



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

SCUOLA DI DOTTORATO DI LETTERATURE STRANIERE, LINGUE E
LINGUISTICA

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

ANNO ACCADEMICO: 2020/2021

CICLO: XXXIV

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO:

**«Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein
Feuilletonist.»**

Robert Walsers Feuilletons in Stefan Großmanns *Tage-Buch*

S.S.D. L-LIN/13 - LETTERATURA TEDESCA

Coordinatore: Prof. Stefan Rabanus

Firma:

Tutor: Prof. Peter Erwin Kofler

Firma:

Tutor: Prof. Peter Utz

Firma:

Dottorando: Dott. Tomas Benevento

Firma:

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione – non commerciale
Non opere derivate 3.0 Italia . Per leggere una copia della licenza visita il sito web:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/>



Attribuzione Devi riconoscere una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modifiche. Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.



NonCommerciale Non puoi usare il materiale per scopi commerciali.



Non opere derivate —Se remixi, trasformi il materiale o ti basi su di esso, non puoi distribuire il materiale così modificato.

*«Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein Feuilletonist.»
Robert Walsers Feuilletons in Stefan Großmanns Tage-Buch*

Tomas Benevento
Tesi di Dottorato
Verona, 03 Febbraio 2022

Für Maria und Ruth

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung: S. 6.
«O hätte ich nie ein Feuilleton geschrieben.» Robert Walser und sein „Prosastückligeschäft“: S. 12.
2. «Ist denn die große Unsterblichkeit der Dicken-Bücher-Schreiber mehr als die Unsterblichkeit eines Tages?» Stefan Großmann und das *Tage-Buch*: S. 33.
 - 2.1. Großmanns zweites Leben in Berlin: S. 38.
 - 2.2. Das *Tage-Buch* als «Geheimbund für Sachkenner»: S. 49.
3. «Jakobsohn und Großmann geben Hefte, die man Zeile für Zeile mit Appetit und Gewinn liest.» Robert Walser, der Rowohlt-Verlag und das *Tage-Buch*: S. 63.
4. «Ob's Dichtkunst sei, frag ich mich wenig, wenn's nur wenigstens einer Leistung ähnlich sieht.» Der Text *Skizze*: S. 73.
 - 4.1. «Was sieht nicht ein aufmerksamer Mensch, sobald er nur zum Fenster herauschaut.» Das Fenster-Motiv als Ordnungsfunktion: S. 78.
 - 4.2. «In Berlin war's; ich war zu einer Fahrt eingeladen. Viel war nicht dabei, aber hübsch war's.» Reiseskizzen und Autofahrten: S. 83.
 - 4.3. Die Autofahrt im Feuilleton: S. 87.
 - 4.4. «Die Dachdecker haben inzwischen ihr Tagwerk beendet, ich das meinige auch.» Feuilleton als Werk des Tages: S. 92.
5. «Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein Feuilletonist» - Der Text *Aquarelle* S. 95.
 - 5.1. Die geplante Feuilletonsammlung *Aquarelle*: S. 96.
 - 5.2. ‚Aquarelle‘ als Gesamttitel für Feuilletontexte: S. 99.
 - 5.3. Sonette oder Sonaten? Abweichungen zwischen Mikrogrammfassung und gedruckter Version: S. 101.
 - 5.4. «Mach etwas, sprich über etwas. / Brutus du schläfst, erwach', erwach'!» Der Ansporn des Feuilletonisten: S. 106.
 - 5.5. Der malende Feuilletonist und die „Sprezzatura“: S. 111.
 - 5.6. *Aquarelle* als multifunktionales Feuilleton: S. 125.
 - 5.7. «Ist nicht der Maler auch ein Spieler, wie es auch der Dichter ist?» Das Feuilleton als Spiel mit besonderen Regeln: S. 129.

6. «Eine hübsche Frau liebte einen Räuber.» Der Text *Der Räuber*: S. 132.
 - 6.1. Die Räuber von heute. *Der Räuber* in seinem Kontext: S. 133.
 - 6.2. Das «Zifferblatt». Die innere Struktur des Texts: S. 136.
 - 6.3. «Phantasiegebilde». Die inhaltliche Struktur des Textes: S. 141.
 - 6.4. «Was er erbeutete, sandte er ihr per Tratte.» Selbstreflexive Elemente im Text: S. 136.
 - 6.5. Der Text *Der Räuber* als skizzenhafter Prätext des *Räuber-Romans*: S. 145.
7. Der Untergang des Mythos Mann. Die Texte *Adonis*, *Odysseus*, *Herkules* und *Theseus*: S. 155.
 - 7.1. «Schwache sehen so hübsch in der Einbildung aus, sie seien die Starken.» Der starke Mann als Fetisch: S. 156.
 - 7.2. «Der berühmte Kämpfer trug nun Wasser, strickte Strümpfe, schüttelte Kissen, schälte Kartoffeln.» Der Text *Herkules*: S. 161.
 - 7.3. Die Heimkehr von *Odysseus* aus dem Krieg: S. 168.
 - 7.4. Ochsen oder Mammut? Der Text *Theseus*: S. 173.
 - 7.5. «Adonis, ein wahres Wunder an Bosheit.» Der Text *Adonis*: S. 181.
 - 7.6. Walsers Feuilleton als ‚Antidot‘ gegen die Gewalt in publizistischer Welt? Stefan Großmann und die «sanfte» Zeitung: S. 193.
8. «Gibt’s denn nicht immer noch im Leben hie und da glückliche Fügungen?» Porträts und Selbstporträts Robert Walsers im *Tage-Buch*: S. 172.
 - 8.1. Das Porträt als Gattung: S. 195.
 - 8.2. «Wo andere mühsam lernten, spielte er.» Der Text *Porträt*: S. 205.
 - 8.3. «Ich will mir alles, was wichtig ist, selber sagen.» Der Text *Der Proletarier*: S. 215.
 - 8.4. «Was bin ich für ein Durcheinanderschüttler von dutzend Dingen.» Der Text *Ein Poet*: S. 226.
9. *Das Sonett von den Krallen*. Ein rätselhafter Schluss zu Walsers Publikationen im *Tage-Buch*: S. 240.
10. Bibliografie: S. 251.

Einleitung

Gegenstand dieser Studie ist ein Korpus von elf Texten, die Robert Walser zwischen 1920 und 1925 für Stefan Großmanns prestigeträchtige Zeitschrift *Das Tage-Buch* verfasst hat: *Herkules*, *Odysseus*, *Der Proletarier*, *Theseus*, *Ein Poet*, *Skizze*, *Porträt*, *Der Räuber*, *Adonis*, *Aquarelle* und *Das Sonett von den Krallen*. Der Korpus besteht aus Texten, die ausschließlich in der «Öde des Blätterwaldes»¹ erschienen sind, um die Worte von Walter Benjamin im 1929 *Tage-Buch* erschienenen Text *Robert Walser* zu übernehmen, d. h., dass sie nicht anschließend in einen Sammelband aufgenommen wurden. Vermutlich auch deswegen spielen sie in der Walser-Forschung nur eine randständige Rolle und wurden nicht gründlich analysiert. Diese Studie verfolgt das Ziel, sich erstmals mit diesem Korpus intensiv auseinanderzusetzen und dadurch eine Lücke in der Walser-Forschung zu füllen.

Methodologisch betrachtet ist die Studie in eine Tendenz der medialen Kontextualisierung der Literatur einzuführen, die sich vor allem in den letzten zwanzig Jahren und nicht nur in der Walser-Forschung findet. Diese hat dem medialen Kontext und dem besonderen Status der Feuilletons mehr Aufmerksamkeit geschenkt, und parallel dazu hat sich die Feuilletonforschung entwickelt.² Die KWA (Kritische Robert-Walser Ausgabe) zieht daraus die

¹ Benjamin, Walter, *Gesammelte Werke, Band 2*, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main, S. 630

² Vgl. Jäger, Christian, Schütz, Erhard, *Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Fannei und Walz, 1994, Berlin; Kernmayer, Hildegard, *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903)*, Max Niemeyer, 1998, Tübingen; Kernmayer, Hildegard, Schütz, Erhard (Hrsg.), *Die Eleganz des Feuilletons – Literarische Kleinode*, Transit, 2017, Berlin; Schütz, Erhard, Kauffmann, Kai, *Die lange Geschichte der Kleinen Form - Beiträge zur Feuilletonforschung*, Weidler Verlag, Berlin; Todorow, Almut, «Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen?» *Die Feuilletonkonzeption der 'Frankfurter Zeitung' während der Weimarer Republik im redaktionellen Selbstverständnis* in Brinkmann, Richard, v. Graevenitz, Gerhardt, Haug, Walter (Hrsg.), *Deutsche Vierteljahrs-Schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62, 1993, Stuttgart, S. 697-740; Oesterle, Günter, »Unter dem Strich« - *Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im 19. Jahrhundert*, in Barkhoff, Jürgen, Carr, Gilbert und Paulin, Roger (Hrsg.), *Das schwierige Jahrhundert*, Max Niemeyer Verlag, 2000, Tübingen; Bienhardt, Michael, *Die eingebildete Metropole – Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Metzler; Jung, Werner, Delabar, Walter (Hrsg.), *Weibisch, frankophil und (nicht nur) von Männern gemacht – Denkbilder*,

Konsequenz einer auf den medialen Kontext fokussierten Texttradition. Vor allem an kontextorientierten Studien wie denjenigen von Peter Utz *Tanz auf den Rändern* (1998) und an einigen exemplarischen Fallstudien wie z. B. der von Moritz Baßler *Robert Walser in den Weissen Blättern* (2016) orientiert sich die folgende Studie. Zwei Ebenen weist die Studie auf: Einerseits beschreibt sie die Texte in dem medialen Kontext der Berliner Zeitschrift, dem *Tage-Buch*; dabei wird gezeigt, wie Walsers Texte in die Konstellation des journalistischen Mediums eingebaut sind und wie sie mit anderen *Tage-Buch*-Beiträgen in Dialog treten. Beispiele dafür sind Walsers *Der Räuber*, der mit anderen ‚Räubern‘ jener Zeit, wie z. B. denjenigen von George Grosz, verglichen wird, oder *Der Proletarier*, der sich von der politisch stark linksorientierten zeitgenössischen Repräsentation der Arbeiterklasse kritisch distanziert. Andererseits stellt die Studie einige Weichen, auf die die Walser-Forschung zurückgreifen kann, um Walsers Feuilleton weiter analysieren zu können. Gezeigt wird z. B. wie Walser unterschiedliche Figuren porträtiert, um sich selbst als Autor im journalistischen Rahmen vermarkten und profilieren zu können, oder eingeführt wird die Bezeichnung von „Sprezzatura“, um den feuilletonistischen Schreibstil Walsers besser einzuordnen und zu verstehen. Diese versucht u. a. die scheinbar im Sinne Benjamin ‚verwahrloste‘ Schreibart Walsers zu ergänzen.

Die Studie ist in neun Kapitel untergliedert. Im ersten wird die feuilletonistische Laufbahn Walsers rekonstruiert, von seiner Berliner ‚Ausbildung‘ als Flaneur und Feuilletonist, zur Bieler Zeit, in der Walser einen ‚Unterschlupf‘ für seine Texte in den Sparten vor allem schweizerischer Zeitschriften und Zeitungen findet, bis zur Berner Zeit, während der er sich als Feuilletonist auszeichnet und sich seine Produktion an Texten exponentiell erhöht. Der Fokus wird vor allem auf die erste Nachkriegszeit (1919-1925) gelegt, die einen historischen Wendepunkt im

Schmuck- und Fundstücke, Randständiges, Hauptsächliches, Amüsantes und Bedenkliches aus der Geschichte des Feuilletons im frühen 20. Jahrhundert, Aisthesis Verlag, 2016; Nitsch, Wolfram, *Vom Flugblatt zum Feuilleton – Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Narr, 2002, Tübingen; Wildenhahn, Barbara, *Feuilleton zwischen den Kriegen – Die Form der Kritik und ihre Theorie*, Wilhelm Fink, 2008, München.

journalistischen Markt repräsentiert und für Walser als Autor einen neuen Anfang darstellt.

Im zweiten Kapitel stehen im Mittelpunkt der Hauptredakteur Stefan Großmann und die von ihm gegründete und fünf Jahre lang geleitete Zeitschrift, *Das Tage-Buch*. Es handelt sich um eine bürgerlich, linksorientierte ‚Tribüne‘, die von Berlin aus das Ziel verfolgt, den ganzen deutschsprachigen Raum zu beeinflussen und die wichtigsten Autoren und Intellektuellen der Zeit für sich zu gewinnen. Durch journalistische Porträts, Bücherrezensionen und politisch-kulturelle Artikel ergreift oft auch der Hauptredakteur selbst das Wort, nicht nur, um die eigene Meinung zum Zeitgeist zu äußern, sondern auch, um über das Medium Zeitschrift zu reflektieren. Großmann setzt sich z. B. für «zeitungsschreibende Dichter»³ bzw. Feuilletonisten ein, plant eine «sanfte»⁴ Zeitschrift, d. h. ein Organ ohne Spuren von Gewalt und plädiert für eine neue in Zeitungen und Zeitschriften publizierte Literatur, die das Medium des Buches ersetzen sollte. *Das Tage-Buch* bietet einen Rahmen, in dem sich ein breites Spektrum der Weimarer Zeit widerspiegelt und in dem zugleich Reflexionen über das journalistische Medium zu finden sind.

Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die ersten fünf Jahre der Berner Zeit, in der Walser versucht, nach der Zäsur des Weltkriegs wieder in den journalistischen Markt der Nachkriegszeit einzusteigen. Vor allem *Das Tage-Buch* ermöglicht es, Walser weiter an der Berliner Szene präsent zu sein und Berufskontakte mit Publizisten und Autoren zu pflegen. In dieser Zeit spielen der Hauptredakteur Großmann und der Verleger und Herausgeber des *Tage-Buchs*, Ernst Rowohlt, eine wesentliche Rolle, damit Walsers Stimme im deutschsprachigen Raum weiter gehört werden kann.

Schildern die ersten drei Kapitel vor allem den Kontext, in dem Walsers Korpus an Texten entstanden ist, widmen sich die folgenden sechs einer *close-reading*-Analyse der unterschiedlichen Beiträge. Im *Skizze*-Kapitel werden die Struktur bzw. die «Textur»⁵, das Fenster-Motiv als Ordnungsfunktion und die zweiteilige

³ TB, 03.07.1926, H. 27, Jg. 7.

⁴ TB, 11. 07. 1925, H. 28, Jg. 6.

⁵ Vgl. Baßler, Moritz - „Die Entdeckung der Textur“ - *Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Niemeyer Verlag, 1994, Tübingen.

Perspektive des Beitrags untersucht. Dazu wird anhand des Journalisten, Redakteuren und Schriftstellers Otto Julius Bierbaum auf die Darstellung der Autofahrt im journalistischen Raum und so auch bei Walser ein Fokus gelegt.

Das zweite Kapitel untersucht den Text *Aquarelle*; dieser spielt eine zentrale Rolle nicht nur für diese Studie, sondern auch für die ganze feuilletonistische Laufbahn Walsers. In keinem zweiten Text Walsers wird der Leser so ‚eindeutig‘ eingeladen, über das Genre Feuilleton zu reflektieren: «Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein Feuilletonist.»⁶ Durch einen detaillierten Vergleich zwischen dem Malen von Aquarellen und dem Schreiben von Feuilleton wird im *Aquarelle*-Kapitel Walsers feuilletonistische Ästhetik gründlich analysiert, das Konzept der „Sprezzatura“ thematisiert und dadurch ein Beitrag zur Intermedialität in Walsers Oeuvre geleistet.

Gilt der „*Räuber*“-Roman (1925) als wesentliches Werk von Walsers schriftstellerischer Laufbahn, widmet diese Studie erstmals einen Fokus auf den Text *Der Räuber*, der 1921 in *Das Tage-Buch* erschienen ist. Nicht nur wird im *Räuber*-Kapitel die besondere innere, äußere und inhaltliche Struktur des feuilletonistischen Beitrags geschildert, die den Leser zu einer zyklischen Lektüre des Textes einlädt; die Studie will auch nachweisen, wie der Text *Der Räuber* als Vorlage bzw. als Prätext des später verfassten Romans zu betrachten ist. Insofern wird hier das Feuilleton als ‚flüchtiges‘ Archiv von Entwürfen und Projekten des Autors vorgestellt.

Befassen sich die vorherigen drei Kapitel mit einem einzigen Text, werden in den folgenden zwei Abschnitten der Studie weitere Walsers Texte im *Tage-Buch* in zwei produktiven Konstellationen analysiert: Unter dem Titel *Der Untergang des Mythos Mann* setzt sich ein Kapitel mit den vier *Tage-Buch*-Texten Walsers *Adonis*, *Theseus*, *Odysseus* und *Herkules* auseinander. Hier wird u. a. gezeigt, wie sich Walser mit dem Thema der Kriegsheimkehrer beschäftigt, das eine allgemeinere Krise der Männlichkeit der ersten Nachkriegszeit Deutschlands zeigt, und wie der Autor die *Tage-Buch*-Leser zu einem Spiel mit griechischen Mythen einlädt, an dem nur ein gebildetes Lesepublikum teilnehmen kann. Walser setzt in den

⁶ SW, S. 189.

mythologischen Texten so viel voraus, dass nur kompetente Leser die Lücken bzw. die «Lacune»⁷ in dem Text füllen und so sie erfolgreich genießen können.

Nach dem mythologischen Kapitel befasst sich der nächste Abschnitt der Studie mit den Texten *Porträt*, *Der Proletarier*, *Ein Poet*, die vor allem als Porträts bzw. Selbstporträts des Autors untersucht werden. Nachdem repräsentative Beispiele journalistischer Porträts anhand des *Tage-Buchs* vorgestellt wurden, wird ein Abschnitt jedem Text Walsers gewidmet: *Porträt* wird vor allem als selbstreflexiver Text über die feuilletonistische Gattung „Porträt“ betrachtet; *Der Proletarier* stellt ein Mitglied der Arbeiterklasse dar, das sich eindeutig von den anderen zeitgenössischen Repräsentationen des Proletariats wie derjenige von Franz Jung oder George Grosz distanziert; das *Ein Poet*-Kapitel zeigt, wie der Hauptredakteur Stefan Großmann Walsers Beitrag in die journalistische *Tage-Buch*-Konstellation einfließen lässt, um dem 1920 gestorbenen Feuilletonisten Peter Altenberg eine Hommage zu erweisen und zugleich eine überraschende Brücke zwischen Altenberg und Walser zu schlagen.

Zum Schluss wird der letzte *Tage-Buch*-Beitrag Walsers *Das Sonett von den Krallen* analysiert, das Walsers Bogen in Großmanns Zeitschrift schließt. Das Kapitel fokussiert auf den Inhalt dieses äußerst rätselhaften Sonetts und zeigt, wie sich Walser, nachdem er Großmanns prestigeträchtige ‚Tribüne‘ bestiegen hat, wieder in zentralen Medien der Weimarer Zeit auftritt. Tatsächlich erscheinen ab das Jahr 1925 eine beachtliche Anzahl an unterschiedlichen Beiträgen Walsers nicht nur in Rowolter Organen, wie der *Literarischen Welt*, sondern auch in etlichen anderen wie dem *Berliner Tageblatt*, der *Prager Presse*, der *Frankfurter Zeitung* oder dem *Neuen Merkur*.

Die Studie zeigt einerseits, dass dieser beschränkte Korpus an Texten aus dem *Tage-Buch* keine randständige Rolle in Walsers Oeuvre spielt, vor allem das feuilletonistische ‚Manifest‘ *Aquarelle*. Andererseits kann sie demonstrieren, wie produktiv es sich erweist, sowohl den medialen als auch den historischen Kontext gründlich zu analysieren, um Walsers Feuilletons einzurahmen und interpretieren; dafür stellen die mythologischen Texte ein besonders einleuchtendes Beispiel dar.

⁷ Vgl. Gardini, Nicola, *Lacuna - Saggio sul non detto*, Einaudi, 2014, Torino.

Die Studie präsentiert nicht nur überraschende Forschungsergebnisse. Sie versucht auch eine Methodik zu entwickeln, um das Feuilleton Walsers in seinem spezifischen medialen Kontext interpretieren und sie daher genauer in ihren vielfältigen Bedeutungen wahrnehmen zu können.

«O hätte ich nie ein Feuilleton geschrieben.»

Robert Walser und sein „Prosastückligeschäft“

«Weil sie (die Literaten) sich nur ‚im Stück‘ verkaufen wollen, werden sie ganz genau so unverwertbar wie ein Kalb, welches der Schlächter seiner Kundin nur im ganzen würde überlassen wollen»,¹ ist 1934 in Walter Benjamins Fragment *Käuflich, doch unverwertbar* zu lesen. Dass sich Robert Walser dem redaktionellen Metzgermeister unterworfen und sein literarisches Werk zerschnitten hat, um die «Waren»² besser unterbringen zu können, beweisen die gegen tausend Feuilletontexte, die in unterschiedlichen deutschsprachigen Medien publiziert wurden.³ Das «zerschnittene oder zertrennte Ich-Buch», woran Walser «weiter und weiter»⁴ schreibt, besteht auch aus den zahlreichen verstreuten Prosastücken, die «in der Öde des Blätterwaldes»⁵ erschienen sind. In Walsers Text *Essen* von 1917 empfiehlt «Herr Bankdirektor Ratgeb» dem schreibenden Ich, mit den literarischen Waren genauso umzugehen, wie in Benjamins Fragment zu lesen ist: «Wenn Sie je mit Ihrer Prosa Erfolg haben wollen, so müssen Sie sie in kleine Abschnitte zerschneiden».⁶ Das literarische Werk muss zerstückelt werden, um das Lesepublikum zu erreichen und ein erfolgreicher Schriftsteller zu werden.

Schließt man die drei in Berlin entstandenen Romane aus, sind etwa 75 Prozent der Texte Walsers in seinen zu Lebzeiten publizierten Büchern zuvor schon in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht worden.⁷ Es gibt keinen Sammelband, der nur aus Texten besteht, die nicht schon vorher in einer Zeitschrift oder Zeitung erschienen sind. Vom Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn an profitiert Walser von der Entwicklung der feuilletonistischen ‚Maschinerie‘ und versucht, um

¹ Benjamin, Walter, *Gesammelte Werke, Band 2*, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main, S. 630.

