten Augenblick anzeigen und bezeichnen. So schaffen sie weder sinnstiftende Bezüge zur Vergangenheit noch eine Bewältigung der Gegenwart. Ein Ich sucht Gewissheiten, indem es auf Vergangenes zurückblickt und sich Erinnerungen vergegenwärtigt. Eine Irritation von Erinnern beschreibt Handke: Es „kommen mir nur spärliche Bilder in den Sinn [...] und außerdem, und vor allem, gibt es mich nicht in ihnen, nicht als Kind und nicht als Wesen; fehlt in ihnen ein Ich oder Ich selber, sind diese Bilder wesenlos.“⁶⁸⁶ Er knüpft menschliche Existenz an Bildhaftes, mit dem Wirklichkeiten geschaffen werden und das Selbstvergewisserungen erlaubt. Individuell entwickelt ein Ich Begriffe und Bedeutungen, konstruiert Kontexte und formt sich ein Weltbild. Derartige Prozesse kennen Simon, Joseph und Jakob nicht. Sie gestalten sich ihre Vorstellungen mit wesenlosen Bildern, die ein Schweigen bedingen und ihr vermeintliches Spiel mit der Welt bedeutungslos erscheinen lassen.

⁶⁸⁵Ebd., S. 12.

⁶⁸⁶Peter Handke: Versuch über den Stillen Ort. Berlin 2012, S. 11.

3.9 Traumwelten

Immanuel Kant notiert über den „Träumer der Empfindung“, dass dessen gedachte Erscheinungen auf „bloße Hirngespenster auslaufen“, was „selbst ausgeheckte Bilder, die gleichwohl als wahre Gegenstände die Sinne betrügen“, sind. „Derjenige, der im Wachen sich in Erdichtungen und Chimären [...] vertieft, [...] wird mit Recht ein wachender Träumer genannt.“⁶⁸⁷ Wer also seine Phantasiebilder nicht reflektiert, betrügt sich selbst. Simon, Joseph und Jakob bemerken, dass Tagträume angenehme Atmosphären schaffen, aber analysieren nicht, dass sie sich auch als Instrument zur Verdrängung von Frustrationen anbieten. Eine Möglichkeit zur Kontrolle derartiger Phantasien zeigt Jean-Jacques Rousseau. In notgedrungener Einsamkeit konstruiert er sich eine Situation reflektierenden Nachdenkens im methodischen Sammeln seiner Tagträume und beginnt die Selbsttherapie: „So bin ich nun allein auf dieser Welt, habe keinen Bruder mehr, keinen Nächsten, keinen Freund, keine Gesellschaft außer mir selber.“⁶⁸⁸ Im Einklang mit der Natur kultiviert er als spazierender Müßiggänger das Tagträumen und notiert sich selbst vergewissernd: „Die vorliegenden Blätter sind, genau betrachtet, nur ein formloses Tagebuch meiner Träumereien.“⁶⁸⁹ Für „einen geübten Träumer“ gibt es immer Gelegenheit, „sich inmitten unerfreulicher Dinge von Hirngespinsten zu nähren“, doch muss er bedenken, „wo genau die Scheidelinie zwischen Fiktion und Wirklichkeit“ verläuft.⁶⁹⁰ So können subjektiv selektierte Bildgeschichten erlebtes Unglück kompensieren. Rousseau vermag, sich mit Tagträumen intensiv und lebensecht Gegenstände zu gestalten, wenn auch nur vorübergehend, weil die „Phantasie zusehends erlahmt und die Visionen daher nur noch schleppend kommen und von kurzer Dauer sind“.⁶⁹¹

⁶⁸⁷ Immanuel Kant: Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik. In: ders.: Werke in zwölf Bänden. Bd. 2. Frankfurt am Main 1977, S. 24.

⁶⁸⁸ Jean-Jacques Rousseau: Träumereien eines einsamen Spaziergängers. Stuttgart 2003, S. 7.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 15.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 95.

⁶⁹¹ Ebd., S. 97.

In zehn Spaziergängen ordnet er durch den Kopf strömende Gedanken, sinniert über das Leben und die Vergänglichkeit des Glücks, das nur für Augenblicke verweilt. „Alles auf Erden ist in stetigem Fließen begriffen, welches nicht zulässt, dass irgendetwas dauerhafte Gestalt annimmt.“⁶⁹² Vergangenes verliert sich im Bewusstsein ebenso wie Zukünftiges, Erinnerungen und Hoffnungen repräsentieren ausschließlich den Moment.

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts analysiert Henri Bergson seine Gegenwart, das Zeitalter der Moderne. Es „wird der Fluß der Zeit zur Realität selbst“, und „man beschränkt sich darauf, Momentbilder der fließenden Wirklichkeit aufzunehmen“.⁶⁹³ Sich steigende Geschwindigkeiten faszinieren ebenso die italienischen Futuristen, die mit der Vision, die Einheit von Zeit und Bewegung in einem Bild erfassen zu wollen, den Zeitgeist glorifizieren. Aggressiv preist Filippo Tommaso Marinetti 1909 in seinem Manifest eine Dynamik, mit der er seine Ideologie einer Massenbewegung initiiert, in der Lokomotiven, Autos und Flugzeuge eine absolute Ästhetik der Geschwindigkeit repräsentieren.⁶⁹⁴ Ähnlich sieht Bergson „in der Zeit das fortschreitende Wachstum des Absoluten“ und „in der Entwicklung der Dinge die unablässige Erfindung von neuen Formen“.⁶⁹⁵ Alle Energie und Kreativität konzentriert sich auf ein einzigartiges Jetzt. Walter Benjamin, der seinen Flaneur in die pulsierende Metropole Paris schickt, differenziert Zeit und Geschehen: „Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit.“ Ein Bild ist dasjenige,

„worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur.“⁶⁹⁶

⁶⁹²Ebd., S. 157.

⁶⁹³Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung. Zürich 1927, S. 335.

⁶⁹⁴Vgl. Lilli Weissweiler: Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption futuristischer Malerei (1911-1913). Bielefeld 2009, S. 36f.

⁶⁹⁵Bergson: Schöpferische Entwicklung, S. 335f.

⁶⁹⁶Benjamin: Das Passagen-Werk. Bd. 1, S. 578.

Die Moderne präsentiert eine Gegenwart, deren Dauer zeitlos scheint und deren Bedeutung sich in Momentaufnahmen und Augenblicken spiegelt. Die Besonderheit eines Augenblicks gestaltet sich komplex, seine Einzigartigkeit hat er verloren, nicht, „weil er veralltäglicht und ausgelöscht worden wäre, sondern weil an seine Stelle eine Vielzahl verschiedener und spezifischer Augenblicke getreten ist, in denen sich das qualitative Zeiterleben der Moderne spiegelt“.⁶⁹⁷ Zu konservieren sind erlebte Augenblicke mit erinnerten Bildern, denn „der Augenblick spricht nicht für sich selbst“, reflektiert wird das Vergangene im Angedenken, „spätere Betrachtungen müssen ihn dolmetschen“.⁶⁹⁸ Goethe reflektiert im Abstand von etwa dreißig Jahren sein Kriegstagebuch der „Campagne in Frankreich“, versteht Geschehenes in zeitversetzten rückblickenden Betrachtungen, spannt den Bogen vom Ephemeren zum Konstanten und findet Formulierungen, erlebte Wirklichkeit verständlich und nachvollziehbar zu beschreiben. Intensive Bilder und Empfindungen beeinträchtigen ein Ich, Wahrnehmungen unmittelbar einschätzen und umfassend ausdrücken zu können. Auch verändern später erworbene Informationen und eine Überprüfung spontaner Gedanken die Beurteilung einer Situation und eines Erlebens. Ausweiten kann ein Ich die Perspektive, den Blick auf sein Innerstes und Wesentliches konzentrieren und nach einer „Idee“⁶⁹⁹ zeitlosen Erlebens forschen, utopische Möglichkeitswelten und einen mystischen „anderen Zustand“⁷⁰⁰ suchen.

⁶⁹⁷Ulrich Raulff: Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte. Göttingen 1999, S. 50.

⁶⁹⁸Johann Wolfgang Goethe: Campagne in Frankreich. Sämtliche Werke. Bd. 14: Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre. Hg. von Reiner Wild. München 2006, S. 461. Das Zitat ist der „Zwischenrede“ entnommen. Goethe begleitet 1792 den Herzog von Weimar im Feldzug gegen Frankreich (Erster Koalitionskrieg) und verfasst erst 1819-1822 seinen Prosatext „Campagne in Frankreich“.

⁶⁹⁹Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Frankfurt am Main 1981, S. 206f.

⁷⁰⁰Musils Protagonist Ulrich sucht „die wirkliche Wirklichkeit“ und die Teilhabe an einer „Idee“, jedoch „diese Geschehnisse unseres Lebens haben weniger Leben als ein Buch, weil sie keinen zusammenhängenden Sinn haben.“ So Ulrich zu seiner Schwester Agathe. Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 129, 900.

Robert Walsers Protagonisten ordnen und disziplinieren sich nicht nach Mustern von Rousseau, Bergson oder Goethe. Ihre Wahrnehmung steht nicht in der Tradition der Anschauung und lässt sich nicht mit Theorien von Marinetti oder Benjamin erklären. Simon, Joseph und Jakob bewegen sich zwar in einer Gegenwart, aber nicht im dynamischen Jetzt der Moderne, sondern in der Zeit enthobenen Augenblicken, in denen ihnen die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit schwimmt, bevor sie auch nur ansatzweise beginnen, sie zu markieren oder zu kontrollieren. Beispielhaft phantasiert ein Walsersches Ich einen Spaziergang, der in Form eines Tagtraums geschildert wird, und erlebt eine „Schaubühne voll dramatischer Szenen“.⁷⁰¹ Es erinnert sich:

„Frühere Spaziergänge traten mir vor die Augen; aber das wundervolle Bild der bescheidenen Gegenwart wurde zur überragenden Empfindung. Die Zukunft verblaßte, und die Vergangenheit zerrann. Ich glühte und blühte selber im glühenden, blühenden Augenblick. [...] Ich war ein Inneres geworden und spazierte wie in einem Innern; [...] Ich war nicht mehr ich selber, war ein anderer und doch gerade darum erst recht wieder ich selbst.“⁷⁰²

Die Metamorphose des Ich steigert sich im Fiktiven, in Traumbildern innerhalb eines Traumes weicht es der Wirklichkeit aus und löst sich im selben Augenblick in einer Idee auf, „Erscheinen und Verschwinden sind ein Einziges.“⁷⁰³ Wiederholt steht in Walsers Geschichten ein Ich mutterseelenallein im Wald, erfährt symbolhaft einen Augenblick des Verlassenseins und sehnt sich nach Ruhe.

⁷⁰¹Robert Walser: Der Spaziergang (1917). In: ders.: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.8. Prosastücke, Kleine Prosa, Der Spaziergang. Hg. von Barbara von Reibnitz. Basel und Frankfurt am Main 2016, S. 225.

⁷⁰²Ebd., S. 209.

⁷⁰³Robert Walser: Naturstudie (1916). In: ders.: Seeland, S. 82.

Der Moment weitet sich in bildhafter Schilderung zum Blow-up, ohne dass ein Transfer memorierender Verarbeitung gelingt. Emotionen stagnieren in Traumgebilden und Wiederholungen konstituieren eine Idee des Augenblicks.⁷⁰⁴

Für Musil ist Walsers „ein liebenswürdiger, etwas phantastischer Biedermann in den meisten seiner Reaktionen, aber er versündigt sich fortwährend noch gegen den unveräußerlichen Anspruch der Welt- und Innendinge: von uns als real genommen zu werden.“⁷⁰⁵ Sein Einwand, dass Walsers Texte „sittlichen Ernst vermissen“ lassen und die Dinge des Lebens ohne „Bedürfnis nach Gründen“⁷⁰⁶ einer spielerischen Willkür folgen, ist auf Walsers Protagonisten übertragbar. Simon, Joseph und Jakob vermeiden Selbstkritik und ein Denken in Kontexten, gestalten und glätten stattdessen Situationen ihres Alltags relativ häufig mit phantasierten bildhaften Sequenzen märchenhafter Zustände. Mit inneren Bildern versichern sie sich einer zeitlosen Gegenwart und zehren von artifiziell inszenierten Augenblicken. Sie geben vor, sich zu langweilen, glauben sich unterfordert und simulieren kommunikative Begegnungen mit Wolken, Bäumen und Blättern. Die Gefahr zum Selbstbetrug übersehen sie und träumen sich die Natur als gleichwertigen Partner, in dessen Gemeinschaft sie sich wähen. Sie verlieren sich im Erleben eines in der Fiktion gesteigerten Augenblicks und kultivieren ihre Einsamkeit. Ohne Leidensdruck akzeptieren sie ihre Rolle und bezeichnen sich selbst als Träumer.

Simon imaginiert sich angenehme Bilderwelten, deklariert sie als Lebenswelt und genießt ihre Atmosphäre. In seiner Phantasie trägt Klara „dicke, weiche Pelze“ (G.T. 95) und flaniert mit ihm durch verschneite Straßen.⁷⁰⁷ Er nennt das träumen, sagt von sich, dass er viel träumt, dass „viele, viele Menschen“ träumen, und integriert sich mit einem kollektiven „Wir“, das träumt, „wenn wir uns recht elend vorkommen“. (G.T. 123)

⁷⁰⁴Gleiches gilt für Claude Simon und den von ihm wiederholt beschriebenen Tod eines Kavalleristen im Kriegsgeschehen 1940 in Flandern. U. a. in: ders.: Die Straße in Flandern. München 1960.

⁷⁰⁵Robert Musil: Gesammelte Werke. Bd.II. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1467.

⁷⁰⁶Ebd., S. 1467.

⁷⁰⁷Vgl. Caduff: Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk, S. 148ff. Caduff verweist auf Sacher-Masochs „Venus im Pelz“ und sieht Überschneidungen von Klara und Wanda.

Der Erzähler bestätigt Simons Vorliebe für Tagträume: „Wenn er dachte, kam er ganz unwillkürlich auf schöne Gedanken“, so war er „voller Gedanken“. (G.T. 19) Von der Arbeit lässt Simon sich leicht ablenken, ohne auffällig zu werden: „Träumen, und doch seine Pflicht nicht hintansetzen, das verstand er prächtig.“ (G.T. 22) Er träumt sich mit gutem Gewissen und Zuversicht durch die Tage, denn er „habe es gelernt, zu träumen“ und zu warten. (G.T. 305) Das Warten auf bessere Zeiten beschäftigt ihn, und so vermeidet er, über die Vergangenheit nachzudenken. Nur einen kurzen Blick in die „ganz nächste Zukunft“ (G.T. 175) will er wagen und beharrt auf den Augenblick: „Weiter denke ich nicht.“ (G.T. 96) Den idealen Ort für ungetrübte Momente bietet ihm der Wald, wo er unbeschwert träumen und sich „der schönen Müdigkeit“ überlassen kann. (G.T. 96) Geht es ihm gut, dann erwartet er, dass es so bleibt. Mit seiner Schwester Hedwig stimuliert und manipuliert er sich mit Kindheitserinnerungen die Gegenwart „inhaltsreicher und lebhafter“ (G.T. 152) und erfährt, dass diese Bilder der Vergangenheit nicht genügen, um das Zusammenleben mit der Schwester zu stabilisieren. Sie wird sein Verhalten tadeln und ihn fortschicken: „Geh mir aus den Augen! Marsch!“ (G.T. 167) Zwar harmonisiert und beruhigt sich Simon wie gewohnt mit Tagträumen, aber diese subjektiven Bilderwelten stagnieren auf dem Niveau der Kompensation und kaschieren fehlende soziale Beziehungen.

Völlig anders ergeht es Simon, als er schläft. Ausführlich über etwa zehn Seiten schildert der Erzähler einen „sonderbaren Traum“, (G.T. 202) der nicht den Tagträumen zuzuordnen ist, dessen Atmosphäre Simon bedrückt, ihn „in eine furchtbare Atembeklemmung“ versetzt und erwachen lässt. Im Traum wird Simon in einer märchengleich konstruierten Situation von der Zauberin Klara Agappaia durch Zimmer geführt und nacheinander mit seinen beiden arbeitenden Brüdern, Klaus und Kaspar, und der auf weißem Linnen liegenden toten Schwester Hedwig konfrontiert. Alle drei schweigen, suggerieren ihm Vorwürfe und lassen keinerlei Zuwendung erkennen.

Dem Auftrag, Klara eine Katze zu fangen, wird er nicht gerecht und endet als Versager. Dass Simon dies „einen wehmütigen Traum“ (G.T. 211) nennt, ist verständlich, denn er gewärtigt sein Unvermögen und seine Bedeutungslosigkeit, und alle wenden sich von ihm ab. Mit dem Gefühl des Alleinseins erwacht er in seinem Zimmer, schließt das Fenster und die Vorhänge und liest in einem „Roman von Stendhal“⁷⁰⁸. (G.T. 212) So gleitet er in tröstende fiktionale Welten ab und bemüht sich, die Einsamkeit „hübsch“ (G.T. 212) zu finden. Der Erzähler erwähnt zwar, dass der Traum Simon „noch lange nachher beschäftigte“, (G.T. 202) gibt aber über Details einer Nachbereitung keine Auskunft. Simon bedarf seiner Tagträume, um die Zuversicht nicht zu verlieren und an frustrierenden Erlebnissen nicht zu verzweifeln.

Joseph verhält sich grundsätzlich wie Simon, auch ihn kümmern keine Fragen nach seiner Zukunft. Im Unterschied zu Simon gestaltet er seine Tagträume phantastischer und gleichzeitig bewusster, er imaginiert sich „Schönes und Ritterliches“ und befindet sich gern „mitten in silbernen und goldenen und guten Weltanschauungen“. (D.G. 91) Allerdings kann er nur eingeschränkt seine Tagträume genießen, denn er weiß, dass es „eine unverzeihliche Sünde“ ist zu träumen, „wenn der Mensch das dreiundzwanzigste Jahr überschritten hat“, (D.G. 94) vermag aber nicht, auf „ferne, beinahe krankhaft schöne Träumereien“ (D.G. 23) zu verzichten. Zaghafte Meldungen seines Gewissens bewirken keine Überprüfung oder Änderung seines Verhaltens, da er bereits von diesem Instrument der Kompensation abhängig ist. Seine Tagträume garantieren ihm den nötigen Lebensmut.

Von Josephs Träumen, die ihn im Schlaf plagen, werden zwei vom Erzähler beschrieben. Wie bei Simon enden auch für Joseph beide beklemmend und frustrierend.

⁷⁰⁸Zur literarischen Referenz auf Stendhals Roman „*Le Rouge et le Noir*“, vgl. Ulrich Weber.: Berliner Zeit (1905-1913). In: Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 103f. Auch Bucheli bestätigt mit Zitaten aus den Mikrogrammen von 1926/27 (vgl. Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 4, S. 235-237) den Bezug zu Stendhals „*Le Rouge et le Noir*“ und belegt, „dass Walser sehr wohl seinerseits Stendhal nicht nur gelesen, sondern auch gemocht hatte.“ Ders., in: Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 371. Groddeck referiert und interpretiert den Bezug von Simon Tanner zu Stendhal. Vgl. ders.: „und in der Tat, er schrieb so etwas wie einen Roman.“ Zur Edition des Druckmanuskripts von Robert Walsers Romandebüt *Geschwister Tanner*, S. 149ff.

Im ersten Traum gleitet er durch die Wohnung seines Vorgängers Wirsich, der bei seiner Mutter lebt, danach durch einen Zigarrenladen, in dem er sich früher häufig aufgehalten hatte, bis hin in das Toblersche Kontor, wo er „im bloßen Hemd“ am Schreibpult sitzt und erleiden muss, wie ihn „die ganze, lebendige Welt“ beobachtet und verspottet. „Das Bureau war ganz grün vor Schadenfreude, stechend grün.“ Joseph schämt sich, will fliehen und bleibt am Stuhl kleben. Durstig erwacht er, steht auf und trinkt ein Glas Wasser. Auch er tritt wie Simon ans geöffnete Fenster, blickt aber nicht in eine belebte Gasse, vor der er sich schützen müsste, sondern auf einen friedlichen, nächtlich stillen See und Garten. Von der Natur getröstet, beruhigt sich Joseph und „wäre beinahe am offenen Fenster selber eingeschlafen“. (D.G. 52-54) Seine Einsamkeit hat er vergessen und glaubt, in der Natur einen Freund gefunden zu haben. Das andere Mal träumt Joseph, als er im Karzer eine Strafe absitzen muss. Nach ersten idyllischen Bildern seiner Heimat wechselt die Szene zum Geschehen eines Schlachtfeldes. Joseph wirft sich auf Kommando sorglos ins Gras, hält alles für Spiel, will wieder aufstehen und kann es nicht, „Schweiß trat ihm auf die Stirn, Angst in die Seele“. (D.G. 192-194) Während Simon sich nach dem Altraum isoliert, seine Einsamkeit verklärt und sich mit der Rezeption literarischer Welten tröstet, verbündet sich Joseph mit der realen Natur. Er schwimmt, spaziert durch Feld und Wald, redet mit Bäumen, Blättern und Wolken und lebt in Atmosphären der Jahreszeiten, deren Rhythmus seine Tage bestimmt. In der Realität findet er keine Orientierung, potenziert stattdessen die Fiktion und verliert sich im Konjunktiv von Augenblicken, mit denen er sich mögliche Möglichkeiten träumt.

Jakob hat sich im Gegensatz zu Simon und Joseph von der Natur verabschiedet und befindet sich in einer Dienerschule in der Großstadt, betrachtet das Leben als eine Art Theaterspiel und inszeniert sich selbst bevorzugt in der Rolle eines ritterlichen Dieners. Das Tagträumen hat er so internalisiert, dass Traum und Wirklichkeit verschmelzen, Erinnerungen sich mit Imaginationen ergänzen und Wahrnehmungen nicht mehr eindeutig identifiziert werden können. Er muss sich fragen: „Oder träumte ich, und habe ich jetzt ausgeträumt?“ (J.v.G. 111)

Was er mit unkontrollierten Traumbildern riskiert, ahnt er: „Wie im Traum doch alles an die Grenze des Wahnsinns streift!“ (J.v.G. 77) Aber an seinem Verhalten will und vermutlich kann er nichts mehr ändern. Auch ihn plagt ein Albtraum, in dem er sich als Tyrann gebärdet und Gott lästert, nicht mehr wie Simon und Joseph in der Rolle des Opfers leidet, sondern als Täter aktiv handelt. Er erwacht, ist froh, „daß es nur ein böser Traum war“, und hofft, dass dennoch „etwas“ aus ihm werde. (J.v.G. 77) Jedoch zeigt der Unterricht keine Form von Wirklichkeit und erstickt alle Erwartungen. Er gestaltet sich als Rollenspiel, und wenn das endet, dann „ist das Leben erloschen, und der Traum, den man menschliches Leben nennt, nimmt eine andere Richtung.“ (J.v.G. 96) Die besondere Verbindung zwischen Jakob und dem Fräulein Lehrerin dient ebenfalls eher der Verschlüsselung von Situationen als der Klärung, etwas „Unverständliches“ (J.v.G. 84) geschieht. Traumwandlerisch führt seine „Meisterin“ Jakob durch ein Tor in einen Keller an eine „Sorgenwand“. (J.v.G. 86f.) Sie verlangt von ihm „Unterwerfung“ und prophezeit, dass er sich an „Armut und Entbehrung“⁷⁰⁹ gewöhnen müsse. (J.v.G. 86) Beide tanzen auf einer „Eis- oder Glasbahn“ in eine Freiheit, die „kalt und schön“ ist, schnell wieder verschwindet (J.v.G. 87) und ihn „in einem dickflüssigen, höchst unangenehmen Strom von Zweifel“ (J.v.G. 88) allein zurücklässt. Er weint und bereut, sich „der lusternen Bequemlichkeit hingegen zu haben“. (J.v.G. 88) Verwirrt fragt er sich wie schon so oft: „Träumte ich?“ (J.v.G. 88) Ein Nachdenken löst diese Frage nicht aus, sondern gerät als bloßer Reflex auf Empfindungen sofort wieder in Vergessenheit. Jakob kann in dem, was Welt genannt wird, keinen Sinn erkennen, findet keinen Weg des Verstehens und verschwindet „augenblicklich“ in einem Nichts. (J.v.G. 133) Auf eigenen Wunsch übernimmt und besetzt er die Rolle einer Null.

⁷⁰⁹Fräulein Benjamenta gleicht der Mutter, die das Kind im „Wald von Diaz“ einsam zurücklässt. Beide schicken ihnen Anvertraute durch eine unfreundliche und harte Schule des Lebens.

Beispielhaft zeigt Thomas Bernhards Stadtwanderer Karrer, mit welcher Eigendynamik sich eine psychische Krise entwickelt, ihm ist „das Bewußtsein des Augenblicks der Grenzüberschreitung“ nicht geglückt, das heißt, „das Bewußtsein des Augenblicks der Grenzüberschreitung in endgültiges Verrücktsein“ ist „noch keinem Menschen geglückt“. ⁷¹⁰

„Es liegt der Verdacht nahe, daß Jakobs gesamte Erkenntnis der konkreten Wirklichkeit ihre Ursache weniger in der Welt um ihn herum hat, als vielmehr einen bloßen Reflex seines selbstbezüglich operierenden Bewußtseins repräsentiert.“ ⁷¹¹

Wenn auch Jakob seine Entwicklung und seine Abgrenzung von der Gesellschaft nicht zu erkennen oder zu unterbrechen vermag, so erscheint sie einem empathischen Rezipienten dagegen plausibel und vorhersehbar.