² «Was in den Feuilletons geschrieben wurde, war oft rationell in wenigen Stunden und zielgruppengenau produzierte Ware, täglich frisch, konfektioniert, allgemeinverständlich, mundgerecht und appetitlich.» Stadler, Helmut, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der „Frankfurter Zeitung“ 1921-1933*, Königshausen und Neumann, 2003, Würzburg, S. 78.

³ Utz, Peter, *Das Feuilleton*, in *Robert-Walser-Handbuch – Leben, Werk und Wirkung*, S. 49

⁴ SW 20, S. 322.

⁵ Benjamin, Walter, S. 325.

⁶ SW, 16, S. 364.

⁷ Stocker, Peter, *Literaturbetrieb*, *Robert-Walser-Handbuch*, S. 45.

seine Karriere aufzubauen, den Raum ‚unter dem Strich‘ und ganz allgemein den Aufschwung des Zeitungsmarkts zu nutzen. Schon seine ersten Gedichte sind 1898 im *Sonntagsblatt* des *Bund* von Joseph Viktor Widmann erschienen, bevor sie 1909 in die *Gedichte* aufgenommen worden; sein erstes Buch *Fritz Kocher's Aufsätze* wird zuerst als Fortsetzungsfolge im *Sonntagsblatt* des *Bund* publiziert. Erst danach macht der Verlag *Insel* daraus ein Buch mit Illustrationen von dem Bruder Karl Walser; seine Märchen-Dramolette gibt der *Insel*-Redakteur Rudolf Alexander Schröder in den Jahren zwischen 1900 und 1902 in seiner Zeitschrift heraus, und erst im Jahre 1919 erscheinen sie in einem Buch mit dem Titel *Komödie* im Bruno Cassirer Verlag.

Zum Feuilletonisten bildet sich Walser während seines Aufenthalts in Berlin heraus. Dort profitiert er nicht nur vom Aufschwung des Zeitungsmarkts, sondern wirkt selbst an der Ausprägung des Mythos der modernen Metropole Berlin mit.⁸ Ab 1907 bauen seine Prosastücke wie *Guten Tag*, *Riesin!* und *Tiergarten* neben vielen anderen Texten am Bild einer Moloch-Stadt mit, die gleichzeitig als faszinierend und gefährlich erscheint, und die, was Kunst, Kultur und Literatur anbelangt, mit Wien und Paris wetteifern kann.⁹ Walser will unbedingt nach Berlin gehen, «wo der rauhe, böse Lebenskampf regiert»,¹⁰ nicht nur weil dort sein Bruder Karl als angesehener Künstler arbeitet, sondern, weil sie «die Stadt ist, die mich entweder stürzen und verderben oder wachsen und gedeihen sehen soll»,¹¹ wie im Prosastück *Würzburg* zu lesen ist. In Berlin erlebt er beides: von anfänglichen Erfolgen, immerhin kann er drei Romane publizieren, ist Sekretär der Berliner Sezession und verfasst Texte für etliche der tonangebendsten Organe der Epoche, zum Misserfolg: Seine Bücher verkaufen sich schlecht, die Sekretärsstelle wird bald

⁸ Vgl. Schutte, Jürgen und Sprengel, Peter, *Die Berliner Moderne (1885-1914)*, Reclam, 1987, Stuttgart.

⁹ Vgl. Haupt, Sabine, *Themen und Motive*, in Haupt, Sabine und Bodo, Würffel, Stefan, *Handbuch Fin de Siècle*, Kröner, 2008, Stuttgart, S. 138-154.

¹⁰ Treichel, Hans-Ulrich, *Wo der rauhe, böse Lebenskampf regiert – Robert Walser in Berlin*, in Treichel, Hans-Ulrich, *Über die Schrift hinaus – Essays zur Literatur*, Suhrkamp, 2000, Frankfurt am Main, S. 50-54.

¹¹ SW, 6, S. 49.

an jemand anderen vergeben, und einige seiner wichtigsten Förderer, vor allem Christian Morgenstern, lassen ihn im Stich.¹²

Im «rauen» und erbarmungslosen Berlin wird das Feuilleton ausschlaggebend für Walsers Karriere als Schriftsteller. Diese urbane, flüchtige Gattung bietet ihm einen ‘Unterschlupf’ in den Sparten zahlreicher Zeitungen und Zeitschriften und gibt ihm dann, nachdem er längst in die Heimat zurückgekehrt ist, die Gelegenheit, von der Schweiz aus die Medien der Metropole weiter zu bedienen und damit sein „Prosastückligeschäft“ zu betreiben. Außerdem gelingt es ihm im Gegensatz zur Berner Zeit, die Mehrzahl der Feuilletontexte, die in Berlin entstanden sind, «sauber in Buchform auf(zu)spießen und mit eigenem Ernste zur Unsterblichkeit (zu) zwingen»,¹³ um die Worte des Wiener Feuilletonisten Kürnberger zu verwenden. Wie z. B. im Text *Der Schriftsteller* zu lesen ist, bekommt Walser ab 1907 Anfragen von etlichen Redakteuren, zunächst Berlinern, die ihn auffordern, «eine Kostprobe seiner Kunst einzusenden»:¹⁴ *Die Neue Rundschau* von Samuel Fischer, *Die Zukunft* von Maximilian Harden, *Die Schaubühne* von Siegfried Jacobsohn, der *Morgen* von Hugo von Hofmannsthal und mehrere anderen Organe laden Walser zur Mitarbeit ein. Durch das Feuilleton kann er sein Talent vorweisen, tritt in Kontakt mit zahlreichen Künstlern und Verlegern und verarbeitet die Eindrücke, die Wahrnehmungen, die ihm Berlin täglich vor Augen führt. Außerdem wird er gleichzeitig maßgeblich an der Gestaltung der «Feuilletontopographie»¹⁵ Berlins und im weitesten Sinn an der ‚Konstruktion der Wirklichkeit‘¹⁶ seiner Epoche beteiligt.

¹² Am 13. Oktober 1907 mokierte sich z. B. Christian Morgenstern gegenüber Bruno Cassirer, weil Walser als Feuilletonist in einigen Berliner Zeitschriften tätig war: «Hören Sie mal, was der gute W. jetzt in Schaubühne u. Rundschau zusammenklirt, ist schauderhaft.» in KWA II/3, S. 299.

¹³ Kürnberger, Ferdinand, *Vorrede*, in v. Otto Erich Deutsch (Hrsg.) Kürnberger, Ferdinand, *Gesammelte Werke*, Band 1, Müller, 1910, Leipzig, München, S. 2.

¹⁴ SW 3, S. 129.

¹⁵ Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern*, S. 313.

¹⁶ Jäger, Christian, “Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion”. *Überlegung zur Bestimmung des feuilletonistischen Diskurses*, in *Le Annuelles – Literatur “unter dem Strich”*, Jost, Hans Ulrich (Hrsg.), Antipodes, 1996, Lausanne, S. 149-160.

Was seine Berliner Romane *Geschwister Tanner* und *Der Gehülfe* anbelangt, besitzen sie dagegen kaum Berührungspunkte zu den typischen expressionistischen Motiven der Großstadt;¹⁷ obwohl sie in der «Hauptstadt der Moderne»¹⁸ entstanden sind, werden sie in die ruhige schweizerische Provinz eingebettet. Nur *Jakob von Gunten* kann als Großstadtroman betrachtet werden.¹⁹ In diesem Tagebuch-Roman wird die Metropole aber nicht gerühmt oder verherrlicht, sondern er ist eher als eine Kritik auf der Blasiertheit des Großstädters zu verstehen.²⁰ Während Walser in den Feuilletoncontexten die flüchtigen Erlebnisse aus der Stadt skizzenhaft ins Poetische wendet, verarbeitet er im Roman *Jakob von Gunten* die Eindrücke und die Erfahrungen, denen er in der Metropole ausgesetzt ist. Er kritisiert in diesem Anti-Bildungsroman die bürgerlich-protestantische Kultur der Selbstverbesserung und lässt sich von der Großstadt, wie der Ich-Erzähler behauptet, «fast nie betäuben oder überraschen. Etwas unsagbares Kühles ist trotz der Aufregung, die mich überfallen [...], an mir.»²¹

Unter dem Einfluss der Großstadt verwandelt sich Walser vom ruhelosen Wanderer, der in der schweizerischen Provinz seine Heimat hat, in den Flaneur par excellence,²² in einen urbanen Heimatschriftsteller,²³ der in der Metropole

¹⁷ Vgl. z. B. Beretta, Stefano, *Zur Textualisierung der Großstadt in Robert Walsers Prosa der Berliner Zeit*, in Fattori, Anna, Gigerl Margit, *Bildersprache, Klangfiguren: Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, Wilhelm Fink, 2008, Paderborn, S. 169-176 und Haupt, Jünger, *Natur und Lyrick – Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*, Metzler, 1983, Stuttgart, insbesondere das Kapitel *Expressionismus in der Großstadt*, S. 50-85.

¹⁸ Vgl. Siebenhaar, Klaus (Hrsg.), *Das poetische Berlin – Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalismus*, Springer, 1992, Wiesbaden, insbesondere Anz, Thomas, *Berlin, Hauptstadt der Moderne. Expressionismus und Dadaismus im Prozeß der Zivilisation*, S. 105-122.

¹⁹ Greven, Jochen, *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*, Reprint von 2009, Wilhelm Fink, München, S. 72-96.

²⁰ Vgl. Simmel, Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in Simmel, Georg, *Gesammelte Werke - Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Suhrkamp, 1995, Frankfurt am Main, S. 116-131.

²¹ SW 11, S. 40.

²² Vgl. Neumeyer, Harald, *Der Flaneur - Konzeption der Moderne*, Königshausen und Neumann, 1999, Würzburg, S. 192-210.

²³ Vgl. Jäger, Christian, Schütz, Erhard, *Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Fannei und Walz, 1994, Berlin.

schlendert, im Berliner Tiergarten²⁴ einen Spaziergang macht und sich «als Flaneur auf den Markt begibt; wie er meint, um ihn anzusehen, und in Wahrheit doch schon, um einen Käufer zu finden.»²⁵ Wie im in der *Neuen Rundschau* erschienenen Prosastück *Markt* 1908 zu lesen ist, schlendert das schreibende Ich abends, nachdem es den ganzen Tag in Berlin gebummelt und sich auf dem städtischen Markt aufgehalten hat, nach Hause zurück, und, indem es am Schreibtisch eine eben gekaufte Nuss verzehrt, verfasst es aus den Ereignissen des Tages einen Feuilletontext. Die Metropole bietet dem Flaneur Nahrung, Erlebnisse, Unterhaltungsmöglichkeiten, einen physischen Ort zum Spazieren, verlangt aber im Gegenzug von ihm Feuilletontexte, die selbst dazu beitragen, die städtische ‚Zivilisationsmaschinerie‘²⁶ in Betrieb zu halten.

Anscheinend begehrt der Flaneur Walser nach keiner Interpretation, die den geheimnisvollen Erscheinungen der Großstadt eine Bedeutung zuweisen würde, und geben seine Feuilletontexte keine komplizierten Rätsel auf, die man auflösen muss, sondern sind «Tageswaren»²⁷, die man, wie kleine Nüsse, rasch genießt und danach ihre journalistische Verpackung entsorgt. Das Präsentische an Walsers feuilletonistischer Schrift betonte schon zu Recht Walter Benjamin, als er 1929 in dem Walser gewidmeten Texten im Berliner *Tage-Buch* darauf hinweist, dass jeder Satz bei ihm nur die Aufgabe habe, den vorigen vergessen zu machen.²⁸ Die gleiche Beobachtung könnte man auch auf seine Feuilletontexte als Ganzes übertragen: Wenn man sich mit seinen ephemeren Prosastücken befasst, überkommt einen der Eindruck, dass auch jeder Feuilletontext keine andere Aufgabe hat, als den vorigen vergessen zu machen.²⁹

Der Flaneur Walser ist vielen Eindrücken und Erlebnissen der Metropole ausgesetzt, und was ihn fasziniert und was in seinen Feuilletontexten dargestellt

²⁴ Über die symbolische Bedeutung des Tiergartens für die feuilletonistische Schrift Vgl. Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern*, S. 313-320.

²⁵ Benjamin, Walter, *Gesammelte Werke*, S. 54.

²⁶ Vgl. SW 20, S. 430-432.

²⁷ SW 3, S. 73.

²⁸ Benjamin, Walter, *Gesammelte Werke, Band 2*, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main, S. 324-328.

²⁹ (von) Matt, Beatrice, *In den Armen der Riesin - Robert Walser und Berlin*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, Berlin, 1990, S. 4.

wird, ist das was Charles Baudelaire unter moderner Kunst versteht: «das Vergängliche, das Flüchtige, das Kontingente, die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unverrückbare ist»³⁰. Alles, was um ihn herum in der Großstadt abläuft, ist für Walser ein Anlass zum Betrachten, um daraus einen Text zu gestalten, damit wenigstens eine Spur von der städtischen Flüchtigkeit hinterlassen werden kann. Wie Hermann Bahr bereits 1891 schreibt, ist die «feuilletonistische Anschauung [...] das einzige Instrument zur modernen Wahrheit» und, ein «Annährungswert, der nur erst in dem Augenblicke gilt, in welchem er schon wieder aufgehoben wird.»³¹

Der Flaneur Walser taucht in der Menge der Metropole unter und versucht, sich wie ein Passant unauffällig zu machen und sich der Menge anzupassen, um danach wieder in den Medien der Stadt aufzutauchen und sich dort gehen zu lassen.³² Im Spannungsfeld zwischen der Anonymität des Feuilletonisten, der wie ein Jäger, ein Räuber oder ein Voyeur³³ auf der Lauer nach Anstößen für seine Prosastücke ist und seinem persönlichen Stil, der in den vollgeschriebenen Spalten der Zeitschriften und Zeitungen auffallen will, entstehen seine Feuilletontexte. Es ist wahrscheinlich, dass Walser zum ersten Mal in der Großstadt Berlin die Anonymität des Einzelnen im Menschengewühl erlebt und deswegen beginnt, sich auch in seinen Texten mit Tarnungen, Mimikry und Ich-Maskierungen auseinanderzusetzen. Im Prosastück *Kleist in Thun* beispielweise, das 1907 in der Zeitschrift *Schaubühne* erschienen ist, versteckt sich Walser erstmals hinter einem

³⁰ Baudelaire, Charles, *Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens*, Alexander Verlag, 1999, Berlin.

³¹ Bahr, Hermann, *Ein Augenblick der Wahrheit* in Kernmayer, Hildegard, Schütz, Erhard (Hrsg.), *Die Eleganz des Feuilletons – Literarische Kleinode*, Transit, 2017, Berlin, S. 24.

³² Vgl. Utz, Peter, «Sichgehenlassen» unter dem Strich - *Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons* in *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, Weidler Buchverlag, 2000, Berlin, S. 142-162.

³³ Vgl. Wallace, David Foster, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, in *A Supposedly Fun Think I'll Never Do Again*, Paperback, 1998, Abacus.

bekanntem Autor und nutzt Kleist als Medium der Selbstreflexion.³⁴ Außerdem schreibt Walser, um auf die Anonymität des feuilletonistischen Raumes zu reagieren, die das Inkognito der Großstadt widerspiegelt, einige Prosastücke für die Zeitschrift *Schaubühne* unter dem Pseudonym Kutsch.³⁵ Sie setzen sich thematisch mit der ambivalenten Beziehung zwischen Schriftsteller, Journalist und Kritiker auseinander, auf der die Figur des Feuilletonisten basiert.

Nichts ist besser denn als anonymes Feuilleton innerhalb von Berlin zu flanieren, um die Mehrstimmigkeit der Stadt und die Tendenzen innerhalb der Gesellschaft aufzusaugen.³⁶ Jene fingierte Mündlichkeit,³⁷ die ein prägendes Merkmal seiner Prosa vor allem der Berner Zeit ist, entwickelt Walser zuerst in Berlin, um die Polyphonie³⁸ der Großstadt schriftlich wiedergeben zu können. Die Figuren Kutsch und Kutsch zeichnen 1907 im Prosastück *Fabelhaft* die Valenz von Modewörtern der Zeit nach, indem sie alles einfach „fabelhaft“ finden, während das feuilletonistische Ich im Text *Markt* den Berliner Dialekt nachahmt.³⁹ Nach demselben Verfahren erläutern Walsers Feuilletontexte dem deutschen Publikum in den 20er Jahren, als Walser in Bern ansässig ist, was man unter «Glünggi»⁴⁰, «Schnori»⁴¹ oder «Süchel»⁴² in der Schweiz versteht. Am Anfang des 20. Jahrhunderts bietet das Feuilleton eine freie Plattform, in der man sprachlich und stilistisch experimentieren darf, mit anderen Medien der Zeit in einen Dialog tritt und in der man immer wieder versucht, eine vertraute, weil mündlich-fingierte

³⁴ Huber, Peter, «Dem Dichtern gänzlich verfallen» - Robert Walsers Kleist, in Borchmeyer, Dieter (Hrsg.), *Robert Walser und die moderne Poetik: Vorträge des Walsersymposiums in Heidelberg 1995*, Suhrkamp, 1999, Frankfurt am Main, S. 140-166, S. 157.

³⁵ Vgl. KWA II 3, S. 296f.

³⁶ Vgl. Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostojewskijs*, Hanser, 1971, München.

³⁷ Vgl. Roser, Dieter, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift*, Königshausen und Neumann, 1994, Berlin.

³⁸ Vgl. Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern*, S. 243-294, „Wenn ich reden will, so leihe ich mir sogleich zwecks Zuhörerschaft das Ohr“ - Walsers Oralität in Borchmeyer, S. 231-251, *Walsers Ohralität*, Vortrag in Biel 12. Dezember 1996.

³⁹ SW 3, S. 70-72.

⁴⁰ SW 19, S. 112-115.

⁴¹ SW 19, S. 352-354.

⁴² SW 19, S. 246-248.

Beziehung zu den Lesenden herzustellen. Außerdem darf ein Experiment im feuilletonistischen Raum theoretisch auch scheitern, weil Zeitschriften und Zeitungen ein kurzes Verfallsdatum aufweisen und täglich, sogar stündlich, so viel Neues in den Medien veröffentlicht wird, dass die Lesenden die ‚Tageswaren‘ von heute am nächsten Tag schon längst ‚verdaut‘ und vergessen haben. Aus diesem Grund trauen sich viele Feuilletonisten, wie Walser selbst, in diesem journalistischen Raum zu experimentieren. Sie nutzen dieses freie und prekäre Sprachlabor, in der Hoffnung «auf dem sprachlichen Gebiet» «eine unbekannte Lebendigkeit»⁴³ wecken zu können.

Walser hat sich nur langsam mit der ‚Zwangsjacke‘ des Feuilletons angefreundet. Nachdem er 1907 seine ersten Feuilletontexte publiziert hat, ist er von seiner neuen Rolle überhaupt nicht begeistert und, wie er Christian Morgenstern in einem Brief gestand, wäre er lieber «unter die Soldaten» gegangen als ein «Zeitschriftenlieferant»⁴⁴ von Beruf zu werden. 1912, als er in Berlin ein ziemlich bekannter Feuilletonist ist, aber kein erfolgreicher Romanschriftsteller, zieht er in dem in der Zeitschrift *Pan* veröffentlichten Prosastück *Was aus mir wurde* eine Bilanz seiner Berliner Zeit: «Und so schleuderte mich das barsche Leben in die Bahnen eines exekutierenden Feuilletonisten. O hätte ich nie ein Feuilleton geschrieben. Aber das Schicksal, das stets unbegreiflich ist, hat es so gewollt.»⁴⁵ Berlin ist die Stadt, die Walser zeigen muss, «was die Welt von mir will und was meinerseits ich von ihr zu wollen habe», und Berlin macht aus ihm «einen hüpfenden und parfümierten Vielschreiber und Vielwisseur»⁴⁶, einen Feuilletonisten.

Nachdem sich Walser widerwillig mit seiner neuen Rolle als Feuilletonist abgefunden hat und 1913 resigniert in die Heimat zurückgekehrt ist, veröffentlicht er weiter eine überaus große Anzahl an Feuilletonen. Wegen des Krieges beschränkt sich sein Absatzgebiet nun fast nur auf schweizerische Zeitungen und Zeitschriften, aber gleichzeitig versucht er weiterhin den Kontakt zur deutschen

⁴³ SW 20, S. 429.

⁴⁴ Walser, Robert, *Briefe*, Band 1, S. 159.

⁴⁵ SW 15, S. 73.

⁴⁶ SW 6, S. 48-49.

Medienwelt zu halten. In mehreren Texten der Bieler Zeit finden sich auf der einen Seite Themen wie Resignation, Isolation und Verschwinden, die nicht nur die Randlage seines neuen Standorts, sondern auch seine Rolle als randständiger Schriftsteller widerspiegeln; auf der anderen Seite tauchen neue, und euphorische Zuwendungen zur Natur und zu den kleinen Dingen des Alltags auf, und es häufen sich Spaziergänge in die idyllische und friedliche Bieler Landschaft. Als Feuilletonist publiziert Walser während des Krieges mehr als hundert Beiträge und er kann gleichzeitig etliche der Feuilletontexte der Berliner Zeit vor der Vergessenheit retten, indem er sie sauber in Büchern «aufspießt». *Aufsätze* (1913), *Geschichten* (1914), aber auch *Kleine Dichtungen* (1915) und *Kleine Prosa* (1917) enthalten vor allem Texte, die zuvor in den deutschen Zeitschriften und Zeitungen publiziert worden sind.

Während Walser in Berlin das Feuilleton nolens volens als Sprungbrett betrachtet, um trotz aller Widerwärtigkeiten ein unabhängiger Schriftsteller zu werden, und es in Biel als ‚Unterschlupf‘ nutzt, um sich in kriegerischer Zeit finanziell über Wasser zu halten, versucht er erst in der Berner Zeit aus der Not, für Zeitungen schreiben zu müssen, das positive Selbstbild des «zeitungsschreibenden Dichters»⁴⁷ zu gestalten. Wie in einem Mikrogrammtext aus den Jahren 1926-1927 zu lesen ist:

Im allgemeinen aber bin ich fleißig, indem ich in- sowohl wie ausländische Blätter, d.h. Zeitungen mit klein(er)en oder größeren, bescheidenen oder bedeutenden Artikeln bediene. Wenn Sie wollen, dürfen Sie mich also für einen Journalisten halten, in gewisser Hinsicht aber ebensogut für einen Dichter, denn der Journalismus, den ich treibe, enthält eine vorwiegend dichterische Note.⁴⁸

Erst nach dem Umzug nach Bern im Januar 1921 erklärt sich Walser mit der Bezeichnung «Zeitungsschreiber»⁴⁹ einverstanden, kann eine «Journalistentonart»⁵⁰ anstimmen und sich mit diesem Broterwerb anfreunden.