Tagträume ermöglichen Walsers Protagonisten, wenn auch ohne Bezug zur Realität, subjektive Wunscherfüllungen im Präsens. Mit der Konzentration auf diese Zeitform wird für sie ein Leben in Augenblicken zur Normalität. Dazu bedarf es keiner Veränderung ihrer Wahrnehmungsmethoden. Alle drei leben von und mit inneren Bildern, die sie sich zur Erhaltung ihres Lebenswillens autonom und willkürlich gestalten. „Bald war der Raum, was er war, bald wieder war er ein Gedanke, so zart, daß der, der ihn dachte, fürchten mußte, er verliere ihn. Ist nicht immer der verloren gegangene Gedanke der schönste? Was man hat, schätzt man nicht, und was man besitzt, ist entwertet“, monologisiert ein in Raum und Zeit schwankender Träumer. Seine phantastischen Welten strukturieren sich statisch mit der Tendenz zur Introversion und zur Regression. Mit inneren Bildern „der nahen Ferne“ wartet er still. „Schweigend, ganz nur Auge, saß ich da und hatte alle Wirklichkeit vergessen.“ ⁷¹²

⁷¹⁰Thomas Bernhard: *Gehen*. Frankfurt am Main 1971, S. 26.

⁷¹¹Schwah: *Die Wirklichkeit und ihre Schwestern*, S. 182.

⁷¹²Robert Walser: *Das Traumgesicht* (1913). In: ders.: *Kleine Dichtungen*, S. 27.

Bedrohungen sperrt er aus und gestaltet sich einen angstfreien Alltag. Ein Ich verfängt sich in Ambivalenzen und im Mystischen. Im „Traumspiel“ (1902 erschienen) von August Strindberg erklärt Agnes, Indras Tochter, dem Dichter die „Welt, das Leben und die Menschen“, alles sei nur ein „Trugbild, ein Schein, ein Traum“, ein „Wahrtraum“,⁷¹³ in dem der Mensch „hin und her gerissen“ bleiben wird – „dieses immerwährende Suchen“, ein Leben „von Gegensätzen, Unschlüssigkeit, Disharmonie“.⁷¹⁴ Mehrdeutigkeiten verwirren Walsers Protagonisten, die nur ein Entweder-Oder kennen, sie stimmen zu oder lehnen ab, ohne relativierende Alternativen zu bedenken. Störendes ignorieren sie, blenden es aus und legitimieren innere Ruhe mit harmonisierten Phantasiegebilden. Auch der Autor Robert Walser rechtfertigt bedingungsloses Einvernehmen. In einem Gespräch mit Carl Selig über Heinrich von Kleist argumentiert er, dass „Goethe diesen unruhigen Kometen abgelehnt habe, sei vollkommen in Ordnung. Die Welt der Harmonie besitze ein legitimes Recht, das Disharmonische von sich zu stoßen.“⁷¹⁵

Hingegen akzeptiert Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, „eine allgemeine Vieldeutigkeit“, für ihn gibt es „kein Ja, an dem nicht ein Nein hinge“. Er sucht nicht wirkliche Möglichkeiten, sondern mögliche Wirklichkeiten⁷¹⁶ und präsentiert sich als Mann des Geistes. Auf dem Weg dahin kämpft Törleß mit den Irritationen eines Heranwachsenden und sieht sich vor einer schweigenden, fensterlosen Mauer, bewegt sich im Unbewussten und kennt den Zustand „zwischen Wachen und Träumen“. Eigenverantwortliches Denken und Handeln paart sich mit ihm quälenden ambivalenten Körpererlebnissen, er träumt von Kant und schläft dann „fest und traumlos“.⁷¹⁷

⁷¹³August Strindberg: Ein Traumspiel. Frankfurt am Main 1963, S. 99.

⁷¹⁴Ebd., S. 104.

⁷¹⁵Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 121 (Weihnachten 1954).

⁷¹⁶Vgl. Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 380, 17.

⁷¹⁷Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 87.

Augenblicke, die er zu einem „bleibenden Besitze“ formen will, zeigen sich „unverständlich und verwirrt“.⁷¹⁸ Er strebt von der Illusion zur Vision, beginnt „vor einem verschlossenen Tore“ und entwickelt sich vom mehr Träumen als Denken, vom träumerisch Geheimnisvollen und unbestimmt Schweifenden zum geklärten Denken und zu traumlosen Zuständen.⁷¹⁹ Tagträumen ist für ihn keine Option. Nach seiner „Verwirrung“ weiß er „zwischen Tag und Nacht zu scheiden“ und akzeptiert, „daß fiebernde Träume um die Seele schleichen“,⁷²⁰ sie immer wieder mit Zweifeln konfrontieren und bedrohen werden.

Einen ebenso zweifelnden, aber völlig anders reagierenden Typus verkörpert Tonio Kröger, der mit zart umschatteten Augen „träumerisch und ein wenig zaghaft“ blickt. Ihn begleiten wehmütige Träume von Daheim, verworrene und seltsam sehnsüchtige „Traumgespinste“ lassen ihn zweifeln, was „Trug oder Wirklichkeit ist“.⁷²¹ Er lebt in Metaphern der Heimat, spürt die sommerlichen Träume der Ostsee und riecht den Wind, „der ein zartes und herbes Aroma aus fernen Träumen mit sich führte“. Gäbe es die Möglichkeit, noch einmal anzufangen, weiß er, „es hülfe nichts“.⁷²² Er folgt innerem Streben und leidet in Träumen an seinen Sehnsüchten. Wie Törleß stellt sich auch Tonio Kröger bewusst dem Leben und sucht mit ästhetischen Standards die Veranschaulichungen des Menschlichen im Fiktiven.

Peter Camenzind differenziert nicht zwischen Fiktion und Wirklichkeit, ihm scheint der Lauf des Lebens mit einem vorherbestimmten Schicksal verbunden. In Träumen präsentiert sich Unbewusstes, das ihn teleologisch leitet.⁷²³ Er träumt „von Edeldamen und Ritterschlag und großen Ehren“⁷²⁴ und deutet leidvolle Umwege als Reifeprüfungen zur Erfüllung seines Lebens.

⁷¹⁸Ebd., S. 63, 65f.

⁷¹⁹Vgl. ebd., S. 87, 61, 79, 91, 109, 107.

⁷²⁰Ebd., S. 140.

⁷²¹Mann: Tonio Kröger, S. 138.

⁷²²Vgl. ebd., S. 101, 138f., 103, 140, 162.

⁷²³Vgl. Hesse: Peter Camenzind, S. 35, 55.

⁷²⁴Ebd., S. 65.

Eine „träumende, einsiedlerische Trauer“ führt ihn unbeirrt zum Ziel und begleitet seinen „Lieblingstraum“, ⁷²⁵ die antizipierte Vollendung: „ich bin doch ein Dichter gewesen“. ⁷²⁶ Er glättet und korrigiert sich seine Realität mit der Inthronisation einer Schicksalsmacht, die auch im Fall eines Scheiterns verantwortlich und schuldig wäre. Laster, wie seine Trunksucht, schreibt er dem Erbe zu und entlastet sich auf allen Ebenen. Camenzind altert mit innerlicher Beruhigung und erwartet zuversichtlich schriftstellerische Erfolge. Will ein Dichter nicht, dass ihm sein Schreiben entgleitet, sollte er sich einer strengen Selbstkontrolle unterziehen. „Das Überwuchern und Übermächtigwerden der Phantasien stellt die Bedingungen für den Verfall in Neurose oder Psychose her“. ⁷²⁷ Das spielende Kind entwickelt sich zum phantasierenden Erwachsenen. „So gibt auch der Heranwachsende, wenn er aufhört zu spielen, nichts anderes auf als die Anlehnung an reale Objekte; anstatt zu spielen, phantasiert er jetzt. Er baut sich Luftschlösser, schafft das, was man Tagträume nennt.“ ⁷²⁸ Der Dichter verhält sich wie ein spielendes Kind, wenn er „eine Phantasiewelt“ schafft. Sigmund Freud glaubt, dass dies aus innerer Not geschieht, denn „der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte“. Der leidende Dichter formt sich seine Realität: „Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.“ ⁷²⁹ 1900 veröffentlicht Freud seine „Traumdeutung“ und nennt Tagträume auch Tagesphantasien, die tendenziell auf Störungen in der seelischen Entwicklung verweisen:

⁷²⁵Vgl. ebd., S. 47, 91f., 104, 52, 106.

⁷²⁶Ebd., S. 150.

⁷²⁷Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren (1907/1908). In: ders.: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe Bd. X. Frankfurt am Main 1969, S. 175. Am Beispiel Simon Tanners zeigt Groddeck, „dass Walsers Text fast wie eine parodistische Vorwegnahme von Freuds psychoanalytischer Beschreibung des Tagtraums wirkt.“ In: Wolfram Groddeck: Robert Walser und das Phantasieren. Zur Niederschrift der „Geschwister Tanner“. In: Robert Walser. Text und Kritik. (2004), S. 62.

⁷²⁸Ebd., S. 172.

⁷²⁹Vgl. ebd., S. 173f.

„Das Studium der Psychoneurosen führt zur überraschenden Erkenntnis, daß diese Phantasien oder Tagträume die nächsten Vorstufen der hysterischen Symptome – wenigstens einer ganzen Reihe von ihnen – sind; nicht an den Erinnerungen selbst, sondern an den auf Grund der Erinnerungen aufgebauten Phantasien hängen erst die hysterischen Symptome. [...] Wie die Träume sind sie Wunscherfüllungen; wie die Träume basieren sie zum guten Teil auf den Eindrücken infantiler Erlebnisse; wie die Träume erfreuen sie sich eines gewissen Nachlasses der Zensur für ihre Schöpfungen.“⁷³⁰

Walters Protagonisten sind abhängig von ihren Tagträumen, die sie einerseits vor psychischen Problemen schützen und andererseits täuschen, indem sie ihnen heile Welten vorgaukeln. Hilflos intensivieren sie ihr System der Kompensation, da niemand ihre Regressionen als Symptom, sondern nur als Provokation deutet. Simon, Joseph und Jakob gestalten ihre Tage mit phantasierten Versatzstücken und blockieren sich einen realitätsbezogenen Zugang zur Welt. Infantile Züge prägen ihr Verhalten, weder reden noch schreiben sie sich ihr Leid von der Seele. Simon versucht sich äußerst zurückhaltend als Autor und resigniert schnell, Joseph liest sehr viel, beginnt flüchtig seine Memoiren und zerreißt sie als Gescheiterter, Jakob schreibt Tagebuch, spürt, dass es ihn verwildern könnte, und bricht ab, als er endgültig die Realität verlässt. So bekunden sie eine „Lust an der Mitteilung ins Leere“,⁷³¹ die sie motiviert und beruhigt. Atmosphärisch freundlichste Traumbilder dominieren und harmonisieren den Alltag der Protagonisten, sie gleichen eher Träumern als Denkern, sind „eher eine Null als eine Kraft, eher dumm als scharfsinnig“.⁷³²

⁷³⁰Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Frankfurt am Main 1972, S. 473. Ergänzend hier ein Zitat von Ernst Mach, der dem Traum konstruktive Assoziationen entnimmt: „Im Traum erlebte Situationen, erschaute Gestalten, gehörte Melodien sind oft sehr wertvolle Grundlagen des künstlerischen Schaffens“. In: Ernst Mach: Erkenntnis und Irrtum (1905). 3. Aufl. Leipzig 1917, S. 39.

⁷³¹Simon Roloff: Der Stellenlose, S. 129. Roloff sieht in einer derartigen Schreibpraxis außerdem soziale Bezüge und spiegelt sie an der „Regierungstechnik des zwanzigsten Jahrhunderts“. Ebd., S. 56.

⁷³²Robert Walser: Das Stellengesuch (1914). In: ders.: Kleine Dichtungen, S. 126.

Das Phantasieren erreicht neurotische Formen und steigert sich in Doppelbödigkeiten: „Ich war wie ein Traum mitten im Traum, wie ein Gedanke, gelegt in einen anderen.“⁷³³ Der Traum findet seinen Kontext im Traum und nicht in einer Realität, losgelöst von relativierenden Erinnerungen entwickelt sich das Phantasieren mit wachsender Eigendynamik.

3.10 Weltbild und Selbstverständnis

Sigmund Freud definiert „Weltanschauung“ als

„intellektuelle Konstruktion, die alle Probleme unseres Daseins aus einer übergeordneten Annahme einheitlich löst, in der dennoch keine Frage offen bleibt und alles, was unser Interesse hat, seinen bestimmten Platz findet. Es ist leicht zu verstehen, daß der Besitz einer solchen Weltanschauung zu den Idealwünschen der Menschen gehört. Im Glauben an sie kann man sich im Leben sicher fühlen, wissen, was man anstreben soll, wie man seine Affekte und Interessen am zweckmäßigsten unterbringen kann.“⁷³⁴

Den Begriff der Weltanschauung ersetzt Martin Heidegger durch den des Weltbildes, löst somit die Kontemplation auf und aktiviert den Betrachter:

„Wo die Welt zum Bilde wird, ist das Seiende im Ganzen angesetzt als jenes, worauf der Mensch sich einrichtet, was er deshalb entsprechend vor sich bringen oder vor sich haben und somit in einem entschiedenen Sinne vor sich stellen will. Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen.“⁷³⁵

⁷³³Robert Walser: Zwei Bilder meines Bruders (1913). In: ders.: Kleine Dichtungen, S. 38.

⁷³⁴Sigmund Freud: Über eine Weltanschauung (1932). In: ders.: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke. Bd. 15. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1961. S. 170.

⁷³⁵Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes. In: ders.: Holzwege. Frankfurt am Main 1977, S. 89.

Walters Protagonisten verhalten sich bedingt, wie es Freud und Heidegger beschreiben. Zum einen wünschen sie sich eine Stellung innerhalb einer sozialen Gemeinschaft und wollen in Harmonie und Frieden leben, weigern sich aber, strebsam ein Ziel zu verfolgen und geforderte Leistung zu erbringen. Zum anderen pflegen sie äußerst bildhafte Vorstellungen von der Welt, aber nicht als intellektuell Agierende, sondern als in untergeordneter Position am vermeintlichen Spiel der Welt teilnehmende Schauspieler. Simon, Joseph und Jakob spiegeln ihr Ich nicht an einem anderen Ich und bilden es nicht in realen Situationen durch Kommunikation mit dem Anderen. Sie verhalten sich nicht wie ein in die Gesellschaft integriertes Individuum, sondern konfrontieren sich mit einem Konglomerat, das sie Welt nennen, und das den individuellen Anderen subsumiert, teilweise sogar substituiert. Sie formen sich die Welt als ein Gegenüber, zu dem sie zunächst eine fragile Verbindung simulieren, um letztlich zu kapitulieren. Ein abstraktes Anderes und nicht der reale Andere ist ihr Parameter für ein Bild der Welt, mit dem ihr Selbstverständnis korreliert. In abwartender Position isolieren sie sich von einem mächtigen und vermeintlich handlungskompetenten Neutrum, von einem diffusen Ganzen, von dem sie sich beobachtet und nicht anerkannt fühlen.

Simon steht „vor der Türe des Lebens“ und horcht, ob jemand kommt, der „den Riegel zurückschieben möchte“. (G.T. 304) Unterwürfig bietet er sich „einem jeden“ an mit allem, was ihm zur Verfügung steht, (G.T. 305) wartet still und wünscht sich, zu „leben wie die Meisten“, (G.T. 93) will einfach „nur leben, daß es ein bißchen eine Art und Weise hat“ und träumt von einem Dasein ohne „Kopfzerbrechen“. (G.T. 94) Sein Bruder „Doktor Klaus“, (G.T. 14) ein Typus des Erfolgreichen, fordert von ihm Anstrengung und Leistung, denn „Welt und Menschen werden sich Dir in ganz anderer Weise zu erkennen geben, wenn Du wirklich etwas bist, wenn Du der Welt etwas bedeuten kannst“. (G.T. 15) Für die Geschwister ist Klaus kein Vorbild, seine Augen „sehen die Welt so seltsam besorgniserregend an“ und „so wenig vertrauensvoll“. (G.T. 146)

Simon reagiert nicht auf Angebote von außen,⁷³⁶ bleibt passiv und delegiert die Verantwortung für sein Leben an das Schicksal, das ihn „erwählt“ haben könnte und somit auch legitimierte, „den Narren zu spielen“. (G.T. 68) Er lebt im Takt der Jahreszeiten und identifiziert sich mit dem Winter, wenn „einem die Ohren erfrieren und in Flammen des Frostes und Eises zergehen“, Kälte ist ihm „Glut, unbeschreiblich, nicht auszudrücken!“ (G.T. 95) Über Sinn und Zweck seines Lebens denkt er nicht nach, (vgl. G.T. 37) sondern gibt sich „Erscheinungen“ hin, die das Leben ihm „zuwirft“. (G.T. 80) Mit den Pflichten des Lebens jongliert er (vgl. G.T. 184f.) und achtet darauf, dass er „nicht so viele Verpflichtungen in der Welt“ (G.T. 96) anhäuft. Er lebt mit dem „Anstand des Zuschauenden“ (G.T. 142) und begehrt, als „Horchender und Wartender“ mit „Tugenden und Schwächen“ (G.T. 305) bestehen zu können. Unverhohlen eröffnet er einer potentiellen Arbeitgeberin, „bis jetzt nichts getan“ zu haben, und ergänzt frech: „Etwas zu lernen hatte ich keine Lust.“ (G.T. 173) Stolz und unbeirrbar hält er sich aufrecht, glaubt, sich „mit Händen und Füßen wehren“ zu müssen, und verachtet jedes Gefühl des Mitleids. (Vgl. G.T. 222) Er will sich an Veränderungen, „an die neue Welt“, (G.T. 171) gewöhnen, jedoch nirgends in der Welt konnte „man ihn lange gebrauchen“. (G.T. 219) Missverständnisse klärt und löst er nicht im Detail, problematisiert mit niemandem sein Leben, sondern sieht sich vereinnahmt von einer zum handelnden Subjekt visualisierten Welt, die ihn büßen lassen wird. Sorgen und Verzweiflung benennt er nicht, denn über „alle schöne, verschleierte Trauer“ kann man nur schweigen, es schickt sich nicht, „die Falten des Unglücks auseinanderzuziehen“. (G.T. 298) Simon versteht sein Leben nicht, er versteht sich selbst und seine Mitmenschen nicht, und seine Mitmenschen verstehen ihn nicht.

⁷³⁶Caduff liest Simons Renitenz gegenüber einer endgültigen Formwerdung (vgl. G.T. 330) „als Kontrafaktur von formalen, literaturgeschichtlich eminenten Formzwängen wie beispielsweise dem Bildungs- oder Entwicklungsroman“. Caduff: Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk, S. 134.

Der Leiter einer Schreibstube, der ihn nach kurzer Beschäftigung wieder entlässt, bescheinigt ihm: „ich habe weder eine Arbeit, die Ihnen genügen könnte, noch eine Welt, in die Sie hineinpassen“. (G.T. 257) Simon beginnt mit ein „bißchen Welterfahrung“ (G.T. 25) und endet ratlos mit der Frage: „Wozu ist man auf der Welt“? (G.T. 232) Mit disparaten Äußerungen individualisiert er sich als Außenseiter und findet sich in der Rolle eines stolzen, fatalistisch trotzig Büßers: „Nun wohl, dann büße ich und erfahre dann doch, was büßen heißt.“ (G.T. 240) Er regrediert zum Kind, schreibt der Welt die Rolle einer gekränkten Mutter zu, deren Zorn ihm Wohltat ist. Masochistisch betrachtet er „eine erzürnte, beleidigte Mutter“ als ein „wundervolles Antlitz, in das ich vernarrt bin: das Antlitz der Sühne fordernden, mütterlichen Erde! Ich zahle ab, was ich vernachlässigt, verspielt, verträumt, versäumt und verbrochen habe.“ (G.T. 307) Dramatisierend trägt er mit anschaulicher Rhetorik sein vermeintliches Versagen vor. Erklärungen für dieses Ausmaß an Selbstbeschuldigung und Selbstbestrafung sind nicht erkennbar. Simon steht da wie das Kind im „Wald von Diaz“, das von der Mutter verlassen und in eine Opferrolle gepresst wird, die es unmöglich bewältigen kann. Das Kind gehorcht, ohne zu klagen, ohne die Mutter zu entlarven und Rechtfertigung für ihre Untat zu fordern. Auch Simon wird still warten, Geschehen als Willkür des Schicksals deklarieren und hoffen, dass jemand dafür sorgt, dass er „es eine Zeitlang ein bißchen wieder gut haben“ (G.T. 307) wird. Seine Unbedarftheit und unvoreingenommene Zuversicht hat er verloren. Er ist dankbar für seine Rolle, der Welt als „tief belasteter Schuldner“ gegenüber zu stehen, (G.T. 306) und glaubt ernsthaft, so eine Chance auf Anerkennung zu besitzen.

Joseph wartet nicht mehr wie Simon hinter verriegelter Tür auf das Leben, sondern bewirbt sich um Teilhabe und wird bei seiner Ankunft im Hause Tobler vom Erzähler verpflichtet, „sich möglichst rasch und guten Willens in das behagliche fremde Bild heimatlich einzufügen.“ (D.G. 14) Wie Simon konstruiert sich auch Joseph phantasievoll ein „Gesicht der Erde“, das mit diversen „Masken“ mimisch Stimmungen kommuniziert,

„es runzelt und lichtet die große, schöne Stirne, es lächelt oder es zürnt, [...] es färbt sich bald bunter, bald matt, bald ist es glühend und bald blaß, es ist nie ganz dasselbe, es verändert sich immer ein wenig und bleibt doch immer lebendig und ruhelos gleich. [...] Alles in und auf der Erde gehorcht schönen, strengen Gesetzen, wie die Menschen.“ (D.G. 179f.)

Solange seine spielerische Ordnung der Welt funktioniert, vermisst er keine Erklärungen und muss sich nicht als Versager fühlen, sondern nimmt in vermeintlich ihm zugewiesenen Rollen am Spiel teil. Und Frau Tobler ergänzt: „Das Weltleben unterliegt ja denselben Gesetzen wie das häusliche Leben, nur größeren und breiteren. Nur nie stürmisch!“ (D.G. 266) Aus dem Ruin des Hauses Tobler könnte er ableiten, wer seine Schulden nicht bezahlt, wer Anforderungen nicht erfüllt, geht unter. Jedoch Joseph, der gleich einem Double seines Prinzipals agiert, reflektiert das Geschehen nicht. Für ihn sind die Lebenszeichen, die er Bäumen, Gräsern und Wolken entnimmt, unmittelbar Anleitung und Vorbild für seine Vorstellung von der Welt. Der Wald ist ihm Topos für Geselligkeit und Sicherheit, und auch auf „einem Wiesenspaziergang“ ist „eben allerlei möglich, in dieser Welt“. (D.G. 90) In kleinen Szenen des Alltags gestaltet er seine Rollen nach dem Muster von Vorgängen in der Natur und reglementiert so sein Dasein. Imaginierte Filmsequenzen und Standbilder bedeuten ihm Leben, mittels ihrer vergewissert er sich seiner selbst. Dieses Spiel mit inszenierten Tagträumen greift der Erzähler auf, wenn er ihn zum Beispiel neben der Köchin Pauline in ein „Bild des zwanzigsten Jahrhunderts“ (D.G. 228) platziert. Josephs Sicht auf die Gegenwart ist positiv. Frau Tobler korrigiert er und erklärt, dass „die gegenwärtige Welt“ die „bestehenden gesellschaftlichen Rang- und Geburtsunterschiede allmählich“ verwischen und auflösen werde. (D.G. 110) Trotz massiver Misserfolge verzagt er nicht und vertraut, mit „einer merkwürdig umfangreichen Portion Ruhe ausgestattet“, (D.G. 52) seinen Intuitionen, agiert willkürlich und assimiliert sich einem Menschen mit „unstetem Lebenswandel“. (D.G. 105)

In den Augen seiner Freundin Klara verändere er sich nur wenig und verstehe es vortrefflich, „der Alte zu bleiben“. (D.G. 127) Es fällt ihm schwer, ein „rechter Mensch“ (D.G. 125) zu werden. Und warum sollte er sich ändern, wenn die Welt sich auch nicht ändert, denn „das Gesicht der Erde ist dasselbe geblieben.“ (D.G. 179) Ein Schreibversuch, in dem er Klarheit über sich und den „Umkreis von Welt“, (D.G. 86) der ihn ertragen hat, schaffen will, scheidet bereits nach wenigen einleitenden bekennenden Sätzen. Erinnern heißt für ihn, „die Welt rückwärts, gleichsam treppab, überschauen“, (D.G. 127) der Blick wandert hinabsteigend zurück ins Dunkle und Nichts, er bricht ab und zerreißt bereits Notiertes. Ohne systematische Verknüpfungen mit seinem bisherigen Leben spürt er „Gegenden des Erinnerungswerten“ (D.G. 127) nach und kumuliert seine Gedanken gleich einer Reihe von Landschaftsbildern. Nicht zu trennen sind für ihn „Demütigungen“ von der „Freude an der Welt Gottes“, (D.G. 25) das eine sei ohne das andere nicht zu haben. Mit seiner „Kopfllosigkeit“ (D.G. 52), die Tobler sogar in den Plural hebt und ihm „einige Kopfllosigkeiten“ vorhält, (D.G. 218) wird er die Welt nicht entschlüsseln, nicht deuten, nicht verstehen und nicht erklären können. In einer Welt, in der alles vage erscheint und alles möglich ist, kann er nur existieren, indem er ein Leben im Konjunktiv führt. Sollen doch die Feinde kommen, er und sein Prinzipal „würden deswegen noch lange fortfahren, und zwar ganz ruhig und seelengemütlich, ihre duftenden Stengel und Rauchzinken herunterzudampfen“. (D.G. 195) Anders als Simon will Joseph nicht mehr Schuldner und Ber sein. Es dünkt ihm, „mit der ganzen Welt Mitleiden haben zu sollen, ein wenig auch mit sich, aber stark und nachdenklich mit allem ihn Umgebenden“. (D.G. 264) Er substantiviert „mitleiden“, entzieht dem Begriff das unmittelbare Tätigsein und reduziert einen Prozess auf einen Augenblick. Zusätzlich eliminiert er Empathie und Pathos, indem er das Umgebende und nicht die Umgebenden bedauert. So delegiert er die Gefühlswelt an die Dingwelt und neutralisiert sie.

Mit verbalisierten Stimmungsbildern wappnet er sich gegen Bedrohungen und Verunsicherungen, unbefriedigende Szenen der Gegenwart variiert er spielerisch mit einer Möglichkeitsform und der Anonymisierung seiner selbst im Kollektiv: „Gelacht würde man haben, und ein ernstes, aber ruhiges Wort würde man schön vor sich hing gesprochen haben.“ (D.G. 258) Irreale Wünsche und Vorstellungen im Konjunktiv II sind ihm Therapie und Beruhigung und erweitern den Augenblick zur Konjunktural-Biographie.