⁴⁷ Stefan Grossmann widmete 1926 dieser Figur einen Artikel im Tage-Buch, worauf ich im nächsten Kapitel eingehen werde. Vgl. *TB*, 03.07.1926, H. 27, Jg. 7.

⁴⁸ AdB 4, S. 63.

⁴⁹ SW 20, S. 429.

⁵⁰ Vgl. Utz, Peter, «In der Journalistentonart». *Robert Walser zwischen Bern und Berlin*, in *Zeitschrift für Germanistik*, Vol.7, N.2, 1997, S. 372-376.

Grund für die Übersiedlung nach Bern ist eine von seiner Schwester Fanny vermittelte Anstellung im Kantonsarchiv,⁵¹ die ihm zunächst ermöglicht, in dem neuen Ambiente Fuß zu fassen und ökonomisch unabhängig zu sein. Gleichzeitig versucht er sich wieder auf die literarische Hauptstadt Deutschlands, Berlin, auszurichten. Trotz schwieriger Bedingungen kommt der deutsche Markt nach Kriegsende wieder in Gang. In dieser Umbruchszeit entstehen etliche neue Zeitschriften und Zeitungen, während andere Medien sich gezwungen sehen, ihr Erscheinen einzustellen,⁵² oder sich im veränderten Markt neu zu orientieren. Aus diesem Grund muss sich Walser zunächst in dieser prekären literarischen Welt zurechtfinden, sich über die neugegründeten Organe informieren und wieder Kontakt mit Publizisten und Redakteuren aufnehmen.

Dass Walser nach dem Krieg im gesamten deutschen Sprachraum gehört werden will, beweisen etliche seiner Feuilletontexte aus der Berner Zeit, die in das «Hauptstadtohr»⁵³ hineinsprechen und immer noch schreibend auf Berlin projiziert sind.⁵⁴ Nachdem er sich während des Krieges gezwungenermaßen meistens auf den Schweizer Markt beschränkt hat, versucht er trotz der neuen geographischen Randlage seine Stimme wieder in Deutschland hören zu lassen. Walser will auf keinen Fall als ein bloßer Berner Lokalfeuilletonist erscheinen, und deswegen schöpft er aus seinen eigenen Berliner Erinnerungen, aus seiner Einbildungskraft und aus den Berner Erlebnissen, um Feuilletontexte zu verfassen, die das deutsche Publikum interessieren und ansprechen könnten.

Der Text *Skizze*, der im November 1920 im Berliner *Tage-Buch* erscheint,⁵⁵ basiert bereits auf der Spannung zwischen lokal und international, der Schweiz und Berlin, Peripherie und Zentrum, Vergangenheit und Gegenwart, die später prägende Merkmale einiger Texte Walsers der Berner Zeit sein werden. Der erste Teil findet

⁵¹ Seelig, Carl, *Wanderungen*, S. 20.

⁵² Echte, Bernhard, *Das Feuilleton als Forschungsgegenstand. Propädeutische Beobachtungen*, *Les Annualles*, Jg. 7, 1996, S. 133-145. Mehr darüber im folgenden Kapitel.

⁵³ AdB 5, S. 298.

⁵⁴ Utz, Peter, *Im Nomadenzelt des Feuilletons - Robert Walsers Schreiben zwischen Literatur und Zeitung, zwischen Bern und Berlin*, in Leuenberger, Stephanie (Hrsg.), *Literatur und Zeitung*, Chronos, 2016, Zürich, S. 105-119.

⁵⁵ *TB*, Jg. 1, H. 46, 27.11.1920.

in der Gegenwart in einer provinziellen Stadt, vermutlich Biel, statt, während der zweite eine Episode aus der vergangenen Zeit in Berlin, wahrscheinlich vor dem Krieg, in Erinnerung ruft. Aus dieser Kombination unterschiedlicher Orte, Zeitschichten und Perspektiven speist sich die *Skizze*, welche die Berliner Lesenden ansprechen, neugierig machen und so eine Brücke zwischen dem Schweizer-Berliner Walser und dem deutschen Publikum schlagen soll.⁵⁶

Unter den nach dem Krieg neugegründeten Medien spielen für Walser diejenigen des «abenteuerlichen»⁵⁷ Ernst Rowohlt eine wesentliche Rolle. Sein Verlag sollte wie kein zweiter den Schweizer Autor in den 20er Jahren stützen. Vor allem die neu gegründete Zeitschrift *Tage-Buch* ermöglicht Walser, in Berlin wieder unter den wichtigsten deutschsprachigen Autoren aufzutreten und so nach dem Krieg an dem feuilletonistischen Wiederaufbau der deutschen literarischen ‚Wirklichkeit‘ teilzunehmen. Bei Rowohlt versucht er auch, allerdings vergeblich, seinen Roman *Theodor* unterzubringen, dort wird sein letzter Sammelband *Die Rose* publiziert, und für die im Rowohlt-Verlag erscheinenden Zeitschriften *Literarische Welt*, *Tage-Buch* und *Vers und Prosa* verfasst er mehr als zwanzig Texte. Obwohl Walser Redakteure und Verleger gelegentlich auch als «dumme Cheibe»⁵⁸ beschimpft, ist er sich dessen bewusst, dass, wie Walser selbst in einem Mikrogrammblatt schreibt, der «ächte Germane» Ernst Rowohlt in dieser «Vabanque-Zeit»,⁵⁹ eine ausschlaggebende Stütze für seine weitere Karriere sein kann, um sich wieder im deutschsprachigen Raum als Schriftsteller zu etablieren.

In der Nachkriegszeit tritt Walser auch erstmals mit der Zeitung *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* in Kontakt. Es handelt sich dabei um ein Organ von überregionaler Bedeutung, für das auch Erich Kästner Beiträge schreibt, und in dem Walser in der Berner Zeit mehr als zwanzig Feuilletontexte veröffentlicht hat. *Das Leipziger Tageblatt* spielt im deutschen Markt zwar keine entscheidende Rolle, aber die Publikationen zeigen, dass Walser auch dort geschätzt und gut positioniert ist.

⁵⁶ Utz, Peter, *Im Nomadenzelt des Feuilletons*.

⁵⁷ Unseld, Siegfried, *Robert Walser und seine Verleger* in Kerr, Katharina, *Über Robert Walser*, Suhrkamp, 1978, Frankfurt am Main, S. 349-359.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

Als Werbeaktion für den Sammelband *Die Rose* werden z. B. 1925 in diesem Organ vier Texte vorabgedruckt, vermutlich durch Rowohlt veranlasst.⁶⁰ Walsers Übersiedlung nach Bern ist so nicht nur ökonomisch begründet oder, um neue Motive und Staffagen für seine Prosastücke zu finden, sondern auch, um an einem attraktiveren Ort ansässig zu sein, der für den neuen Aufbruch des deutschen literarischen Markts anziehend sein kann. Wie er Carl Seelig gesteht: «der Erfolg war, daß — angezogen vom Namen der schweizerischen Bundestadt — zunächst viele An- und Aufträge ausländischer Zeitungen für mich einliefen».⁶¹ Es ist deswegen naheliegend, dass der Umzug nach Bern auch auf strategischen Überlegungen basiert, um von einem neuen Standort aus für neue Medien attraktiv zu sein.

Einerseits eröffnen sich für Walser nach dem Krieg neue Publikationsmöglichkeiten, andererseits können sich in der Nachkriegszeit einige ihm vertrauten Organe nicht halten, die vor allem in der Bieler Zeit eine große Stütze für ihn gewesen sind. 1920 geht z. B. die von René Schickele geleitete expressionistische Zeitschrift die *Weißten Blätter* ein. Für die 1913 vom Kurt Wolff Verlag gegründeten *Weißten Blätter* verfasst Walser in der Zeitspanne 1914-1919 dreiundzwanzig Texte. In dieser avantgardistischen Zeitschrift, die neben *Aktion* und *Sturm* zu den wichtigsten expressionistischen Organen des ersten Jahrzehntes gehört, erscheinen u. a. erstmals Franz Kafkas *Verwandlung* und der berühmte Essay Heinrich Manns über Émile Zola. Außerdem bieten sie Walser eine ‚Unterkunft‘ für seine Prosastücke in kriegerischer Zeit. Aus diesem ‚Unterschlupf‘ heraus kann er, neben vielen anderen Autoren, zu einer pazifistischen Ethik der Bescheidenheit beitragen, auf der die Zeitschrift basiert.⁶²

⁶⁰ KWA I/12 S. 111

⁶¹ Seelig, Carl, *Wanderungen*, S. 20.

⁶² Wie im ersten Heft der Zeitschrift in einem anonymen Manifest zu lesen ist: «Der kommenden Literatur wird die anspruchsvolle Geste der abtretenden nicht eigen sein; bescheidener wird sie sein und in der Ordnung eines größeren Ganzen sich zu finden suchen; sie wird anfänglich sein und ohne Eloquenz; arbeiten mit vielem Fleiß und ohne Gerede; gar nicht sozial wird sie sein, aber brüderlich; gar nicht erlöserisch aber fromm im hergebrachten Sinne; sie wird deutlich und einfach sein und vor komplizierten Seelen nicht in die Knie brechen, sondern die Wunder der einfachen Seele anbeten.» in Baßler, Moritz, *Robert Walser in den Weissen Blättern* in Baumgartner, Michael (Hrsg.),

Auch die Zeitschrift von Wilhelm Schäfer, *Die Rheinlande*, kann sich in der Weimarer Republik nicht behaupten und geht 1922 ein. Es handelt sich um ein regionales Blatt mit Sitz in Düsseldorf, in dem Hesse und Walser die einzigen wirklich namhaften unter den publizierenden Schriftstellern sind, und in dem der Schweiz-Mythos eine wichtige Rolle spielt.⁶³ Schon am Ende des Jahres 1919 verabschiedet sich Walser von der *Rheinlande*, um sich auf neue Gelegenheiten des Markts zu fokussieren und, wie in einem Brief an Schäfer zu lesen ist, um «wieder zu etwas runden Großem zu gelangen»,⁶⁴ wie wahrscheinlich dem Roman *Tobold*. Außerdem ist für einen Schriftsteller, der sich «auf das Internationale» stellen und nicht mehr «hirtenbübelig»⁶⁵ schreiben möchte, eine Zeitschrift wie *Rheinlande* kein Organ, in dem er ein Ansehen im ganzen deutschen Sprachraum hätte erwerben können. Es ist kein Zufall, dass der letzte von Walser an die Zeitschrift geschickte Text vom September/Oktober 1919 den Titel *Das letzte Prosastück* trägt, in dem das lyrische Ich ankündigt, dass für ihn den «Hirtenknaben höchste Zeit» sei, «mit Abfassen und Fortschicken von Prosastücken aufzuhören».⁶⁶ *Das letzte Prosastück* setzt sich mit dem Wert der Autorschaft, der seriellen Prosastück-Produktion und der Rolle des Feuilletons in der Zeitungsmaschinerie auseinander, und der Ich-Erzähler zieht einen bilanzierenden Strich unter die Rechnung über die letzten zehn Jahre seiner Karriere als Schriftsteller. Mit diesem Feuilletontext verabschiedet sich Walser von Themen und Motiven der Bieler Zeit, die mit den Werten der *Rheinlande* übereinstimmten und auch mit seiner scheinbar naiven, eher provinziell auftretenden Schreibweise, um eine neue Epoche seiner schriftstellerischen Laufbahn einzuläuten.

Historiographie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste, Wilhelm Fink, 2016, Paderborn, S. 301-311.

⁶³ Kortländer, Bernd, *Robert Walser, die Zeitschrift "Die Rheinlande" und ihr Herausgeber Wilhelm Schäfer*, MitRWG 11/2004.

⁶⁴ Walser, Robert, *Briefe*, Band 1, S. 226.

⁶⁵ Seelig, Carl, *Wanderungen*, S. 20.

⁶⁶ SW 16, S. 321

Am 15. August 1919 erscheint auch Walsers vorläufig letzter⁶⁷ Beitrag *Mäuschen* für die Berliner *Vossische Zeitung*, in der Walser während der Kriegszeit mit achtzehn Feuilletontexten vertreten ist. Stefan Großmann ist in der Zeitspanne von 1914 bis zu 1919 Feuilletonredakteur der Zeitung, von der er sich aber nach dem Krieg verabschiedete, um seine eigene ‚Tribüne‘ *Das Tage-Buch* zu gründen. Es ist also zu vermuten, dass Walser im Jahr 1919 von Großmann eingeladen wird, an diesem ambitionösen Projekt teilzunehmen und sich dafür entscheidet, die *Vossische Zeitung* nicht mehr mit Texten zu beliefern.

Das Ende des Krieges wird zum Epochen- und Perspektivenwechsel, in dem Organe wie die *Weißten Blätter* und *Rheinlande* nicht überleben können. Gleichzeitig werden neue Zeitschriften, wie das Berliner *Tage-Buch*, ins Leben gerufen, und Zeitungen, wie die *Vossische Zeitung*, wechseln ihren Redakteur, um sich wieder im neuen Medien-Markt positionieren zu können. Auch die *Schaubühne* von Jakobsohn signalisiert den Start in die neue Epoche, indem sie sich in *Weltbühne* umbenennen lässt. Wie Kurt Tucholsky zum 25. Geburtstag des «Blättchens»⁶⁸ schreibt, geht es um eine spontane Neuschöpfung: «den Namen [Weltbühne] hat, wenn ich recht bin, eine züricher (sic.) Zeitung in einer freundlichen Besprechung der Schaubühne vorgeschlagen»,⁶⁹ um 1918 die neue und breitere Weltanschauung von Jakobsohns Organ zu betonen.⁷⁰ Diese Zeitschrift erweitert nach dem Krieg ihr Themenspektrum und beschäftigt sich nicht mehr ausschließlich mit Theater und Literatur, sondern auch mit Politik, Justiz, Film und Religion.⁷¹ Entsprechend sucht Walser neue Wege, um Beiträge für die *Weltbühne* zu verfassen, die sich der neuen Orientierung der Zeitschrift anpassen können.

⁶⁷ Ein allerletztes Prosastück erscheint in diesem Organ noch 1925 unter dem Titel *Der Liebende und die Unbekannt*.

⁶⁸ «Ein Blättchen: so nannte es sein Schöpfer, so sprachen auch die Mitarbeiter davon.» Eggebrecht, Axel, *Die Weltbühne. Schicksal einer Zeitschrift*, Norddeutscher Rundfunk, Sendung vom 3. Mai 1968.

⁶⁹ *Weltbühne*, H. 37, Jg. 36.

⁷⁰ Vgl. Madrasch-Groschopp, Ursula, *Die Weltbühne - Porträt einer Zeitschrift*, Der Morgen, 1983, Berlin.

⁷¹ Vgl. Antonello, Anna, *„Die Weltbühne“ als Bühne der Welt*, Kadmos, 2017, Berlin.

Gleich nach dem Umzug nach Bern am Anfang des Jahres 1921 platziert er in Jakobsohns Organ vier ungewöhnliche Texte mit den folgenden Titeln: *Neueste Nachricht* gefolgt von *Nachricht Nummer zwei*, *Nachricht drei*, *Vierte Nachricht*. Es sind die ersten publizierten Berner Texte Walsers überhaupt. In ihnen teilt das lyrische Ich mit, dass es sich «hier in Bern» ziemlich wohl fühle. Es erzählt, es bewohne ein Zimmer mit «Parkettboden» und, obwohl Hermann Hesse, der Stammautor des *Tage-Buchs*, aber kein *Weltbühne*-Autor sei, «freilich«» «feiner wohnt»⁷², habe es die kriegerische Zeit gut überstanden. Wie im Beitrag *Skizze* spielt auch in diesen Feuilletoncontexten die Spannung zwischen Lokalität und Internationalität eine wichtige Rolle: Das feuilletonistische Ich beschreibt wie sein Alltagsleben in Bern abläuft, aber ständig treten Hinweise in Erscheinung, die auf das Publikum der *Weltbühne* anspielen. In *Nachricht Drei* und *Vierte Nachricht* tauchen z. B. der Name von Heinrich von Kleist und mehrere Hinweise auf dessen Aufenthalt in Thun auf. Kleists unruhiges Leben ist nicht nur stark mit Berlin und mit der Schweiz verbunden, sondern in der Zeitschrift die *Weltbühne*, damals *Schaubühne*, ist auch einer der prägendsten Texte von Walsers Karriere, *Kleist in Thun*,⁷³ erschienen, als er 1907 in Berlin ein junger, aber schon anerkannter Autor war. Außerdem kann der auffallende Zwischentitel *Thun* in *Nachricht Drei* als Andeutung auf den Text *Kleist in Thun* betrachtet werden, die von den treuen *Weltbühne*-Lesenden kaum übersehen werden kann.

Wie im Jahr 1925 in einem Artikel von Walter Muschg in der NZZ zu lesen ist, gehört Walsers Aufsatz *Kleist in Thun* zu den wichtigsten und einflussreichsten Beiträgen seiner Laufbahn: «Wir wollen es Robert Walser nicht vergessen, daß einst sein Aufsatz “Kleist in Thun” es war, der bei seinem Erscheinen in der *Weltbühne* lebendige Sensation erregte und auf seine Weise mithalf, das Tor zur Seele dieses Unvergleichlichen aufzuwälzen.»⁷⁴ Dass Robert Walser in den genannten Texten Indizien streut, um eine Brücke zum Publikum der *Weltbühne* zu schlagen, scheint mir naheliegend. Walser stützt sich auf die erhofften

⁷² SW 17, S. 7.

⁷³ Vgl. Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern*, S. 192-242.

⁷⁴ Sembdner, Helmut (Hrsg.), *Heinrich von Kleists Nachruhm – Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Dtv, 1997, München, S. 397.

Vorkenntnisse der LeserInnen der *Weltbühne* und kombiniert sie mit Elementen, die aus seinem neuen Standort Bern stammen, um *Nachrichten* zu verfassen, die das Publikum der Berliner Zeitschrift der Nachkriegszeit ansprechen könnten. Die Figur Kleist kann man in diesem Fall als Kreuzungspunkt ansehen, der nach der Zäsur des Kriegs Bern und Berlin, Vergangenheit und Gegenwart und Walser und die *Weltbühne* wieder zusammenbringen sollte.

Wie diese ungewöhnlichen *Nachrichten* aus der Stadt Bern im «Hauptstadtohr»⁷⁵ aufgenommen werden, wissen wir nicht. Nach dem Umzug nach Bern versucht Walser jedenfalls auch durch solche Feuilletontexte wieder in den deutschen literarischen Markt einzusteigen. Um dieses Ziel zu erreichen, experimentiert er innerhalb des Spielraums, der ihm das feuilletonistische Laboratorium bietet, indem er Elemente von Reportagen, Nachrichten und Briefen kombinierte. Wenn man die Produktion der *Berner Zeit* betrachtet, steht außer Frage, dass seine Bemühungen erfolgreich gewesen sind. Walser, im Gegensatz zu Albert Steffen, Jakob Schaffner oder Ernst Zahn, die wie Walser in der Vorkriegszeit stabil in deutschen Medien vertreten sind, gilt als einziger Schweizer Schriftsteller, der es nach den Umbrüchen des Krieges tatsächlich schafft, wieder dauerhaft zu den Autoren, die im deutschsprachigen Raum gelesen werden, zu gehören.

Mit diesen *Nachrichten* meldet Walser in Deutschland seinen neuen Standort, damit das Publikum, aber auch Redakteure und Kollegen, nach der Katastrophe des Krieges erfahren könnten, dass er noch am Leben sei und sich gerade in Bern befinde. Obwohl, wie der Ich-Erzähler berichtet, ihm «kürzlich ein gesunder prachtvoller Zahn» ausgefallen ist, «bin ich wieder, der ich von jeher war»⁷⁶, gesund und gut aufgelegt, und wieder bereit, in die deutsche literarische Szene zurückzukehren. Etliche seiner Kollegen sind an der Front gewesen und einige von ihnen im Krieg umgekommen. Deswegen ist für das Publikum, aber auch für Kollegen und Redakteuren, wichtig zu erfahren, auf welche Autoren es sich noch stützen kann, und ob und wer den Krieg überstanden hat.

Die Schreibform des Feuilletons wird von Walser in der *Berner Zeit* nicht mehr nur als ein Sprungbrett betrachtet, um im deutschsprachigen Raum seine Stimme

⁷⁵ AdB 5, S. 298.

⁷⁶ SW 17, S. 7.

wieder hören zu lassen, sondern es wird seine Haupteinnahmequelle und Hauptbeschäftigung. Auch das Mikrogramm-Verfahren ist eng mit der Produktion von Feuilletontexten verbunden: Walser entwickelt in der Berner Zeit den zweistufigen Schreibprozess, um in seinem „Bleistiftgebiet“ Materialien und Themen für seine Feuilletontexte zu entwerfen. Deswegen sehen auch mehrere seiner Mikrogrammblätter wie Seiten aus Zeitschriften und Zeitungen aus, in denen der Redakteur-Walser, der quasi wie ein Kind heimlich die Arbeit der Erwachsenen nachahmt, seine Feuilletontexte für die Publikation vorbereitet. Wie Peter Utz treffend darlegt, verstehe ich auch dieses Verfahren «als Mimesis an die Äußerlichkeit jener Zwänge, denen sich unterwirft, wer für Zeitungen schreibt».⁷⁷ Walser selbst schreibt in einem Mikrogrammtext, dass nur «wer sich einem gewissen Zwang unterwirft, darf sich irgendwie gehen lassen»,⁷⁸ und deswegen zwingt er sich auch in die engen Rahmen seiner Papierblättchen, um heimlich in seinem Labor mit Materialien für seine Feuilletontexte arbeiten zu können.