Jakob siedelt sich mit dem Institut Benjamenta in einem Außen an, wo die zentrale Aufgabe für die Zöglinge lautet: „wir warten! Das ist unser Wert. Ja, wir warten, und wir horchen gleichsam ins Leben hinaus, in diese Ebene hinaus, die man Welt nennt, aufs Meer mit seinen Stürmen hinaus.“ (J.v.G. 80) Auch er begreift die Welt als Naturmetapher, hat aber zu beiden, zur Natur und zur Welt, eine reale Verbindung aufgegeben. Zeit und Raum sind für ihn nicht mehr fassbar, im Institut steht er „wie in der bloßen Luft, nicht wie auf festem Boden“ (J.v.G. 108) und ist sich selbst zum „Rätsel“ (J.v.G. 9) geworden. Um Konflikte zu vermeiden und eine sorglose Atmosphäre zu erhalten, befiehlt er sich: „Fort mit den Gedanken!“ (J.v.G. 82) Autoaggressiv möchte er „den Kopf zerschmettert haben“ (J.v.G. 65) und sich demütig in die Rolle einer „Null“ fügen, theatralisch fühlt er, „daß das Leben Wallungen verlangt, nicht Überlegungen“. (J.v.G. 139) Früher, in seiner Kindheit, war das anders: „der Gedanke interessierte mich immer mehr als die Sache selber.“ (J.v.G. 122) Von sich selbst sagt er, dass er nie Kind gewesen sei, aber immer „etwas Kindheitliches“ an sich haben werde, sich nicht entwickeln, also immer eine Null bleiben werde. „Wie glücklich bin ich, daß ich in mir nichts Achtens- und Sehenswertes zu erblicken vermag! Klein sein und klein bleiben.“ (J.v.G. 123) Simon und Jakob streben die Funktion einer Null an, Jakob ist am Ziel angekommen und lebt mit Vorstellungen von Besonderheit, Einzigartigkeit und Leere in einer Struktur der Zeichenlosigkeit. Er will die Null sein, die den Wert von Nichts bezeichnet und die einzige reelle Zahl ist, die weder positiv noch negativ ist.

In einem neutralen Vakuum wähnt er sich geschützt und unangreifbar, denn eine Null und ein Neutrum kann nicht schuldig sein. Jakob sieht sich am Boden zerstört und kann Verzweiflung über diesen Zustand nur mit der Wahl einer Dienerrolle unterdrücken, die er außerhalb von Gesellschaft in einem untergeordneten Dasein ansiedelt. Mit kleinen Frechheiten und harmlosen Übertretungen von Verboten belohnt er sich: „Wie entzückend, wie entzückend sind verbotene Früchte!“ (J.v.G. 90) Er wird sich nicht beklagen, immer Worte und Argumente mit euphemistischer Semantik nutzen, um dahinter Leid zu verstecken. Als letzter Ausweg aus einer Situation, die nicht mehr verbal positiv zu erfassen ist, bleibt ihm das Schweigen. Das, was er im Leben vollbringen will, muss „in aller Verschwiegenheit und Stille geschehen“. (J.v.G. 60f.) Von Heldentum mag er nicht reden und verkündet mit stolzer Bescheidenheit: „Da schweige ich lieber.“ (J.v.G. 74) Als Menge schätzt er die Menschheit nicht, das, was er sich unter dem Begriff Welt vorstellt, verachtet er und will in „einer auf die Phrase, Lüge und Eitelkeit gestellten und abgerichteten Welt“ nicht sein, denn „unrettbar verloren“ sieht er „die Bescheidenheit“. (J.v.G. 44) Seine Mitmenschen könnten „alle so etwas wie Sklaven“ sein, „beherrscht von einem ärgerlichen, peitscheschwingenden, unfeinen Weltgedanken“. (J.v.G. 67f.) So möchte er nicht leben und glaubt, ohne sich eindeutig abzuwenden, in einer Möglichkeitsform dazuzugehören. In seinen Phantasien suggeriert er sich Tätigkeiten und Handlungen einer edlen Existenz und bewegt sich mit einer „großartigen Zufriedenheit“ (J.v.G. 138) in einer imaginierten exotischen Wüste. Nach einem Warum fragt er nicht, (vgl. J.v.G. 139) vielleicht weil ihm alles fraglich, ungewiss und unsicher vorkommt: „Wir irren uns vielleicht alle.“ (J.v.G. 119) Metaphern des Raumes und der Zeit dienen der Beschreibung von Gefühlen. Als Kraus geht, ist es Jakob, „als wenn es von jetzt ab in der Welt und Umwelt nur noch Abend sein könnte“. (J.v.G. 130) Mit Kraus, dem Musterbild eines Dieners, ist „die Hälfte des Lebens gegangen“, es scheint, „als wenn die Welt einen glühend-zündend-klaffenden Riß von einer räumlichen Möglichkeit bis zur entgegengesetzten andern bekommen hätte“. (J.v.G. 131) Allein Herr Benjamenta, der früher die Welt „haßte, haßte, haßte“, (J.v.G. 149) bleibt Jakobs Weggefährte.

Beide phantasieren sich übers Meer in „eine große blaue nasse Welt von Gedanken“. (J.v.G. 138) Jetzt fließen die Gedanken draußen in der Welt, sodass Jakob sich nicht mehr mit seinen Wahrnehmungen beschäftigen muss und als Gedankenloser in eine stille Wildnis marschiert. (Vgl. J.v.G. 138f.) Der ärgerliche, peitscheschwingende, unfeine Weltgedanke hat die Herrschaft übernommen und lässt ihn befreit und verstummt zurück. (Vgl. J.v.G. 68) Alle drei Protagonisten betrachten die Welt als Bühne und ihr Leben als Theater, als ein Spiel, das von Schicksal und Zufall bestimmt scheint. Aus dem Fundus potentieller Rollen schöpfen sie mit souveränem Gestus. „Um geschmackvoll zu bleiben, spiele ich den Gleichgültigen und erscheine undankbar“,⁷³⁷ antwortet Robert Walser 1926 auf eine Umfrage der „Neuen Zürcher Zeitung“. Mit einer Mischung aus Stolz und Unterwürfigkeit arrangiert er sich eine möglichst unauffällige Teilhabe an der Welt. Vergleichbar gestalten sich die Rollen, die Simon, Joseph und Jakob probieren. Gleich einer Inszenierung treten sie durch eine Tür ins Geschehen auf die Bühne des Lebens und spielen ritterliche Knapen, die dienen möchten, sich in Provokationen verstricken und die Szene gemäßregelt, aber unerschüttert wieder verlassen. Beruhigung finden sie in der Darstellung einer Null, eines Narren und eines Nichts mit der Regieanweisung: Lachen, Träumen, Schweigen. Jedoch „bezahlt der Narr sein permanentes Rollenspiel mit einer grundsätzlichen Abschottung gegenüber dem Leben.“⁷³⁸ Die Varianten der Rollen, die sie spielen, scheinen ihnen vorgegeben und in der Themenauswahl begrenzt, während sie den Zeitpunkt des Eintritts in eine Szene und den des Abtritts allein bestimmen. Ihre exzentrischen Inszenierungen beziehen sich „immer auch auf die Möglichkeit eines tragischen Abgrundes“, an dem sie „auf narrenweise tänzelnd entlanggehen“.⁷³⁹

⁷³⁷Walser: Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte, S. 368.

⁷³⁸Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993, S. 171.

⁷³⁹Ebd.

Mit einem Gefühl von Freiheit erscheinen sie, wann sie wollen, und verschwinden abrupt mit stolzem Gestus. Der Zuschauer weiß nur, dass sie nach provozierendem Verhalten das Geschehen wieder verlassen werden, wann das sein wird, bleibt eine Überraschung. Während sich die Dialoge reduzieren, nehmen die Tagträume zu und gestalten sich immer phantastischer. Die Protagonisten verstehen sich nicht im Sinne Friedrich Schillers⁷⁴⁰ als Lernende, die mit relativer Freiheit in spielerisch ästhetischer Ordnung⁷⁴¹ eine Persönlichkeit entwickeln, sondern sehen wie Novalis das Leben voller Zufälle, die ein Spiel ausmachen, „das, wie alles Spiel, auf Überraschung und Täuschung hinausläuft.“⁷⁴² Jedoch erleben sie im Unterschied zu Novalis Überraschungen nicht als Teil eines Spiels, sondern benutzen den Begriff, um nicht verstandene Kommunikation zu vertuschen. Ohne Lerneffekte spielen sie mit willkürlichen Selbstinszenierungen.

Zum Lebensmotto stilisieren Simon, Joseph und Jakob das Prinzip des Wartens. Einen Typus des Wartenden thematisiert Siegfried Kracauer:

„Es mag sich leicht ereignen, daß ein solchermaßen Wartender auf dem einen oder anderen Weg die Erfüllung findet. Indessen wird man in diesem Zusammenhang vornehmlich jener Menschen zu gedenken haben, die nach wie vor heute noch vor verschlossenen Türen harren, die also, wenn sie das Warten auf sich nehmen, jetzt und hier Wartende sind.“⁷⁴³

Kracauers Wartende sind Benachteiligte am Rande der Gesellschaft, die sich gegenüber Zeitströmungen vorsichtig und skeptisch verhalten. Dagegen lassen sich nach effektivem Religionsersatz Suchende vom Rausch einer Jetztzeit blenden und erliegen den Krisen einer Individualität:

⁷⁴⁰Vgl. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795). 15. und 22. Brief. In: ders.: Philosophische Schriften. Erster Teil. Bd. 20. Weimar 1962, S. 359, 382.

⁷⁴¹Vgl. Irmgard Kowatzki: Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen. Von Schiller bis Benn. Bern 1973, S. 39-65.

⁷⁴²Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk. Bd. 2. München und Wien 1978, S. 239.

⁷⁴³Siegfried Kracauer: Die Wartenden (erschienen am 12.3.1922 in der Frankfurter Zeitung). In: ders.: Das Ornament der Masse, S. 116.

„Sie werden es sich also möglichst schwer machen, diese Wartenden, um sich nicht von dem religiösen Bedürfnis übertölpeln zu lassen, und eher das Heil ihrer Seele verlieren, als dem Rausch des Augenblicks nachgeben und sich in Abenteuer der Ekstase und Visionen stürzen.“⁷⁴⁴

Auch Walser typisiert den Wartenden und assoziiert mit ihm eine zart ironische Stimmung: „Ein Wartender darf sich den lieblichen Luxus des in keiner Weise Verantwortlichseins gönnen“, und er fixiert die Haltung: „Es kommt aber vor, daß ihm die nichtssagende Figur des Wartenden absolut nicht aus dem Kopf gehen will, was ihn natürlich belästigt.“⁷⁴⁵ Mit der Rolle des still Wartenden, für nichts verantwortlich und Niemandem verpflichtet zu sein, löst sich für Walsers Protagonisten ein elementares Problem, nicht schuldig sein zu wollen. Denn wer nicht handelt, macht nach ihrer Logik nichts falsch und kann sich folglich nicht in Schuld verstricken. Sie scheinen traumatisiert, wollen leben und müssen Leiden um jeden Preis vermeiden. Goethes Werther entscheidet sich im Zweifeln und Verzweifeln an der Welt für einen radikalen Rückzug und kündigt sein Sterben an.

„Daß das Leben des Menschen nur ein Traum sei, ist manchem schon so vorgekommen und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum. Wenn ich die Einschränkung ansehe, in welcher die tätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind; wenn ich sehe, wie alle Wirksamkeit dahinaus läuft, sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu

⁷⁴⁴Ebd., S. 117.

⁷⁴⁵Robert Walser: Herren und Angestellte (1928). In: ders.: Es war einmal, S. 197.

verschaffen, die wieder keinen Zweck haben, als unsere arme Existenz zu verlängern, und dann, daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt – Das alles Wilhelm macht mich stumm. Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!“⁷⁴⁶

Wie Werther suchen Walsers Protagonisten ihr Heil im Rückzug aus der Welt, aber sie denken nicht an ein Sterben, sondern bekräftigen im Gegenteil ihre Zuwendung zum Leben, wenn auch reduziert auf die Rolle einer Null. Werther trägt seine Klage einem Adressaten vor und handelt argumentierend. Dagegen stagnieren Simon, Joseph und Jakob in Tagträumen und verbergen auch vor sich selbst ihre Hoffnungen und Sehnsüchte. In inneren Monologen bekräftigen sie ausdrücklich, keine Sehnsucht mehr zu kennen, kein Wollen mehr zu spüren. Wiederholt zeigt sich, dass Walsers Protagonisten kaum Bezüge zur Realität finden. Das Empfinden für räumliche Wahrnehmungen entschwindet ihnen und befördert Ängste, die Kontrolle über innere Gedanken zu verlieren und sich nicht mitteilen zu können. So zeigen sie sich für niemand verständlich, finden keinen Halt in der Welt und werden sich selbst zum Rätsel. Die Verwirrung und Verirrung ist vollkommen. Über einen Mann, dessen Erscheinung als „artig und schüchtern“ bezeichnet wird und der „dann und wann unter sich litt“,⁷⁴⁷ heißt es: „Demnach war er, was er nicht scheinen mochte und schien oft, was er nicht war.“⁷⁴⁸ Auch er gefällt sich in fiktiven Rollen, und auch schwindet die Selbstkontrolle im gesteigerten Spiel mit Masken.

⁷⁴⁶Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. In: Sämtliche Werke. Bd. 2.2. München, Wien 1987, S. 355f.

⁷⁴⁷Robert Walser: Bildnis eines Mannes (1920). In: ders.: Träumen, S. 231f.

⁷⁴⁸Ebd., S. 234.

Probleme, denen Walsers Protagonisten ausgeliefert sind, spiegeln sich im Taumeln zwischen Selbstverkenning, Selbstüberschätzung und Minderwertigkeitsgefühlen, wiederholen sich in zeitgenössischen Stimmungen und Diskussionen und verweisen auf einen Zeitgeist der Moderne. Wilhelm Dilthey typisiert 1911 die „Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen“. Weltanschauungen sind für ihn nicht Produkte des Denkens, sondern von Erfahrung und Verhalten, von Kommunikation.

„Der Widerspruch der Weltansichten untereinander bleibt unauflösbar. Die Lebens- und Weltansichten befinden sich in Widerspruch, keine kann wirklich bewiesen, ja jede kann widerlegt werden durch den Nachweis ihrer Insuffizienz gegenüber der Wirklichkeit, der Antinomien, welche in dem verstandesmäßigen Ausdruck derselben gelegen sind.“⁷⁴⁹

Geprägt von Zweifeln an Wirklichkeiten, vom Leben in rasanten Geschwindigkeiten und der Sehnsucht nach Identität, suchen der intellektuelle Törleß, der Künstler Tonio Kröger und der religiös-atavistische Peter Camenzind Orientierung und Halt.

Törleß kann Dunkelheit nicht ertragen, dann mag er „die Menschen nicht, die Großen und Erwachsenen“, die Welt erscheint ihm „wie ein leeres, finsternes Haus“. Im Internat fühlt er sich in einer „Welt eingeschlossen“, in „einer zeitlosen schweigenden Welt“. Er hört von einem „wundervollen Mechanismus der Welt“, einer „Weltseele“, und sein Mathematiklehrer erklärt ihm, dass die Mathematik eine „ganze Welt für sich“ sei.⁷⁵⁰ Es zerreißt Törleß zwischen zwei in sich abgeschlossen scheinenden Teilwelten: „Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen“.⁷⁵¹

⁷⁴⁹Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften. Bd. 8. Göttingen 2006, S. 8.

⁷⁵⁰Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 24f. 41, 66, 56, 77.

⁷⁵¹Ebd., S. 41.

Seine Einsamkeit repräsentiert das Warten auf das erfüllende Erlebnis, „mitten in noch unbeschriebene Beziehungen des Lebens zu blicken“.⁷⁵² Er reibt sich an seiner Umwelt, am Außen, und formt sich in der Konzentration auf sein Inneres.

Unsentimental und vorurteilsfrei will er neutral und objektiv die Welt verstehen und begründet seine Haltung mit der Eigenverantwortlichkeit eines jeden für sich selbst.⁷⁵³ Zur Vergewisserung braucht er das Experiment, die Analyse und die These und sucht eine neue moderne Metaphysik. Auch Tonio Kröger schwankt „zwischen zwei Welten“, der des Bürgers und der des Künstlers, zu denen beiden er sich distanziert verhält. Als in der Fremde Schaffender blickt er auf seine Heimat und beneidet ansässige Existenzen um ihr Leben „in Ordnung und glücklicher Gemeinschaft“.⁷⁵⁴ Mit „seliger Selbstverleugnung“ vermag er, vor einer geschlossenen Jalousie zu stehen, „als könne er hindurchblicken“, seine Blicke aber richten sich nach innen und auf „alles Letzte, was hinter den Worten und Taten ist“.⁷⁵⁵ Er „präferiert die Entwicklung vom >Literaten< zum >Dichter<“ und „weist also kunstreligiöse Wirkungsansprüche zurück“.⁷⁵⁶ Unruhig erlebt er sein Dasein als Fluch: „Ich schaue in eine ungeborene und schemenhafte Welt hinein, die geordnet und gebildet sein will, ich sehe in ein Gewimmel von Schatten menschlicher Gestalten, die mir winken, daß ich sie banne und erlöse“.⁷⁵⁷ Mit höchsten Ansprüchen setzt er auf die „Symphonien“ der „Welt als Wille und Vorstellung“ und die des Jüngsten Gerichts.⁷⁵⁸

⁷⁵²Ebd., S. 24.

⁷⁵³Vgl. ebd., S. 123.

⁷⁵⁴Mann: Tonio Kröger, S. 168, 105.

⁷⁵⁵Ebd., S. 117, 119.

⁷⁵⁶Claus-Michael Ort: Körper, Stimme, Schrift. Semiotischer Betrug und >heilige> Wahrheit in der literarischen Selbstreflexion Thomas Manns. In: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer. Berlin/New York 2009, S. 247.

⁷⁵⁷Ebd., S. 168.

⁷⁵⁸Vgl. ebd., S. 164f.

Melancholisch folgt er einer Berufung, verfertigt Texte mit dem Glauben an omnipotente Sprache und bewegt sich in einem apollinisch-dionysischen Weltbild.⁷⁵⁹

Peter Camenzind präsentiert ein heimgewehrtes Ich und lässt es rückblickend seinen Werdegang erzählen. Sein Zuhause ist das „Dörflein Nimikon“, das er als „kleines Abbild der großen Welt“ ansieht. Für ihn verläuft das Leben in sicheren Kreisläufen. Naiv beginnt er seinen Weg aus einer „Abgeschlossenheit vom Weltleben“, erfährt, wie Vorstellung und Wirklichkeit aufeinanderprallen, und blickt ernüchtert „traurig mit peinlichen Katzenjammergefühlen in die Welt“. Nach vorübergehender Haltlosigkeit festigt er sich „als Wanderer“, ändert seine „Anschauungen langsam“ und „behält ein Lebensziel, einen Lieblingstraum im Auge“.⁷⁶⁰ In Italien, dem klassischen Ort der sich Suchenden, bildet er sich und kehrt erweckt in seine Heimat zurück, um sich demütig einer „großen Dichtung“, seinem „Lebenswerk“,⁷⁶¹ hinzugeben. Schwede sieht in ihm die „Ambivalenz von Attraktion und Repulsion, resultierend aus der Angst vor dem Leben“,⁷⁶² ständig präsent. „Die oft zitierte positive Wirklichkeitsbewältigung, die in diesem Werk praktiziert werde, gibt sich eher als Flucht aus der Realität und nicht als kritische Auseinandersetzung mit ihr zu erkennen.“⁷⁶³ Camenzind geht den Weg eines nach religiösem Muster Geläuterten und der großen Welt Entsagenden. Seine Irrfahrt gleicht einer Odyssee und seine Erlösung findet er gleich Parsifal in der Empathie. Das Fragile dieser vermeintlichen Sicherheit verkörpert der zwanzig Jahre ältere „Steppenwolf“, der das Lachen verloren hat und einen Ausweg aus der Krise sucht. Ihn umzingeln Szenarien einer zerrissenen und unübersichtlichen Welt. Verklärte Vorstellungen vom Künstlerdasein, von Schicksal und Eigenverantwortung prägen seinen Lebenswillen.

⁷⁵⁹Vgl. Tobias Kurwinkel: Apollinisches Außenseitertum. Konfigurationen von Thomas Manns „Grundmotiv“ in Erzähltexten und Filmadaptionen des Frühwerks. Würzburg 2011, S. 112.

⁷⁶⁰Hesse: Peter Camenzind, S. 9f., 21, 27, 106.

⁷⁶¹Ebd., S. 150.

⁷⁶²Reinhild Schwede: Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt am Main 1987, S. 123.

⁷⁶³Ebd., S. 121.

Weltanschauungen wachsen aus Verhalten und Erfahrung, aus reflektierter Kommunikation, mit ihrer Struktur korrelieren Mentalitäten. Jede Weltanschauung und jedes Weltbild ist wahr und ist einseitig. Stark eingeschränkt beeinflussen Strömungen eines Zeitgeistes Walsers Protagonisten, die nur in Andeutungen über eine Weltanschauung oder ein Weltbild verfügen. Ihre Haltung zur Welt kennzeichnet eine unversöhnliche Radikalität, denn es geht für sie entweder um ein bedingungsloses Leben in der Welt oder ein stilles Dasein in einem Außenraum. Im Unterschied zu Törleß, Tonio Kröger und Peter Camenzind verfügen sie über eine grenzenlose Zuversicht, die sie selbst im Zustand des Schweigens nicht verlieren. Mit einer defizitären Kommunikationsfähigkeit führen sie klaglos eine bescheidene Existenz am äußersten Rand der Gesellschaft, dienen in untergeordneten Stellungen, träumen und warten stolz auf Unbestimmtes, ohne sich anderen mitzuteilen.

Verweise auf religiöse Traditionen sind in ihren alttestamentarischen Vornamen Simon, Joseph und Jakob, einschließlich Benjamenta gedeutet als Benjamin, zu finden. Jakob wird mit Unterstützung der Mutter zum Betrüger, flieht und reüssiert in der Fremde. Jakobs Söhne werden Stammhalter Israels. Simon (Zweitältester) und Joseph (Zweitjüngster) sind Söhne Jakobs. Simon plagen Neid und Gewalt. Joseph, der Liebling des Vaters, fällt tief, wird von seinen Brüdern als Sklave nach Ägypten verkauft und gewinnt dort als Traumdeuter Ansehen und Macht. Benjamin, der Jüngste von Jakobs Söhnen, spielt eine entscheidende Rolle bei der Vereinigung von Joseph mit seinen Brüdern. Simon Tanner beginnt naiv und sich selbst überschätzend, während Joseph Marti das Gestalten einer Realität vorübergehend mit Kompensationen des Lachens und Spazierens gelingt. Wie sein biblisches Vorbild hofft er beharrlich und bleibt standhaft. „Joseph in Ägypten muß auch ein kleiner, sattelfester Pedant gewesen sein, sonst würde er der lüsternen Frau gehorcht und seinem Herrn die Treue gebrochen haben.“ (J.v.G. 68) Jakob von Gunten ergreift die Rolle eines märchenhaften Dieners und untergeordneten Knappen und flieht mit Herrn Benjamenta, formal sein Vorgesetzter und in biblischer Deutung des Namens sein jüngstes Kind, in eine phantastische Region außerhalb von der Welt.

Walsers Protagonisten verhalten sich nicht wie Suchende, scheinen nichts zu vermissen, verfolgen kein Ziel und lassen sich keinem Weltbild zuordnen. Sie wünschen, einfach nur zu leben, und warten auf das unbestimmte Angebot einer Rolle im sozialen Raum.

4 Typisierung der Protagonisten

Evidente Übereinstimmungen in ihrer Persönlichkeitsstruktur prägen Walsers Protagonisten und prädestinieren sie, als Typus betrachtet zu werden. Die chronologische Anordnung ihrer spezifischen Wesensmerkmale verweist mit kontinuierlichen Entwicklungssträngen auf die Form einer Trilogie⁷⁶⁴ und offeriert, qualitative Aussagen zu kondensieren.

In spielerischen Selbstinszenierungen und nicht in strategisch angelegten Selbstmanipulationen pflegen Simon, Joseph und Jakob die Rolle eines Dieners mit selbstherrlicher Dominanz. Sie präsentieren sich in Personalunion als Schauspieler und Regisseur, spielen ein Ich und ein Er mit dem uneinlösbaren Anspruch, gleichzeitig Perspektiven von oben und unten, innen und außen zu besetzen. Gefühle demonstrativen Leidens oder nachtragender Rache scheinen ihnen völlig fremd zu sein, folglich vermeiden sie kategorisch Rollen eines Opfers oder Täters. Ihre Inszenierungen gestalten sie souverän, ignorieren Verunsicherungen und suggerieren sich ein autonomes Selbst im Gegenüber einer ganzen Welt.

Verhaltensmuster von Simon, Joseph und Jakob

- | | | | |
|-----------|---------------------|---|--|
| 1. Phase: | Zustand: Irritation | – | Reaktion: Regression |
| 2. Phase: | Zustand: Isolation | – | Reaktion: Dichotomie von Ich und Er |
| 3. Phase: | Zustand: Schweigen | – | Reaktion: Existenz als abstraktes Selbst |

⁷⁶⁴Bereits Christian Morgenstern konstatiert, dass Walsers Protagonisten untereinander Beziehungen aufweisen. Er lektoriert den „Gehülfen“, der im Manuskript noch Christian heißt, und schlägt vor, ihn Simon zu nennen, „da er ja de facto nur ein etwas späterer Simon Tanner ist“. In: Über Robert Walser. Bd. 1, S. 40.