Dass Walser, von der „Jetztzeit“ und von der Stadt Bern inspiriert, in einer «Journalistentonart»⁷⁹ beginnt, intensiv Texte zu verfassen, hängt auch mit einer neuen Einstellung der kulturellen Szene dem Feuilleton gegenüber zusammen. Die feuilletonistische Schreibform wird während der Weimarer Zeit von Schriftstellern und Publikum allmählich verändert wahrgenommen. Erhard Schütz und Christian Jäger stellen das Jahr 1923 als Zäsur fest, als Wendepunkt in der Entwicklung des Feuilletons.⁸⁰ Dieses Jahr bestimmt das Ende der Krisenzeit nach dem Krieg und leitet eine ökonomische und politische Stabilisierungsphase ein, die einen positiven Einfluss auch auf das Feuilleton ausübt. Während sich bis zirka zum Jahr 1923 die feuilletonistischen Ich-Erzähler häufig resignativ und ironisch zu ihrem feuilletonistischen Schreiben äußern, hört das Feuilleton mit dem Ende der Krisenjahre auf, an sich selbst zu zweifeln, und setzt sich nun mit seinen

⁷⁷ Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern*, S. 357.

⁷⁸ AdB 4, S. 176.

⁷⁹ AdB 5, S. 321.

⁸⁰ Schütz, Erhard, Jäger, Christian, *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus - Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*, Deutscher Universitätsverlag, 1999, Wiesbaden, S. 309.

Möglichkeiten und Aufgaben innerhalb der literarischen Szene auseinander.⁸¹ Das Feuilleton wird in dieser Zeit seiner Rolle in der Gesellschaft und in der publizistischen Welt bewusster, «emanzipierte sich in gewisser Weise vom großen Vorbild Dichtung und beschrieb sich selbst als eigentlich zeitgemäßere Form.»⁸² Vor allem in den Jahren zwischen 1925 und 1930 wird «das Gesicht der Zeit»⁸³ von den Feuilletontexten gezeichnet und mehrere Autoren wie Alfred Polgar, Joseph Roth oder Franz Hessel, setzen sich selbstbewusst mit dieser Schreibform durch. Beispiele gibt es mehrere, die bestätigen, wie sich die Wahrnehmung des Feuilletons in der Weimarer Zeit verändert hat. Als z. B. der Feuilletonist Victor Auburtin 1928 gestorben ist, wird in der *Vossischen Zeitung* darüber berichtet, «daß die deutsche Literatur einer ihren feinsten Federn beraubt worden ist» und, dass er nicht als Erzähler oder Dramatiker, sondern paradoxerweise als «Feuilletonist fortleben»⁸⁴ wird. Auch im *Berliner Börsen Courier* ist im Feuilletonistennachruf zu lesen, dass der «Schriftsteller» Auburtin «den tapferen Männern und liebenswürdigen Schriftstellern in ständiger Erinnerung behalten»⁸⁵ wird. Dank (und nicht trotz) seiner leichten Beiträge findet der Feuilletonist Victor Auburtin Eingang in die Unsterblichkeit.

Nicht nur Zeitungen, sondern auch eine elitäre und renommierte Zeitschrift wie die *Weltbühne* traut sich im April 1925 einen Beitrag von Moritz Heimann mit dem Titel *Über das Authentische. Ein Feuilleton* zu veröffentlichen. In diesem Artikel beschwert sich der Autor über den Verlust an Subjektivität, Individualität und Persönlichkeit und hebt hervor, dass «der authentische Teil der Menschen, diese Persönlichkeit, dieses Kaum-noch-Etwas und Beinahe-Nichts, dieser Augenblick

⁸¹ Ibidem, S. 310.

⁸² Jäger, Christian, *Wachträume unter dem Strich - Zum Verhältnis von Feuilleton und Denkbild*, in Kauffmann, Kai, Schütz, Erhardt (Hrsg.), *Die lange Geschichte der Kleinen Form*, Weidler, 2000, Berlin, S. 240-241.

⁸³ Vgl. Roth, Joseph, *„Ich zeichne das Gesicht der Zeit“ - Essays, Reportagen, Feuilletons*, Wallstein, 2010, Göttingen und Schütz, Erhard, *„Ich zeichne das Gesicht der Zeit“ - Skizzen zu Feuilleton und Feuilletonforschung aus der und zu der Zeit von 1918 bis 1945*, in Ibidem, S. 177.188.

⁸⁴ *Vossische Zeitung, Nachruf auf Victor Auburtin*, 29.06.1928.

⁸⁵ *Berliner Börsen Courier, Nachruf Victor Auburtin*, 29.06.1928.

im Strom – der ganze Strom, die ganze Welt ist.».⁸⁶ Interessant finde ich, dass zum ersten Mal in einer namhaften Zeitschrift wie der *Weltbühne* das Wort „Feuilleton“ als Untertitel eines Artikels angeführt und als Bezeichnung für einen Beitrag verwendet wird, ohne dass sich der Autor dafür rechtfertigen muss. Das Feuilleton wird in diesem Fall als eine Schreibform wie andere betrachtet und als die geeignetste Gattung angesehen, um sich mit der Problematik von Subjektivität und Authentizität auseinanderzusetzen.

Wenn man einen Blick in die Konkurrenz-Zeitschrift, das *Tage-Buch*, wirft, findet man z. B. im Januar 1925 einen Text des Kunsthistorikers Adolf Behne, in dem dieser sich fragt, wo ein Artikel über die Wahl des Berliner Stadtbaurats gedruckt werden sollte, ob im Feuilleton, wo die Kunst hingehört, oder ‚über dem Strich‘, wo die Nachrichten publiziert werden: «Wo sollte denn dafür Platz sein?», fragt sich Behne, «politisch im Zeitungssinne ist die Sache nicht – und unterhaltend auch nicht».⁸⁷ Es handelt sich für ihn um eine «Schicksalsfrage Berlins»,⁸⁸ und deswegen ist er auf der Suche nach dem passendsten Rahmen, in dem dieses Thema besprochen werden kann. Im Artikel findet Behne keine Antwort, aber das Feuilleton wird hier nicht abschätzig als „Lückenbüßer“ verstanden, in dem alles Nebensächliche landet, sondern als ein legitimer Raum in Erwägung gezogen, in dem man auch «Schicksalsfragen» behandelt werden kann. Ob die «Eintagsfliegen» es ab 1925 endlich geschafft haben, in den Rang höherer Insekten aufzusteigen,⁸⁹ ist nicht einfach, zu beantworten. Sicher ist aber, dass sich im Laufe der 20er Jahre die Anerkennung und gleichzeitig das Selbstbewusstsein der Feuilletonisten vergrößert und in zahlreichen Organen ein veränderter Diskurs darüber geführt wird.

⁸⁶ *Die Weltbühne*, 07.04.1925, H. 14, Jg. 25.

⁸⁷ *TB*, 17.01.1925, H. 3, Jg. 6.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Todorow, Almut, «*Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen?*» *Die Feuilletonkonzeption der 'Frankfurter Zeitung' während der Weimarer Republik im redaktionellen Selbstverständnis* in Brinkmann, Richard, v. Graevenitz, Gerhardt, Haug, Walter (Hrsg.), *Deutsche Vierteljahrs-Schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62, 1993, Stuttgart, S. 697-740.

Während das Feuilleton in der Weimarer Republik seine Blütezeit erlebt, ‚verwelkt‘ es in den 30er Jahren. Diese zerbrechlichen Seifenblasen, diese zarten Schmetterlinge, diese zerrinnenden Schneeflocken können der Wirtschaftskrise 1929 und ihren gewalttätigen politischen Folgeereignisse nicht widerstehen. Wie sich Michael Gesell resigniert im Feuilletonartikel *Über die Schwierigkeit, Feuilletons zu schreiben* 1932 fragt: «Hat das kleine Leben überhaupt noch Sinn vor dem großen Leben?»⁹⁰ Die Hochblüte dieser prekären, zerbrechlichen und oft verachteten Gattung ging Hand in Hand mit dem politischen, kulturellen und ökonomischen Höhepunkt der Weimarer Republik, und beide zerfallen unter den gewalttätigen Umbrüchen der 30er Jahre. Sobald das gemütliche Flanieren vom disziplinierten Marschieren ersetzt wird und die Politik auch den feuilletonistischen Raum für sich beansprucht, geht der zarte Feuilletonist mit seiner Epoche unter.

Auch die Laufbahn des Feuilletonisten Walser Zeit folgt in der Berner Zeit den ökonomischen und kulturellen Schwankungen der Weimarer Zeit und ihren Einflüssen auf den feuilletonistischen Markt: Walser erlebt die Durststrecke der Krise der Nachkriegsjahre bis zum Jahr 1923, die die unproduktivsten Jahre seiner Karriere sind. Danach profitiert er vom ökonomischen Aufschwung in den Stabilisierungsjahren 1925-26, in denen er zahlreiche Prosastücke aber auch längere Texte wie den *Räuber-Roman* und das *Tagebuch-Fragment* schreibt. Zudem wird im Januar 1925 im *Tage-Buch* der Text *Aquarelle* veröffentlicht, in dem Walser zum ersten Mal die Figur des Feuilletonisten nicht mehr ironisch oder resigniert darstellt, sondern lobt, indem er sie mit einem Aquarellisten vergleicht. Der außergewöhnliche Produktivitätsschub, besonders von Feuilletonstücken, der von einer Aufwertung der Figur des Feuilletonisten begleitet wird, prägt die zweite Hälfte der 20er Jahre Walsers Schreiben bis zu seinem Verstummen im Jahr 1933, die gleichzeitig mit Hitlers Machtübernahme und den Folgen der Wirtschaftskrise 1929 das ganze deutsche ökonomische System in die Knie zwingen.

Wie Walser im Gespräch mit Carl Seelig sagt, hört er in Herisau auf, überhaupt zu schreiben, denn «die Zeitungen, für die ich schrieb, sind eingegangen; ihre

⁹⁰ Gesell, Michael, *Über die Schwierigkeit, Feuilletons zu schreiben*, in Kernmayer, Hildegard, Schütz, Erhard (Hrsg.), *Die Eleganz des Feuilletons – Literarische Kleinode*, Transit, 2017, Berlin, S. 115.

Redakteure wurden verjagt oder sind gestorben».⁹¹ Dank Zeitungen und Zeitschriften kann Walser bereits als junger Kommiss in Widmanns *Bund* sein Talent vorzeigen, sich in Berlin in der artistischen Szene durchsetzen, sich in Biel finanziell über Wasser halten und Kontakte mit mehreren Organen pflegen, und in der Berner Zeit wieder in der deutschen literarischen Hauptstadt unter den wichtigsten Schriftstellern und Feuilletonisten auftreten. Ohne Zeitungen und Zeitschriften und ohne seine ihm vertrauten Verleger und Redakteure kann Walser dagegen kein Schriftsteller mehr sein und auch deswegen sieht er sich gezwungen, sein „Prosastückligeschäft“ einzustellen.

⁹¹ Seelig, Carl, Wanderungen, S. 76.

**«Ist denn die große Unsterblichkeit der Dicken-Bücher-Schreiber mehr
als die Unsterblichkeit eines Tages?»**

Stefan Großmann und das *Tage-Buch*

«Jetzt, jetzt. Endlich. Jetzt! Die neue Welt hat begonnen. Das ist die befreite Menschheit!».¹ Wenn auch nicht alle die Novemberrevolution von 1918 und die darauf folgende Gründung der Weimarer Republik wie der Redakteur der expressionistischen Zeitschrift, die *Weißten Blätter*, René Schickele so feierlich begrüßt haben, wird das Ende des Krieges allgemein als ein epochenmachender politischer, historischer und kultureller Einschnitt wahrgenommen, der die Weichen für eine Wiederauferstehung Deutschlands stellen sollte.² Wie eine Umfrage in der sozialistischen Zeitung *Vorwärts* vom 17. Januar 1919, zwei Tage vor den ersten demokratischen Wahlen in Deutschland, zeigt, setzen sich zahlreiche Intellektuelle von Anfang an für die Republik ein, und zugleich werden sie von Zeitschriften und Zeitungen wie dieser aufgefordert, ihr Wort zu erheben, «um klar und deutlich der Nation zu sagen, welches der Sinn der großen Tage ist, in denen sie lebt und zu welchem Glauben der neue, eben beschrittene Weg sie führt»;³ das Volk «soll wissen, daß es am Anfang einer neuen, ganz neuen Epoche steht - der Epoche des sozialen und kulturschaffenden Aufbaus, der vom Glauben an die Gerechtigkeit und Menschenwürde erfüllt ist.»⁴ Etliche der angefragten «universellen Intellektuellen»⁵ reagieren auf die *Vorwärts*-Umfrage begeistert,

¹ Kolinsky, Eva, *Engagierter Expressionismus – Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik*, Metzler, 1970, Stuttgart, S. 98.

² Vgl. «Unter dem Eindruck des martialischen Geschehens formuliert sich in allen Zeitschriften ein Protest, der den Krieg als unmenschlich entlarven und die Hoffnung auf eine bessere und menschliche Welt bewahren oder wecken will. Das Kriegsende ist historischer Fixpunkt der Utopie, Ende des Krieges und Beginn neuer Zeit scheinen identisch.» in *Ibidem*, S. 164.

³ *Für das neue Deutschland* (Umfrage), *Vorwärts*, 17.01.1919, in Kaes, Anton (Hrsg.), *Weimarer Republik – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, Metzler, 1983, Stuttgart; S. 6.

⁴ *Ibidem*.

⁵ In Michel Foucaults Terminologie. Vgl. beispielhaft Hirschi, Kaspar, *Foucaults Stunts – Aporien eines wissenschaftlichen Widerstandshelden*, in *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 2018, München, S. 101-111.

optimistisch und selbstbewusst. Heinrich Mann freut sich über «die geistige Erneuerung Deutschlands»⁶ und auf die Zukunft der Nation, denn «wir gehen endlich mit dem Staate Hand in Hand.»⁷. Arno Holz ist sicher, dass die Revolution der «Anfang eines neuen sozialen Aufbaues»⁸ bedeutet, während Carl Hauptmann voller Hoffnung ist, denn «der Weg war jetzt frei, den neuen Staat des Brudertums und des Gewissens zu bauen.»⁹ Die Kaiserzeit gilt als überwunden, und endlich kann eine Republik der Kultur im Namen Goethes und Schillers geschaffen werden, die nicht nur aus Künstlern bestehe soll, denn der Staat selbst soll das «höchste Kunstwerk»¹⁰ werden.

Zu denjenigen, die weniger begeistert, vielmehr eher skeptisch auf die zu sehr einem «Volksfest»¹¹ ähnelnde «Revolution ohne Schießereien»¹² von 1918 reagieren, gehört der Publizist Stefan Großmann. Seinem Urteil nach handelt es sich eher um einen Einsturz als einen Umsturz,¹³ denn nur «ohne den Ballast der Schwarmgeister»¹⁴ hätte man erfolgreich mit der Verwirklichung des Sozialismus, mit den enormen Herausforderungen der Demokratie sowie dem kulturellen Zeitgeist sich auseinandersetzen können. In dieser «Einbruchzeit» sind vernünftige,

⁶ Manns Antwort auf die *Vorwärts*-Umfrage in Kaes, Anton, *Weimarer Republik*, S. 7.

⁷ Ibidem.

⁸ Die Antwort von Holz: «Die Zuversicht, daß die Revolution – vorausgesetzt, daß unser Volk nicht unter der Fuchtel irgendeiner abermaliger Gewaltherrschaft gerät - für seine Geistigen keinen Zusammenbruch, sondern *der Anfang eines neuen sozialen Aufbaues* bedeutet, teile ich.» in Ibidem, S. 7.

⁹ Ibidem, S. 9.

¹⁰ Eisner, Kurt, *Der sozialistische Staat und der Künstler*, in *Die Republik* 2, 17.01.19. Ibidem, S. 61.

¹¹ Großmann, Stefan, *Die erregendste Stunde*, in Drahn, Ernst, Friedegg, Ernst (Hrsg.), *Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919 über die Ereignisse des Jahres 1918*, Hoffmann und Campe, 1919, Berlin und Hamburg, S. 108.

¹² Kolinsky, Eva, *Engagierter Expressionismus*, S. 98 und, wie in Großmanns Autobiografie *Ich war begeistert* zu lesen ist: «Ich hatte mir die Revolution eigentlich anders vorgestellt, hinreißend, jubelnd, großmütig.» S. 250.

¹³ Großmann, Stefan, *Ich war begeistert*, S. 249.

¹⁴ *TB*, *Zum Anfang*, 10.01.1920, H. 1., 1. Jg.

kompetente und verantwortungsvolle Persönlichkeiten gefragt,¹⁵ die sich an die Spitze der Gesellschaft setzen und zukunftsweisende Entscheidungen für die Nation treffen sollen. Genau an eine «urteilsfähige»¹⁶ Führungsschicht will sich der damals 45-jährige Publizist Stefan Großmann mit seiner neugegründeten Zeitschrift das *Tage-Buch* wenden, die am 10. Januar 1920 auf den deutschsprachigen Markt kommt. Trotz widriger ökonomischer Bedingungen gelingt es Großmanns Projekt erstaunlich rasch und relativ reibungslos sich zu etablieren, die gewünschte Publikumsnische zu erreichen sowie praktisch alle bedeutenden Autoren der Nachkriegszeit für sich zu gewinnen.

Doch wer ist Stefan Großmann?¹⁷ Und wie hat es das *Tage-Buch* geschafft, sich so zügig im Medienmarkt durchzusetzen? Obwohl sein Name heutzutage weitgehend vergessen ist,¹⁸ gehört Stefan Großmann zu den angesehensten und einflussreichsten Publizisten der Weimarer Zeit, und das *Tage-Buch* ist, neben der *Weltbühne*, die anerkannteste politische und literarische links-republikanische Zeitschrift der 20er Jahre.¹⁹ Wie Großmann selbst in seiner 1930 erschienenen Autobiografie *Ich war begeistert* schreibt, auf die Karl Kraus in einer Rezension in der *Fackel* provokatorisch «angewidert»²⁰ reagiert, wird er 1875 in Wien in einer

¹⁵ Mehr darüber im *Tage-Buch* in: «die Persönlichkeit, das unabhängige Individuum», Schober, Renate, *Das Tage-Buch. Eine politische Zeitschrift der Weimarer Republik*, Süddeutscher Verlag, 1977, München, S. 113-146.

¹⁶ TB, *Zum Anfang*, «Diese Zeitschrift rechnet mit urteilsfähigen Lesern.».

¹⁷ Die Schreibweise von Groß(ss)manns Name ist selbst im *Tage-Buch* uneinheitlich. In der vorliegenden Arbeit wird er als Großmann angeführt.

¹⁸ Mehr über Stefan Großmann ist im folgenden Dossier zu lesen: Fetz, Bernhard, Schlösser, Hermann (Hrsg.), *Wien-Berlin*, Paul Szolnay, 2001, Wien. S. 158-270, und in Fetz, Bernhard, *Zur Produktionsweise von Wien-Berlin Stereotypen. Der Publizist und "Tage-Buch" Herausgeber Stefan Großmann*, Zeitschrift für Germanistik, Peter Lang, 2003, S. 382-388.

¹⁹ Vgl. Schlawe, Fritz, *Literarische Zeitschriften 1910-1933*, Metzler, 1973, Stuttgart, S. 58-59.

²⁰ Karl Kraus reagierte auf den folgenden Angriff in Großmanns Biografie *Ich war begeistert*: «Damals erschien in einer Münchener Monatsschrift *Die Gesellschaft* der erste Aufsatz des kleinen Karl Kraus der auch im Griensteidl geboren wurde. Ich erinnere mich an einen Abend, an dem er mit mir zusammen das Griensteidl verließ, seinen Arm unter meinen schob und ganz ernsthaft an mich die Frage richtete: "Was würdest du dafür geben, wenn du so berühmt wärst wie ich?" Ich wollte ihm direkt ins Gesicht lachen, aber wenn ich später fast allwöchentlich die pathologischen

nach dem Börsenkrach von 1873 verarmten jüdischen Familie geboren. Darum muss er sich von Anfang seines Lebens an durchkämpfen, um finanzielle Schwierigkeiten zu bewältigen. Nicht ohne Stolz berichtet Großmann über die Tätigkeit im Branntweinladen seiner Familie, in dem er als dreizehnjähriger Handlungsgehilfe täglich von vier bis sieben Uhr morgens arbeiten muss, bevor er sich in die Schule begeben kann.²¹ In der siebten Realschulklasse bricht er die Schule ab. Dies ist mehr eine jugendliche und anarchische Revolte als ein bewusster politischer Akt.²² Er nähert sich der Arbeiterbewegung an und schlägt eine journalistische Laufbahn ein, die ihn vom Schnapsladen zu den linksorientierten Organen *Sozialist* von Gustav Landauer und *Arbeiter-Zeitung* von Viktor Adler führt.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin, wo sich Großmann die Gelegenheit bietet, für Maximilian Hardens namhafte *Zukunft* zu schreiben, und einem fruchtlosen Aufenthalt in Paris kehrt er nach Wien zurück. Dort tritt er eine Stelle als Redakteur der *Wiener Rundschau* an, wird Feuilletonkorrespondent für das *Berliner Tageblatt*

Eitelkeitsexesse dieses tragischen Zwerges lesen mußte, dann fiel mir dieses erste aufschlußgebende Erlebnis immer wieder ein.» S. 55-56.

Im Karl Kraus Artikel (1931) *Ich war angewidert* ist zu lesen: «Mitteilungen Großmanns, der fremde Lebensläufe von der Wiege bis zur Bahre begleitet, und wie ein bekannter Fall dartut, selbst vor dem Pissoir als der unausweichlichen (sic.) Gelegenheit einer Begegnung nicht halt macht, sind mit jener Vorsicht aufzunehmen, die, rechtzeitig angewandt, nie zu einer Bekanntschaft geführt hätte, deren geflissentliche Vermeidung sich aber trotzdem als kein taugliches Mittel herausstellt, nachträglicher Intimität zu entgehen. Großmann, den ich in den letzten Jahren leider weit mehr vernachlässigt als in Jünglingszeiten bevorzugt habe – er hatte sich mir im Café Griensteidl durch einen Brief genährt, in dem er als einer, der vom Leben scheiden wolle, den letzten Willen aussprach, fünf Gulden zu erhalten -, Großmann hat also ein Buch geschrieben, das schon durch den Titel "Ich war begeistert" viel von der Glaubwürdigkeit einbüßt, die seinem Inhalt nicht zukommt.» *Die Fackel, Ich war angewidert*, Jg. 33, S. 62-66. Stefan Großmann gehörte allgemein zu Karl Kraus Lieblings-Zielscheiben. Vgl. z. B. die *Fackel*-Artikel: *Großmanns Daheim, Großmann in Wien* (November 1922, S. 33-40), *Großmann* (Mitte Juni, 1923, S. 91-107), *Warum die Fackel nicht erscheint* (Juli 1934, S. 890-905).

²¹ Großmann, Stefan, *Ich war begeistert*, S. 19-22.

²² *Stefan Großmann: Familiäre Auflehnung und gesellschaftliche Revolte*, in Sloterdijk, Peter, *Literatur und Lebenserfahrung*, Hanser, 1976, München, S. 189.

und beliefert die *Arbeiter-Zeitung* weiterhin mit Artikeln. Außerdem verfasst er in dieser Zeit sein erstes Theaterstück, *Der Vogel im Käfig*, das im Theater in der Josefstadt erfolgreich uraufgeführt wird. Er beginnt auch Novellen zu publizieren. Hauptsächlich aufgrund seiner journalistischen Tätigkeit als Korrespondent aus Strafanstalten²³ gelingt ihm 1905 der Durchbruch, der ihm wirtschaftliche Sicherheit verschafft. Als respektierte und angesehene Persönlichkeit beginnt er, im Café Griensteidl und später im Café Central zu verkehren sowie sich mit Autoren wie Alfred Polgar und Peter Altenberg anzufreunden. Auch mit Karl Kraus schließt er in jener Zeit eine Bekanntschaft, die sich aber bald in eine lebenslange Feindschaft verwandelt.

Trotz beträchtlicher Erfolge gibt sich Großmann mit den Tätigkeiten als Journalist, Feuilletonist und Schriftsteller nicht zufrieden. Im Jahr 1906 ruft er nach dem Vorbild der Berliner Freien Volksbühne ein Äquivalent in Wien ins Leben. Mithilfe des Schauspielers Richard Vallentin, der sich in Berlin bei Max Reinhardt ausbildet, gründet er eine eigene unparteiische und experimentelle Bühne und bereits nach einer einzigen Spielzeit kann er 1907 einen beachtlichen Erfolg verbuchen. Über diese Wiener Freie Volksbühne kommt er in Kontakt mit zahlreichen tonangebenden Schauspielern und Autoren seiner Epoche, u. a. mit Ernst Deutsch, Max Pallenberg, Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Angespornt vom wachsenden Erfolg seiner Bühne, entscheidet er sich 1911 ein eigenes Theater zu bauen. Zu diesem Zweck engagiert er einen gelernten Berliner Bankfachmann, Arthur Rundt, und einen talentierten Architekten, Oskar Kaufmann, gründet eine Gesellschaft und erwirbt in der Stadt Wien einen Baugrund.

Angesichts ökonomischer, bürokratischer und politischer Hindernisse und wegen Großmanns Gesundheitsproblemen sowie Fehlentscheidungen zerschlägt sich jedoch 1913 das Bauprojekt des Theaters. Nach dieser folgenschweren Niederlage lässt ihn die sozialistische Partei im Stich. Großmann sieht sich gezwungen, als künstlerischer Leiter der Volksbühne zurückzutreten und seine Stelle bei der *Arbeiter-Zeitung* zu kündigen. Verschuldet und psychisch wie physisch angeschlagen lässt er sich am 15. April 1913 protestantisch taufen. Ausgestattet mit

²³ Daraus entstand der Sammelband: Großmann, Stefan, *Österreichische Strafanstalten*, Wiener Verlag, 1905, Wien.

Empfehlungsbriefen von Bahr, Hofmannsthal und Reinhardt, macht er sich auf den ausgetretenen Pfad, der «aus der österreichischen Wüste in die, trotz allem, oasegrüne Stadt»²⁴ Berlin führt.²⁵ Der Bruch mit Wien stellt einen tiefen Einschnitt in Großmanns Leben dar. Berlin wird von da an sein Zuhause. Nach Österreich soll er erst 1933 als todgeweihter Mann zurückkehren, nachdem er von den Nazis aus Deutschland verbannt worden ist. Am 3. Januar stirbt er in Wien an Herzversagen.

Großmanns zweites Leben in Berlin.

Trotz persönlichen Scheiterns wird Großmanns Ansehen in Deutschland nicht lädiert. Dank seines Talents als Feuilletonist, Schriftsteller und Journalist sowie seines breiten Netzwerks an persönlichen Kontakten kann er nämlich im Berlin der Vorkriegszeit reibungslos Fuß fassen. Bald wird er vom Ullstein-Verlag eingeladen, die Stelle als Feuilletonchef der traditionsreichen *Vossischen Zeitung* anzutreten, während zugleich mehrere seiner Beiträge in etlichen deutschen Zeitschriften erscheinen, u. a. in dem von Hermann Hesse und Ludwig Thoma geleiteten *März*,²⁶ in Siegfried Jacobsohns *Weltbühne* und in Maximilian Hardens *Zukunft*. Aus dem letzten Vorkriegsjahr stammen zusätzlich zwei Bekanntschaften, die eine ausschlaggebende Rolle für das *Tage-Buch* spielen sollen: mit dem Verleger Ernst Rowohlt, der die Zeitschrift nach dem Krieg herausgeben wird, und mit Leopold Schwarzschild, der nicht nur von Anfang an zum festen Mitarbeiter des *Tage-Buches* wird, sondern in der zweiten Hälfte der 20er Jahre Großmann in der Leitung der Redaktion ablösen wird.²⁷

²⁴ Polgar, Alfred, *Wiener in Berlin*, in *Berliner Tageblatt*, 11.11.1922.

²⁵ Großmann, Polgar, Musil, Roth gehörten zu den wichtigen Feuilletonisten, die vor allem in den zwanziger Jahren nach Berlin zogen, um Karriere im Zeitungsmarkt zu machen. Mehr darüber in Streim, Gregor, *Zwischen 'Weißen Rößl' und Mickymaus*, in Fetz, Schlösser, *Wien-Berlin*, S. 5-21.

²⁶ Mehr zur Zeitschrift während der Jahre vor dem Krieg: Gajek, Bernhard, *„Ich freue mich, daß ihre Muse ungepanschten Wein liebt“*, Hermann Hesse und Ludwig Thoma, 1905-1955, in Braungart, Georg, *Zwanzig Begegnungen auf den Seitenwegen der Literaturgeschichte*, Attempo-Verlag, 2004, Tübingen, S. 165-179.

²⁷ Zu Schwarzschild vgl. Behmer, Markus, *Von der Schwierigkeit, gegen Illusionen zu kämpfen - Der Publizist Leopold Schwarzschild – Leben und Werk vom Kaiserreich bis zur Flucht aus Europa*, Lit, 1996, München. Wesemann, Andreas (Hrsg.), *Chronik eines Untergangs –*

Schwarzschild, der sich in der Nachkriegszeit mit einer wirtschaftlichen Rubrik im *Tage-Buch* einen Namen gemacht hat, debütiert 1913 in Zeitschriften und Zeitungen mit Gedichten und Prosastücken. Bereits als 22-jähriger Student der Politikwissenschaft, Geschichte und Ökonomie in Frankfurt kann er in einigen der namhaftesten deutschen Organe publizieren. Seine Gedichte und Texte erscheinen u. a. in der *Frankfurter Zeitung*, im *Simplizissimus*, im *März* sowie in der *Zeit im Bild*. Großmann selbst ist in der Vorkriegszeit in denselben Medien vertreten, und darum ist es wahrscheinlich, dass ihm da der jüngere Kollege aufgefallen ist. Schwarzschild ist es auch, der am 16. Juni 1914 in der illustrierten Zeitschrift *Zeit im Bild* das eben von Großmann erschienene Buch über *Grete Beier* rezensiert.²⁸ Der nachmalige Gründer des *Tage-Buchs* wird im Artikel sehr gelobt und als «einer der besten Köpfe der deutschen Publizistik»²⁹ gewürdigt. Außerdem wendet sich Schwarzschild in der Rezension direkt und mit Pathos an seinen zukünftigen Mentor: «Vielleicht», schreibt er, «können ihm diese Zeilen Freunde werden. Vielleicht zeigen sie ihm auch, daß er schließlich gar nicht so einsam ist, als er vermeint!»³⁰. Es handelt sich demnach weniger um eine Buchrezension als um einen schmeichlerischen Artikel, in dem der junge Journalist seine aufrichtige Bewunderung für den einflussreichen und angesehenen Publizisten äußert. Ob sich Großmann und Schwarzschild zu diesem Zeitpunkt schon persönlich gekannt haben, kann man aus dem Artikel nicht erschließen. Es ist aber denkbar, dass Schwarzschild durch diese außergewöhnlich positive und ehrenvolle Rezension auf sich aufmerksam gemacht und es vermutlich geschafft hat, mit Großmann in Kontakt zu kommen.

Einen Monat nach dem Erscheinen des Artikels in der *Zeit im Bild* bricht der Krieg aus und Schwarzschild, der im Gegensatz zu Großmann kriegstauglich ist, wird

Deutschland 1924-39 – Die Beiträge Leopold Schwarzschilds in den Zeitschriften „Das Tage-Buch“ und „Das Neue Tage-Buch“, Czernin, 2005, Wien.

²⁸ Großmann, Stefan, *Grete Beier: Novellen*, Oesterheld, 1913, Berlin. Grete Beier wurde im Alter von 22 Jahren wegen Ermordung ihres Bräutigams hingerichtet. Der Fall sorgte für viel Aufsehen und löste Debatten über die Todesstrafe aus.

²⁹ Schwarzschild, Leopold, *Publizistenmenschen* in *Zeit in Bild*, Jg. 12, 18.06.1914.

³⁰ *Ibidem*.

zum Militärdienst einberufen und muss seine Tätigkeit als Schriftsteller und Journalist abbrechen. Erst nach dem Krieg taucht er zuerst mit einem erfolgreichen Theaterstück, *Der Sumpf*, wieder in der kulturellen Szene auf und wird zunächst von Großmann eingeladen, Mitarbeiter beim neugegründeten *Tage-Buch* zu werden. Von der ersten Nummer an berichtet Schwarzschild über die wirtschaftliche und finanzielle Lage in der Weimarer Zeit. Die immer intensivere Mitarbeit an der Zeitschrift bringt ihn am Jahresende 1920 dazu, Frankfurt zu verlassen und sich in Berlin anzusiedeln. Zwei Jahre nach der Gründung des *Tage-Buchs* tritt Schwarzschild, wie Großmann am 24. Dezember 1921 mit einem Artikel ankündigt,³¹ offiziell in die redaktionelle Leitung ein. Angesichts wachsenden Erfolges der Zeitschrift wird sowohl den künstlerischen Bereich erweitert³² als auch eine gesonderte wirtschaftliche Rubrik eingerichtet.³³

In Berlin, der damals laut Peter de Mendelssohn, «zeitungshungrigsten aller Städte»,³⁴ wird im April 1923 von Großmann und Schwarzschild eine zweite, für ein breiteres und jüngerer Publikum gedachte Zeitschrift ins Leben gerufen, der *Montag-Morgen*. Das neue Organ trat ‚frecher‘ und aggressiver als das *Tage-Buch* auf und entspricht weitgehend der gleichen linksorientierten politischen Linie. Die zwei Zeitschriften sehen formal sehr ähnlich aus, und beide Redaktionen teilten sowohl die gleichen Räumlichkeiten als auch einige Autoren. Nicht nur Großmann (vor allem unter seinem Pseudonym Thomas Wehrin) und Schwarzschild verfassen zahlreiche Beiträge für den *Montag-Morgen*, sondern die Zeitschrift fungiert auch als Sprungbrett für etliche Mitarbeiter wie Willy Haas, der in diesem Medium die Rubrik *Theater der Woche* betreut, oder Walter Mehring und Erich Weinert, die sich durch die Satireseite *Der blaue Montag* großes Ansehen erwerben. Themen, die in der Weimarer Zeit immer beliebter und populärer werden, aber nicht ins *Tage-Buch* passen, wie z. B. „Sportnachrichten“, werden erfolgreich in den

³¹ TB, *An die Leser des Tage-Buches!*, 24.12.1921, H. 51, Jg. 2.

³² «Die Vergrößerung gestattet auch den künstlerischen Teil des Tage-Buches zu erweitern. Wir beginnen im 1. Heft des neuen Jahres mit dem Abdruck der jüngsten Arbeit von Jakob Wassermann „Oberlin auf der Schwelle“», in *Das Tage-Buch, An die Leser des Tage-Buches!* In *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ De Mendelssohn, Peter, *Zeitungsstadt Berlin*, Ullstein Verlag, 1985, Berlin, S. 298.

Montag-Morgen (MM) verlagert. Im Allgemeinen wird der *Montag-Morgen* zu einem weniger erfolgreichen Sprachrohr des Hauptorgans, des *Tage-Buchs*. Es macht zum einen Werbung für die ‚Haupttribüne‘ und zum anderen versucht mit seinen Rubriken, sie zu ergänzen.³⁵

Das Jahr 1925 stellt einen tiefen Einschnitt in der Leitung des *Tage-Buchs* sowie in den Machtverhältnissen innerhalb der Redaktion zwischen Schwarzschild und Großmann dar. Am 23. Mai erscheint der folgende Nachruf «von Stefan Großmann auf Stefan Großmann», in dem der Gründer des *Tage-Buch* eine Bilanz über die eigene Tätigkeit zieht und zwischen den Zeilen Abschied von seiner Zeitschrift nimmt:

War er ein Zeitungsschreiber? Sicher gehörte er zu den fünf oder sechs deutschen Journalisten aus Passion, aber sein Liebesverhältnis zur Zeitung war allmählich zur Strindbergehe ausgeartet, er hielt bei keiner Zeitung aus, vor allem nicht bei seiner eigenen. Was war er denn? Er verpfuschte seine Zeitungsarbeit durch seine Phantasie, und er verdarb seine Phantasie durch Meinungsmache. Zugegeben, seine Novelle ‚Der Vorleser der Kaiserin‘ im September 1914 geschrieben, im Oktober 1914 in der ‚Neuen Rundschau‘ erschienen, war die erste literarische Arbeit, die in Deutschland die Herzen gegen den Krieg weckte. Warum blieb er nicht bei der Stange? Warum blieb er nie bei der Stange? Warum schwoll seine Stimme nicht an? Warum floh er immer vom Sein in den Schein, vom Leben ins Theater und wieder zurück, von der Leere des ausgeräumten Theaters ernüchert, in die volle Welt des Realen? So verpfuschte er sich Schein mit Sein. [...] Vom Standpunkt des Journalisten gesehen war Großmann unzuverlässig. Vom Standpunkt seines dichterischen Talents gesehen hat Großmann sich selbst zu oft verlassen. Er hat, zugegeben, seiner Zeit gedient, aber die Zeit mußte auch ihm dienen. Er fraß die Ereignisse, aber die Ereignisse haben auch ihn gefressen. [...] Großmann hat all das nicht einmal versprochen, dennoch ist er es schuldig geblieben. Er hat sich immer wieder der Gegenwart preisgegeben, und so verdarb er sich sein bißchen Ewigkeit. Mit fünfzig Jahren erst begann er sich ein wenig zu sammeln, dieser immer Zerstreute. [...]

Wie, wenn ich jetzt erst, entfernter von einer Gegenwart, die mir fremd zu werden beginnt, zu meiner Sammlung und damit zu meinem Werke komme? Ich habe lange genug die Zeit in mich hineingetrunknen, ich war besoffen von vielen Gegenwarten,

³⁵ Vgl. *Der Montag-Morgen* in Behmer, Markus, *Von der Schwierigkeit, gegen Illusionen zu kämpfen*, S. 153-163.

darf ich endlich den Unruhe-Stand verlassen? Kann ich endlich aus dem aktiven Dienst der Zeit scheiden? Was kann ich in zehn Jahren Stille – aber wie kann ein Zeitungsmensch von zehn Jahren Stille sprechen?³⁶

Den Unruhestand verlässt Großmann nach diesem Nachruf nicht, aber seit diesem Artikel nehmen seine Feuilletonbeiträge im *Tage-Buch* allmählich ab.³⁷ Außerdem erleidet er im Herbst 1925, einige Monate nach diesem Feuilletonnachruf, einen schweren Herzanfall, von dem er sich nie vollständig erholen wird. Ab 1926 befindet sich Großmann oft in Erholungsaufenthalten, bis er am 28. Oktober 1928 offiziell aus der Leitung des *Tage-Buchs* ausscheidet.³⁸ Die Zügel der Redaktion liegen zu diesem Zeitpunkt bereits längst fest in Schwarzschilds Händen. Großmanns Feuilletonnachruf ist als eine symbolische Führungsübergabe zu betrachten, die eine Zäsur zwischen Großmanns und Schwarzschilds *Tage-Buch* bildete. Nach dem Nachruf schreibt Großmann, alias Thomas Wehrin, alias Carlotto (Karl Otto) Graetz³⁹, nach wie vor für das *Tage-Buch*, den *Montag-Morgen* und etliche andere Organe, veröffentlicht den *Ullstein*-Roman, seine Autobiographie und zusammen mit Franz Hessel das Theaterstück *Apollo Brunnenstraße*. Ab Mitte der 20er Jahre kann man jedoch de facto nicht mehr von einem von Stefan Großmann geführten *Tage-Buch* sprechen.

³⁶ *TB*, Großmann, Stefan, 23.05.1925, H. 21, Jg. 6.

³⁷ Fetze, Bernhard, Wien-Berlin, S. 178.

³⁸ Am 13.10.1928 ist im *TB* zu lesen: «Unseren Lesern wird aufgefallen sein, daß Stefan Großmann nicht mehr unter den Herausgebern des Tage-Buches aufgeführt wird. Damit ist auch die äußere Konsequenz aus einer Entwicklung gezogen, die Nahestehende schon seit Jahren kannten. Schwere Krankheit, die Großmann wieder und wieder aufs Lager warf und wiederholt zu monatelangem Aufenthalt in Süden zwang, hat ihm schon früher nur noch sporadisch gestattet, an den Redaktionsarbeiten aktiv teilzunehmen. Die Schwierigkeiten, die daraus erwachsen, und der Wunsch, ohne die Last täglich verpflichtender und aufreibender Geschäfte zu leben, haben ihn nun bewogen, sich ganz einer freien schriftstellerischen Tätigkeit zu widmen ohne Bindung den Plänen nachzugehen, die er zu verwirklichen gedenkt.»

³⁹ Unter Thomas Wehrin stellt Großmann seine arbeitsame und rationale Berliner 'Seele' dar, während er unter Carlotto bzw. Carl Otto Graetz seine genussreiche und eher irrationale Seite zeigt. Nach dem Nachruf verschwinden allmählich auch Beiträge, die diese zwei Pseudonyme tragen.

In dieser Übergangsperiode um das Jahr 1925 befindet sich das *Tage-Buch* inhaltlich und stilistisch wahrscheinlich auf seinem Höhepunkt.⁴⁰ Großmann, der lebenslang über ein untrügliches Gespür für Talente verfügt, gewinnt für sich im Frühjahr 1924 den hochtalentierten und späteren Friedensnobelpreisträger Carl von Ossietzky für sich,⁴¹ der durch seine unter dem Pseudonym Lucius Schierling signierten „Glossen“ dazu beiträgt, die Qualität der Zeitschrift weiter zu erhöhen. Der beachtliche Erfolg des *Tage-Buchs* in jener Zeit spiegelt sich auch in der Auflage wider, die konstant steigt und dann erheblich zu sinken beginnt, als Großmann offiziell aus der Redaktion ausscheidet.⁴² Die Zusammenarbeit der drei Publizisten Großmann, Schwarzschild und von Ossietzky erweist sich als sehr fruchtbar, doch vor allem wegen Großmanns autoritärem und aufbrausendem Temperament kann sich von Ossietzky in der Redaktion nicht behaupten. Er wird kaum beauftragt, größere Beiträge beizusteuern, und sein Aufgabengebiet beschränkt sich vorwiegend auf Glossen. Deshalb wechselt er bedenkenlos zur Konkurrenz,⁴³ als ihn Jacobsohn im Januar 1926 auffordert, in die *Weltbühne* einzutreten.

Nach von Ossietzkys Ausscheiden und im Zusammenhang mit Großmanns schrittweisem Rückzug aus der Redaktion verlagert sich der Schwerpunkt des *Tage-Buchs* allmählich auf Beiträge, die weniger literarisch und ‚feuilletonistisch‘, sondern eher sachbetont und politisch geprägt sind.⁴⁴ Diese Orientierung der Zeitschrift entspricht nicht nur der Weltanschauung des allein verantwortlichen

⁴⁰ Fetz, Bernhard, *Wien-Berlin*, S. 175.

⁴¹ Über von Ossietzky und das *Tage-Buch* vgl. Suhr, Elske, *Carl von Ossietzky – Eine Biographie*, Kiepenhauer und Witsch, 1988, Köln, S. 112-117.

⁴² Söseemann, Bernd, *Das Ende der Weimarer Republik in der Kritik demokratischer Publizisten – Theodor Wolff, Ernst Feder, Julius Elbau, Leopold Schwarzschild*, Colloquium, 1976, Berlin, S. 52.

⁴³ Raddatz, J. Fritz – *Das Tage-Buch. Porträt einer Zeitschrift*, Athenäum, 1977, Königstein, S. 10-12.

⁴⁴ «Anfangs sollte das TB, [...], lieber berichten als urteilen, lieber Material zur Urteilsbildung bringen als Urteil selbst - während unter Schwarzschilds Führung die Analyse und der Kommentar auf Kosten der Berichterstattung zunehmend in den Vordergrund traten und politische und wirtschaftliche Themen gegenüber Feuilletons und kulturellen Glossen größeren Raum einnahmen.» in Wesemann, Andreas (Hrsg.), *Chronik eines Untergangs*, S. 7-8.