4.1 Exemplarische Formen eines Selbst

Um zu veranschaulichen, worin die Einzigartigkeit von Walsers Protagonisten besteht, werden Varianten eines Selbst von Tonio Kröger, Peter Camenzind und Törleß exemplifiziert. Kröger, Camenzind und Törleß bewegen und verhalten sich in sich stimmig mit modellhaftem Charakter und der Nähe zum Typus. Sie reagieren irritiert auf eine Gegenwart, die ein sich am Außen orientierendes Ich in Frage stellt und es auf sein Innerstes, sein Unbewusstes verweist.

Kröger sieht sich als Künstler mit hohen ästhetischen Ansprüchen, der einer Berufung folgt, die ihn Sehnsucht nach bürgerlicher Heimat und Einsamkeit spüren und seine Existenz mit melancholischem und ironischem Lebensmut sichern lässt. Erst als er „diese Bipolarität“ akzeptiert, „erkennt er auch, welches schöpferische Potential und welche künstlerische Triebkraft sie birgt.“⁷⁶⁵ In distanzierter Position wird er als Hans Castorp seine ästhetischen Diskurse fortsetzen, als Adrian Leverkühn sein Schaffen an riskante Grenzen führen und sich als Felix Krull im Gleichnis harmonisieren. Kröger inszeniert und literarisiert sich im öffentlichen Raum gleich einem Bühnenstück. Mit seinem Versteckspiel und seiner Anonymisierung vollzieht er den Schritt zu allgemeiner Gültigkeit, zu einer Kunstfigur, die eine Heimat in der Fiktion findet. Als Künstler bedarf Kröger habituell und existenziell des Schreibens, das ihm als Synonym für Leben dient.

Camenzind glaubt an Inspiration und idealisiert seinen Wunsch, ein Dichter sein zu wollen. Sein Lebensziel spiegelt sich im Schaffen eines großen Werkes, wozu die Erweckung gehört, schreiben zu müssen. Camenzind lebt mehr in der Vorstellung, ein Autor und Künstler zu sein, als dass er schriftstellerische Tätigkeit unmittelbar mit innerem Empfinden verknüpft. Er folgt seinen Intentionen, die er mit der Idee des Schicksalhaften neutralisiert und zur Legitimation eines Außenseiterdaseins nutzt, das sich am Konventionellen orientiert. Harmonisierungen seines Innenlebens sucht er in der Akzeptanz von Traditionen und der Vermeidung riskanter Entscheidungen.

⁷⁶⁵Benita von Consbruch: Der Wille zum Schweren. Künstlerprofile in den frühen Erzählungen Thomas Manns. Marburg 2010, S. 81.

Er lebt als Aufstrebender in einer Art Mimesis und zieht ein verklärendes Schauen der Analyse vor. Vom Schicksal, dem er vertraut, lässt er sich den Weg zeigen und wartet, wie der Steppenwolf Harry Haller, auf die Erfüllung seiner Hoffnungen. Törleß ordnet sich einem mechanistischen Weltbild zu und verknüpft Außenwahrnehmungen mit intensivem Selbstbezug. Er selektiert Phänomene menschlichen Verhaltens und unterzieht sie experimentell einer Konkretisierung und Benennung. Seine Analysen erfolgen in der Kommunikation mit anderen und der Beobachtung seiner selbst. Als letzte Instanz fungiert sein Innerstes, sein Ich. Es argumentiert und schlussfolgert, sucht Urteile und Vorurteile zu unterscheiden und erfährt an sich selbst eine unmittelbare Dynamik zwischen Denken und Schreiben. Törleß will Verhaltensweisen sezieren, neutralisieren und als Fakten erfassen, das heißt, von moralischer Argumentation trennen. Probleme, die dieses Weltbild intendiert, sucht Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, in Vorstellungen zu klären, die er den anderen Zustand nennt. Törleß forscht als ein im Schreiben Denkender und sich selbst Vergewissernder, im Schreiben definiert er sich und lebt in einer Art introvertierten Extraversion.

Die folgende Matrix skizziert Besonderheiten und Wesenhaftes von Tonio Kröger, Peter Camenzind und Törleß und markiert deren Differenzen zu Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten.

	Betätigung von Geist und Körper	Erinnerung und Erfahrung	Fremdeinschätzung	Selbsteinschätzung
Tonio Kröger	Recherche Reflexion Schreiben	Transfer in Dichtung, ins Fiktive	Außenseiter, verirrter Bürger	Bürger und Künstler
Peter Camenzind	Anschauung Idealisierung Schreiben	Schicksal, Traditionals Sicherheit	Müßiggänger Dichter	Entsagender Dichter, Auserwählter
Törleß	Experiment Analyse Schreiben	Aufarbeitung in Briefen, im Schreiben	ästhetisch- intellektuell	Denker und Autor der Moderne
Simon Joseph Jakob	Spazieren Warten Tagträumen	Kontextfrei und ohne Intentionen	kurios kopflös Narr	Diener Nichts Null

Die Übersicht verdeutlicht, dass Kröger, Camenzind und Törleß heterogene Strukturen aufweisen und somit nicht als einheitliches Gegenbild, sondern als ein Spektrum von alternativen Handlungsmöglichkeiten zu Walsers Protagonisten zu betrachten sind. Auffällig und augenscheinlich ist, dass Simon, Joseph und Jakob ihre Schreibversuche abbrechen, während genau in dem Streben nach einer Existenz als Autor die absolute Übereinstimmung von Kröger, Camenzind und Törleß liegt. Sie müssen schreiben, um ein Ich zu identifizieren und ein Selbst zu etablieren. Dass Simon, Joseph und Jakob das Schreiben aufgeben, könnte in ihrem defizitären Umgang mit Erinnerungen begründet sein. Sie verharren in ungeordneten und bruchstückhaften Szenen, in eindimensionalen Bilderwelten, und resignieren. Ein weiterer Aspekt, der die Besonderheit von Walsers Protagonisten ausmacht und ihre Isolation fördert, betrifft ihre Sprache und ihr Benehmen, das heißt, wie sie in ihren Aktionen keinem Common Sense folgen und deshalb grundsätzlich missverständlich bleiben.

Beide Phänomene, sich selbst und andere ohne Kontexte und Intentionen wahrzunehmen sowie nicht verstanden zu werden und sich im Schreiben nicht mitzuteilen, bedingen einander. Simon, Joseph und Jakob agieren planlos und zufällig innerhalb zyklisch geordneter Strukturen. Sie messen die Zeit in Augenblicken, folgen keinen Zielen, bewahren Zuversicht, erklären sich nicht und übernehmen keine Verantwortung. Dies Konzept gilt auch für Walsers „Räuber“,⁷⁶⁶ der für die Rolle eines Koautors von einem Ich erfunden wird, um gemeinsam mit ihm eine Reihung von Ereignissen als geschlossene Handlung zu simulieren und Kontingenzen zu einem scheinbar kausalen Geschehen zu formen. Das Spiel mit sich selbst fordert nicht zwingend, sich im Schreiben abzusichern, denn alle irritierenden Zweifel kann das agierende abstrakte Selbst in einer Form von Sprachlosigkeit, dem Schweigen, bewältigen.

⁷⁶⁶Vgl. zum ambivalenten Verhältnis von Ich-Erzähler und „Räuber“-Figur Daniela Mohr: Das nomadische Subjekt. Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers. Frankfurt am Main 1994, S. 94ff. Mohr analysiert, wie sich Ich-Erzähler und Er-Figur in „einem komplexen Spiegelungsverfahren“ untrennbar ineinander verschränken.

Die Varianten einer Lebensführung, die Törleß, Kröger und Camenzind anbieten, sehen Simon, Joseph und Jakob nicht. Törleß' Methode des Experimentierens könnte Walsers Protagonisten zusagen, da sie jedoch ohne jegliche Intentionalität agieren, verweilen sie auf dem Niveau eines sinnfreien Spiels. Törleß wäre ihnen vielleicht sympathisch, ohne dass sie sein Wesen verstehen müssten. Der Bürger Kröger erschiene ihnen wohl eher fremd, vermutlich fänden sie ihn im Sammeln erinnelter Bilder zu diszipliniert und in seinem ästhetischen Anspruch zu ehrgeizig. Camenzinds intensive Beziehung zur Natur teilten sie eindeutig, nur erleben sie in diesem Kontext kein Defizit, im Gegenteil, mit der Natur vermögen sie unmittelbar zu kommunizieren. Camenzind langweilte sie wahrscheinlich, und sein Gefühl der Existenz eines zum Schreiben Auserwählten disqualifizierten sie als eitle Sentimentalität.

In der Einschätzung ihres sozialen Umfelds und in ihrer Kommunikation scheitern Simon, Joseph und Jakob radikal. Ihre Selbsteinschätzung hingegen ist nachvollziehbar, wenn sie aus der Perspektive eines abstrakten Selbst innerhalb seines geschlossenen Systems reflektiert wird. Wie Törleß, Kröger und Camenzind leben sie in einer Zeit, in der ein irritiertes Ich nach Rettung sucht und, konfrontiert mit dem Phänomen der Masse, seine Individualität zu beweisen hat.

4.2 Typus eines abstrakten Selbst

Walsers Protagonisten verkörpern den Typus eines Verunsicherten, der auf Probleme in der Kommunikation unreflektiert mit Regression reagiert, und eines introvertiert Heimatlosen, der es nicht versteht, eindeutig zwischen Erscheinung und Realität, zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden. Ihre Abwendung von der Wirklichkeit analysiert und bestätigt Grenz:

„Da ihnen die Wirklichkeit fremd und unverständlich erscheint, bleiben sie lieber an der Oberfläche der Dinge, bei ihrem bloßen Anblick stehen, um überhaupt noch weiterleben zu können und [...] um das bißchen Glück, das von dieser Position aus noch möglich ist, zu genießen.“⁷⁶⁷

Simon, Joseph und Jakob neigen dazu, Defizite zu verdrängen oder zu kompensieren, sich in Imaginationen zu flüchten und das Leben gleich einer Theaterinszenierung zu betrachten. Weniger suchen sie nach einem Sinn des Lebens als nach passenden Rollen für sich und flanieren still am Rande der Gesellschaft als unbedeutende Null mit Allmachtsphantasien und dem festen Willen, Niederlagen nicht zu thematisieren. Widersprüche neutralisieren sie in der Sonderrolle einer kugelrunden Null. Sie treffen keine Entscheidungen und verharren in starrer Passivität, ohne Anschluss an menschliche Gesellschaft zu finden. Sie fragen sich nicht: „Wer bin ich?“ Auch von dem Typus eines romantisch⁷⁶⁸ leidenden Wanderers wie in Wilhelm Müllers „Winterreise“⁷⁶⁹ unterscheiden sich Walsers Heimatlose. Sie sind nicht menschenfeindlich, meiden Menschen nicht willentlich, wissen sich aber keinen Rat, wie Zugehörigkeit herzustellen sei, und isolieren sich mit stiller Konsequenz. Ins Abseits geraten sie undramatisch und im friedlichem Einklang mit der Natur. Schnee und Winter bedeuten ihnen nicht Ende des Lebensweges und Tod, sondern Vitalisierung und Spüren des eigenen Körpers. Da sie nie in menschliche Gemeinschaft eingebunden waren, realisieren sie folglich auch keine Differenz des Verlustes. Ihr Surrogat artikuliert sich in einer abstrakten Sehnsucht, die unerfüllt bleibt. Ohne sich explizit heimatlos oder fremd zu fühlen, rekurren sie auf innere Monologe und stabilisieren sich im Schweigen. Mit inneren Bildern imaginierter Wüsten und stiller Schneelandschaften bezeichnen sie ihr Verstummen.

⁷⁶⁷Grenz: Die Romane Robert Walsers, S. 226.

⁷⁶⁸Zu den Zwiespälten des romantischen Ich siehe auch Arthur Rimbaud: Brief an Paul Demeny vom 15.5.1871: „Die Romantik ist niemals richtig beurteilt worden.“ Die Romantiker belegen, „daß der Gesang so selten das Werk, das heißt der vom Sänger gesungene und begriffene Gedanke ist. Denn *Ich* ist ein anderer. [...] Mir ist eines klar: ich nehme teil am Entstehen meines Gedankens: ich sehe ihn an, ich höre ihn“. Ders.: Sämtliche Werke. Leipzig 1976, S. 395.

⁷⁶⁹Vgl. „Der Wegweiser“: „Eine Straße muß ich gehen, die noch keiner ging zurück.“ Wilhelm Müller: Die Winterreise. Frankfurt am Main 1994, S. 41-62.

Erhellend kann die Betrachtung ihres Ich in seinen kognitiven, sozialen und sich selbst schützenden, nach innen wie nach außen gerichteten Funktionen sein. Das Ich bildet die Instanz, die Erfahrungen macht und lernt, Wahrnehmungen ordnet und reflektiert. Sigmund Freud stellt das Ich „unter dreierlei Dienstbarkeiten“ und folgert, dass es „unter den Drohungen von dreierlei Gefahren“ leidet, es kann Ängste vor Bedrohungen „von der Außenwelt her, von der Libido des Es und von der Strenge des Über-Ichs“ entwickeln.⁷⁷⁰ Wenn es gilt, Konflikte zu vermeiden, hat das Ich vermittelnde Funktion. „Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält“.⁷⁷¹ Es bildet die Instanz für Wahrnehmungen in der Außenwelt, der Realität. Ihm tritt „das Über- Ich als Anwalt der Innenwelt, des Es, gegenüber. Konflikte zwischen Ich und Ideal werden [...] in letzter Linie den Gegensatz von Real und Psychisch, Außenwelt und Innenwelt, widerspiegeln.“⁷⁷² Ein mit Schuldgefühlen überfordertes Ich ist genötigt, Abwehrmechanismen zu entwickeln. Ein Verdrängungsprozess ist nur zu erkennen und therapierbar in der Analyse der „rückläufigen Bewegung“. Das Es initiiert einen Prozess, in dem das Ich handeln muss, um „bei der Wiederkehr des Verdrängten“ die Neurose zu vermeiden. Bleibt „die vom Ich ausgehende Abwehr durch Verstärkung ihrer Energiebesetzung siegreich, so hat der Vorstoß des Es ein Ende“.⁷⁷³ Ein Ich, das die Entwicklung seiner Abwehrmechanismen bemerken und bewusst kontrollieren will, bedarf einer souveränen Übersicht und muss seine Erfahrungen reflektieren.

Wie das Ich von Walsers Protagonisten funktioniert, verdeutlichen ihre Auftritte in Einheit mit Willensbekundungen, die ohne Realitätsbezüge als Phrase erscheinen. Mit der Formulierung „ich will“ suggerieren sich Simon, Joseph und Jakob ein Handeln und wähen sich in einem Tätigsein. Ihr Ich stimuliert sich als wollende Einheit und glaubt, mit einem Wollen die Handlung zu intendieren.

⁷⁷⁰Sigmund Freud: Das Ich und das Es (1923). In: ders.: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe Bd. III. Frankfurt am Main 1975, S. 322.

⁷⁷¹Ebd., S. 293f.

⁷⁷²Ebd., S. 303.

⁷⁷³Anna Freud: Das Ich und die Abwehrmechanismen, S. 18f.

Ohne Initiative des Es kann das, so Freud, nicht gelingen, denn das Ich pflegt nur „den Willen des Es in Handlung umzusetzen, als ob es der eigene wäre“.⁷⁷⁴ Auch Schopenhauer bemerkt in der Analyse des Willens Schwierigkeiten:

„Eben weil das Subjekt des Wollens dem Selbstbewußtseyn unmittelbar gegeben ist, läßt sich nicht weiter definiren, oder beschreiben, was Wollen sei: vielmehr ist es die unmittelbarste aller unserer Erkenntnisse. [...] Bei jedem wahrgenommenen Entschluß sowohl Anderer, als unserer selbst, halten wir uns berechtigt, zu fragen Warum? d. h. wir setzen als nothwendig voraus, es sei ihm etwas vorhergegangen, daraus er erfolgt ist, und welches wir den Grund, genauer, das Motiv der jetzt erfolgenden Handlung nennen.“⁷⁷⁵

Motive und Ursachen ihrer Handlungen ergründen Walsers Protagonisten nicht, ihr Ich folgt kontextfreien Impulsen, deren Urheberschaft Freud im Triebhaften ansiedelt:

„Das Ich verhält sich passiv gegen die Außenwelt, insoweit es Reize von ihr empfängt, aktiv, wenn es auf dieselben reagiert. Zu ganz besonderer *Aktivität* gegen die Außenwelt wird es durch seine Triebe gezwungen, so daß man unter Hervorhebung des Wesentlichen sagen könnte: Das Ich- Subjekt sei passiv gegen die äußeren Reize, aktiv durch seine eigenen Triebe.“⁷⁷⁶

Den Trieb haben Walsers Protagonisten vom Ich gelöst und an ein Er delegiert, das sich potentiell zu allem geeignet und befähigt fühlt. Sie interpretieren Empfindungen als Tätigkeiten, koppeln ihr Wunschenken an Bewegung ihrer Muskeln, finden Erfüllung im Spazieren und negieren die Frustrationen in der Regression.

⁷⁷⁴Sigmund Freud: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe Bd. III. Frankfurt am Main 1975, S. 294.

⁷⁷⁵Arthur Schopenhauer: Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. I. Wiesbaden 1948, S. 144.

⁷⁷⁶Sigmund Freud: Triebe und Tribschicksale (1915). In: ders.: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe Bd. III. Frankfurt am Main 1975, S. 96f.

Topographie eines abstrakten Selbst

Ein wesenhaftes Ich,
das denkt und fühlt.
bewegt. (abstraktes Tun)

Ein personales Er,
das seinen Körper
(abstraktes Wollen)

Ein regredierendes Selbst im
Schweigen. (abstraktes Sein)

Ein Ich, das nicht plant und keine Entscheidungen trifft, handelt nicht. Sein Tun beschränkt sich auf Aktivitäten des Körpers, die es als Willensentscheidungen deutet und für die Illusion eines introspektiven Daseins braucht.

Auflistungen von Simons, Josephs und Jakobs Äußerungen in Ich-Form verdeutlichen ihre Hilflosigkeit ebenso wie die Unzulänglichkeiten ihrer Selbsteinschätzungen.

Willensbekundungen und Mitteilungen zum Sein von Simons Ich:

Ich will Buchhändler werden. (9) Ich weiß genau, was ich will. (17) Ich will nützlich sein. (20)

Ich will mit Ferien nichts zu tun haben. (21) Ich will mit dem Leben kämpfen. (21)

Ich will mich von nun an nur noch auf mich selbst berufen und stelle mir meine Zeugnisse selbst aus. (42f.)

Ich will keine Zukunft. (43)

Ich will eine Gegenwart haben. (43)

Ich will jetzt versuchen, zu schlafen. (54)

Ich will es so lustig wie nur möglich nehmen, (von vorne anzufangen). (94) Ich will ja auch gar nicht vorwärtskommen im Leben. (94)

Ich will nur leben, daß es ein bißchen eine Art und Weise hat. (94) Eigentlich will ich nur leben, bis es wieder Winter wird. (94)

Ich will mich an die Kindheit zurückerinnern. (108)

Ich will nicht dein heiliges Grab (Sebastian im Schnee) gefunden haben, um es zu beschmähen. (124)

Ich will Hedwig dein Grab unter diesen edlen Tannen schildern. (124)

Ich will die Stadt nicht schmähen und das Land nicht über Gebühr preisen. (141) Ich will noch nicht daran denken, (von Hedwig fortzugehen). (151)

Ich will mich auch in die Naturgeschichte versenken (ohne Lehrer lernen). (232) Ich will Mensch bleiben. (239)

Ich will keine Kränze auf mein Grab bekommen. (239)

Ich bin glücklich (im Wald und wenn ich meine Glieder spür). (56)

Ich bin im Winter immer klüger und unternehmender als im Sommer. (94f.) Ich bin nun erst der Diener dieser Frau, denn sie tadelt mich. (179)

Ich bin froh, dass ich einer Frau zu gehorchen habe. (180) Ich bin stellenlos. (201)

Ich bin nichts. (201)

Ich bin selber des Mitleids nicht würdig, (ich gedenke angesichts des Todes zu scherzen und zu lachen). (222)

Ich bin Stümper im Danken. (264)

Ich bin bis jetzt noch der untüchtigste aller Menschen geblieben. (304) Wozu ist man auf der Welt? (232)

Simon fordert, Buchhändler werden zu wollen, weil er sich danach sehne. Emphatisch preist er sich an, ohne Referenzen vorzuweisen, und appelliert an das Wohlwollen seines potentiellen Arbeitgebers. Ohne einen konkreten Lebensplan zu nennen, gibt er vor, zielgerichtet zu handeln und beschränkt sich auf das Versprechen, nützlich sein zu wollen. (Vgl. 20) Aber bereits nach acht Tagen bricht er das Arbeitsverhältnis ab und sucht selbstquälerisch Erfüllung in der widersprüchlichen Rolle eines Dieners edler Frauen, denen er sich nur scheinbar unterordnet, um durch willkürliche Provokationen ihren Unmut zu erregen und sich mit Freuden tadeln zu lassen. Zwanghaft inszeniert er sich wiederholt derartige Situationen. Sein Ich beschäftigt sich nicht mit unmittelbaren Wahrnehmungen und Kritik aus seinem sozialen Umfeld, denn sein aktives Gegenüber ist das Leben schlechthin, mit dem es kämpfen will. Nach erlebten Misserfolgen konstruiert es sich als zeitlos autonome Instanz, die auf sich selbst reduziert im Augenblick leben will.

Dies Ich wird sich nur noch mit sich beschäftigen⁷⁷⁷ und märchenhaften Vorstellungen folgen. Befreit von inneren Wünschen und Hoffnungen sowie äußeren Anforderungen und Zwängen deklariert es sich als ein Nichts. (Vgl. 201) Seine Proklamation, keinen Ehrgeiz zu besitzen und im Leben nichts erreichen zu wollen, stilisiert es zum Motto und nutzt es präventiv als generelle Entschuldigung für zu erwartende Debakel, Demütigungen und Ablehnungen. Konsequenter bestätigt sich das mit sich selbst kommunizierende Ich mit einem Superlativ seine Einzigartigkeit, der untüchtigste aller Menschen zu sein und einem Nichts zu gleichen. (Vgl. 304) Dieses Ich handelt nicht in sozialer Funktion, entzieht sich der Aufgabe, Erfahrungen auszuwerten und aus ihnen zu lernen und leistet keine Vermittlung zwischen Es und Über-Ich. Als Autodidakt will Simon das Leben bestehen, will Mensch bleiben ohne Individualität und ohne Abhängigkeiten von Mitmenschen, und gerät in ein soziales Vakuum. Um sich aus diesem Dilemma zu retten, verkündet er stolz und großspurig in der Geste des Unerschütterlichen, dass ihm sein Ende gleichgültig sei. (Vgl. 222) Simon kann als charakteristisch für eine Zeit gelten, „die den Fortschrittsoptimismus des neunzehnten Jahrhunderts hinter sich gelassen hat und, mit den Verlusterfahrungen der Moderne konfrontiert, nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks sucht.“⁷⁷⁸ Sein Ich fungiert als Selbstinszenierung, als eine statische Instanz, die nicht selbst handelt. Es fragt nichts und niemanden, betäubt sich atmosphärisch in Wäldern und mit der Kälte des Winters. Bäume und Wolken sedieren Simon in der Funktion und Rolle von gleichwertigen Kommunikationspartnern. Nach dem Sinn des Lebens lässt er ein anonymes „man“ fragen, das schweigt und ihm keine Antworten übermittelt. (Vgl. 232) Noch will er nicht kapitulieren, träumt sich eine Möglichkeitswelt und stattet sie mit einer rettenden Fee aus.

⁷⁷⁷Bruss analysiert, wie Simon einen Spannungsbogen erzeugt zwischen dem „Unterwegssein“ und dem „monologischen Modus“ seiner Reden, d. h. zwischen gehen und sprechen, Bewegung und Text. Bruss: Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit, S. 212.

⁷⁷⁸Ebd., S. 212.

Willensbekundungen und Fragen an sich selbst von Josephs Ich:

Was leiste ich eigentlich? Ich kann mich da, wenn ich will, sogleich ungestört zu Bett legen, um in einen sehr wahrscheinlich gesunden und tiefen Schlaf zu versinken. (51)

Ich will mit diesen Worten keineswegs meinen Vater oder meine Mutter anklagen, behüte Gott im Himmel, sondern ich will nur versuchen, ob ich mir klar darüber werden kann, was mit meiner Person eigentlich los ist und mit dem Umkreis von Welt, der die Mühe gehabt hat, mich zu ertragen. (86)

Ich will mir Mühe geben (zu Frau Tobler). (141)

Ich will Ihnen das zum voraus bekennen (zu Herrn Tobler). (214)

Ich will gar kein Gehalt. Ich verdiene es nicht (zu Herrn Tobler). (218)

Ich will's auch versuchen, (das neue Jahr gut anfangen, Brief an den Vater). (255)

Ich will mein Möglichstes getan haben (zu Frau Tobler). (260)

Bin ich ein Betrüger, ein Schwätzer? (13) Bin ich klug? (51)

Bin ich eine solch duckmäuserische Angestelltenseele? (72)

Bin ich ein Bettler oder ein Arbeiter? (134)

Bin ich ganz toll? (215)

Bin ich verloren? (218)

Bin ich unruhig? Habe ich etwa wieder einmal Angst? (226)

Übrigens bin ich ein Dummkopf! (234)

Im Vergleich zu Simon finden sich bei Joseph eindeutige Willensbekundungen in deutlich geringerer Anzahl und nur noch in abgeschwächter Form, mit ihnen korrelieren Zustände der Verunsicherung. Joseph hat registriert, dass er anders ist, findet aber keine Erklärungen.

Im Gegensatz zu Simon will er wissen, was er „eigentlich“ (51) leistet und will ergründen, wie seine Teilhabe an der Gesellschaft aussieht. Er unterstellt, dass jemand, der sich ihm zuwendet, ihn nur mit „Mühe“ (86) ertragen kann, woraus abzuleiten ist, dass er häufig mit Vorwürfen konfrontiert wird.