Redakteurs Schwarzschild, es setzt sich in diesen Jahren auch eine neue literarische und künstlerische Strömung durch, die „Neue Sachlichkeit“, die einen beachtlichen Einfluss auf den Zeitgeist hat.⁴⁵ Obwohl das Thema der Sachlichkeit bereits ab 1921 durchgehend im *Tage-Buch* präsent ist,⁴⁶ taucht der Zusatz neu erstmals 1925 in Beiträgen auf, die sich vor allem mit der atonalen Musik Schönbergs,⁴⁷ mit der unsentimentalen Darstellung «präzisester Sachlichkeit» Charlie Chaplins,⁴⁸ mit den filmischen Montagen Sergej Eisensteins⁴⁹ oder mit den Reportagen des rasenden Reporters Egon Erwin Kisch⁵⁰ befassen. «Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit»⁵¹, ist im Vorwort von Kischs Reportagen zu lesen, das sozusagen als Leitspruch der neuen Sachlichkeit übernommen wird, um die Orientierung dieser neuen Strömung zu beschreiben.

Großmann, der sich als großer Heine-Verehrer⁵² in der sachlich-orientierten Gegenwart der Mitte der 20er Jahre nicht mehr zurechtfindet, ergreift 1926 mit dem Artikel *Zeitungsschreibende Dichter* im *Tage-Buch* das Wort, um die Vorstellung entsprechenden «zeitungsschreibenden Dichter», künstlerisch orientierten Journalisten sowie poetischen Feuilletonisten zu verteidigen:

Will man in Deutschland als Schriftsteller berühmt werden, so muß man zuerst ein mindestens dreihundert Seiten dickes Buch in die Welt setzen, dann wieder eins und in zwei Jahren das dritte [...] Weh' dir aber wenn du so unvernünftig bist, die Ereignisse des Tages jeden Tag oder jeden zweiten mit fünfzig funkelnden, sauberen,

⁴⁵ Vgl. Becker, Sabina, *Neue Sachlichkeit*, Böhlau, 2000, Weimar und Wien.

⁴⁶ Vgl. Bertschik, Julia, *Das Tage-Buch. Wochenzeitschrift 1920-1933*, 20er Jahre, 2015, <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/das-tage-buch/#fnref-684-3>

⁴⁷ Vgl. Pringsheim, Klaus, *Neues über Musik*, im *TB*, 04.07.1925, H. 27, Jh. 6.

⁴⁸ Vgl. Pinthus, Kurt, *Die Nächte einer schönen Frau*, im *TB*, 03.04.1926, H. 14, Jg. 7.

⁴⁹ Vgl. Polgar, Alfred, *Panzerkreuzer Potemkin*, im *TB*, 29.05.1926, H. 22, Jg. 7.

⁵⁰ Vgl. Lessing, Theodor, *Egon Erwin Kischs Rußland-Buch*, im *TB*, 11.06.1927, H. 24, Jg. 8.

⁵¹ Kisch, Egon, Erwin, *Der rasende Reporter*, Erich Reiss Verlag, 1924, Berlin, S. 10.

⁵² Christina Wesemann-Wittgenstein, Enkelin von Stefan Großmann, sah in der Verehrung Großmanns von Heinrich Heine sogar einen der Gründe, weshalb er von Karl Kraus ständig angegriffen wurde. So schreibt sie: «Eine Scheidelinie bildet der von Kraus geschmähte Heinrich Heine, den Großmann immer außerordentlich schätzte.» in Fetz, Bernhard, *Wien-Berlin*, S. 161.

von Menschenmilde und Lebensglauben erfüllten heiteren Zeilen zu begleiten. Wer in dieser deutschen Welt hat Sinn und Dankbarkeit für die Meisterschaft des Zeitungsschreibers *Sling*, der wie sein erlauchter Vorfahr Boz, in weiteren Kreisen als Charles Dickens bekannt, sich entschlossen hat, sich in den Gerichtssälen häuslich niederzulassen und der Nachwelt von jenen grausigen, meistens ins sechszehnte Jahrhundert gehörigen Vorfällen zu erzählen, die sich dort, Tag für Tag, niemand zunutze, Tausenden zuleide, abspielen? Aber glaubt jemand, daß auch nur ein Literaturfürst oder Akademieherr jemals auf diese funkelnden Kunstwerke der Zeitung hingewiesen hätte? [...] Wir Männer vom Handwerk wissen davon, [...] wir und die Tausende stummer, dankbarer Leser, wir wissen von *Sling*. Aber würde es wohl je Herrn *Becker*, der sich für einen wirklichen Minister für Kunst und Volksbildung hält, würde es Herrn Becker einfallen, einen Meister der Sprache, der Darstellung und der Menschenliebe zum Mitglied der Preußischen Akademie für Dichtkunst zu ernennen, obwohl Herr *Sling*, wahrhaftig, in diesen kleinen Zeitungsberichten mehr Kunst und mehr Milde, mehr Menschenverständnis und mehr Heiterkeit produziert und verbreitet als die meisten der ehrwürdigen Herren, die in "Beckers Akademie" [...] schlummern? [...] Ludwig Speidel hat von uns Zeitungsschreibern gesagt, wir besäßen die "Unsterblichkeit des Tages". Das klingt geistreicher als es ist. Ist denn die große Unsterblichkeit der Dicken-Bücher-Schreiber mehr als die Unsterblichkeit eines Tages? Wie lange währt denn der Tag der Großen? [...] Diese kleine Zeitungsdichtungen (die gar nicht in die Zeitung gehören, wie ja überhaupt das Beste der Zeitung nicht in sie gehört) sind in dem schrecklichen und blutigen Durcheinander des Acht-Uhr-Abendblattes erschienen oder vielmehr nicht zum Vorschein gekommen, denn sie mußten zwischen grausigen Haarmanniaden⁵³ und fabelhaften Geheimnissen der Fürstenhöfe tödlich [sic.] erblassen. Aber hier im Buch erstehen diese zart gefärbten Kunstwerke wieder und man merkt, hier spricht ein norddeutscher Bruder von Peter Altenberg⁵⁴ [...] Es ist ein ebenso aussichtsloses wie heroisches Geschäft, das wir da versuchen, wir, die wir in die Jahrmarktsbude der Zeitung unsere kleinen Kunstwerke stellen. Wer beachtet unsere Arbeit? Wer, der sie sieht, vermag

⁵³ Fritz Haarmann war ein Massenmörder, der in der Zeit von 1918 und 1924 24 Kinder und junge Männer im Alter von zehn bis 22 Jahren umbrachte, und deswegen wurde am 15. April 1925 zum Tode verurteilt wurde. Der Feuilletonist Theodor Lessing berichtete über den Fall im Tage-Buch und setzte sich gegen das Todesurteil ein. Vgl. Lessing, Theodor, *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen*, Luchterhand Literaturverlag, 1989, Frankfurt am Main.

⁵⁴ Gemeint ist hier Hans Siemsen, von dem gleich auf der folgenden Seite ein Text abgedruckt wird.

sie einzuschätzen? Das Stoffliche ist in der Zeitungsindustrie immer wieder das Entscheidende und Beherrschende, wie töricht-hoffnungslos ist unsere kleine Skulpturkunst, die sich bemüht, den Leser durch das *Wie*, nicht bloß durch das *Was* zu bezwingen. Wir haben für unsere Kunst keine fetten Lettern und keine dicken Aufschriften zur Verfügung, Gott bewahre uns vor dem fetten Borgis, wir sind nicht die Raum-einnehmende Akteure der ersten Seite, nie werden wir die triviale Popularität der großen Zeitmacher erreichen. Wir haben ein paar menschliche und also heitere Gedanken und Bilder in reinem Deutsch darzustellen versucht, wir können von uns sagen, daß man uns, weiß Gott warum, zwischen den Morden und Fürstengeheimnissen duldet, wir sind, wie es sich für uns geziemt, eigentlich vollkommen überflüssig. Aber das Überflüssige nicht wahr, ist für einige Überlebende doch noch das Notwendige?⁵⁵

In diesem Beitrag versucht Großmann die Kategorie des Feuilletonisten, zu der er selbst gehört, näher zu bestimmen und zu legitimieren. Mit diesem Text knüpft er an die lange und bereits anerkannte österreichische Feuilletontradition an, indem er sich auf Peter Altenberg sowie auf die von Ludwig Speidel zelebrierte «Unsterblichkeit eines Tages» stützt.⁵⁶ Gleichzeitig greift er auch auf die englische Tradition, und insbesondere auf den prominenten Feuilletonisten, Journalisten und Schriftsteller Charles Dickens zurück. Dieser gehört zu seiner Zeit bereits zu den wichtigsten Autoren ‚aller Zeit‘, und zwar nicht obwohl, sondern gerade, weil er als zeitungsschreibender Dichter funkelnde Zeilen aus Gerichtssälen geschrieben hat. Auf's Korn werden in diesem Text nicht so sehr die Lesenden genommen, sondern Akademiker wie Becker, die sich der hohen Qualität der Feuilletonisten nicht bewusst und weiterhin in einer Anschauungsweise verankert sind, die lediglich dreihundert Seiten dicke Bücher für anspruchsvolle Kunst halten.

Den Artikel *Der Zeitungsschreibende Dichter* erachte ich für ein Manifest eines Feuilletonisten, der sich angesichts des Anbruchs eines sachlicheren und politisch orientierten Schreibstils neu zu positionieren und zu legitimieren. In diesem Text entwirft Großmann nicht nur sein Bild eines zeitungsschreibenden Dichters,

⁵⁵ TB, 03.07.1926, H. 21, Jg. 7.

⁵⁶ Kernmayer, Hildegard, *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903)*, Max Niemeyer, 1998, Tübingen, S. 7-62.

sondern erklärt er auch, weshalb er im *Tage-Buch* Autoren wie Walser, Hessel, Roth und Polgar publiziert. Wie aus den letzten Zeilen dieses Auszugs zu erschließen ist, spielt in Großmanns *Tage-Buch* der «überflüssige Lückenbüßer» bzw. der Feuilletonist, im Gegensatz zu anderen Medien, keine nebensächliche, sondern für Großmann eine notwendige, unverzichtbare und wesentliche Rolle. «Wir, jawohl wir formen das geistige Antlitz der Nation. Die Zeit ist vorbei, da die Bücherschreiber allein über die Köpfe herrschten. Die Zeitung», so liest man in Großmanns Artikel *Glück des Zeitungsschreibers* von 1927, «ist mächtiger als die Bücher, mächtiger als das Buch der Bücher geworden».⁵⁷

Dass nach Großmanns Feuilletonnachruf keine Beiträge Walsers mehr im *Tage-Buch* erscheinen werden, ist insofern nicht überraschend. Großmann hat bereits seit der Vorkriegszeit zu den engagiertesten Unterstützern und Förderern Walsers gehört, und bleibt dies, solange sein Einfluss auf die Entscheidungen der Redaktion ausschlaggebend ist. Außerdem wird 1925 eine neue Zeitschrift ins Leben gerufen, *Die Literarische Welt*.⁵⁸ Es handelt sich dabei um eine rein literarische, politisch eher neutrale Zeitschrift, die nicht nur eine literaturkompetente Nische bedient, sondern darauf abzielt, ein breiteres Publikum zu erreichen. Neben Beiträgen der einflussreichsten Autoren jener Zeit, u. a. von Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal oder Walter Benjamin, sind Rundfragen, Interviews, Illustrationen, Porträts und dazu weit gefächerte allgemeine Themen wie Autos, Sport, etwa das Boxen, zu finden. Was die Orientierung sowie die Struktur der *Literarischen Welt* anbelangt, tritt sie wie der *Montag-Morgen* informeller auf, aber wie *Das Tage-Buch* kann sie zugleich die einflussreichsten und anerkanntesten Autoren der Zeit einbeziehen.⁵⁹ Dieses verlegerische Experiment erweist sich rasch als

⁵⁷ TB, Großmann, Stefan, *Glück des Zeitungsschreibers*, H. 33, Jg. 7.

⁵⁸ Vgl. Haas, Willy, *Die literarische Welt - Erinnerungen*, Paul List Verlag, 1957, München, S. 151-183 und Haas, Willy (Hrsg.), *Zeitgemäßes aus der 'literarischen Welt' von 1925-1932*, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart, insbesondere das Nachwort S. 477-490.

⁵⁹ Keine Studie über einen eventuellen Einfluss des *MMs* und des *TBs* auf die *Literarische Welt* ist mir bekannt. Ich basiere meine Behauptungen beispielhaft auf folgenden Umfragen, die keck und gewagt erscheinen, aber sich an namhafte Autoren (Mann, Hesse, Musil, usw.) wandten: «Darf der Dichter in seinem Werk Privatpersonen porträtieren?», «Warum werden ihre Bücher viel gelesen?» oder «Welches war das Lieblingsbuch ihrer Knabenjahre?».

bahnbrechend. Die Zeitschrift kann wöchentlich bis zu 28.000 Exemplare verkaufen.

Anreger und Herausgeber der *Literarischen Welt* ist Ernst Rowohlt, der schon Hessels Zeitschrift *Vers und Prosa* und Großmanns *Tage-Buch* finanziert sowie den letzten Sammelband Walsers, *Die Rose*, herausgebracht hat. Redaktor ist Willy Haas, der nicht nur in der Vorkriegszeit in den von ihm gegründeten *Herderblättern* Texte von Kafka, Werfel, Brod sowie von Walser publiziert hat,⁶⁰ sondern jahrelang ein wertvoller Mitarbeiter des *Tage-Buchs* sowie des *Montag-Morgens* gewesen ist. Walser wird eine ganze Seite der ersten Nummer der *Literarischen Welt* gewidmet, auf der das Prosastück *Eine Art von Duell*, eine Photographie des Autors und ein Artikel von Franz Blei über ihn nebeneinander abgedruckt werden. *Die Literarische Welt*, die auf renommierte Autoren zählen kann, hält offensichtlich Walser für den geeigneten Autor, um erfolgreich vor das Publikum zu treten.

Dass Walser nicht nur ein hochgeschätzter Feuilletonist der *Literarischen Welt* ist, sondern keine nebensächliche Rolle im *Tage-Buch* gespielt hat und trotz Großmanns Ausscheiden ein angesehener Autor geblieben ist, beweist der Text Walter Benjamins über *Robert Walser*, der im Jahr 1929 im *Tage-Buch* veröffentlicht wird. Trotz vierjähriger Abwesenheit von der Berliner Zeitschrift und ohne in der Zwischenzeit Bücher publiziert zu haben, wird Walser in diesem

⁶⁰ Das Folgende kann man im Nachwort des Herausgebers des Bandes *Zeitgemässes – Aus der Literarischen Welt* Willy Haas lesen: «Ich hatte keine Praxis in der Herausgabe einer großen literarischen Gazette, wenn man nicht eine kleine literarische Studentenzeitschrift, die *Herdenblätter* (die Hamburger Freie Akademie gab ihr unlängst die Ehre, sie in phototechnischer Wiedergabe herauszubringen) als Feuerprobe gelten lassen wollte, was sie durchaus nicht waren. Übrigens kannte Ernst Rowohlt dieses von mir geliebte, auf Pump hergestellte Blättchen wahrscheinlich nicht, bei dem der Prager Dichter und Redakteur der *Prager Presse*, Otto Pick, als weit erfahrener Presseemann an meiner Seite stand. Wir hatten beide damals, um 1911-1912, wahrscheinlich mehr Glück als Arbeitseifer gehabt – bei der allerdings ziemlich weiten Belesenheit – und hatten Mitarbeiter wie den jungen Franz Werfel, Max Brod, Franz Kafka, Robert Walser, Albert Ehrenstein zusammengetrommelt.», Haas, Willy (Hrsg.), *Zeitgemässes – Aus der Literarischen Welt von 1925-1932*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., 1963, Stuttgart, S. 477. In den *Herdeblätter* konnte ich aber keine Beiträge von Robert Walser finden. Ob er dort unter einem Pseudonym geschrieben hat, ist mir nicht bekannt. Vgl. Haas, Willy (Hrsg.), *Herder-Blätter*, Nachdruck, Heft 1 bis 5.

Beitrag gewürdigt und neben anerkannte und berühmte Feuilletonisten wie Hessel und Polgar gestellt. Außerdem sind sowohl Walser als auch Benjamin in der zweiten Hälfte der 20er Jahre in der *Literarischen Welt* mit etlichen Texten vertreten, einer Zeitschrift, die mit dem *Tage-Buch* Autoren und Themen sowie einen beträchtlichen Teil des linksrepublikanischen Publikums teilt. Darum gilt der Text Benjamins als Beleg dafür, dass am Ende der 20er Jahre die Lesenden sowie die *Tage-Buch*-Redaktion den Schweizer Autor keineswegs vergessen haben und sein Renommee trotz langer Abwesenheit noch intakt ist.

Das *Tage-Buch* als «Geheimbund für Sachkenner».

Nachdem ich mich hauptsächlich mit der publizistischen Entwicklung Großmanns befasst habe, werde ich mich im Folgenden auf das *Tage-Buch* selbst, auf seine Entstehung, auf seine innere Struktur sowie auf die Konkurrenz am Zeitungsmarkt fokussieren. Damit werde ich versuchen zu verstehen, inwieweit Walsers Texte in den Rahmen der Zeitschrift passen und wie er sich in der damaligen ‚Jetztzeit‘ positioniert.

Auf einer Wanderung mit Carl Seelig am 18. April 1938, seinem 60. Geburtstag, teilt Walser mit, dass er nach dem Krieg und mit der Übersiedlung nach Bern sein Schreiben «auf das Internationale»⁶¹ gestellt habe. Diese eher beiläufige Äußerung Walsers bezieht sich nicht nur auf die Neuorientierung seiner Texte auf die Literaturorte in Deutschland und Prag, sondern weist auf einen wesentlichen Punkt in der Kultur der Nachkriegszeit hin. «Auf das Internationale» richten sich nämlich in der Weimarer Zeit etliche deutsche Organe aus, während in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften über das Thema der Internationalität eingehend und leidenschaftlich debattiert.

Aus pazifistischen und antimilitaristischen Gründen und, um der Isolation Deutschlands in der Nachkriegszeit zu entkommen, werden in etlichen Medien internationalen Nachrichten, Übersetzungen sowie fremdsprachlichen Literaturen auffallend mehr Raum gewidmet. Die Berliner *Schaubühne* verwandelt sich in der Weimarer Zeit in eine *Weltbühne*,⁶² auf der immer häufiger Themen aus Russland,

⁶¹ Seelig, Carl, *Wanderungen*, S. 20.

⁶² Vgl. Antonello, Anna, *Die Weltbühne*.

Frankreich und England auftreten. Mit dem Ausland befassen sich circa zwanzig Prozent in der *Weltbühne*⁶³ veröffentlichten Artikel. Gleichzeitig wird die bürgerlich-liberale *Neue Rundschau*, die in der ersten Phase der Kriegszeit vielfach patriotisch, wenn nicht gar chauvinistisch ausgerichtet gewesen ist,⁶⁴ zunehmend europäisch und international.⁶⁵ Als Rudolf Kayser, der bereits Mitarbeiter der *Weltbühne* gewesen ist, 1922 leitender Redakteur der *Neuen Rundschau* wird, führt er eine Rubrik namens *Europäische Chronik* ein, die «Bericht über das geistige und politische Geschehen des Auslands»⁶⁶ geben soll. Der Münchener *Neue Merkur* von Efraim Frisch sowie die *Literarische Welt* setzen sich intensiv mit Werken auseinander, die meistens aus der französischen und russischen, vereinzelt auch aus den englischen und amerikanischen Literaturen stammen, um einen Kanon zu schaffen, der sich ideologisch und literarisch auf einen neuen humanitären Sozialismus stützen soll.⁶⁷

Setzt man sich mit dem programmatischen Vorwort des *Tage-Buchs* auseinander, fällt auf, dass das Thema der Internationalität auch in Großmanns Zeitschrift eine wichtige Rolle spielen soll:

ZUM ANFANG

Diese Zeitschrift rechnet mit urteilsfähigen Lesern.

Das “Tage-Buch” kann und wird keiner Partei dienen, wohl aber hoffe ich auf eine Verschwörung der schöpferischen Köpfe neben, über, trotz den Parteien. Wenn es gelänge, diesen Geheimbund der Sachkenner zu schaffen, die urteilen, ohne nach rechts oder links zu schielen und zu schieben, dann würden die Diskussionen über Verwirklichung des Sozialismus, über die aristokratische Durchhäderung der Demokratie, über die Erziehung und Erzielung unverstümmelter Menschen, ohne den Ballast der Schwarmgeister leichter und ergebnisreicher werden.

⁶³ Ibidem, S. 144.

⁶⁴ Schlawe, Fritz, *Literarische Zeitschriften 1910-1933*, J.B. Metzler, 1973, Stuttgart, S. 2.

⁶⁵ KWA II, 1, S. 175.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Vgl. Donnarumma, Raffaele, Grazzini, Serena, *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi, 2016, Perugia und insbesondere Giovanna Cermelli zum “Neuen Merkur” (S.263-278) und Francesco Rossi zur “Literarischen Welt” (S.279-296).

Diese Zeitschrift wird geschrieben für alle Deutschen. Die Papiere von Versailles und St. Germain können nicht hindern, daß unsere Gedanken hinüberfliegen nach Wien, nach Danzig, nach Köln, nach Prag, nach Bozen. Wir wollen auf eine beharrliche, aber keineswegs lärmende Weise deutsch sein... Bester Prüfstein unseres Deutschtums: Die dichterischen Beiträge, die jede Nummer des "Tage-Buches" enthalten wird... Gelingt es auf diese sich selbst nicht verleugnende Weise Kontakte und menschliche Gemeinschaften in Rom, Paris, London zu erreichen, so werden wir uns dieser Zusammenhänge erfreuen, ohne sie durch tobende Uebertreibung zu gefährden.

Das "Tage-Buch" will lieber berichten als urteilen, lieber Material zur Urteilsbildung bringen als das Urteil selbst. Ich will meinen Ehrgeiz daran setzen, über heikle wirtschaftliche und politische Situationen aus eigener Anschauung zu berichten. Klare Darstellung von Konflikten, das bedeutet schon den Beginn ihrer Entwirrung.

Das "Tage-Buch" soll eine Zuflucht werden. Zuflucht der Sachverständigen, Zuflucht der Opfer einer veralteten Justizmaschine, Zuflucht vor dem ehrfurchtslosen Betasten durch einen nur neu-gierigen Journalismus.

Das "Tage-Buch" will Dokumente sammeln vom Geiste der anderen Völker. Deshalb sollen die Zeitschriften Europas und Amerikas hier aufmerksam gelesen und übertragen werden.

Das "Tage-Buch" will Langweile und Schwerfälligkeit vermeiden. Seine Glossen dürfen und sollen keck sein. Der Leser soll dieses "Tage-Buch" in guter Laune aus der Hand legen.

Das *Tage-Buch* will also «Dokumente sammeln vom Geiste der anderen Völker. Deshalb sollten die Zeitschriften Europas und Amerikas hier aufmerksam gelesen und übertragen werden.»⁶⁸ Des Weiteren wünscht sich Großmann mit seiner Zeitschrift, dass «unsere Gedanken hinüberfliegen nach Wien, nach Danzig, nach Köln, nach Prag, nach Bozen» (nach Bern aber nicht!), und hofft darauf, über das *Tage-Buch* «Kontakte und menschliche Gemeinschaften in Rom, Paris und London zu erreichen».⁶⁹ Im *Tage-Buch* soll jedoch zugleich das «Deutschtum» nicht zugunsten der Internationalität vernachlässigt werden, denn «zur Internationalität, das wurde mir klar, können wir erst kommen, wenn alle Irrtümer und

⁶⁸ *TB*, *Zum Anfang*.

⁶⁹ *Ibidem*.

Unzulänglichkeiten des nur nationalen Bewußtseins abgewandelt sind».⁷⁰ Das *Tage-Buch* will «unauffällig deutsch»⁷¹ bleiben, sich fest im deutschsprachigen Raum verankern und sich zunächst mit nationalen Schwächen und Problemen auseinandersetzen. Gleichzeitig will es in anregender Form einen Überblick über den internationalen Zeitgeist vermitteln sowie sich von Berlin aus in der ganzen politischen, kulturellen und literarischen Szene Europas verbreiten. Zuletzt will es auch durch seine feuilletonistischen Beiträge «Langweile und Schwerfälligkeit vermeiden», damit die Leser die Zeitschrift «mit guter Laune aus der Hand legen» können.

Das *Tage-Buch* versucht, sich an ein international interessiertes, gebildetes und elitäres Publikum zu wenden. Als 1919 Großmann seine Stellung als Feuilleton-Redakteur der *Vossischen Zeitung* aufgibt, um sich mit dem *Tage-Buch* eine eigene Zeitschrift aufzubauen, behauptet Jacobsohn in der *Weltbühne*, dass die „Voss“ Großmann eigentlich «lossein»⁷² wolle und ihn zur Aufgabe der Stellung drängt, weil er als Theaterkritiker seine Position missbraucht habe.⁷³ Die Vorwürfe entpuppen sich jedoch rasch als Lügen, die ad hoc fabriziert werden, um das *Tage-Buch* in Verruf zu bringen, was zeigt, welche Bedrohung das *Tage-Buch* für die *Weltbühne* darstellt. Das *Tage-Buch* zielt explizit darauf ab, das gleiche hochgebildete Publikum anzusprechen, an das Jacobsohns Organ sich wendet, und es will ungefähr die gleichen Autoren für sich gewinnen, die in der *Weltbühne* vertreten sind. Außerdem ist Großmann in der Zeitspanne zwischen 1914-1917 einer von Jacobsohns geschätztesten Mitarbeitern der *Weltbühne* gewesen, für die er fünfzehn Beiträge,⁷⁴ meistens Theaterkritiken, verfasst hat. Für Jacobsohn ist *Das Tage-Buch* offensichtlich eine Gefahr, weil Großmann ein talentierter und

⁷⁰ Großmann, Stefan, *Ich war begeistert*, S. 269.

⁷¹ Schlawe, Fritz, *Literarische Zeitschriften*, S. 58.

⁷² Pross, Harry, *Literatur und Politik: Geschichte und Programme der politisch-literarischen Zeitschriften im deutschen Sprachgebiet seit 1870*, Walter Verlag, 1963, Olten, S. 103

⁷³ Jacobsohn, Siegfried, *Der Fall Großmann*, *Weltbühne*, 26.02.1920, H. 8, Jg. 16. Vgl. auch: Großmann, Stefan, *Dem Theaterspatzen*, *TB*, 22.05.1920, H. 11, Jg. 1.

⁷⁴ Vgl. «Vor zwanzig Jahren, es war im Sommer 1906, schrieb ich den ersten Aufsatz für Jacobsohn. [...] Ich schrieb dann noch viele Aufsätze in der „Schaubühne“, besonders als ich nach Berlin übersiedelte.», Großmann, Stefan, *Jacobsohn*, *TB*, 11.12.1926, H. 50, Jg. 7.

ehrgeiziger Redakteur, Theaterkritiker und Feuilletonist ist, der über das notwendige Knowhow verfügt, das er in seiner Laufbahn erworben hat.

Das *Tage-Buch* weist von Anfang an einen elitären Status sowie eine hierarchische Struktur auf. Es handelt sich um Großmanns eigenen «Hochsitz»,⁷⁵ der es ihm ermöglichen soll, sich nicht nur von der Masse abzusondern und abzuschirmen, sondern sich zugleich vor ihr zu erheben. Von seiner privilegierten Position aus kann Großmann bestimmen, wer die ‚Tribüne‘ besteigen und seine Stimme hören lassen darf, aber auch, wer seinem Urteil nach nicht über ein ausreichendes Talent verfügt, um an diesem ambitiösen Projekt teilnehmen zu dürfen. Wie dem Vorwort des *Tage-Buchs* zu entnehmen ist, rechnet die Zeitschrift «mit urteilsfähigen Lesern»⁷⁶, hofft auf eine «Verschwörung der schöpferischen Köpfe»⁷⁷ und verfolgt das Ziel, «einen Geheimbund der Sachkenner zu schaffen».⁷⁸ Von Anfang an wendet sich damit das *Tage-Buch* an ein von der Masse abgehobenes und ‚aufgeklärtes‘ Publikum, das in der Lage ist, sich mit den literarischen, politischen und kulturellen Themen der Zeitschrift auseinanderzusetzen. Bereits aus dem programmatischen Vorwort kann man schließen, dass Großmann an einer Meinungsbildung der Mehrheit und einer Demokratisierung des Wissens kein Interesse hat. «Was ich ersehnte», schreibt der *Tage-Buch*-Redakteur in seiner Autobiografie, «was ich mir schaffen wollte, war eine Zeitschrift, in der der Leser nicht als Vorgesetzter, sondern wenn er etwas zu sagen hatte, als Mitarbeiter wirken, sonst schweigen sollte».⁷⁹ Nur wenige Auserwählte haben das Recht, im *Tage-Buch* das Wort zu ergreifen, während das Publikum aufgefordert wird, lieber still den Autoren und Intellektuellen zuzuhören, die sich auf der ‚Tribüne‘ abwechseln.⁸⁰

⁷⁵ Schober, Renate, *Das Tage-Buch*, S. 99. Großmann «will mit seiner Zeitschrift eine „Tribüne“ errichten, die in erster Linie *sein* Hochsitz ist, aber doch auch jenen offensteht, die sich aus der wimmelnden Masse lösen und nach einem freien Überblick verlangen.».

⁷⁶ *TB*, *Zum Anfang*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Großmann, Stefan, *Ich war begeistert*, S. 270.

⁸⁰ Auch die Briefe, die in den Glossen erschienen, stammten überwiegend aus der Redaktion und nicht aus „reellen“ Lesenden. Ein authentischer Diskurs zwischen Publikum und Autoren entspannt

Das Tage-Buch gehört, wie bereits der Titel der Zeitschrift zeigt, zu den Organen, die deutlich «um ein 'Ich' gebaut»⁸¹ sind. Wie jeder Tagebuchschreiber ist auch Großmann als Redakteur «ich-bezogen und extrovertiert zugleich» und geht «mit seinem persönlichen Besitz (eben dem Diarium) auf den Markt, um auch andere zu bereichern».⁸² Der Ausgangspunkt der Zeitschrift ist die Analyse der Realität aus einer persönlichen und selbstbewussten Perspektive, um aus diesem Blickwinkel den Zeitgeist und die Welt zu interpretieren. Im Vorwort des *Tage-Buchs* proklamiert Großmann, dass er seinen «Ehrgeiz daran setzen» wolle, um «über heikle wirtschaftliche und politische Situationen aus eigener Anschauung zu berichten».⁸³ Wirtschaft, Politik sowie Literatur, Theaterkritik und Kunst gehören zum Spektrum der Themen, mit denen sich Großmann im *Tage-Buch* nicht nur befassen will, er besteht auch darauf, seine Meinung dazu äußern zu dürfen.

Das *Tage-Buch* ist nicht die erste Zeitschrift, die durch einen einzigen autoritären Redakteur intensiv geprägt ist. Als Modell dieses Zeitungstyps kann die von 1818 bis 1820 von Ludwig Börne geleitete *Waage* betrachtet werden, die Ludwig Börne selbst in seiner Ankündigung des Organs «als ein Tagebuch der Zeit»⁸⁴ bezeichnet. Zu den einflussreichsten «um ein 'Ich' gebauten» Zeitschriften des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts gehören die *Zukunft* von Harden, die *Fackel* von Kraus sowie die *Weltbühne/Schaubühne* von Jacobsohn, die etliche Gemeinsamkeiten zeigen. Alle Redakteure bilden sich in Großstädten aus, sind assimilierte Juden, gründen ihre Organe und leiten sie auf eine autoritäre Art und Weise. Vor allem aber sind ihre journalistischen Laufbahnen eng miteinander verflochten. Was Maximilian Harden in der *Zukunft* im März 1896 schreibt, hätte auch für die anderen drei Organe gültig sein können: «Eine Zeitschrift, wenn sie

sich im *TB* nicht, und die Briefe bildeten lediglich Anlässe, um einige Diskurse im Gang zu halten sowie neue Themen einzuführen.

⁸¹ Dovifat, Emil, *Die publizistische Persönlichkeit*, in Bringmann, Karl, Nietzsche, Max, Ramjoué, Fritz (Hrsg.), *Festschrift für Anton Betz, aus Anlaß seines 70. Lebensjahres*, 1963, Düsseldorf, S. 23-51, dort S. 26.

⁸² Schober Renate, *Tage-Buch*, S. 98.

⁸³ *TB, Zum Anfang*.

⁸⁴ Börne, Ludwig, *Ankündigung der Wage*, in *Sämtliche Schriften*, Joseph Melzer Verlag, 1964, Düsseldorf. S. 671.

nicht auf das Niveau der von den Abonnenten und Inserenten redigierten Presse hinabsinken will, absolutistisch geleitet werden muß, wird sogar der zugeben müssen, der solchen armen absoluten Regenten vielleicht für einen der größten Esel hält».⁸⁵

Maximilian Harden gilt als Vorbild für Karl Kraus, Stefan Großmann und Siegfried Jacobsohn. Für die Gestaltung der *Fackel* orientiert sich Kraus an der *Zukunft*, und während der Vorbereitungsphase der Zeitschrift berät, fördert und unterstützt Maximilian Harden, der damals berühmteste deutschsprachige Publizist, seinen jüngeren Kollegen.⁸⁶ Kraus bietet Harden vor der ersten Erscheinung der *Fackel* um ein paar Einleitungsworte und wünscht sich von ihm sogar eine Photographie: «Habe ich Ihnen schon einmal gesagt, wie sehr ich mich beglücken würde, Ihre Photographie auf meinem Schreibtisch zu besitzen?»⁸⁷ Fünf Jahre später, im Jahr 1904, war Harden einer der wenigen, der einen jungen und damals noch unbekanntem Theaterkritiker namens Siegfried Jacobsohn verteidigt, als er in einem Artikel im *Berliner Tageblatt* des Plagiats bezichtigt wird. Unter dem Titel *Der kleine Jacobsohn* ergreift Harden das Wort, um sich für den begabten Theaterkritiker einzusetzen und ihn zu unterstützen.⁸⁸ Jacobsohn antwortet darauf, er «habe vor Freude geheult über Ihre Treue»⁸⁹, und bedankt sich in einem späteren Brief ganz herzlich, «weil ich ohne Sie heute eine unschöne Literaturleiche wäre».⁹⁰ Dass auch Stefan Großmann ein großer Verehrer von Maximilian Harden ist, steht außer Frage. Er ist für ihn «der delikateste Vortragskünstler Deutschlands»⁹¹ und er versucht deshalb, ihn zur Mitarbeit am *Tage-Buch* zu überreden, nachdem Harden

⁸⁵ *Die Zukunft*, 4. Jg, 21.03.1896.

⁸⁶ Weller, Uwe, *Maximilian Harden und die "Zukunft"*, Schünemann Universitätsverlag, 1970, Bremen. Insbesondere *Karl Kraus und Harden*, S. 343-352.

⁸⁷ *Ibidem*, S. 343.

⁸⁸ *Ibidem*, S. 67-69.

⁸⁹ *Ibidem*, S. 67.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Großmann, Stefan, *Harden*, Neue Freie Presse, 04.11.1927.

1922 ein faschistisches Attentat erlitten und seine Zeitschrift eingestellt hat.⁹² In der Weimarer Zeit kann sich die *Zukunft* auf dem literarischen Markt nicht wieder etablieren, aber, wie Großmann in einem Artikel über Harden im *Tage-Buch* schreibt, ist er der Überzeugung, dass «der Mann, der in der politischen Publizistik Deutschlands jahrzehntelang auf einsamer Höhe stand» und hat «Anspruch darauf, gehört zu werden».⁹³ Zudem betont er: «Wenn die übrige Presse, welcher Richtung auch immer, dem unbeliebten Mann ihre Spalten verschließt, so gibt es wohl keinen Streit darüber, daß die Tribüne des *Tage-Buches* ihm offenstehen muß».⁹⁴ Trotz schmeichelhafter Briefe und Artikel kann ihn aber Großmann nicht als ständigen Mitarbeiter für seine ‚Tribüne‘ gewinnen.⁹⁵ Ans *Tage-Buch* schickt Harden lediglich wenige Aufsätze.⁹⁶ Harden, der seit dem Attentat von 1923 in der Schweiz lebt, nimmt die Angebote des *Tage-Buch* nicht an, vielleicht «aus gekränkter Eitelkeit»,⁹⁷ weil seine eigene Wochenschrift, «die einzige politische Revue von Weltruf, die Deutschland je hatte»,⁹⁸ nicht mehr erscheint.

Wie der Schriftsteller Arnold Zweig 1934 schreibt, findet man «in den Jahrgängen und -bänden der ‚Zukunft‘, ‚Fackel‘, ‚Weltbühne‘ [...] oder des ‚Tagebuch‘ [...] für immer festgehalten, alles, was seit 1890 zwischen Berlin und Wien als geistiges Leben flutet. Auch das Vergängliche und gerade das.»⁹⁹ In diesen Zeitschriften ist «eine ganze Literatur, eine ganze Kunst- und Theaterkritik, eine ganze Geschichte der politischen Entwicklung» zu finden, nicht nur weil diese Zeitschriften einander

⁹² Mehr darüber in Neumann, Helga, Neumann, Manfred, *Maximilian Harden (1861-1927) - Ein unerschrockener deutsch-jüdischer Kritiker und Publizist*, Königshausen und Neumann, 2003, Würzburg, S. 167-190.

⁹³ Großmann, Stefan, *Tagebuch der Zeit*, Jg. 6, 27.02.1926.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Stefan Großmann an Maximilian Harden 29.06.1923, 05.02.1924, 03.02.1926, im Nachlass.

⁹⁶ *Holstein*: 16.01.1926, *Wird Europa mündig?*, 30.01.1926, *Diagnose*, 13.02.1926 und *Wiederkunft des Gleichen*, 27.02.1926.

⁹⁷ Vgl. Weller, Uwe, *Maximilian Harden und die „Zukunft“*, Schünemann Universitätsverlag, 1970, Bremen, S. 96.

⁹⁸ Harden, Maximilian, *Brief an den Präsidenten des Schwurgerichtes*, Die Aktion, 15.06.1924.

⁹⁹ Zweig, Arnold, *Bilanz der deutschen Judenheit. Ein Versuch*, Reclam, 1990, Leipzig, S. 203.

ergänzen, sondern «gerade, weil sie einander nicht schonen».¹⁰⁰ Diese Organe haben gegeneinander gekämpft, sich gegenseitig provoziert und angegriffen, aber auch einander beeinflusst, angespornt sowie sich das Beste voneinander angelesen. Auf die gleiche Weise wie sich Karl Kraus für die *Fackel* stark an der *Zukunft* orientiert hat, richtet sich Stefan Großmann für das *Tage-Buch* nach der *Weltbühne* aus.¹⁰¹ Im Jahr 1919 stellt Jacobsohns Organ die wichtigste und erfolgreichste literarische und politische Zeitschrift auf dem Markt dar und verfügt über die tonangebendsten Schriftsteller, Theaterkritiker und Feuilletonisten.¹⁰² Der Wiener Großmann, der seit 1913 in Berlin ansässig, Mitarbeiter der *Weltbühne* und Redakteur für die *Vossische Zeitung* ist, entscheidet sich für Berlin, nicht nur um das Scheitern des Projekts einer Freien Wiener Volksbühne hinter sich zu lassen, sondern weil, wie er in einem Artikel im *Tage-Buch* schrieb, «Berlin [...] dem Robusten, dem Ausdauernden den Erfolg schenken»¹⁰³ kann. In Berlin will Großmann unbedingt Erfolg erringen, und, zu diesem Zweck ist es für ihn unvermeidlich, mit der damals besten Zeitschrift auf dem Markt, der *Weltbühne*, in Konkurrenz zu treten.

Das *Tage-Buch* und die *Weltbühne* ähneln sich formal sehr. Beide erscheinen im Oktav-Format, rund 21,5 mal 14,5 Zentimeter, beide umfassen zwischen 30 und 40 Seiten, beide «wandten sich an die Intellektuellen und nur an die Intellektuellen»¹⁰⁴ und beide haben in den 20er Jahren eine Auflage von circa 10.000 Exemplare.¹⁰⁵ Während das *Tage-Buch* lindgrün ist, samstags erscheint und vor der Inflation 1,50 Mark kostet, ist die *Weltbühne* günstiger, kostet 1 Mark, kommt dienstags heraus und die Farbe ihrer Hefte ist ziegelrot. Auch der Aufbau der Hefte weist etliche bemerkenswerte Gemeinsamkeiten auf. Beide bestehen aus einem ersten Teil, der

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Behmer, Markus, *Von der Schwierigkeit, gegen Illusionen zu kämpfen*, S.118-126.

¹⁰² Vgl. Zum Beispiel: Nickel, Gunther, *Die Schaubühne-Die Weltbühne - Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm*, Westdeutscher Verlag, 1996, Opladen.

¹⁰³ TB, Großmann, Reinhardt, *Ufa und Berlin*, H. 32, Jg. 1, 21.08.1920.

¹⁰⁴ Pross, Harry, *Literatur und Politik*, S. 103.

¹⁰⁵ Die Auflage beider Blätter erreichte einen neuen Höhepunkt in den dreißiger Jahren mit 16.000 Exemplaren. Vgl. Helmar, Holly, *Die Weltbühne 1919-1933: ein Register sämtlicher Autoren und Beiträge*, Colloquium, 1989, Berlin, S. 32.

überwiegend von festen Mitgliedern der Redaktion verfasst wird, während dann Essays, Kommentare und literarische Beiträge von anderen Autoren folgen. Nach diesem „Hauptteil“ kommt ein wirtschaftlicher sowie ein allgemeiner Teil mit Glossen. In diesen letzten Raum werden unterschiedliche Texte verlagert, die sich einer klaren Klassifizierung entziehen und oft von einem dichterischen Anspruch geprägt sind. Seinem Mitarbeiter Hans Sahl gegenüber beschreibt Großmann diese journalistische Darstellungsform so: «Eine Glosse ist, wenn man nicht weiß, was man schreiben soll, und trotzdem etwas zu Papier bringt.»¹⁰⁶ Von interpretatorischem Interesse ist, dass zwei von Walsers Texten, *Der Räuber* und *Skizze*, in den „Glossen“ gedruckt wurden, während die anderen im angeseheneren „Hauptteil“ erschienen sind.

Warum sich Großmann dafür entschieden hat, eine Zeitschrift zu gründen, die formal und inhaltlich der einflussreichen *Weltbühne* so sehr ähnelt, und mit ihr eindeutig wetteifern will, hat mehrere Gründe. Obwohl die *Vossische Zeitung* eine überregional bekannte Zeitung ist, haben Zeitschriften generell ein höheres Prestige, weil sie sich an ein gebildeteres und anspruchsvolleres Zielpublikum richten. Will man sich als Publizist und Redakteur an der Spitze der kulturellen, politischen und literarischen Elite durchsetzen, muss man in der Weimarer Zeit eine tonangebende Zeitschrift in der Medienhauptstadt Berlin leiten. Zeitschriften sind des Weiteren, im Gegensatz zu Zeitungen, eher für die ‚Ewigkeit‘ gedacht, weil sie immer am Ende eines Jahres zu einem Buch zusammengebunden und so vor der Vergessenheit gerettet werden. Zeitschriften schöpfen zwar auch aus dem Material des Alltagslebens und sind auf die Kontingenz der täglichen Nachrichten ausgerichtet, aber zugleich verstehen sie sich als ‚Bücher‘, weil sie sich auch mit ewigen und existenziellen Themen befassen. Bereits der Titel, *Das Tage-Buch*,¹⁰⁷ weist darauf hin, dass es sich um ein Medium handelt, das stark in der Gegenwart verankert ist, das aber sich gleichzeitig auf die Ewigkeit hin orientiert. Der Bindestrich im Titel trennt das Alltägliche von dem ‚Ewigen‘ und hebt zugleich die fruchtbare Spannung zwischen Kontingenz und Immanenz hervor.

¹⁰⁶ Sahl, Hans, *Memoiren eines Moralisten*, Suhrkamp, 1990, Frankfurt am Main, S. 93.

¹⁰⁷ Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts war „Journal“, ins Deutsche übersetzt Tagebuch oder auch Tage-Buch geschrieben, als Kategorialbezeichnung für Zeitschriften gebräuchlich.