Zwar neutralisiert und anonymisiert er sich als Person,⁷⁷⁹ positioniert sich aber noch innerhalb einer Welt, innerhalb von Gemeinschaft und Gesellschaft, wenn auch auf Rollen oder Rollenklischees reduziert. Vorsichtig bietet er sich seiner Umwelt an, will sich „Mühe geben“ (141) und mit Jahresbeginn einen Neuanfang versuchen. (Vgl. 255) Das Ende vorwegnehmend, beruhigt und schützt er sich gegenüber Frau Tobler mit dem ihn entlastenden Selbstzeugnis: „ich will mein Möglichstes getan haben“. (260) Ob er tatsächlich in der Gegenwart sein Möglichstes tut, klärt er nicht und richtet an konkrete Adressaten (Vater, Frau und Herrn Tobler) nur vage Versprechen. Zunehmend stellt er sich existenzielle Fragen, reagiert mit Abwehrmechanismen und versucht, Probleme lachend oder in der Natur spazierend zu negieren. Ohne Konsequenzen bleiben seine Ermittlungen gegen sich selbst, ob er ein Schwätzer, (13) nicht klug, (51) eine duckmäuserische Angestelltenseele (72) oder ängstlich (226) sei, bis hin zum absoluten Zweifel: „Bin ich verloren?“ (218) Ohne jeglichen Ansatz einer Lösung kompensiert er in seinem Dasein Verunsicherung und Irritation vornehmlich mit Lachen als Antwort und Spaziergängen als Ausweichmanöver. Im Unterschied zu Simon befragt Joseph sich selbst, verhält sich aber strukturell wie jener. Auch Joseph verweigert eine aktive Teilhabe an der Gesellschaft und attestiert sich, kein Dummkopf zu sein, (234) um mit gutem Gewissen so weitermachen zu können wie bisher, ohne von inneren Konflikten oder notwendigen Korrekturen seiner Handlungen geplagt zu werden. Er will kein Gehalt, will niemandem etwas schuldig sein, verzichtet auf Zuwendung und flieht in eine scheinbare Autonomie.

⁷⁷⁹Für Musil ist eine Person „ein sprechender Affekt. Erregt den Willen ohne Ziel.“ Musil: Tagebücher, S. 725.

Willensbekundungen, Fragen und Selbsteinschätzungen von Jakobs Ich:

Ich will meine Mitschüler gewiß nicht beleidigen (zu Fräulein Benjamenta). (16)

Ich will brav sein (zu Fräulein Benjamenta). (16)

Ich will allen Ihren Befehlen zuvorkommen (zu Fräulein Benjamenta). (16)

Ich will nicht hier bleiben [...] ich will mich zum Teufel scheren [...] ich will fort [...] ich will durchaus nicht zu Vater und Mutter zurücklaufen [...] ich will auf die Straße gehen und mich als Sklave verkaufen (zu Herrn Benjamenta). (18f.)

Ich will nicht hoffen. (21, 24, 126)

Ich will hell zu sehen versuchen. (23)

Ich will Herrn Benjamenta nachlaufen. (33)

Ich will anderswo anklopfen (auf der Suche nach Lehrern). (51f.)

Ein Mann würde mich fragen, was ich will (Traum/Vorstellung). (66)

Ich will hell, leicht und heiter bleiben. (82)

Ich will mich darüber nicht weiter verbreiten (Lob über Johann). (83)

Ich will vielleicht gar nichts von Herrn Benjamenta wissen. (91)

Ich will an etwas anderes denken, d. h. ich mag an nichts mehr denken. (98)

Ich will schlafen gehen. (100)

Wenn ich will, wenn ich es mir befehle, kann ich alles verehren. (101)

Ich will unbedingt in Stellung und Amt gehen. (136)

Von da an sprach ich kein Wort mehr (sein wollen wie andere, aber Herr Benjamenta verweigert Jakob die Vermittlung in ein Dienstverhältnis). (136)

Ich bin mir vorläufig noch ein Rätsel. (9f.)

Bin ich der geborne Großstädter? (36)

Bin ich verrückt? (47)

Was bin ich? (47)

Bin ich verantwortlich für den Geist des Zeitalters? (61)

Bin ich ein Schwindler, ein Gaukler? (102)

Habe ich ausgeträumt? (111)

So bin ich, so roh und gedankenlos. (115)

Ich bin kaum meiner selber und dessen bewusst, was vorfiel. (120f.)

Ich weiß nicht, ob ich das geträumt oder ob ich das tatsächlich erlebt habe. (122)

Bin ich ein Kind? (122)

Ich entwickle mich nicht. (122)

Ich respektiere ja mein Ich gar nicht, ich sehe es bloß, und es lässt mich ganz kalt. (123)

Mich wird niemals etwas Persönliches, Selbstisches am Teilnehmen verhindern. (123)

Wie glücklich bin ich, dass ich in mir nichts Achtens- und Sehenswertes zu erblicken vermag! (123)

Ich einzelner Mensch bin nur eine Null. (139)

Jakob proklamiert, sich in die Gemeinschaft einfügen und gehorchen zu wollen, (16) obwohl er bereits beschlossen hatte, „die Schule Benjamenta für Schwindel“ (12) zu halten. Er ist überzeugt, „einem Räuber und Schwindler in die Hände gefallen zu sein“, (13) bemüht sich um Gegenwehr, will fort und sich „als Sklave verkaufen“, (18f.) um sich unmittelbar darauf mit dem Euphemismus „Hier ist es auch schön“ (21) zu arrangieren. Da sich seine Situation für ihn nicht rational zu klären scheint, versucht er, „hell zu sehen“, (23) und verstrickt sich in unübersichtliche und turbulente Beziehungen zu Herrn Benjamenta und dessen Schwester Lisa, dem Fräulein Lehrerin. Jakob findet keinen Zugang zur Welt, will nichts mehr denken,⁷⁸⁰ (98) befiehlt seinem Ich, alles zu respektieren und gut zu finden, (101) und fordert kompromisslos gleiches Anrecht auf Anstellung wie seine Schulgenossen. (136) Das Scheitern dieser Forderung bewirkt seine endgültige Abwendung von der Welt und wird zum Auslöser für den Entschluss, zu schweigen: „Von da an sprach ich kein Wort mehr.“ (136)

⁷⁸⁰Die Problematik von Jakobs Situation veranschaulicht George Steiner, wenn er die Ambivalenzen menschlichen Denkens beschreibt. Das Denken macht den Menschen „sich selbst und der Ungeheuerlichkeit der Welt gegenüber zum Fremden“. Ders.: Warum Denken traurig macht. Frankfurt am Main 2006, S. 77.

Er versteht seine Gegenwart nicht und stagniert in atmosphärisch dominierten Gefühlsstimmungen. Fühlen ersetzt Denken, so gilt für die Vergangenheit die Phantasie, dass es köstlich war zu leben, (138) und vorausschauend wünscht er, dass er nichts hinterlassen werde. (139) Seinen im Rückblick geschriebenen Text betitelt er als „Ein“ und nicht „Mein“ Tagebuch, eine Anonymisierung und Entpersonifizierung entsprechend seines Ziels, sich von einer reizvollen zu einer einfachen „Null“ (139) zu bewegen. Das, was Felix Krull „figürlich, aber nicht wörtlich“ leben nennt, hat Jakob erreicht, Freiheit bedeutet ihm, „im Gleichnis leben zu dürfen“.⁷⁸¹ Im „Tagebuch“ verfremdet und anonymisiert er sein Ich und autorisiert sich als Er. Oszillierend zwischen Präsens und Präteritum balanciert er mit einem transzendenten Ich durch den Text, ohne eine Klärung und ein Verstehen der Abläufe zu erreichen. Im Konjunktiv II distanziert er sich vom realen Geschehen und behandelt sich konsequent, als sei er ein Ich und zugleich ein Anderer, ein Anderer nicht in Form eines alter Ego, sondern als ein zum Neutrum gespiegeltes Ich. In dieser Konstellation formt sich ein isoliert autonomes Ich zum schweigenden abstrakten Selbst, das klären will, „was“ (47) es ist. Explizit vermeidet Jakob die Frage, „wer“ er sei oder „bin ich es“ im Sinne eines Lord Chandos, der das Ende seines Schreibens ankündigt und bewusst das Schweigen wählt.⁷⁸² Jakob lebt in komplexen Fiktionen, in denen ihm das Spiel mit dem Ich und dessen Maskierungen außer Kontrolle gerät und sich zur existenziellen Gefährdung ausweitet.

Jakob ist sich ein Rätsel (J.v.G. 9f.) und verdächtigt sich zu träumen. (J.v.G. 111, 122) Seine Selbsteinschätzungen treffen tendenziell zu, jedoch versteht er nicht annähernd, wie er in diese ausweglose Situation gekommen ist. Er vermittelt mit dem Konjunktiv II das Gegenteil von dem, was er glaubt zu sein und was er repräsentieren möchte, Kontexte bleiben unsichtbar und unbezeichnet.

⁷⁸¹Mann: Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, S. 371f.

⁷⁸²Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief (1902). In: ders.: Ausgewählte Werke. Hg. von Eike Middell. Leipzig 1975, S. 95.

Über die Möglichkeiten der Kompensation und die Abwehrmechanismen, die Simon und Joseph stabilisieren, verfügt Jakob nicht mehr, regenerierende Bewegung in der Natur verwehrt ihm die Großstadt, und lautes Lachen mutiert mangels Partner zu einem stillen inneren Gefühl. Simon und Joseph kommunizieren unmittelbar mit der Natur und erleben auf die Weise glückliche Augenblicke, dagegen gibt es für Jakob kein Eingebundensein mehr in den Zyklus der Jahreszeiten. Mit den Erinnerungen verschwindet die Orientierung, sodass er gegenwärtig in einem raum- und zeitlosen Dasein⁷⁸³ stagniert. In dieser Atmosphäre, diesem Vakuum eines Nichts löst er sich von seinem Ich und existiert nur noch als Er.⁷⁸⁴

Die Beziehung der Protagonisten zu ihrem jeweiligen Ich zeigt sich exemplarisch in ihren Versuchen von Selberlebensbeschreibungen,⁷⁸⁵ in Dokumentationen persönlicher Erinnerungen und euphorischer Selbsteinschätzungen, die der Alltagsbewältigung dienen sollen. Simon will Kindheitserinnerungen als „eine spannende und belehrende Aufgabe“ (G.T. 108) notieren, (G.T. 108-116) Joseph wählt für seinen Versuch den Titel „Memoiren“, (D.G. 85) und Jakob präsentiert nach langem Zögern und Ermahnungen von Herrn Benjamenta einen sogenannten „Lebenslauf“. (J.v.G. I47) Erklärende Bezüge zu ihrer Kindheit finden alle drei nicht. Sie leben mit einem Ich, das ihnen fremd und rahmenlos erscheint.

Simon erinnert in seiner Selbstdarstellung eine Sehnsucht nach Zuwendung, die ihm verweigert wird, und er sich, wie er glaubt, deshalb zum „Flegel“ (G.T. 109) entwickelte. Eigentlich war er ein guter Schüler, bemühte sich aber um schlechte Resultate, um auf keinen Fall als Musterschüler zu gelten und somit, wie er meint, unbeliebt zu sein.

⁷⁸³Vgl. Schwahl: Die Wirklichkeit und ihre Schwestern, S. 165. Schwahl folgert aus den „ahistorischen Tendenzen“ in Jakobs Tagebuch den „Augenblick des assoziativen Schreibens“. Dies „Nur-im-Augenblick-Sein“ garantiere Jakob inneren Frieden. Ebd., S. 169.

⁷⁸⁴Vgl. Elfriede Jelinek: er nicht als er (zu, mit Robert Walser). 2. Aufl. Frankfurt am Main 1998, S. 9 und 14. In dem als Theaterstück konzipierten Text thematisiert Jelinek die Selbstentfremdung eines Saumseligen, der schreibe, um den Umgang mit sich zu vermeiden.

⁷⁸⁵Vgl. Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul): Selberlebensbeschreibung. Konjektural-Biographie. Stuttgart 1977. Auch Jean Paul spielt mit seinem Ich und notiert: „Aber so ist Kind- und Knabenheit; sie behält Kleinstes, sie vergißt Größtes, man weiß bei beidem selten warum.“ Ebd., S.61.

Er berichtet von einem beobachteten Mord, einer Feuersbrunst, einer unerwiderten Freundschaft und bricht unvermittelt ab, als er mit der Schilderung einer zarten, gütigen und engelsgleichen Zuckerbäckersfrau wieder die Mutter erinnert, deren Freundin sie war. Mit dem Bild süßer Lieblichkeit besinnt er sich auf die Gegenwart, kapituliert und will einfach nur leben. Nach einem Kuss auf die Fotografie der Mutter zerreißt er das Geschriebene, „weil es keinen Wert mehr für ihn besaß“. (G.T. 116) Die milde Wärme der Zuckerbäckersfrau ist verflogen, dagegen bleibt ihm das herbe Tadelnde, selten Lächelnde der Mutter präsent.

Auch Josephs autobiographischer Text erstickt bereits im Ansatz. Zunächst erklärt er, dass er sich nur mit seiner eigenen Person beschäftige, weil er „niemanden auf der Welt besitze“, (D.G. 85) dem er etwas mitteilen könne. Dieser Beschreibung seiner Einsamkeit folgt die Entschuldigung, auf keinen Fall seinen Vater oder seine Mutter anklagen zu wollen, um dann in Allgemeinplätze über Erziehung abzugleiten. Nachdem er konstatiert, zum Tagebuchschreiben nicht geeignet zu sein, zerreißt auch er das Geschriebene und geht „lieber baden“. (D.G. 86) Simon und Joseph misslingt die Suche, mit dem Schreiben erinnerter Kindheit Orientierung und Hilfe zu finden. Ausweichend beschäftigen und beruhigen sie ihr Ich mit dem Proklamieren von Willensbekundungen und aktivieren kompensatorisch ihre Körper, das heißt, Simon spaziert durch die Stadt, und Joseph schwimmt ausgiebig im See. Doch derartige Reaktionen werden sie nur vorübergehend trösten und stabilisieren.

Jakob, der sein Ich eingebüßt hat und in einem sogenannten „Lebenslauf“ (J.v.G. 45) nur noch als ein Er firmiert, demonstriert, wie Simons und Josephs System der Kompensationen ein Ich ins Schweigen führt.⁷⁸⁶

⁷⁸⁶Gisi konstatiert in Walsers Texten „durch die Auflösung der Trennung zwischen Erzählinstanz und Figur, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen einem sprechenden Ich und dem Reden über sich“ einen autofiktionalen Status. Vgl. Lucas Marco Gisi: Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers „*Felix*“-Szenen. In: Hg. von Elio Pellin und Ulrich Weber: „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Göttingen 2012, S. 61.

Konsequent benennt er den Lebenslauf immer nur „den“ und nie „meinen“ und substituiert sein Ich mit Titeln wie Unterzeichner, Eleve, Diener, Trotzkopf, Nachkomme von Großräten und Handelsleuten oder Immerderselbe. Undifferenziert und unpersönlich präsentiert er einen „Sohn rechtschaffener Eltern, den und den Tag geboren, da und da aufgewachsen“, (J.v.G. 45) ein Text, der die Form eines Lebenslaufs strikt vermeidet und mit bekenntnisartigen Aussagen Sicherheiten vortäuscht. Er besetzt die Rolle seines Ich mehrfach und lässt einen Jakob von Gunten die Aussagen eines personalen Verfassers unterzeichnen, dem zu unterstellen ist, dass es sich bei ihm um das eigene anonymisierte Ich⁷⁸⁷ handelt. Seine Unterschrift autorisiert einen Lebenslauf, von dem er sich gleichzeitig mit einer Konjugation des Ich zum Er distanziert. Dem Er bestätigt Jakob, „daß man mit ihm und dem, was er leistet, zufrieden sein wird. Dieser feste Glaube gibt ihm den Mut, der zu sein, der er ist.“⁷⁸⁸ (J.v.G. 46) Die biblische Referenz⁷⁸⁹ intendiert eine scheinbare Sicherung der Existenz und verstrickt das Er in Tautologien, die nicht aufzulösen sein werden. Das stolze Ich träumt von „einer selbsterrungenen Lebenslaufbahn“, (J.v.G. 60) die es aber nicht mit einem Handlungskonzept verbindet, und das Er wiederholt monoton nicht überprüfte Selbstbestätigungen.

⁷⁸⁷ Der Lebenslauf entsteht wie folgt:

„Und dann muß ich einen kurz abzufassenden, wahrheitsgetreuen Lebenslauf schreiben.“ (J.v.G. 22)

„Den Lebenslauf habe ich immer noch nicht geschrieben.“ (J.v.G. 24)

„Morgen werde ich endlich den Lebenslauf schreiben müssen, [...]“ (J.v.G. 31)

Herr Benjamenta: „Hast Du den Lebenslauf geschrieben? Wie?“ (J.v.G. 39)

„Nun gut, bald werde ich den Lebenslauf ja schreiben.“ (J.v.G. 39)

„Den Lebenslauf habe ich allerdings geschrieben, aber ich habe ihn wieder zerrissen.“ (J.v.G. 43)

„Übrigens habe ich den Lebenslauf jetzt geschrieben.“ (J.v.G. 45)

„Ich habe den Lebenslauf Herrn Vorsteher überreicht.“ (J.v.G. 46)

⁷⁸⁸ Analog zum Bekenntnis Jahwes, ich bin der, der ich bin, macht Jakob sein Er zum Existierenden. Dazu siehe auch Robert Spaemann: Über die Bedeutung der Worte >ist<, >existiert< und >es gibt<. In: ders.: Schritte über uns hinaus. Gesammelte Reden und Aufsätze II. Stuttgart 2011, S. 27-49. Spaemann analysiert, warum das Ich nur mit Hilfe des Anderen eine Urteilsfindung über sich leisten kann. „Sein ist nämlich überhaupt kein Begriff, sondern das Korrelat eines Aktes der Anerkennung.“ Ebd., S. 42.

⁷⁸⁹ Vgl. hierzu Susanne Sethe: Robert Walsers „Jakob von Gunten“ als religiöse Dichtung. Köln 1976, S. 57. Sethe bestätigt und analysiert den biblischen Kontext von Jakob, der als Diener „um Demut“ ringt.

Im Unterschied zu Simon und Joseph, die zwar auch ihr wollendes Ich von der handelnden Person abspalten, korrespondiert Jakob nicht einmal mehr mit seinem Ich, das sich bereits ins Schweigen gerettet hat. Er ist Zögling des Instituts Benjamenta: „um mich quasi selbst zu erziehen, oder mich auf eine künftige Selbsterziehung vorzubereiten“; (J.v.G. 60) wofür es einer strikten Trennung zwischen Ich und Er bedürfte. Jakob kann und will sich nicht ändern, und sein extremer Wille wird ihm vielleicht helfen, den Lebensmut nicht zu verlieren. Ein zu unvollkommenes Ich bemängelt Christian Morgenstern in einem Brief an Bruno Cassirer: „Es sind noch keine rechten Individuen, mehr Selbsts als Ichs“, zwar vermöge Walser „das Wesen von Personen“ zu zeigen, doch fehle es „noch etwas an jener reinen Bildnerlust“, die „diese Personen selbst schaffen will.“⁷⁹⁰ Morgenstern prophezeit Walsers Büchern, „ein eigentümlicher und wundervoller Spiegel des Lebens“⁷⁹¹ zu werden.

Anders als Walsers Protagonisten agiert Musils Törleß, dessen Haltung zum Leben keine spielerische ist. Törleß experimentiert mit sich und seinen Gefühlen und denen anderer. Ihn fasziniert das Experiment als Methode, als Möglichkeit beweisfähiger und kalkulierbarer Einschätzungen in emotionalen Bereichen. Er lernt und handelt nicht zufällig und schätzt die Analyse, die Kontrolle, die Dokumentation, den Erfahrungsbericht:

„Ich habe vielleicht noch zu wenig gelernt, um mich richtig auszudrücken, aber ich will es beschreiben. [...] Es ist etwas Dunkles in mir, unter allen Gedanken, das ich mit den Gedanken nicht ausmessen kann, ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist“.⁷⁹²

Es ist eine Suche nach dem Sinn des Lebens, die Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, das Experimentieren mit dem „anderen Zustand“ nennt.

⁷⁹⁰Den Brief, datiert vom 22.1.1907, schreibt Christian Morgenstern in seiner Funktion als Lektor des Gehülfen Joseph Marti. In: Über Robert Walser. Bd.1, S. 39f.

⁷⁹¹Ebd., S. 40.

⁷⁹²Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, S. 137.

Tonio Kröger lebt in „Konflikt und Gegensatz“, ein Gedanke, dem er überall begegnet, als belebendes und strapazierendes „Fixativ und Frühlingsarom“.⁷⁹³ Wie Simon, Joseph und Jakob betrachtet er das Leben als eine Art Spiel, doch anders als jene, die eher verspielt zu nennen sind, ist für ihn das Schaffen seines Künstlerdaseins ein ernstes Spiel, in dem es gilt, mit ästhetischen Mitteln „das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben“.⁷⁹⁴ Natur scheint ihm nicht erschöpfend, lieber geht er zum Arbeiten ins Café. Er findet seine Rolle als Künstler in Patriziergewändern und wird „sich benehmen wie ein anständiger Mensch“.⁷⁹⁵ Die Identität eines Ich interessiert ihn nicht, er beugt sich einer geistigen Macht, die ihn zum Schreiben nötigt. Unabdingbar impliziert seine Existenz die Verknüpfung von Leiden und Schreiben, denn „Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch“.⁷⁹⁶ Wie Walsers Protagonisten sehnt er sich nach Gemeinschaft, liebt das Leben und wie jene bleibt auch er auf seinem Beobachterposten außen vor und genießt die Dunkelheit, um „ungesehen die belauschen zu dürfen, die im Lichte tanzen“.⁷⁹⁷ Nach seinem Ich fragt Tonio Kröger nicht, denn zu leben bedeutet ihm, mit höchsten ästhetischen Ansprüchen zu kämpfen und zu schreiben.

Auch Peter Camenzind konzentriert sich auf das Dasein eines Schriftstellers, verlässt sein Dorf und kehrt nach vielen „Irrfahrten“ versöhnt mit sich zurück, um die in einer Schublade liegenden Anfänge seiner „großen Dichtung“ zum „Lebenswerk“⁷⁹⁸ reifen zu lassen. Naiv pflegt er die Erinnerung an eine „absonderliche, schwärmerische Lust der Jugendzeit“ und vernimmt als „ahnungsvoller Seher“ an „dunklen Abgründen“ stehend „den Zusammenklang der Dinge und die Harmonie alles Lebens“.⁷⁹⁹

⁷⁹³Mann: Tonio Kröger, S. 123.

⁷⁹⁴Ebd., S. 126.

⁷⁹⁵Ebd., S. 124.

⁷⁹⁶Ebd., S. 126.

⁷⁹⁷Ebd., S. 160.

⁷⁹⁸Hesse: Peter Camenzind, S. 150.

⁷⁹⁹Ebd., S. 40.

Nach bestandenen Prüfungen, durch die er vom Schicksal geführt wird, und in der Trauer um verlorene Freunde findet er Sicherheit und erfährt Geborgenheit, dann „ist man so still, so bescheiden, so viel reifer und im Innersten lebendiger!“⁸⁰⁰ Sein Ich nivelliert mit Blick auf die Macht des Schicksals Ereignisse des Lebens, verklärt und idealisiert sich im heimatlichen Kollektiv.

Törleß, Tonio Kröger und Peter Camenzind entwickeln ein im Einklang empfindendes und handelndes Ich. Im Unterschied zu ihnen ist bei Walsers Protagonisten eine Spaltung zwischen Ich und Person, zwischen Wollen und Tun zu beobachten. Ein Ich äußert Sehnsüchte, während ein Er ohne Rücksicht auf Hoffnungen und Erwartungen willkürlich agiert. Folgerichtig spricht Jakob von sich in der dritten Person. Simon, Joseph und Jakob schaffen es nicht, ein stabiles und handlungsfähiges Ich zu bilden, eine Identität und Individualität zu formen. Dass die Möglichkeiten einer Selbsterkundung begrenzt sind, zeigt sich am Beispiel von Georg Büchners Leonce, der seinen Auftritt mit dem Wunsch beginnt: „O, wer sich einmal auf den Kopf sehen könnte! Das ist eins von meinen Idealen.“⁸⁰¹ Wie Walsers Protagonisten verdächtigt Leonce sich, ein Müßiggänger zu sein, und muss erkennen und akzeptieren, sich selbst nicht unmittelbar, nicht ohne Spiegelungen am Anderen betrachten zu können.

Das Ausmaß der Krise eines reflektierenden Ich, veranschaulicht Hofmannsthals Lord Chandos, der sich um Rettung aus intellektuell ästhetischer Lähmung bemüht und rechtfertigt. Der sechsundzwanzigjährige Lord Chandos radikalisiert seine Verunsicherung mit der Frage: „bin denn ich‘s“,⁸⁰² dem Verhalten, Handlungen und Erlebnisse zuzuordnen sind, dem Wesentlichen eigen ist.

⁸⁰⁰Ebd., S. 137.

⁸⁰¹Georg Büchner: Werke und Briefe. Frankfurt am Main 1979, S. 115. (Die Uraufführung des 1836 erschienenen Textes fand 1895 in München statt). Dasselbe Motiv findet sich auch in dem Gedicht „Tragische Geschichte“ von Adelbert von Chamisso. In: ders.: Sämtliche Werke. Berlin o. J., S. 63.

⁸⁰²Hofmannsthal: Ein Brief (1902), S. 95.

Ihm ist „völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“,⁸⁰³ deshalb wird er schweigen, weil er einer Sprache bedürfe, „von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.“⁸⁰⁴ Ähnlich äußert sich Simon Tanner, der nicht „den Zusammenhang“ zu erblicken glaubt, „weil ich zu sehr den Anblick erblicke“. (G.T. 38) Simon orientiert sich ungebrochen an zyklischen Abläufen der Natur, während Lord Chandos Zweifel plagen und in ein bewusstes Schweigen führen.

Das Ich bedarf des Blickes und der Anteilnahme des Anderen, mit dessen Hilfe es sich zum existenz- und handlungsfähigen Ich entwickelt und formt. Wenn ein Ich keine Spiegelung, keinen Vergleich und keine Relativierung des eigenen Lebens erfährt, mangelt es ihm zwangsläufig an individueller Wirklichkeit. Ein Ich, das sich nicht mit dem Anderen auseinandersetzt, findet keine sozialen Realitäten, es bleibt isoliert, sich selbst fremd und existiert stumm. Erst in der Korrespondenz mit dem Anderen erreicht ein Schweigen die Qualität einer Sprache. Ohne Teilnahme an einem Sprachspiel lebt ein Ich im Status einer Nicht-Person. In vergleichbarer Situation erfindet Paul Valéry „Monsieur Teste“,⁸⁰⁵ der nach Phänomenen und Darstellungsformen des Bewussten und Unbewussten sucht.

An einer Selbsterforschung, die auf das Erkennen und Kontrollieren komplexen Denkens innerhalb einer Gemeinschaft zielt, zweifelt Helmuth Plessner (1924).

⁸⁰³Ebd., S. 99.

⁸⁰⁴Ebd., S. 108.

⁸⁰⁵Vgl. Paul Valéry: Monsieur Teste (1926). Leipzig 1980. In seinem „Logbuch“ dokumentiert Monsieur Teste seine Selbstbetrachtungen: „Ich empfinde unendlich das Können, das Wollen, da ich unendlich das Formlose und den Zufall empfinde, [...], sein teilnahmsloses Aussehen, seine Ebene der gleichen Möglichkeiten.“ Ebd., S. 75.

Er sieht Grenzen eines modernen Ich in seiner Souveränität, Urteils- und Handlungsfähigkeit innerhalb der Öffentlichkeit. Öffentlichkeit ist

„zum genauen Gegenbild der natürlichen Verhältnisse zwischen Menschen geworden, sie besteht aus lauter gleichen Wesen, nicht weil sie einander, sondern für einander gleich sind, während in Wirklichkeit jeder von dem anderen verschieden ist, selbst wenn er ihm gleiche, weil einer dem anderen rätselhaft bleiben muß.“⁸⁰⁶

Plessner plädiert für ein Individuum, dem nur der Weg bleibt, in unbestimmter Weise „*etwas* zu sein und in einer Rolle zu erscheinen“.⁸⁰⁷ Etwa zur selben Zeit (1926) beschreibt Martin Heidegger die Verstrickung des Ich im gesellschaftlichen Gefüge, wenn es als „Man“ agiert: „Jeder ist der Andere und Keiner er selbst. Das *Man*, mit dem sich die Frage nach dem *Wer* des alltäglichen Daseins beantwortet, ist das *Niemand*, dem alles Dasein im Untereinandersein sich je schon ausgeliefert hat.“⁸⁰⁸ Die Form des „Man“ täuscht Handlungsfähigkeit und Verantwortlichkeit vor, denn „Man“ ist es gewesen, heißt im Umkehrschluss, „keiner“ ist es gewesen. Auch Walsers Protagonisten wollen nicht zur Rechenschaft gezogen werden, aber mit abweichender Intention, denn ihr Verhalten ist nicht Handeln zu nennen. Sie entziehen sich den Frustrationen ihrer Kommunikation und gesellen alternativ zum unfähigen Ich ein fiktives Er und wählen damit das Dasein einer Nicht-Person.

Die expressionistische Variante zu Walsers Protagonisten verkörpert Georg Kaisers namenloser Kassierer (1912/Uraufführung 1917), der im Kreise rast und in einem Stationendrama als Ecce Homo am aufgenähten Kreuz eines Vorhangs sein Leben aushaucht.

⁸⁰⁶Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 102.

⁸⁰⁷Ebd., S. 82.

⁸⁰⁸Martin Heidegger: Sein und Zeit. 11. Aufl. Tübingen 1967, S. 128.

Seine traumatische Initiation beginnt mit der Metapher eines Schneefeldes, vom Schneebaum steigt er herab, folgt Imaginationen einer Großstadt und fragt zurückblickend: „Warum lief ich den Weg?“⁸⁰⁹ Ohne Antworten verliert er den Bezug zur Realität und taumelt orientierungslos in einer grölenden, chaotischen Menge als Verlierer und Versager, der bekennt und büßen will. Das Stationendrama von Walsers Protagonisten ist kein stufenweises Abwärts in Lebenssituationen, denn sie wiederholen identisches Fehlverhalten und folgen eher einer Spirale. Ihr Leidensweg ist ein Kreuzgang der Gefühlswelt, ein Stationendrama des Seelenlebens. Ihr Ecce Homo ist der das Schreiben verweigernde und schweigende Mensch, der leben und nützlich sein will, mit Ernst und Würde willkürlichen Entscheidungen folgt, Sanktionen akzeptiert und die Rolle eines verzweifelten Büßers oder Opfers ablehnt.

Gottfried Benn analysiert (1920) das „moderne Ich“, das mit „der Bewußtheit von einer individuellen Existenz“⁸¹⁰ gereift ist.

„Es ist ein Mittag über dem Ich oder Sommer, es schweigt von Früchten, über allen Hügeln, es schweigt von Mohn. [...] Narziß, Narziß,⁸¹¹ es schweigen die Wälder, die Meere schweigen um Schatten und Baum [...] dann: zwischen Asphodelen schaust du dich selbst in stygischer Flut.“⁸¹²

Benns Ich kann mit der ganzen Last abendländischer Kultur, die es „als ein inneres Erlebnis“⁸¹³ zu tragen hat, nur noch um sich selbst kreisend mit einer vergangenen Welt in seinem Innern schweigend existieren. Die Rolle des Narziß eignet sich für Walsers Protagonisten in keiner Weise, sie wird ihnen zu aggressiv sein, hingegen gefällt ihnen die des Narren, der ihnen die Bedrohung der äußeren Welt nimmt, hinter dessen Masken sie sich verbergen und mit denen sie spielen können.

⁸¹⁰Gottfried Benn: Das moderne Ich. In: ders.: Essays, Reden, Vorträge. Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. 1. 2. Aufl. Wiesbaden 1962, S. 18.

⁸¹¹Siehe auch: Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main 1983. „Der Narzißmus ist die protestantische Ethik von heute“, ebd., S. 373.

⁸¹²Benn: Das moderne Ich, S. 22.

⁸¹³Ebd., S. 19.

Wie das „letzte Ich“ von Benn, dessen Wirklichkeit den Ursprung verloren hat und nur noch eine Fiktion „individuell existenter Subjekte“⁸¹⁴ scheint, erschaffen sich auch Simon, Joseph und Jakob Bilderwelten, die ihre Würde schützen.

Walsers Protagonisten fragen nach keinem Warum, das ihre Handlungen und Wünsche begleitet und bestimmt. Sie haben entschieden, die Lenkung ihrer Geschicke dem Zufall und Schicksal zu überlassen. Seine Entscheidung, mit Herrn Benjaminta zu gehen, kommentiert Jakob: „Mir paßt dieser Mensch, und ich frage mich nicht mehr, warum.“ (J.v.G. 139) Gefühle differenzieren Simon, Joseph und Jakob nicht, nur atmosphärisch registrieren ihre Körper, Zustände und Verfassungen. Sie sammeln und ordnen keine Wahrnehmungen, reflektieren keine Erfahrungen und planen für keine Zukunft, sondern leben in ihrer Gegenwart und genießen den Augenblick, das Jetzt. Sie erleben soziales Außenseitertum nicht als Prozess, nicht als eine Situation, in die sie hineingeraten, denn sie sind von vornherein nicht integriert, sondern stagnieren im Außen. Sie leben in einer Haltung der Verweigerung, in einer Untätigkeit, die ihnen zugleich Unschuld garantiert. Ihr Ich erkennt keine Probleme und löst folglich auch keine. Entstehende Frustrationen kompensiert es und genießt Bestrafungen als Belohnungen. Sich zu vergleichen, zu messen, zu relativieren und zu entwickeln, vermag das Ich nur in Gesellschaft, nur im Zusammenleben und in der Kommunikation mit anderen, es braucht den Anderen als Adressaten, Partner und Maßstab. Walsers Protagonisten erfinden zur Gesellschaft ihres Ich ein Er und verleihen ihm in ihrer Innenwelt die Rolle des Anderen, heben somit Gefühle der Einsamkeit auf und erleben Gemeinschaft. In Selbstgesprächen praktizieren sie einseitig zentrales Wollen, ohne Frustrationen relativieren zu müssen. Souverän vermeiden sie depressive Zustände, regredieren unbewusst und enden monologisierend zwangsläufig im Schweigen.

⁸¹⁴Gottfried Benn: Das letzte Ich (1921). In: ders.: Prosa und Szenen. Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. 2. 2. Aufl. Wiesbaden 1962, S. 97.

Das äußere Gegenüber von Walsers Protagonisten ist nicht der Andere, sondern das Andere, es bildet in der Gestalt von Natur und Welt ein wesenhaft unbestimmtes Anderes. Alle drei Protagonisten spalten sich in ein Ich und eine Person, die ihren Namen trägt, in Ich und Simon, bzw. Joseph und Jakob. Wenn sie nicht von ihrem Ich, sondern von sich als Person sprechen, präsentieren sie sich als Er. Das Ich beherrscht die denkende und wollende, das Er die ausführende und handelnde Instanz. In einem unveröffentlichten Manuskript von Robert Walser erwägt ein schreibendes Ich, ob es sich in ein Er verwandeln soll, um so „zu tun oder zu sprechen, als sei er ein anderer“.⁸¹⁵ Verschmelzen das Ich und das Er zu einer Einheit, handeln gleichzeitig zwei Instanzen einer Person: „Der aus mir entstandene <er> oder das <er>- produzierende <ich> sieht noch heute den Platz lebhaft vor sich, auf dem feindliche Auseinandersetzungen stattfanden.“⁸¹⁶ Das Ich behält die Fäden in der Hand, konzidiert, dass „Formfragen“ sicher „keineswegs unwichtig“ sind, und wendet sich erst im Satzsatz noch einmal dem Er als Adressaten des Textes zu: „Bescheiden biete ich wenig dar; doch genügt es dir vielleicht.“⁸¹⁷ Vergleichbar verfährt Jakob mit seinem schreibenden Ich, wenn er es mit einem Er maskiert. Derartiges Rollenspiel verliert seine Leichtigkeit, sobald ein Ich und ein Er in Rivalität geraten, wie es Robert Walser mit vier Versionen seines Lebenslaufs vorführt. Er beginnt 1920 mit der Er-Form, wechselt 1925 und 1929 zum berichtenden Ich, um 1946 wieder zum Er zurückzukehren.⁸¹⁸

⁸¹⁵Robert Walser: Einiges aus meinen Jugendjahren (1927/28). In: ders.: Es war einmal, S. 9.

⁸¹⁶Ebd.

⁸¹⁷Ebd., S. 12.

⁸¹⁸Vgl. Walser: Für die Katz, S. 433-436.

Das Alternieren zwischen Ich und Er scheint zufällig Stimmungen und kontextfreien Entscheidungen zu folgen, Erklärungen gibt es nicht. Selbstinszenierung und Suche nach Identität steigern sich in Robert Walsers Text „Tobold (II)“, ⁸¹⁹ in dem ein anonymes Ich die Erzählung eines anderen, sich vervielfältigenden Ich präsentiert. ⁸²⁰ Ein „sonderbarer, stiller Mensch namens Tobold“ bekennt, früher Peter geheißen, als Oskar erfolglos Gedichte geschrieben und als Wenzel sich zum Narren gemacht zu haben. Ferner ist er nicht zu trennen von seinen sogenannten Kameraden, dem Schauspieler Franz, dem Virtuosen Hermann und dem Pagen Heinrich, die ihre „kühnen Einbildungen“ aufgeben mussten und vielleicht „Soldaten“, „friedliche Beamte und Bürger“ wurden. ⁸²¹ Das Ich, das bereits über diverse Biografien verfügt, instrumentalisiert den Namen Tobold, einen Namen mit doppelter Null, ⁸²² um ein neues Leben zu beginnen, nachdem die Person Peter mit allen anderen Namen und Rollen gescheitert ist. In einer Art Zauberwald inszeniert Tobold sich seine Wiedergeburt als Diener und will die „Dieneridee“ pflegen wie Don Quichote die „Ritteridee“ ⁸²³ lebt. Ausdrücklich sieht er im träumenden romantischen Ritter und Narren sein Vorbild und nicht im lebensklugen, ängstlich taktierenden Diener Sancho Panza. Bereits die Imagination und Formulierung „Ich diene“ genügt Tobold, um zu folgern, dass die „Person“ damit „in Ordnung“ ⁸²⁴ sei. Wie Simon, Joseph und Jakob spaltet er sich in ein Ich und Personen, die etwas wollen, nicht handeln, still warten, phantasieren und sich „nach Gefahr, nach Größe, nach Romantik“ ⁸²⁵ sehnen.

⁸¹⁹Walsers: Tobold, S. 134-163.

⁸²⁰Osterwalder liest Walsers Text ästhetisch und identifiziert eine „reine Stilfigur im wahrsten Sinn des Wortes“, da „die Trennung zwischen erzählendem und erzählten Ich nicht aufrechtzuerhalten“ sei. Das Benehmen der Ich-Figur könne „als eine Art zur Figur geronnenen Stil“ bezeichnet werden. Sonja Osterwalder: Das Ich als Stilfigur, S. 220.

⁸²¹Vgl. ebd., S. 224f.

⁸²²Jakobs Dasein definiert sich über die kugelrunde Null (vgl. J.v.G. 10, 139), die in der Abbildung vom Buchstaben „o“ nicht zu unterscheiden ist. So ist Tobold im Vergleich zu Simon, Joseph und Jakob, die alle ein o enthalten, doppelt abgesichert.

⁸²³Walsers: Tobold, S. 137.

⁸²⁴Ebd., S. 159.

⁸²⁵Ebd., S. 134.

In Tagträumen idealisiert Tobold sein Leben als ritterlich Dienender, der die ganze Welt „voll frohen Übermutes und herzlichen Lebensmutes“ mit dem Motto herausfordert: „Durch munteres, kräftiges Dulden wird das Leben spielend leicht.“⁸²⁶ Bruchlos kann das Unterfangen nur mit konsequent inszenierten, aktiven Innenwelten gelingen und mit Traumwelten, die Realitäten substituieren. Jede Wahrnehmung einer Realität produzierte Irritationen und Probleme.

Erste Schritte zu einem derartig kontextfreien Selbstbezug kündigen sich bereits in einem fingierten, für den Simplicissimus-Kalender 1912 geschriebenen „Brief von Simon Tanner“ an:

„Man will und kann mich nicht beschäftigen, man braucht mich nicht, ich stehe völlig außerhalb jedes Bedürfnisses, wohlan, so gebrauche ich mich eben selber, wähle mir selber den Zweck und halte mich für gut genug, irgendein Werk, wäre es auch das sonderbarste und nutzloseste, zu vollführen.“⁸²⁷

Mit dem Sprachbild einer Wanderung bestätigt Robert Walser in einem Gespräch Carl Seelig: „Ja, wichtig ist nur die Reise zu sich selbst.“⁸²⁸ Auf die Frage, mit wem er in Bern verkehrt habe, antwortet Robert Walser schlicht: „Mit mir selber!“⁸²⁹ Den Umgang mit sich selber pflegen auch alle drei Protagonisten. Simon Tanner beklagt noch, Zusammenhänge nicht sehen zu können (G.T. 37), was Joseph Marti und erst recht Jakob von Gunten, der im Nichts angekommen ist, nicht mehr für nötig erachten. Ihr in Autonomie vollzogener Selbstbezug generiert ein abstraktes Selbst, das in imaginierten Welten agiert. Die Entwicklung dahin gestaltet sich als Reise in die Stille vom Schreiben zum Nicht-Schreiben, zum Schweigen.

⁸²⁶Ebd., S. 163.

⁸²⁷Walser: Brief von Simon Tanner, S. 7.

⁸²⁸Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 66 (28. Dezember 1944).

⁸²⁹Ebd., S. 96 (5. Februar 1950).

Walters Figuren wollen ein Nichts sein, sie wollen das Geborgensein einer Kindheit spüren und würden ihr Leben gern noch einmal beginnen gleich einem Spiel, das wiederholt werden kann. Wie das Kind im Wald stehen sie still da und warten, gefunden und mitgenommen zu werden. In der Umkehrung von Statik und Dynamik bedeutet ihnen Warten, tätig zu sein, widerspruchsfrei verkörpern sie ein passives Aktiv und ein aktives Passiv. In einem unendlich aufgeschobenen Begehren vermischen sie die Sehnsucht, von einer geliebten Person entdeckt zu werden, mit dem masochistischen „Reinzustand“ des Wartens:

„Das reine Warten teilt sich in zwei gleichzeitige Ströme: der eine stellt dar, worauf man wartet, was aber wesentlich auf sich warten lässt, immer verzögert, immer aufgeschoben ist; der andere das, was man erwartet, das, was allein die Ankunft dessen, worauf gewartet wird, beschleunigen könnte. [...] Der Schmerz verwirklicht dann das Erwartete, während die Lust die Erfüllung des Wartens ist.“⁸³⁰

Ohne zu differenzieren, was möglich und was unmöglich sein könnte, zwingen sie ihr Dasein in ein Nichts, gestalten ihre Rollen und Tagträume mit Antinomien, nähren ihre Allmachtsphantasien und letztlich auf die Weise auch ihren Lebensmut. Ihr Wunsch lautet, sich zu entziehen und als Nichts unsichtbar zu machen, um als schmerzlich Vermisster wiedergefunden zu werden, neu zu beginnen und es diesmal besser zu haben. Wie Müllers Wanderer der „Winterreise“ genießen sie Erfüllung und Glück allein im kalten Schnee, jedoch ohne die Todessehnsucht ihres romantischen⁸³¹ Vorbilds.

⁸³⁰ Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus. In: Leopold von Sacher-Masoch. Venus im Pelz. Frankfurt am Main 1997, S. 222.

⁸³¹ Für Stefani erweist sich bei Walser „romantisch“ als eine „Chiffre für die angestrebte Einheit von Kunst und Leben“, als die Suche nach einem „utopischen Ort“, wo „Ruhe nicht identisch ist mit Stillstand“. Stefani: Der Spaziergänger, S. 176.

Sie instrumentalisieren ihre Einsamkeit als selbstinszenierte Regression mit der Sehnsucht nach märchenhafter Erlösung: Simon begegnet einer fürsorglichen Fee, Joseph tröstet der klare Sternenhimmel, und Jakob zieht mit einem illusionären König in eine imaginierte Wüste. Jakobs Rückzug endet in einem Ort der Stille und der Zeichenlosigkeit mit der Rolle eines einsamen Rufers, den niemand mehr hört.

Die nachfolgende Matrix zeigt die Protagonisten und ihre dem Muster einer Trilogie folgenden Entwicklung. Notiert ist jeweils die Zuspitzung, denn das, was für Simon gilt, repräsentiert auch Joseph, und ebenso vereint Jakob neben den genannten Merkmalen auch die von Simon und Joseph in sich.

Struktur eines Beziehungsgeflechts:

	Simon	Joseph	Jakob
Selbstbild	Omnipotenz für nichts und alles	Narr	Null
Rolle	Bruder	Diener	Knappe
Zustand	Stellungslos wollen	Kopflacheln	Gedankenlos schweigen
Kompensation	Spaziergänge Blicke	Tagträume Verklärung	Imaginationen Introversion
Gepäck	Reisekoffer	Regenschirm	es wird nichts erwähnt
Wahrnehmung	Heimat Jahreszyklus	Bilder Wetter	Träume Augenblick

Die Schnittmenge eines Reden schwingenden Wanderers (Simon), eines exzessiv Lachenden (Joseph) und eines in seiner Möglichkeitswelt schweigenden Phantasten (Jakob) verweist auf einen kommunikationsfreien Raum, in dem stumme Schneebilder den Tod begleiten (vgl. Sebastian, G.T. 123 und Fräulein Benjamenta, J.v.G. 63), und eine zeichenlose Wüstenlandschaft (vgl. J.v.G. 139) das Schweigen kennzeichnet. Der Typus des abstrakten Selbst weiß nicht um die Bedeutung des Anderen, findet keine Dialoge mit ihm und weicht hilflos auf Monologe aus. Er kennt die sozialen und psychologischen Funktionen eines Ich nicht und hat seine Erinnerungen an Vergangenes gekappt. Der Regression folgt eine radikale Innerlichkeit mit einem nach außen gerichteten, konsequenten Schweigen. Kontextbezogene Metaphern weichen abstrakten Metaphern, die in ihrer Einseitigkeit kommunikativ nicht verwendbar sind. Das abstrakte Selbst kann die Position eines intentionalen Beobachtens nicht finden, es kommuniziert keine Bilder und sendet keine Mitteilungen. Heimatlos verharrt es ohne Erinnerungskultur im Schweigen. Robert Walsers Protagonisten würden diesen Zustand mit der Rolle einer gedankenlosen Null identifizieren und als absolute Freiheit schätzen.

4.3 Vom Lachen zum Schweigen

Die Protagonisten bewegen sich vom Lachen zum Schweigen in drei Phasen:

1. Simon kommuniziert Lachen zur Selbstvergewisserung.
2. Joseph regrediert mit übermäßigem Lachen, das zum Monolog mutiert.
3. Jakob lacht lautlos in seinem Innern und endet im Schweigen.

Auf den verhalten defensiv agierenden Simon Tanner folgt Joseph Marti, der Anschluss ans Leben sucht, auffällig viel und willkürlich lacht, nicht um Freude auszudrücken, sondern um seinem Gegenüber Zugehörigkeit und Sehnsucht nach Harmonie zu signalisieren. Joseph wird nicht verstanden, scheitert und stellt die Weichen für den nur noch innerlich lachenden und am Ende schweigenden Jakob von Gunten. Lachen korreliert mit Schweigen und ist in dieser Verkettung als Symptom zu deuten, das auf Defizite und unerfüllte Bedürfnisse verweist. Die Protagonisten wollen leben, einfach nur leben und verkümmern im Unvermögen.

Ihr Schweigen ist nicht intendiert, weder genießen sie in meditativen Übungen ein Schweigen, noch nutzen sie es strategisch zur Geheimhaltung von Wissen. Schweigen passiert ihnen, sie erleben es als einzig mögliche und logische Schlussfolgerung, nachdem ihr Sehnen und Wollen menschliches Miteinander nicht hat initiieren können. Sie haben alles gegeben, leben anspruchslos einen reduzierten, aber von ihnen kalkulierbaren Tagesablauf, den sie träumerisch ausstaffieren, und folgen mit dem Empfinden von Unabhängigkeit eigenen willkürlichen Entschlüssen. Sie leben figürlich als Null im Schweigen und erzwingen eine Freiheit, die aus ihrer Perspektive das Leben ästhetisch bereichert. Wohlwollend könnte es ein Leben im Gleichnis genannt werden, jedoch verdeutlicht eine problematisierende Außensicht ihre Illusionen und Irrtümer sowie die Einseitigkeit ihrer Kommunikation, die ihre Isolation impliziert.

Im Mai 1914 zitiert Walser exemplarisch den Typus seiner Protagonisten in einem fingierten „Stellengesuch“,⁸³² das Wenzel, ein „armer, junger, stellenloser Handelsbflissener“, an hochgeehrte Herren richtet. Er präsentiert sich als dienende und träumende Null, sucht „eine Art warmes Versteck“ und hofft, „daß sich der junge und alte Traum in entzückende, lebendige Wirklichkeit verwandle“. Er sucht einen Platz, wo er sich gleich einem stillen, manierlichen und träumerischen Kind als „nützlich erweisen und sich dabei wohlfühlen darf“. Illusionslos wartet er mit feiner Ironie und zarter Provokation, was die Herren „Ihrem in Hochachtung und vorzüglicher Ergebenheit ertrinkenden Wenzel“ antworten werden. Dieser junge Mann übernimmt den Status eines Jakob von Gunten, der den Zustand der Sehnsucht, das Spiel mit den Kompensationen und die Imitation von Rollen hinter sich hat. Ohne seinen Stolz und seine Selbstachtung zu verlieren, regrediert er und verweigert stumm den sozialen Dialog. Er lacht nicht mehr, sondern bittet um ein stilles Dasein mit einer Arbeit, die „man wie träumend verrichten kann“. Das Indefinitpronomen „man“ führt ihn klaren Verstandes ins Schweigen mit dem resignierenden Gedanken, dass seine Redlichkeit „in der Welt, in der wir leben, herzlich wenig bedeutet“.

⁸³²Die nachfolgenden Zitate siehe: Robert Walser: Das Stellengesuch. In: ders.: Kleine Dichtungen, S. 125-127.

Weder Wenzel noch Simon, Joseph oder Jakob äußern ein Leiden, wie Søren Kierkegaard es ein sich selbst suchendes Ich beschreiben lässt. Kierkegaard entzieht dem ängstlichen und leidenden Subjekt menschliche Gesellschaft und isoliert es in seiner Selbsterkenntnis. Ein Seelenheil erwartet dies sich von dem Anderen distanzierende und abgrenzende Wesen in göttlicher Transzendenz. Religiös überhöht problematisiert Kierkegaard das Verhältnis des Ich zum Anderen, sodass das Ich sich im Göttlichen mit der Intention einer mystifizierten Selbstverwirklichung findet. Es braucht den Anderen nicht, sein „Spiegel“, in dem es seine Selbstbetrachtung zu vollziehen hat, ist „das Wort Gottes“. Als ein Instrument der Vollkommenheit wirkt die „Macht des Schweigens“, mit der das Ich zur „Häuslichkeit der Ewigkeit“ gelangt, wobei Schweigen als eine „Grundstimmung“ zu definieren ist, „denn es besteht ja nicht darin, daß nicht gesprochen wird“.⁸³³ Wenn auch Walsers Protagonisten nicht an einer Existenz Gottes zweifeln, so kommen ihnen doch dergleichen Trost suchende Annäherungen an Religionsgemeinschaften nicht in den Sinn. Wie Kierkegaard spiegeln sie sich innerhalb von Sprache, jedoch in einer Sprache, in der absolute Metaphern dominieren und sich nicht an einen Anderen binden. Ihr monologisierendes Schweigen unterscheidet sich elementar von Kierkegaards Meditation.

In einer Zeit, in der die Verhaltensweisen eines Identität suchenden Ich stark divergieren, relativieren sich die Besonderheiten von Simon, Joseph und Jakob.⁸³⁴ Ihre Regression wird nur wenig Aufmerksamkeit finden und tendenziell nicht als Krise interpretiert werden, denn ihre Defizite lassen sich symptomatisch dem Wesen eines Sonderlings zuordnen, ohne Ursachen zu erklären. Sie akzeptieren die Rolle eines Außenseiters, erkennen keine Zusammenhänge und beschäftigen sich deshalb auch nicht mit Korrekturen, klären Lebenssituationen nicht analytisch und differenzieren Leistungen nicht systematisch.

⁸³³Vgl. Søren Kierkegaard: Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen. In: ders.: Der Begriff der Angst. Philosophische Schriften 2. Frankfurt am Main 2009, S. 891, 906, 908, 909.

⁸³⁴Gees sieht in Walsers Texten die Abgrenzung von „gesellschaftlichen, von ganzheitlichen Visionen geführten Entwürfen“. Marion Gees: Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers. Berlin 2001, S. 139.

Für Gefühle des Wohlbefindens bedürfen sie ihrer Tagträume, während sie sich individuelles Fehlverhalten mit Provokationen verklären und legitimieren.

Da sie Bedeutungen in ihrer Zeichenhaftigkeit nicht dechiffrieren, ist ihre Aussage, Überraschungen zu lieben, in sich nur folgerichtig. Verhaltensweisen ihrer Mitmenschen sind für sie nicht kalkulierbar, sie erkennen keine Regeln und besitzen nicht annähernd ein Konzept für bewusstes Handeln, sondern sind mit ihrer Sicht auf Situationen dem Prinzip des Zufalls ausgeliefert. Ihre Formulierungskunst verschafft ihnen eine positive Auslegung des Erlebten mit dem Bekenntnis, unbeschwert dem Augenblick zu folgen und das Leben als Spiel zu betrachten. Die Position des Wartens dürfen sie nicht verlassen, denn dann verstünden sie sich als für ihre Taten Verantwortliche und nicht mehr als Adressaten eines aktiv fürsorglichen Schicksals, ihre Handlungsunfähigkeit wäre unübersehbar. Simon, Joseph und Jakob nehmen Rollen an, ordnen ihnen meist der Literatur oder ihrer Phantasie entnommene Verhaltensmuster zu und erleben so Augenblicke konstruierter und selbst inszenierter Wirklichkeiten. Ihre Bilderwelten sind ausschließlich als eindeutige Mitteilungen zu lesen und zu verstehen. Da ihnen ein Transfer metaphorischer Formulierungen unmöglich ist, rekurrieren sie letztlich auf ein Schweigen und kommunizieren in Form eines abstrakten Selbst mit personifizierter Natur und verspielten Wortgebilden. Dabei fungiert Sprache als ein Partner, der eine Teilhabe am Leben simuliert und Schweigen als Stille deutet. Im Schreiben kommuniziert das Selbst mit sich, lebt isoliert, aber nach eigenem Verständnis nicht einsam, seine Texte funktionieren als innere Dialoge und entziehen sich einer Öffentlichkeit.

Alle Protagonisten wollen leben, einfach nur leben, und ihr Wille genügt ihnen als Legitimation und Befähigung, jedoch auf Akzeptanz innerhalb ihres sozialen Umfeldes warten sie vergeblich. Eine Erklärung bietet Richard Sennett:

„Das Paradoxon von Sichtbarkeit und Isolation, das uns am öffentlichen Leben von heute immer wieder auffällt, hat seinen Ursprung im Recht auf Schweigen, das im letzten Jahrhundert Gestalt annahm. Isolation bei gleichzeitiger Sichtbarkeit für andere ergab sich als logische Konsequenz aus dem Beharren, stumm zu bleiben, wenn man sich in die chaotischen und doch anziehenden Gefilde der Öffentlichkeit hinauswagte.“⁸³⁵

Sennett tangiert mit psychologischer Argumentation moralisch-ideologische Ebenen, die schon bei Georg Simmel anklängen, der den modernen Menschen in einer großstädtischen Reizüberflutung scheitern sieht. Eine „rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen“ befördern „*die Steigerung des Nervenlebens*“. Simmel bezweifelt, dass der Mensch befähigt sein wird, diese „raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke“ zu verarbeiten.⁸³⁶ Auch Jakob von Gunten sieht sich abschreckenden Reizen und dem undurchschaubaren Gewimmel einer Großstadt ausgesetzt, begründet aber sein Schweigen nicht damit. Er wendet sich ab und ignoriert jede Konfrontation mit einer Öffentlichkeit, identifiziert sich mit Herrn Benjamenta und erreicht den Zustand der Sprachlosigkeit im Einklang mit der sich auflösenden Dienerschule und der damit gleichsam verloren gehenden Dieneridee.

⁸³⁵Sennett: Die Gesellschaft auf dem Wege zur Intimität, S. 34f.

⁸³⁶Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. In: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1, Frankfurt am Main 1995, S. 116f.

4.4 Spuren und Parallelen

Robert Walsers Protagonisten geben über ihre Gefühle und Gedanken nur sehr dürftig unmittelbar Auskunft, dagegen ist die Liste ihrer pauschalen Willensbekundungen lang. Wie weit ihnen Zustände und Entwicklungen ihrer Person bewusst sind, bleibt unklar, eher ist zu vermuten, dass sie Emotionen und Verhaltensweisen nicht reflektieren.

Ganz anders verhält sich Franz Kafkas gewesener Affe und Autodidakt Rotpeter,⁸³⁷ der wie Simon, Joseph und Jakob am Rande der Gesellschaft existiert, aber bewusst registriert, wie er lernt und Menschen imitiert, um zu überleben. Geselligkeit bedeutet ihm dagegen nichts, er passt sich nur der Not gehorchend an. Seine Selbstdarstellung in der Akademie konzentriert sich auf Wahrnehmungs- und Lernprozesse und auf eine anschauliche Darstellung methodischen Vorgehens. Entsprechend wählt er seinen Lebensort im Schauspielermilieu und entscheidet sich für ein distanziertes Rollenspiel als Form der Existenz. Ebenso wie Walsers Protagonisten bewahrt er sich die Haltung innerer Ruhe, auch wenn er ebenso wie Simon, Joseph und Jakob dem Typus des an der Normalität und der Gegenwart Gescheiterten angehört.

Literarische Texte, die exakt die Nahtstelle und den Übergang vom vollwertigen Mitglied menschlicher Gesellschaft zum Dasein eines Außenseiters, vom sogenannten Normalsein zur Anamnese erfassen und die menschliche Psyche in dieser Phase beleuchten, analysiert W. G. Sebald. Exemplarisch liest er Peter Handkes Erzählung des gewesenen Tormanns Josef Bloch als Versuch, der „Grenze zwischen normalem und pathologischem Verhalten“⁸³⁸ näherzukommen, denn die

⁸³⁷Vgl. Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie. In: ders.: Sämtliche Werke. Neu-Isenburg 2008, S. 1171-1178. Rotpeter beobachtet, analysiert, entscheidet, handelt und bilanziert zufrieden: „Im ganzen habe ich jedenfalls erreicht, was ich erreichen wollte.“ Ebd., S. 1178

⁸³⁸W. G. Sebald: Unterm Spiegel des Wassers. Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns. In: ders.: Die Beschreibung des Unglücks. 5. Aufl. Frankfurt am Main 2006, S. 115.

„in vieler Hinsicht zerdehnte, zeitlupenhafte Flucht Blochs zeigt darum aufs genaueste, wie aus einer indefiniten Panik und aus lauter ganz winzigen Katastrophen undramatisch und folgerichtig eine Daseinsform sich entwickelt, die mit den Definitionen der Normalität nicht mehr vereinbar ist.“⁸³⁹

Parallel mit dem Verlust seines Realitätsbezuges erfährt Josef Bloch eine sich entwickelnde Unfähigkeit, korrekt zu sprechen und Sprache zu verstehen. Ähnlich ergeht es Simon Tanner, dem unbegreiflich „alles, jedes Möbel, jeder Gegenstand, jedes Wort weh tat“. (G.T. 304) An Bloch und Walsers Protagonisten zeigt sich, „daß die Dimension der Sprache nirgends über die Wirklichkeit hinaus-, sondern immer bloß in ihr umgehen kann.“⁸⁴⁰ Daraus folgert Sebald:

„Das tautologische Verhältnis von Sprache und Realität, dessen der in sich Redende so inne wird, verrät, daß der Mensch an den ihn umgebenden Dingen nicht mehr besitzt als das Echo seiner eigenen Fiktionen. Vom Grad der Einsicht in dieses Dilemma hängt es vielleicht ab, ob der Diskurs mit sich selbst in autistisches Murmeln abklingt oder übergeht in die Metafiktion eines literarischen Textes.“⁸⁴¹

Bloch erweist sich wie Walsers Protagonisten als autistischer Murmler im Textgebilde. Auch er existiert mit bildhafter Wahrnehmung, mit Momentaufnahmen seines Umfeldes, die eine „Sicherungsfunktion für das verstörte Individuum“⁸⁴² darstellen. Wortloses Beobachten dokumentiert Entfremdung und Haltlosigkeit, zerrissene Erinnerungen einer Kindheit verweisen auf Gestörtheit und verhindern gesellschaftliche Verankerung.

⁸³⁹Ebd., S. 118.

⁸⁴⁰Ebd., S. 122.

⁸⁴¹Ebd., S. 123.

⁸⁴²Ebd., S. 128.

Sie alle visualisieren mit kunstvollen Sprachgebilden nur mittelbar die Besonderheiten ihrer Persönlichkeitsstrukturen und enden im Verstummen. Wie Simon, Joseph und Jakob isoliert sich auch Josef Bloch, jedoch begleitet ihn ein äußerst präziser und distanzierter Erzähler, der Bloch quasi mit der Lupe beobachtet, seziert und abbildet.

Auch Peter Handkes Wanderer der Sainte-Victoire erfährt Vergleichbares wie Simon, Joseph und Jakob, verarbeitet aber wie Rotpeter eigene Wahrnehmungen bewusst konstruktiv zur Selbsterhaltung. Beim Abstieg vom Berg erlebt das Ich einen „Zustand der Ruhe und Freude; neu durchdrungen von meinem guten Recht, zu schreiben; neu überzeugt von Schrift und Erzählung.“⁸⁴³ Mit der Berufung zum Schriftsteller negiert sich das Ich und knüpft seine Erkenntnis an ein „Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: *der Schriftsteller*“.⁸⁴⁴ Mit der Bezugnahme auf Petrarca, dass „sich selber zu entwurzeln, die größte Errungenschaft“⁸⁴⁵ sei, bestätigt sich das zum Schreiben erweckte Ich, das sich mit der Stärke eines Odysseus gerettet und als „Niemand“⁸⁴⁶ sagenhaft sicher fühlt. Es teilt sich mit, erklärt sich und erweist sich als kommunikationsfähig, dagegen überleben Walsers Protagonisten nur im Schweigen mit einem nicht mehr eindeutig zu identifizierenden Ich.

Robert Walsers literarisches Ich bleibt die Übereinstimmung von Person und Rolle versagt, es schreibt „immer an demselben Roman“, der „als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch“⁸⁴⁷ zu bezeichnen wäre, und assoziiert gleichzeitig selbstironisch die Vernichtung seines Schaffens, denn in „manchen Zimmern finden sich sehenswerte Öfen“.⁸⁴⁸ Seine Erinnerungen werden immer brüchiger und münden schließlich im Vakuum der Erinnerungslosigkeit.

⁸⁴³Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main 1984, S. 56f.

⁸⁴⁴Ebd., S. 57 und vgl. S. 21: Es verlangte ihn, „niemand zu sein“.

⁸⁴⁵Ebd., S. 35.

⁸⁴⁶Ebd., S. 36.

⁸⁴⁷Robert Walser: Eine Art Erzählung. In: ders.: Für die Katz, S. 322.

⁸⁴⁸Ebd., S. 326.

Jakob von Gunten sucht sein Ich nicht mehr, sondern dekliniert es zum Er, der glaubt, „der zu sein, der er ist“. (J.v.G. 46) Seinen letzten Halt findet er in einem statisch reduzierten, bildlosen Sein ohne zeitlichen Bezug. Tonio Kröger dagegen individualisiert sich anspruchsvoll und ergründet mit anklingender Demut die Referenz in sich: „Es ist gerade genug, daß ich bin, wie ich bin, und mich nicht ändern will und kann“.⁸⁴⁹ In seiner Selbstsuche und Selbstbestätigung rekurriert auch Handkes Kaspar auf biblische Tradition, konjugiert sich dynamisch vom „Ich bin, der ich bin“⁸⁵⁰ bis zum „Ich werde gewesen sein, weil ich bin“⁸⁵¹ und garantiert sich eine Existenz in Kontexten. Kaspar bewahrt sich ein aktives Ich mit Handlungsmöglichkeiten, eine Position, die „Die Unbeholfenen“ von Botho Strauß verloren haben. Sie empfangen als passiv Seiende nur noch Impulse einer Gegenwart und definieren sich über die Einsicht: „Ich bin, was mir widerfährt“.⁸⁵² Anders als Jakob repräsentieren sie noch ein Ich, dem aber gleich Jakobs Er auch nur die Rolle eines Wartenden zusteht.

Florian Lackner existiert als zeit- und raumloses, handlungsunfähiges, beobachtendes Selbst, ein nicht mit der Natur, sondern mit dem eigenen Intellekt, mit dem Selbst kommunizierendes Ich. In der „nördlichen Randzone der Stadt“ gibt es für ihn, „von der äußeren Alltagswelt entfernt“, nichts Natürliches mehr.⁸⁵³ Er fungiert als „ein Dilettant seines Ichs“,⁸⁵⁴ das kein Wollen kennt, sondern Impulsen ausgesetzt ist, Impulse empfängt, die die Abläufe in Raum und Zeit bestimmen. Er sieht die Menschen auf Impulse reagieren und Leben in Unbeständigkeit führen. Die Menschheit agiert als Netzwerk, das eine Krise, wie sie Lord Chandos schildert, zwar erfahren, aber nicht mehr abbilden, nicht mehr formulieren kann.

⁸⁴⁹Mann: Tonio Kröger, S. 104.

⁸⁵⁰Dazu Spaemann: „Aber wer sich nur als der ‚Ich bin‘ zu erkennen gibt, kann eben deshalb nicht abgebildet werden. Wer glaubt, dass es ihn gibt, weiß deshalb noch nicht, wer er ist, außer dass er selbst der ist, der ‚Ich bin, der ich bin‘ gesagt hat.“ Schritte über uns hinaus, S. 268.

⁸⁵¹Peter Handke: Kaspar. Frankfurt am Main 1967, S. 46.

⁸⁵²Botho Strauß: Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle. München 2007, S. 51.

⁸⁵³Ebd., S. 110, S. 7.

⁸⁵⁴Ebd., S. 17.

Das gegenwärtige

„Lord Chandos-Dilemma beginnt nun damit, daß unsere Sprache so wenig wie unsere Augen das ermeßbar Winzige und Theoretische dieser Wirklichkeit fassen können. Nichts davon läßt sich noch mit einer bildlichen Vorstellung verbinden. Die deutende Sprache kann unmöglich mit den Informationen aus dem Bereich winziger Teilchen mithalten.“⁸⁵⁵

Das individuelle Ich firmiert als „Dativ-Person“,⁸⁵⁶ mit der es sich grammatisch im System verortet. Sprechen schrumpft zum „Verständigungsmedium unter Besiegten“⁸⁵⁷ und mutiert zu einer Form von Sprachlosigkeit, die an das Schweigen der Walserschen Protagonisten erinnert. Kaspar und Florian Lackner sind Einsame und Isolierte, die im Gegensatz zu Simon, Joseph und Jakob ihre Wirklichkeiten reflektieren und mit produktiver Wahrnehmung schreibend eine ästhetisch-poetische (vgl. Thomas Mann, Peter Handke) oder metaphysisch-intellektuelle (vgl. Robert Musil, Botho Strauß) Lebensbewältigung schaffen. Mehrdeutig bleibt, was identitätsbildende Erfahrung und was kompensatorische Attitüde zu nennen sei.

Kafkas Rotpeter nutzt die Nachahmung der Menschen als Schutz seiner Selbst und als Möglichkeit zum Überleben, womit er die Hoffnung auf Freiheit preisgibt. Walsers Protagonisten wollen auf keinen Fall ihre Freiheit verlieren und streben ins vermeintlich rettende Nichts, wo Erinnerungen entgleiten und sich mit den entschwindenden Bildern der Bezug zur Realität löst. Eine „Lesbarkeit“ und Analyse von Bildern verknüpft Walter Benjamin mit dem Zeitbegriff, jede „Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit.“

⁸⁵⁵Ebd., S. 58.

⁸⁵⁶Ebd., S. 51.

⁸⁵⁷Ebd., S. 89.

Ein „Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentrifft“.⁸⁵⁸ Sebald erweitert Benjamins Theorie, dass Bilder eine „Bewegung in ihrem Innern“, eine „Dialektik im Stillstand“⁸⁵⁹ vollziehen, und nutzt ihre Eigendynamik in Form einer Selektion.

Innerhalb seiner Texte reiht er Fotografien entweder zur Bildfolge oder streut sie subjektiv in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss‘ „wildes“ Denken. Für Sebald ist das „eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen.“⁸⁶⁰ Sebald kalkuliert, „den Zufall auch zu provozieren“⁸⁶¹ und eine Teilhabe des Lesers am Spiel, sodass dessen Recherche „das Vergessene im Text materialisiert“.⁸⁶² In hautnahen Dialogen mit Texten erschließen sich einem derartig diffusen Rezipienten Optionen, im kontingenten Akkumulieren von Zitaten gleich einem Benjaminschen Flaneur qualitative Aussagen zu finden.

4.5 Resümee

Die Idee, Robert Walsers Berliner Romane als Trilogie zu lesen, erwies sich als tragfähig. In trilogisch chronologischer Reihung bilden die Protagonisten ein aussagekräftiges und repräsentatives Beziehungsgefüge. Auch bewährte sich die Methode des Sammelns und Neuordnens. Die Auswertung der Profilierungen, die Kontrastierungen und Spiegelungen funktionieren und veranschaulichen eine typisierbare Individualität im Geflecht zeitgenössischer Tendenzen, ein Idealtypus im Sinne Max Webers wird sichtbar. In ihren Attitüden stimmen die Protagonisten mit Phänomenen der Moderne überein. Sie präsentieren sich als Spaziergänger und Beobachter und suchen Orientierung in verschwimmenden Wirklichkeiten.

⁸⁵⁸Benjamin: Das Passagen-Werk. Bd. 1, S. 577f.

⁸⁵⁹Ebd., S. 578.

⁸⁶⁰W. G. Sebald: „Auf ungeheuer dünnem Eis“. Frankfurt am Main 2011, S. 84.

⁸⁶¹Ebd., S. 213.

⁸⁶²Ebd., S. 222.

Ihre Besonderheit liegt in der Einseitigkeit ihrer Wahrnehmungen, die ein Verstehen von Mitteilungen verhindert und folglich die Entwicklung zu einer sozial integrierten Persönlichkeit versperrt.

Die Protagonisten spielen mit der Sprache, mit Substantivierungen von Verben, Neologismen und phantasierten Alliterationen gleich komponierten Klangbildern. Hingegen spielen sie nicht mit Begrifflichkeiten und Bedeutungsvielfalten und verstricken sich in von ihnen nicht durchschaute Widersprüche. Zunächst nach außen gerichtete Kompensationen mutieren zu selbstinszenierten Innenwelten in einer Sprache der Stille, wobei das Schweigen als sprechendes Nichts, als eine Sprache des Nichts fungiert. Deutlich erkennbar gestaltet sich in stringenter Folge eine Entwicklung vom lachenden Spaziergänger zum schweigenden Tagträumer, der seine Identität an ein autonom abstraktes Selbst delegiert. Selbstbeichtigungen korrespondieren mit dem Lebensziel, eine Null werden zu wollen, hinter deren Maske sich ein Ich verbirgt, das sich stolz selbst auflöst.

Walsers Protagonisten betrachten ihr Leben mit Zustimmung des Erzählers in einem Konjunktiv,⁸⁶³ den sie als Garant zur Realisierung ihrer Phantasien empfinden, der ihnen aber nur vorhandene Defizite bestätigt. Ihre Hoffnungen und Erwartungen kleiden sie in Möglichkeitsformen, kaschieren ihre Selbstzweifel und vermeiden jegliche Überprüfung ihrer Vorstellungen. Mit der Verlagerung ihrer Sehnsüchte auf eine Bühne des Geschehens in irrealen Welten nähren die Protagonisten ihre Illusionen und suggerieren sich in simulierten Bildern, das Leben verstanden und bewältigt zu haben. Sie wollen ein Dasein wie die anderen führen und werden sich selbst zum Rätsel, eine Position, die sie lähmt und Schauspielern gleichen lässt, die ohne Publikum in einer Wartehalle des Lebens auftreten.

⁸⁶³Simon beginnt mit dem Konjunktiv I, während Joseph und Jakob bereits in gefestigten Phantasiewelten agieren, sich selbst nicht mehr trauen und den Konjunktiv II verwenden: Simon: „In fremden Interessen würde ich aufgehen“, für die Zwecke, Interessen und Absichten Anderer leben. (G.T. 174) „Ich wäre zu jeder Tat bereit, wenn es nur eine kühne Tat wäre“. (261) Joseph (der Erzähler wünscht Joseph im Konjunktiv II): „Gelacht würde man haben, und ein ernstes, aber ruhiges Wort würde man schön vor sich hingesprochen haben.“ (D.G. 258) Ein Freund, mit dem er gemeinsam lachen könnte, existiert nicht. Jakob: „Ja, das wüßte ich, denn ich würde mich nicht haben täuschen können.“ (J.v.G. 66)

Wie Simon, Joseph und Jakob in Robert Walsers Werk eingebettet sind, zeigen Blicke auf tendenzielle Dispositionen ihres Typus bei Fritz Kocher (1904) und auf konsequente Zuspitzungen beim namenlosen Räuber (1925). Das Ich, das über Fritz Kocher berichtet, distanziert sich noch, das heißt, es unterscheidet noch zwischen sich und seinem Gegenstand, dem präsentierten Autor und dessen Aufsätzen. Diese Trennung zwischen Ich und Er verschwindet beim Räuber. Er agiert nicht mehr als literarische Figur, sondern avanciert zum Substitut eines Ich, das ihn als Koautor einverleibt und vorführt, ein Spiel, in dem ein passives Subjekt sich mit einem aktiven Objekt maskiert, das ein Nichtsnutz ohne soziale Aufgaben und ein Autor mit Versagensängsten zu sein vorgibt. Ein schreibendes Ich erfindet ein agierendes Er und spielt so mit sich selbst, es verharrt ohne Sicherheiten in seinen inszenierten Welten und simuliert sich Formen einer Kommunikation. Es lebt in Augenblicken und bedarf keiner Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität, zwischen Vergangenem und Zukünftigem.

Veränderungen und Entwicklungen der Protagonisten artikulieren sich bildhaft, Zeichen verweisen auf Bedeutungen und ermöglichen Aussagen in der Qualität von Wahrscheinlichkeiten. In konstruierten Kontexten ordnen sich Elemente und bilden neue Strukturen, die zu einem Verstehen führen. Dem flanierenden Betrachter erscheinen Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten als Trilogie eines abstrakten Selbst, dessen innere Bilder autonomen Phantasien entspringen und eine imaginierte Stille mitteilen. Alle drei bewegen und inszenieren sich gern im Konjunktiv, den sie nicht als Begrenzung oder Relativierung ihrer Phantasien empfinden, sondern als kompetente Möglichkeitsform sehen, mit der sie sich kompensierende Bilderwelten suggerieren und es glänzend verstehen, in ihnen spielerisch ein Leben zu gestalten. In Tagträumen verweilt ein personalisiertes Er im Schweigen und will erst in der Möglichkeitsform gelacht haben. Noch spaziert es im Schutz von Wolken und Bäumen und wartet auf Unbestimmtes. Es sieht sich von Zufällen umgeben und inszeniert sich stolz eine Dienerrolle für sein Spiel mit den Varianten einer Masken tragenden Welt.

Lebensdaten zu Robert Walser

1878	Geburt in Biel am 15. April,
1884–1892	Besuch der Volksschule und des Progymnasiums in Biel,
1892–1895	Lehre bei der Bernischen Kantonalbank in Biel,
1894	Tod der Mutter am 22. Oktober,
1895	in Basel und Stuttgart – als Schauspieler abgelehnt,
1896	in Zürich – diverse Tätigkeiten,
1897–1904	Aufenthalte in Berlin, München, Solothurn, Würzburg, Täuffelen am Bielersee, Winterthur, Wädenswil am Zürichsee, Zürich, Bern, diverse Tätigkeiten und erste Veröffentlichungen,
1905	in Berlin, im Herbst Besuch einer Dienerschule und anschließend von Oktober bis Dezember Tätigkeit als Diener auf Schloss Dambrau in Oberschlesien,
1905–1912	in Berlin, Veröffentlichungen von Romanen, Kurzgeschichten, in Feuilletons und Zeitschriften,
1913–1920	in Bellelay und Biel,
1914	Tod des Vaters am 9. Februar,
1925	letzte Veröffentlichung einer Prosasammlung („Die Rose“),
1921–1928	in Bern, diverse Veröffentlichungen,
1933–1956	in der Heilanstalt- und Pflegeanstalt Herisau im Kanton Appenzell-Außerrhoden, ab 1933 keine schriftstellerischen Tätigkeiten mehr,
1943	Tod des Bruders Karl am 28. September,
1944	Tod der Schwester Lisa am 7. Januar,
1956	Tod am 25. Dezember.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Bahr, Hermann: Kritische Schriften in Einzelausgaben. Hg. von Claus Pias. Bd. II. Weimar 2004.
- Bahr, Hermann: Kritische Schriften in Einzelausgaben. Hg. von Claus Pias. Bd. IX. Weimar 2010.
- Balzac, Honoré de: Das unbekannte Meisterwerk. Hg. von Sebastian Göppert und Herma Göppert-Frank. Frankfurt am Main 1987.
- Benjamin, Walter: Robert Walser (1929). In: Über Robert Walser. Hg. von Katharina Kerr. Bd. 1. Frankfurt am Main 1978, S. 126-129.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 1 und 2. Frankfurt am Main 1983.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1. Frankfurt am Main 1991.
- Benjamin, Walter: Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe. Bd. 19. Hg. von Gérard Raulet. Berlin 2010.
- Benn, Gottfried: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Bd. 1 und 2. 2. Aufl. Wiesbaden 1962.
- Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt am Main 1988.
- Bergson, Henri: Schöpferische Entwicklung. Zürich 1927.
- Cézanne, Paul: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Hg. von Walter Hess. Hamburg 1957.
- Dilthey, Wilhelm: Gesammelte Schriften. Bd. VIII: Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie. Hg. von Bernhard Groethuysen. Göttingen 2006.
- Freud, Anna: Das Ich und die Abwehrmechanismen. Frankfurt am Main 2009.
- Freud, Sigmund: Triebe und Tribschicksale (1915). In: ders.: Studienausgabe Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main 1975, S. 75-102.
- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es (1923). In: ders.: Studienausgabe Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main 1975, S. 273-325.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905). In: ders.: Studienausgabe Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main 1982, S. 9-219.
- Freud, Sigmund: Studienausgabe Bd. IX. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Frankfurt am Main 1974.
- Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren (1907/1908). In: ders.: Studienausgabe Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt am Main 1969, S. 169-179.
- Freud, Sigmund: Über eine Weltanschauung (1932). In: ders.: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke Bd. 15. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1961, S. 170-197.

- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Frankfurt am Main 1972.
- Grosz, George: Ecce Homo. Reinbek 1980.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. 11. Aufl. Tübingen 1967.
- Heidegger, Martin: Holzwege. Frankfurt am Main 1977.
- Hesse, Hermann: Robert Walser (1909), *Poetenleben* (1917), *Der Gehilfe* (1936), *Große kleine Welt* (1937/50). In: Über Robert Walser. Hg. von Katharina Kerr. Bd. 1. Frankfurt am Main 1978, S. 52-62.
- Hesse, Hermann: Peter Camenzind. Berlin 1988.
- Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Berlin 1930.
- Hessel, Franz: Ein Flaneur in Berlin. Berlin 1984.
- Hofmannsthal, Hugo: Die Frau am Fenster/Der Tod des Tizian/Der Tor und der Tod. Drei Dramen. 4. Aufl. Berlin 2017.
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief (1902). In: ders.: Ausgewählte Werke. Hg. von Eike Middell. Leipzig 1975, S. 95-109.
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg 1956.
- Ibsen, Henrik: Sämtliche Werke. Hg. von Julius Elias und Paul Schlenther. Bd. 5. Berlin 1922.
- Kafka, Franz: Sämtliche Werke. Neu-Isenburg 2008.
- Kafka, Franz: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hg. von Max Brod. Bd. 7: Tagebücher 1910-1923. Frankfurt am Main 1976.
- Kaiser, Georg: Von Morgens bis Mitternachts. Berlin 1918.
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main 1977.
- Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Frankfurt am Main 1971.
- Kracauer, Siegfried: Straßen in Berlin und anderswo. Frankfurt am Main 1964.
- Le Bon, Gustav: Psychologie der Massen. 4. Aufl. Stuttgart 1922.
- Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 9. Aufl. Jena 1922.
- Mach, Ernst: Erkenntnis und Irrtum. 3. Aufl. Leipzig 1917. Maeterlinck, Maurice: Der Schatz der Armen. Jena 1898.
- Mann, Thomas: Tonio Kröger. In: ders.: Ausgewählte Erzählungen. Berlin 1953, S. 100-168.
- Mann, Thomas: Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main 1975.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg. Berlin 1953.
- Morgenstern, Christian: Brief an Bruno Cassirer (1906). In: Über Robert Walser. Hg. von Katharina Kerr. Bd. 1. Frankfurt am Main 1978, S. 39-41.
- Musil, Robert: Die *Geschichten* von Robert Walser (1914). In: Über Robert Walser. Hg. von Katharina Kerr. Bd. 1. Frankfurt am Main 1978, S. 89-91.

- Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg 1970.
- Musil, Robert: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Gesammelte Werke. Bd. II. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.
- Musil, Robert: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1983.
- Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft (1882). In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3. Berlin/New York 1980, S. 343-651.
- Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. 2. Aufl. Berlin 2013.
- Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Frankfurt am Main 2002.
- Plessner, Helmuth: Gesammelte Schriften. Bd. VII. Frankfurt am Main 2003.
- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Leipzig 1948, S. 7-218.
- Rilke, Rainer Maria: Briefe über Cézanne. Hg. von Clara Rilke. Frankfurt am Main 1983.
- Rimbaud, Arthur: Sämtliche Werke. Leipzig 1976.
- Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz. Frankfurt am Main 1997.
- Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. I. Frankfurt a. M. 1995.
- Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. 1. Aufl. Leipzig 1911.
- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Zwei Bände. München 1923.
- Strindberg, August: Ein Traumspiel. Frankfurt am Main 1963.
- Vaihinger, Hans: Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. 7. u. 8. Auflage. Leipzig 1922.
- Valéry, Paul: Monsieur Teste. Leipzig 1980.
- Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.1. Fritz Kocher's Aufsätze. Hg. von Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Basel und Frankfurt am Main 2010.
- Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.2. Geschwister Tanner (Erstdruck). Hg. von Wolfram Groddeck, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Basel und Frankfurt am Main 2008.
- Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.3. Der Gehülfe (Erstdruck). Hg. von Angela Thut und Christian Walt. Basel und Frankfurt am Main 2012.
- Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.4. Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (Erstdruck). Hg. von Hans-Joachim Heerde. Basel und Frankfurt am Main 2013.
- Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.8. Prosastücke. Kleine Prosa. Der Spaziergang. Hg. von Barbara von Reibnitz. Basel und Frankfurt am Main 2016.

- Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Band I.12. Die Rose. Hg. von Wolfram Groddeck, Hans-Joachim Heerde und Caroline Socha. Basel und Frankfurt am Main 2016.
- Walser, Robert: Briefe. Hg. von Jörg Schäfer. Genf 1975.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 3. Aufsätze. Zürich 1985.
- Walser, Robert: Der Gehülfe. Zürich 1985.
- Walser, Robert: Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt am Main und Leipzig 2002.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 19. Es war einmal. Frankfurt am Main 1986.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 20. Für die Katz. Prosa aus der Berner Zeit (1928-1933). Zürich 1986.
- Walser, Robert: Geschichten. Zürich 1985.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 4. Kleine Dichtungen. Zürich 1985.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 6. Poetenleben. Zürich 1986.
- Walser, Robert: Seeland. Zürich 1986.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 16. Träumen. Prosa aus der Bieler Zeit (1913-1920). Zürich 1985.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 17. Wenn Schwache sich für stark halten. Prosa aus der Berner Zeit (1921-1925). Zürich 1986.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Bd. 18. Zarte Zeilen. Prosa aus der Berner Zeit (1926). Zürich 1986.
- Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. Bd. 1-6. 1. Aufl. Frankfurt am Main 2003.
- Weber, Max: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen 1973.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus Logico-Philosophicus. London 1958.
- Wittgenstein, Ludwig: Vortrag über Ethik. Frankfurt am Main 1989.

Sekundärliteratur

- Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus. Berlin 2009.
- Albes, Claudia: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen und Basel 1999.
- Amann, Jürg: Eine literarische Biographie in Texten und Bildern. Zürich 2006.
- Andres, Susanne: Robert Walsers arabeskes Schreiben. Göttingen 1997.
- Angerer, Christian: Rollenspiele. Soziales Rollenverhalten und Identitätsverweigerung in Robert Walsers Texten der frühen und der Berliner Zeit. Stuttgart 1995.
- Arnswald, Ulrich, Jens Kertscher, Matthias Kroß (Hg.): Wittgenstein und die Metapher. Berlin 2004.
- Assmann, Aleida: Fiktion als Differenz. In: Poetica. Hg. von Karlheinz Stierle. Bd. 21. Jg. 1989, S. 239-260.
- Baum, Mathias: Bildfindung im Spannungsfeld von Existenzialität und Sensualität. Zur Poetologie Robert Walsers. Frankfurt am Main 1993.
- Berger, Peter L.: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin und New York 1998.
- Berghahn, Wilfried: Robert Musil. Reinbek bei Hamburg 1963.
- Bernhard, Thomas: Gehen. Frankfurt am Main 1971.
- Birkner, Nina: Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung. Figurationen interdependenter Herrschaft. Berlin/Boston 2016.
- Blumenberg, Hans: Das Lachen der Thrakerin. Frankfurt am Main 1987.
- Böschstein, Bernhard: Die Sprengkraft der Miniatur. Zur Kurzprosa Robert Walsers, Kafkas, Musils, mit einer antithetischen Eröffnung zu Thomas Mann. Hildesheim 2013.
- Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Frankfurt am Main 1981.
- Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Frankfurt am Main 1983.
- Borchmeyer, Dieter (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt am Main 1999.
- Borchmeyer, Dieter: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser. Tübingen 1980.
- Bruss, Dagmar: Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit. Giovanni Verga und Robert Walser: Vom Umschlagen des Genealogischen in die Horizontale um 1900. Heidelberg 2016.
- Büchner, Georg: Werke und Briefe. Frankfurt am Main 1979.
- Caduff, Marc: Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk. Paderborn 2016.
- Chamisso, Adelbert von: Sämtliche Werke. Berlin o. J.
- Consbruch, Benita von: Der Wille zum Schweren. Künstlerprofile in den frühen Erzählungen Thomas Manns. Marburg 2010.

- Darwin, Charles: Gesammelte Werke. Neu Isenburg 2006.
- Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus. In: Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz. Frankfurt am Main 1997, S. 163-281.
- Dück, Hans Udo: Strukturuntersuchung von Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. München 1968.
- Ehbauer, Horst: Monologisches Spiel. Erklärungsversuche zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers. Nürnberg 1978.
- Evans, Tamara S.: Robert Walsers Moderne. Bern und Stuttgart 1989. Ewers, Hanns Heinz (Hg.): Führer durch die moderne Literatur. Berlin 1911.
- Fattori, Anna / Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg 2011.
- Frank, Manfred: Auf der Suche nach einem Grund. Über den Umschlag von Erkenntniskritik in Mythologie bei Musil. In: Mythos und Moderne. Hg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main 1983, S. 318-362.
- Fröhlich, Elio / Hamm, Peter (Hg.): Robert Walser. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt am Main 1980.
- Fuchs, Annette: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen 1960.
- Gass, William H. / Laederach, Jürg: Über Robert Walser. Salzburg/Wien 1997.
- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Frankfurt am Main 1987.
- Gees, Marion: Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers. Berlin 2001.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Aufl. Paderborn 2010.
- Gildemeister, Otto: Essays. Erster und zweiter Band. Stuttgart, Berlin 1898.
- Gisi, Lucas Marco: Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers „Felix“-Szenen. In: „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Hg. von Elio Pellin und Ulrich Weber. Göttingen 2012, S. 55-70.
- Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015.
- Gößling, Andreas: Ein lächelndes Spiel: Kommentar zu Robert Walsers „Geschwister Tanner“; mit einem Anhang unveröffentlichter Manuskriptvarianten des Romans. Würzburg 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang: Campagne in Frankreich 1792. In: ders.: Sämtliche Werke Bd. 14. Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre. Hg. von Reiner Wild. München 2006, S. 335-516.
- Grenz, Dagmar: Die Romane Robert Walsers: Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung. München 1974.

- Greven, Jochen: Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen. Köln 1960.
- Greven, Jochen: Anhang. In: Robert Walser. Der Gehülfe. Zürich 1985, S. 297-315.
- Greven, Jochen: Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht. Frankfurt am Main 1992.
- Groddeck, Wolfram: Robert Walser und das Fantasieren. Zur Niederschrift der „Geschwister Tanner“. In: Text und Kritik. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 12/12a. Robert Walser. 4. Auflage: Neufassung. Oktober 2004.
- Groddeck, Wolfram: „und in der Tat, er schrieb so etwas wie einen Roman.“ Zur Edition des Druckmanuskripts von Robert Walsers Romandebüt *Geschwister Tanner*, S. 141-157. In: Groddeck, Wolfram / Sorg, Reto / Utz, Peter / Wagner, Karl (Hg.): Robert Walsers >Ferne Nähe<. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007.
- Groddeck, Wolfram / Sorg, Reto / Utz, Peter / Wagner, Karl (Hg.): Robert Walsers >Ferne Nähe<. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007.
- Groddeck, Wolfram: „Versuch, ein Selbstbildnis herzustellen“. Ein philologisch-poetologischer Kommentar zu Robert Walsers Prosastück *Meine Bemühungen*. In: „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Hg. von Elio Pellin und Ulrich Weber. Göttingen 2012, S. 29-46.
- Gronau, Peter: „Ich schreibe hier dekorativ“. Essays zu Robert Walser. Würzburg 2006.
- Halfmann, Ulrich: Der amerikanische „New Criticism“. Frankfurt am Main 1971.
- Handke, Peter: Kaspar. Frankfurt am Main 1967.
- Handke, Peter: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Frankfurt am Main 1970.
- Handke, Peter: Der Bildverlust. Frankfurt am Main 2002.
- Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main 1984.
- Handke, Peter: Versuch über den Stillen Ort. Berlin 2012.
- Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hg.): Poetik und Hermeneutik. Bd. X. Funktionen des Fiktiven. München 1983.
- Hinz, Klaus-Michael: Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie. Mit einer Fußnote zu Kafkas Spielsachen. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main 1991, S. 310-322.
- Hinz, Klaus-Michael / Horst, Thomas (Hg.): Robert Walser. Frankfurt am Main 1991.
- Hobus, Jens: Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers. Würzburg 2011.
- Hogen, Hildegard: Die Modernisierung des Ich. Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer, Robert Musil und Elias Canetti. Würzburg 2000.
- Hoffmann, E. T. A.: Poetische Werke. Bd. 6. Berlin 1963.
- Holderegger, Hans: Robert Walser. Eine Persönlichkeitsanalyse anhand seiner drei Berliner Romane. Berlin 1973.

- Hong, Kil-Pyo: Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“. Würzburg 2002.
- Hucke, Karl-Heinz: Der integrierte Außenseiter. Hesses frühe Helden. Frankfurt am Main 1983.
- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972.
- Iser, Wolfgang: Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Poetik und Hermeneutik. Bd. 10. Funktionen des Fiktiven. Hg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser. München 1983, S. 121-151.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1991.
- Jakobson, Roman: Sinn und Form. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen. München 1974.
- Jelinek, Elfriede: er nicht als er (zu, mit Robert Walser). 2. Aufl. Frankfurt am Main 1998.
- Jouvet, Louis: Écoute, mon ami. Das Rätsel Theater. Hamburg 1955.
- Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen 2003.
- Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Bd. 2. Frankfurt am Main 1977.
- Kappacher, Walter: Vom Anfang und vom Ende. Salzburg, Wien 2012.
- Keller, Martin Jakob: Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. Eine Interpretation. Zürich 1975.
- Kerr, Katharina (Hg.): Über Robert Walser. 3 Bände. Frankfurt am Main 1978. Kierkegaard, Søren: Entweder-Oder. Leipzig 1939.
- Kierkegaard, Søren: Der Begriff Angst. Leck 1960.
- Kießling-Sonntag, Jochem: Gestalten der Stille. Untersuchungen zur Prosa Robert Walsers. Bielefeld 1997.
- Knigge, Adolph Freiherr von: Über den Umgang mit Menschen. Über Eigennutz und Undank. Köln 2005.
- Kowatzki, Irmgard: Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen: Von Schiller bis Benn. Bern 1973.
- Krämer, Felix: Katalog zur Ausstellung „Vilhelm Hammershøi“ in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 2013.
- Krebs, Gérard: Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik. Helsinki 1991.
- Kroemer, Roland: Ein endloser Knoten? Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törleß im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse. München 2004.
- Kurwinkel, Tobias: Apollinisches Außenseitertum. Konfigurationen von Thomas Manns „Grundmotiv“ in Erzähltexten und Filmadaptionen des Frühwerks. Würzburg 2011.
- Kurzawa, Lothar: Robert Walsers Wanderungen. In: Tumult. Heft 3. Expeditionen. Die Unmöglichkeit, irgendwo anzukommen. Weinheim 1982.

- Kurzawa, Lothar: „Ich ging eine Weile als alte Frau.“ Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main 1991, S. 167-179.
- Lavater, Johann Caspar: Von der Physiognomik. Frankfurt am Main 1991.
- Leistenschneider, Ulrike: Das Motiv des Gehens bei Robert Walser. Saarbrücken 2008.
- Loquai, Franz: Vom Gehen in der Literatur. Eggingen 1993.
- Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Berlin 2010.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main 1987.
- Lukas, Wolfgang: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. In: *linguae & litterae*. 8. Berlin/Boston 2012, S. 170-200.
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Berlin 2008.
- Lyons, Viktoria und Michael Fitzgerald: Asperger Syndrome – A Gift or a Curse. New York 2005.
- Magris, Claudio: In den unteren Regionen: Robert Walser. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main 1991, S. 343-357.
- Man, Paul de: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main 1988.
- Mayr, Walter / Wißkirchen, Hans: Thomas Manns >Tonio Kröger<. Wege einer Annäherung. Heide 2003.
- Mohr, Daniela: Das nomadische Subjekt. Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers. Frankfurt am Main 1994.
- Moser, Petra: Nah am Tabu. Experimentelle Selbsterfahrung und erotischer Eigensinn in Robert Walsers „Jakob von Gunten“. Bielefeld 2013.
- Müller, Andreas Georg: Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne. Studien zu Robert Walsers Frühwerk. Tübingen 2007.
- Müller, Wilhelm: Die Winterreise. Frankfurt am Main 1994.
- Naguib, Nagi: Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur. München 1970.
- Neher, Antje: Die poetischen Ikonenmalereien Robert Walsers. Frankfurt am Main 2012.
- Neumeyer, Harald: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg 1999.
- Niccolini, Elisabetta: Der Spaziergang des Schriftstellers. Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard. Stuttgart 2000.
- Novalis: Das philosophisch-theoretische Werk. Bd. 2. München und Wien 1978.
- Nurmi-Schomers, Susan: Visionen dichterischen >Mündigwerdens<. Poetologische Perspektiven auf Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Walter Benjamin. Tübingen 2008.

- Oh, Yongrok: Distanz und Identifikation. Eine Studie über Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“, Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ und Franz Kafkas „Das Schloss“. Frankfurt am Main 1987.
- Osterwalder, Sonja: Das Ich als Stilfigur. Zu Robert Walsers *Schlossgeschichte*. In: Wolfram Groddeck et al., Robert Walsers >Ferne Nähe<. Neue Beiträge zur Forschung. München 2007, S. 215-222.
- Ort, Claus-Michael: Trilogie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Jan-Dirk Müller gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Band III, P-Z. Berlin/New York 2003.
- Ort, Claus-Michael: Körper, Stimme, Schrift. Semiotischer Betrug und >heilige< Wahrheit in der literarischen Selbstreflexion Thomas Manns. In: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer. Berlin/New York 2009, S. 237-271.
- Ort, Claus-Michael: Sozialgeschichte der Literatur und die Probleme textbezogener Literatursoziologie – anlässlich von Kafkas *Das Urteil*. In: Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie, Zehn Modellanalysen. Hg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Stuttgart 2007, S. 101-125.
- Ortmanns, Gudrun: Das Berlin des Robert Walser. Berlin 2010.
- Pascal, Blaise: Gedanken. Leipzig 1948.
- Pellin, Elio / Weber, Ulrich (Hg.): „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Göttingen 2012.
- Peschel, Corinna: Zum Zusammenhang von Wortneubildung und Textkonstitution. Tübingen 2002.
- Pfotenhauer, Helmut: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Lektüren für das 21. Jahrhundert. Hg. von Sabine Schneider. Würzburg 2005, S. 1-16.
- Piniel, Gerhard: Robert Walsers „Geschwister Tanner“. Zürich 1968.
- Poe, Edgar Allan: Werke. Bd. III. Berlin o. J.
- Poetica. Hg. von Karlheinz Stierle. Bd. 21. Jg. 1989.
- Prütting, Lenz: Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens. 4. erw. Aufl. Freiburg/München 2016.
- Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München u. a. 1998.
- Raulff, Ulrich: Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte. Göttingen 1999.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Jan-Dirk Müller gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Band III, P-Z. Berlin/New York 2003.

- Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul): Selberlebensbeschreibung, Konjunktural-Biographie. Stuttgart 1977.
- Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul): Werke. Hg. von Rudolf Wustmann. Bd. 4. Leipzig und Wien o. J.
- Rodewald, Dierk: Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg, Berlin und Zürich 1970.
- Roloff, Simon: Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats. Paderborn 2016.
- Roser, Dieter: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg 1994.
- Rothemann, Sabine: Spaziergehen – Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka. Marburg 2000.
- Rousseau, Jean-Jacques: Träumereien eines einsamen Spaziergängers. Stuttgart 2003.
- Rüsch, Lukas: Ironie und Herrschaft. Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. Königstein 1983.
- Schiller, Friedrich: Philosophische Schriften. Erster Teil. Bd. 20. Weimar 1962.
- Schilling, Diana: Robert Walser. Reinbek bei Hamburg 2007.
- Schilling, Diana: Der Entwicklungsroman als Farce. Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (1909). In: Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui. Berlin 2008, S. 73-86.
- Schmidt-Hellerau, Cordelia: Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers. 1. Aufl. Zürich 1986.
- Schneider, Sabine (Hg.): Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute. Würzburg 2005.
- Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Bd. 1. Wiesbaden 1948.
- Schwahl, Markus: Die Wirklichkeit und ihre Schwestern. Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethischen Implikationen im Werk Robert Walsers. Frankfurt am Main 2001.
- Schwede, Reinhild: Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt am Main 1987.
- Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Begonnen von Friedrich Staub und Ludwig Tobler, fortgesetzt unter Leitung von Albert Bachmann, Otto Gröger, Hans Wanner, Peter Dalcher, Peter Ott und Hans-Peter Schifferele. Bde. I-XVI: Huber, Frauenfeld 1881-2012, Bd. XVII: Schwabe, Basel 2015ff. Das Schweizerische Idiotikon digital (Bd. I bis XVII) unter: https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id_komplett.htm#!page/9967/mode/2up (download vom 15.9.18).
- Sebald, Winfried Georg: Die Ausgewanderten: Vier lange Erzählungen. Frankfurt am Main 1992.

- Sebald, Winfried Georg: *Le promeneur solitaire*. In: ders.: *Logis in einem Landhaus*. Frankfurt am Main 2000, S. 127-168.
- Sebald, Winfried Georg: *Unterm Spiegel des Wassers*. Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns. In: ders.: *Die Beschreibung des Unglücks*. Frankfurt am Main 2006, S. 115-130.
- Sebald, Winfried Georg: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*. Gespräche 1971 bis 2001. Frankfurt am Main 2011.
- Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*. Leipzig 1989.
- Selbmann, Rolf: *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne*. Berlin 2010.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main 1983.
- Sennett, Richard: *Die Gesellschaft auf dem Wege zur Intimität*. In: *Neue Rundschau*, 94. Jg. 1983. Heft 3.
- Sethe, Susanne: *Robert Walsers „Jakob von Gunten“ als religiöse Dichtung*. Köln 1976.
- Simon, Claude: *Die Straße in Flandern*. München 1960.
- Spaemann, Robert: *Schritte über uns hinaus. Gesammelte Reden und Aufsätze II*. Stuttgart 2011.
- Spaemann, Robert: *Über die Bedeutung der Worte ‚ist‘, ‚existiert‘ und ‚es gibt‘*. In: *Philosophisches Jahrbuch*. Band 117/1 (2010).
- Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004.
- Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. 11. Aufl. Göttingen 1987.
- Starobinski, Jean: *Das Leben der Augen*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1984.
- Stefani, Guido: *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*. Zürich, München 1985.
- Steiner, George: *Von realer Gegenwart*. München, Wien 1990.
- Steiner, George: *Warum Denken traurig macht*. Frankfurt am Main 2006.
- Steinhoff, Oliver: *Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null. Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos*. Frankfurt am Main 2008.
- Stiemer, Hendrik: *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung: Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*. Würzburg 2013.
- Strauß, Botho: *Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle*. München 2007.
- Strauß, Botho: *Vom Aufenthalt*. München 2009.
- Strelis, Joachim: *Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*. Frankfurt am Main 1991.

- Stüssel, Kerstin: In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früherer Neuzeit und Gegenwart. Tübingen 2004.
- Text und Kritik. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 12/12a. Robert Walser. 4. Auflage: Neufassung. Oktober 2004.
- Tismar, Jens: Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. München 1973.
- Treichel, Hans-Ulrich: Über die Schrift hinaus. Essays zur Literatur. Frankfurt am Main 2000.
- Utz, Peter: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“. Frankfurt am Main 1998.
- Utz, Peter: Robert Walsers Jakob von Gunten. Eine „Null“-Stelle der deutschen Literatur. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74, 3 (2000).
- Utz, Peter: Erschriebenes Leben. Ist Robert Walsers *Poetenleben* eine „Autofiktion“? In: Anna Fattori, Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg 2011, S. 27-42.
- Wagner, Karl: Herr und Knecht: Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. Wien 1980.
- Wagner, Karl: Der Gehülfe (1908). In: Robert Walser. Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, S. 106-116.
- Weber, Ulrich: Geschwister Tanner (1907). In: Robert Walser. Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, S. 96-106.
- Weber, Ulrich: Berliner Zeit (1905-1913). In: Robert Walser. Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, S. 96-106.
- Weissweiler, Lilli: Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption futuristischer Malerei (1911-1913). Bielefeld 2009.
- Wellmann, Angelika: Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes. Würzburg 1991.
- Weppen, Wolfgang von der: Der Spaziergänger. Eine Gestalt, in der Welt sich vielfältig bricht. Tübingen 1995.
- Widmann, Josef Viktor: Geschwister Tanner. In: Sonntagsblatt des Bundes. 20.1.1907.
- Wißkirchen, Hans: 100 Jahre Tonio Kröger – oder: Sieben Gründe, warum wir Thomas Manns Novelle auch heute noch lesen. In: Walter Mayr und Hans Wißkirchen, Thomas Manns >Tonio Kröger<, Wege einer Annäherung, Heide 2003.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1980.