Dass aber die Grenzen zwischen den Bezeichnungen „Zeitung“ und „Zeitschrift“ in den 20er Jahren oft verschwimmen, erhellt aus Willy Haas' Beschreibung der *Literarischen Welt*:

Ich will jetzt von den Anfängen dieser Zeitschrift oder vielmehr dieser Wochenzeitung erzählen und warum hier mancherlei möglich war, was anderswo nicht möglich gewesen wäre. Eine Zeitung nämlich war die LITERARISCHE WELT, keine Zeitschrift. Wenn ich nachher von einer ganzen Reihe langer und wichtiger Essays, Novellen und Gedichte erzähle, so darf man sich kein falsches Bild davon machen: der größte Teil jeder Nummer war doch einfach mit aktuellen Neuigkeiten gefüllt, literarischen Neuigkeiten, Neuigkeiten aus dem Theater- und Kunstleben, und zwar nicht aus Deutschland, sondern aus der ganzen Welt.¹⁰⁸

Wie aus diesem Auszug zu erschließen ist, basiert in jener Zeit der Unterschied zwischen Zeitung und Zeitschrift, wenigstens für einen angesehenen Redakteur wie Haas, eher auf dem Prestige, auf dem Publikum sowie auf der Orientierung des Organs als auf der Regelmäßigkeit des Erscheinens. Laut Haas liegt der Schwerpunkt einer Zeitung auf der Neuigkeit ihrer Themen, was umgekehrt bedeutet, dass Zeitschriften weniger in der Gegenwart verankert, sondern eher auf die „Ewigkeit“ hin orientiert sind. Dass Großmann die Redaktion einer Zeitung verlässt, so renommiert sie auch ist, um eine Zeitschrift zu gründen, hat offensichtlich mit dem Wunsch zutun, sich von der unmittelbaren Gegenwart abzuheben und „ewigeren“ Themen zu widmen.

Nicht nur entspricht das *Tage-Buch* dem legitimen Ehrgeiz eines erfahrenen Publizisten, sondern es herrschen auf dem Zeitungsmarkt in der Nachkriegszeit auch vorteilhafte Bedingungen, die Großmann wahrnimmt und schlagfertig ausnutzt, um seine ‚Tribüne‘ durchzusetzen. Wie dies auch Robert Walser erlebt, bedeutet die Nachkriegszeit einen neuen Anfang für den gesamten deutschen Markt. Etliche ältere Medien können sich in der Weimarer Zeit nicht etablieren und sehen sich gezwungen, ihr Erscheinen einzustellen. Zahlreiche Autoren müssen sich in dieser Umbruchszeit neu orientieren. Das Publikum ist auf der Suche nach Organen, die die alten ersetzen könnten. Zu den alten, die ihr Erscheinen einstellen

¹⁰⁸ Haas, Willy, *Die Literarische Welt – Erinnerungen*, S. 153.

müssten, gehören *Die Weißen Blätter, Rheinlande, März, Saturn, Das neue Pathos* und *Wieland*. Eine Zeitschrift vor allem, die bis Kriegsende eine wesentliche Rolle gespielt hat, geht in der Weimarer Zeit ein. Es handelt sich um die *Zukunft* von Maximilian Harden, die in ihrer Blütezeit, z. B. während der „Eulenburg-Affäre“, bis zu 60.000 Exemplare verkauft, aber nach dem Krieg nicht einmal 1.000 LeserInnen pro Nummer finden kann.¹⁰⁹ Das deutschsprachige Publikum, das Maximilian Harden fast dreißig Jahre treu geblieben ist, macht sich nach dem Krieg auf die Suche nach einem neuen literarischen und politischen Horizont, da die Weltanschauung der *Zukunft* offensichtlich nicht mehr den Anforderungen ihrer Leser entspricht.

Großmann hätte ohne die ökonomische Unterstützung und die verlegerische Kompetenz von Ernst Rowohlt kein *Tage-Buch* ins Leben rufen können. Der Publizist und sein Verleger lernen sich laut Großmanns Autobiographie 1913 rein zufällig im Theater in München kennen, und seitdem bleiben sie trotz der Trennung während des Krieges eng befreundet.¹¹⁰ Nachdem Rowohlt von der Front zurückgekommen ist, hat er «aus der flachen Hand seinen neuen Verlag hervorgezaubert»¹¹¹ und Großmann auch die Finanzierung des *Tage-Buch*-Projekts zugesichert. Ernst Rowohlt bietet seinem Freund nicht nur die ersehnte redaktionelle Unabhängigkeit, die er sich im Ullstein-Verlag täglich hatte erkämpfen müssen,¹¹² sondern stellt ihm auch Rowohlt Verlagsräume in der Potsdamerstraße 123b zur Verfügung, in denen er die *Tage-Buch*-Redaktion unterbringen kann. Die Bindung des *Tage-Buchs* an den Rowohlt-Verlag besteht nur drei Jahre,¹¹³ aber Rowohlt spielt eine ausschlaggebende Rolle im Überleben von Großmanns Zeitschrift während der ersten komplizierten Jahre.

¹⁰⁹ Weller, Uwe, *Maximilian Harden und die "Zukunft"*, Schünemann Universitätsverlag, 1970, Bremen, S. 95.

¹¹⁰ Großmann, Stefan, *Ich war begeistert*, S. 194-195.

¹¹¹ Ibidem, S. 271.

¹¹² Unter anderen Themen berichtete Großmann im Roman *Wir können warten oder der Roman Ullstein* über seinen täglichen Kampf, um die redaktionelle Unabhängigkeit der *Voss* aufrechtzuerhalten.

¹¹³ *TB*, Großmann, Stefan, *Abschied von Rowohlt*, 28.04.1923, H. 17, Jg. 4. «Auf diesem Heft des "Tage-Buches" fehlt Dein Name schon, blonder Riese aus Bremen. [...] In der Nähe [...] war das

Mit seiner Zeitschrift will Großmann auf eine persönliche Art und Weise den Zeitgeist prägen. Außer Frage steht, dass sich die wichtigste Zeitschrift der Epoche, die *Weltbühne*, bereits während des Krieges stark politisiert ist und Theaterkritik sowie Literatur beiseitegelegt hat. 1919 beschreibt Jacobsohn im Vorwort zum „Jahr der Bühne“ unter dem eindeutigen Titel *Der Wendepunkt* den politischen Weg, den die *Weltbühne* nach dem Krieg einschlagen soll, und erklärt, weshalb er diese Entscheidung getroffen hat:

Es erschien mir wie eine Verfälschung des Weltbilds, jede Woche zweiunddreißig Seiten, und wären es die erfülltesten und durchblutesten (sic.), an das Theater zu wenden; und es erschien mir wie eine Publizistenpflichtverletzung, in einem Volke für das sein unpolitischer Sinn eine Lebensgefahr war, diese zu vergrößern, indem ich nicht jede Woche auf der Hälfte oder zwei Dritteln der zweiunddreißig Seiten die Erweiterung des Horizonts anstrebte.¹¹⁴

Wie auch Schriftstellern wie Feuchtwanger auffällt, löst sich die *Weltbühne* nach dem Krieg «aus der Bindung mit der Literatur» und «ging ihr voran auf dem Weg [...] zur Politik.»¹¹⁵ Dass ein angeblich politisch nicht engagierter Schriftsteller und Feuilletonist wie Robert Walser in der Nachkriegszeit kaum mehr Platz in der *Weltbühne* mehr finden kann, erklärt sich auch mit dem neuen, eher politisch linksorientierten Kurs, den Jacobsohn mit seiner Zeitschrift seit dem Ende des Krieges vertraten.

Auf die Umbrüche der Nachkriegszeit versucht Stefan Großmann mit seiner eigenen ‚Tribüne‘ zu reagieren, was die Qualität der Autoren, der Themen und des Publikums der *Weltbühne* betrifft. Gleichzeitig zielt er darauf ab, seine Zeitschrift von Jacobsohns Organ abzugrenzen, indem er auf den feuilletonistischen Bereich deutlich mehr Wert legt und die Figur des «zeitungschreibenden Dichters» fördert,

“Tage-Buch” schon seit Jahren ein Gebilde für sich - kein Verlagsorgan, sondern das Organ seiner Herausgeber, nicht abhängig von irgendwem, sondern längst auf eigenem Separatkonto laufend. Wenn wir jetzt auf dem Tage-Buch-Schiff die Flagge Rowohlt einziehen und den eigenen Tage-Buch-Wimpel flattern lassen, so geschieht’s nur, weil wir beide zu groß geworden sind.»

¹¹⁴ Weyrauch, Wolfgang (Hrsg.), *Ausnahmestand – Eine Anthologie aus “Weltbühne” und “Tagebuch”*, Kurt Desch Verlag, 1966, München, S. 25-27.

¹¹⁵ *Die Weltbühne*, Lion Feuchtwanger, *Der Weg zur Politik*, 09.09.1930.

der in der nach dem Krieg stark politisierten *Weltbühne* nicht zu finden ist. Die dichterischen Beiträge, die fast in jeder Nummer des *Tage-Buchs* zu lesen sind, müssen, wie Großmann im Vorwort geschrieben hat, «der Prüfstein unseres Deutschtums»¹¹⁶ sein und keine reinen Lückenbüßer, um die Lesenden flüchtig und oberflächlich zu unterhalten. Solange sich Großmann an der Spitze der Redaktion befindet, spielen in der Zeitschrift die dichterischen Beiträge eine gleichgewichtige Rolle. Deshalb werden im *Tage-Buch* die besten für die Zeitungen schreibenden Dichter der Zeit gedruckt, zu denen Robert Walser, Alfred Polgar, Joseph Roth und Franz Hessel gehören.

¹¹⁶ *TB*, *Zum Anfang*.

**«Jakobsohn und Großmann geben Hefte, die man Zeile für Zeile mit
Appetit und Gewinn liest.»**

Robert Walser, der Rowohlt-Verlag und das *Tage-Buch*

Elf Beiträge Walsers erscheinen im *Tage-Buch* zwischen 1920 und 1925. Der erste, unter dem Titel *Herkules*, stammt vom 8. Mai 1920, während der letzte *Das Sonett von den Krallen* am 28. Februar 1925 veröffentlicht wird. Wie Robert Walser auf die erst im Jahr 1919 gegründete Zeitschrift das *Tage-Buch* stößt, darüber kann man nur Vermutungen anstellen. Wir wissen, dass die Berliner Wochenschrift im Rowohlt Verlag erscheint und als Konkurrenzgründung zur *Weltbühne* gedacht ist. Der erste Kontakt Walsers zu dem Berliner Verlag stammt, wahrscheinlich von Max Brod hergestellt, aus dem Jahr 1912, als dieser sich bereit erklärt, nicht nur die von Walser angebotenen *Aufsätze*, sondern auch zwei weitere Bücher zu verlegen.¹ Nach einer persönlichen Auseinandersetzung mit Ernst Rowohlt übernimmt Kurt Wolff, der Teilhaber des Rowohlt Verlags ist, den ganzen Verlag und erwirbt die Rechte an zahlreichen Autoren, unter anderen an Robert Walser. Deswegen erscheint der Sammelband *Aufsätze* unter dem Namen von Kurt Wolff.² Sobald aber der Rowohlt-Verlag nach dem Ersten Weltkrieg erneut ins Leben gerufen wird, hat Walser keine Schwierigkeiten, wieder mit diesem ihm bekannten Verleger Kontakt aufzunehmen und mit ihm ins Geschäft zu kommen. Dank seiner Erfahrung und seinem Netzwerk kann Ernst Rowohlt nach dem Krieg trotz widriger Umstände ein erfolgreiches Unternehmen auf die Beine stellen, das für Walser wesentlich werden wird, um sich in der Nachkriegszeit in Deutschland wieder zu positionieren. Im Rowohlt-Verlag werden Autoren wie Albert Ehrenstein, Walter Hasenclever, Hans Fallada und später Robert Musil, Kurt Tucholsky und Walter Benjamin publiziert. Bei Rowohlt erscheint auch die bedeutende Expressionismus-Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1920) von Kurt Pinthus.³

¹ Echte, Bernhard, *Robert Walser – Sein Leben in Bildern und Texten*, Suhrkamp, 2008, S. 331.

² KWA 6.3. S. 152.

³ Gisi, Lucas Marco, *Robert-Walser-Handbuch – Leben, Werk und Wirkung*, J.B. Metzler, 2015, Stuttgart, S. 42-43.

Dass Walser nach dem Krieg in Berlin kein vergessener Autor ist, beweist ein Artikel im *Tage-Buch* vom 8. Februar 1920 unter dem Titel *Für Kenner*.⁴ Es wird hier mitgeteilt, dass in Berlin eine Lesung von Ludwig Hardt stattgefunden hat, in der das Publikum Texte von Storm, Kraus, Klaudius,⁵ Walser und Morgenstern hören konnte. Der Vortragskünstler Ludwig Hardt ist ein großer Verehrer Walsers und, wie 1927 in einer Rezension im *Berliner Tageblatt* zu lesen ist, habe Hardt «zart bis zur Abenteuerlichkeit»⁶ gelesen.⁷ Im Artikel im *Tage-Buch* geht es aber nicht um die Rezension eines gewöhnlichen Vortrags, denn in diesem Fall durfte «das Publikum wählen, was es hören will»⁸; das zeigt, dass, obwohl Walser schon längst in die Schweiz zurückgekehrt ist, sein Renommee beim Berliner Publikum nicht verschwunden ist.

Fast die ganze *Tage-Buch*-Nummer vom 8. Februar 1920 ist dem Künstler Richard Dehmel gewidmet, der am selben «Vormittag ohne Leiden sanft entschlafen»⁹ ist. Als noch unbekannter Schriftsteller, kommt Walser bereits 1901 über Otto Julius Bierbaum in Kontakt mit Richard Dehmel und der Redaktion der Zeitschrift *Insel*.¹⁰ Als Richard Dehmel im November 1901 verschiedene Schriftsteller auffordert, ihm Beiträge zu einem Kinderbuch mit dem Titel *Buntscheck* zu senden, schickt ihm Walser zwei Texte: *Der Mann mit dem Kürbiskopf* und *Die Magd*, die im Spätherbst 1904 erschienenen Buch veröffentlicht und auch in den Sammelband *Aufsätze* aufgenommen werden.¹¹ Ob Walser auf ein Exemplar dieser *Tage-Buch*-Nummer stößt, in dem sein Name erwähnt wird und das Artikel enthält, die ihn an den Anfang seiner Berliner Karriere erinnern müsste, und er entsprechend darauf reagiert, ist nicht überliefert. Aber ab Mai desselben Jahres beginnen im *Tage-Buch*

⁴ *TB*, 28.02.1920, H. 8, Jg. 1.

⁵ Vermutlich ist hier der Schriftsteller Matthias Claudius (1740-1815) gemeint.

⁶ Walser, Robert, KWA III 1/366.

⁷ Echte, Bernhard, *Was braucht es zu einem Walser-Sprecher? Erkundigungen rund um Ludwig Hardt*, in *Mitteilungen der Robert-Walser-Gesellschaft*, 28/2021, S. 10-18.

⁸ *TB*, 28.02.1920, H. 8, Jg. 1.

⁹ *Ibidem*, S. 292.

¹⁰ Stark, Roland, *Sprache auf Goldwaage – Robert Walser und Der Buntscheck*, Walser-Zentrum, 2012, Bern, S. 13.

¹¹ KWA, S. 142-142.

Texte von ihm zu erscheinen; sechs Prosastücke folgen in der zweiten Hälfte des Jahres 1920 und zwei im Jahr 1921.

Im Rowohlt-Verlag versucht Walser auch den Roman *Theodor* unterzubringen. Nachdem er im Sommer 1921 das Manuskript abgeschlossen hat, bietet er es Rowohlt an, wo es aber seit 1924 verschollen bleibt.¹² Ein Auszug daraus wird 1923 in Max Rychners Zeitschrift *Wissen und Leben* abgedruckt. Laut einigen Andeutungen über den weiteren Inhalt des Romans basiert er auf biographischen Erlebnissen aus der Berliner Zeit, als Walser als Sekretär für die Berliner Sezession tätig war.¹³ Nicht nur versucht Walser nach dem Krieg in der Berliner Szene Fuß zu fassen, sondern er weist in mehreren seiner Texte darauf hin, dass er dorthin gehöre, dass er in Berlin gelebt hat, dass er sich in der Stadt auskennt und dass er dort erfolgreich gewesen ist. Etliche Prosastücke aus diesen Jahren, darunter die Texte *Skizze*, *Porträt* und *Aquarelle*, enthalten Hinweise auf die Zeit vor dem Krieg, als Walser in Berlin ein nicht unbekannter Schriftsteller war. Dies, um in der Nachkriegszeit eine neue Brücke zum deutschen Publikum zu schlagen.

Zum Rowohlt-Verlag gehört später auch die 1924 gegründete Zeitschrift *Vers und Prosa*, die von Franz Hessel geleitet wird und für die Walser elf Prosastücke verfasst. Diese Texte werden im Jahr 1925 im ebenfalls vom Rowohlt-Verlag herausgegebenen Sammelband *Die Rose* aufgenommen. Unter den Zeitschriften, die Ernst Rowohlt verlegt, befindet sich auch die von Willy Hass redigierte Wochenschrift *Die Literarische Welt*, in der Walser als einziger Schweizer von Anfang an vertreten ist und in der insgesamt zehn Texte von ihm erscheinen. In der ersten Nummer vom 8. Oktober 1925 sind unter der Rubrik *Dichter über Bücher* Walsers langes Prosastück *Über eine Art von Duell* und davor der berühmte *Prolog über Walser* von Franz Blei zu finden, die zeigen, wie wichtig Walser für die Zeitschrift ist.¹⁴ Außerdem, wie in einem Brief an Franz Blei zu lesen ist, schreibt

¹² Gisi, Lucas Marco, *Robert-Walser-Handbuch – Leben, Werk und Wirkung*, J.B. Metzler, 2015, Stuttgart, S. 173-175.

¹³ KWA 6.17, S. 512-15.

¹⁴ Gabrirsch, Anne, *Robert Walser und Franz Blei – Oder: vom Elend des literarischen Betriebs*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, 1990, Berlin, S. 8-9.

Walser 1925 «für den Rowohltverlag neue Gedichte.»¹⁵. Sie hätten in einer schon angekündigten Gedichtsammlung *Saat und Ernte. Die deutsche Lyrik unserer Tage* erscheinen und auch in ein Buch mit dem Titel *Neue Gedichte* aufgenommen werden sollten. Beide Projekte zerschlugen sich, aber diese Gedichtsammlung könnte einer der Gründe dafür sein, dass sich Walser im Jahr 1925 plötzlich der Poesie widmet, wofür *Das Sonett von den Krallen* steht, das Anfang 1925 im *Tage-Buch* publiziert wird.¹⁶ In der Berner Zeit ist der Rowohlt-Verlag für Walser eine Scharnierstelle für seine Karriere und das wichtigste Mittel, um in Deutschland wieder in Erscheinung zu treten.

Stefan Großmann und Franz Hessel kennen und schätzen den Schweizer Autor schon lange: Ersterer ist als Feuilletonchef der *Vossischen Zeitung* in den Jahren von 1914 bis 1919 tätig; in dieser Zeitspanne erscheinen vierzehn der insgesamt zwanzig Texte, die Robert Walser dieser Zeitschrift zur Publikation einreicht.¹⁷ Letzterer hingegen ist während Walsers Berliner Zeit Verleger bei Fischer und ab 1919 als Lektor für das *Tage-Buch* tätig.¹⁸ Es ist anzunehmen, dass damals alle wichtigen Schriftsteller und Publizisten voneinander wissen, vor allem diejenigen, die in Berlin tätig sind und die kulturelle Szene prägen. Robert Walser hat für etliche der wichtigsten und einflussreichsten Berliner Zeitschriften der Zeit gearbeitet, ist Sekretär der Berliner Sezession gewesen, und ist dank seinem erfolgreichen Bruder Karl in Kontakt mit mehreren berühmten Persönlichkeiten seiner Epoche gekommen, zu denen zweifelsfrei auch Stefan Großmann gehört. Dass Stefan Großmann und Franz Hessel den Schriftsteller Robert Walser schätzen, steht außer Frage. Dass Walser von beiden Publizisten eine hohe Meinung hat, ist sehr wahrscheinlich. Sicher ist, dass am Anfang der 20er Jahre das *Tage-Buch* und seine Konkurrentin die *Weltbühne* in Berlin wie im übrigen deutschsprachigen

¹⁵ Walser, Robert, *Briefe*, Band 2, Suhrkamp, 2018, Berlin, S. 116.

¹⁶ Diesem Sonett ist das letzte Kapitel dieser Studie gewidmet, S. 212-221.

¹⁷ Im 1914: *Das Lachen, Das Liebespaar, Das Mädchen, Der Felsen, Die kleine Schneelandschaft, Der Mond*; im Jahr 1915: *Abendgang, Der junge Handlungsreisende, Sommernacht, Hölderlin*; im Jahr 1916: *Die Brüder, Erinnerung an Hoffmans Erzählungen*; im Jahr 1917: *Dichter*; im Jahr 1919: *Mäuschen*.

¹⁸ Echte, Bernhard, *Robert Walser – Sein Leben in Bildern und Texten*, Suhrkamp, 2008, S. 228.

Raum den Ton angeben. Wenn man zu den wichtigsten Autoren gehören will, muss man in der *Weltbühne* und im *Tage-Buch* vertreten sein. Wie ein Brief Walsers an Efraim Frisch, den Redakteur des *Neuen Merkur*, vom Sommer 1921 zeigt, werden die beiden Organe als Vorbilder betrachtet: Walser hält Frisch kritisch vor, im Vergleich zum *Neuen Merkur* böten *Tage-Buch* und *Weltbühne* «entschieden mehr»¹⁹; «Jakobsohn und Großmann geben Hefte, die man Zeile für Zeile mit Appetit und Gewinn liest [...] beide Herren sandten mir schon Manuscripte zurück und dennoch fühle ich mich verpflichtet, sie zu loben.»²⁰ Walser führt die Journalisten Jakobsohn und Großmann als Vorbilder an, um Efraim Frisch dazu anzuspornen, sich an diesen Modellen zu orientieren, um seine Zeitschrift erfolgreicher zu machen. Dass Robert Walser den Redakteur Efraim Frisch nicht nur provozieren will, steht außer Frage. Als Beleg dafür kann gelten, dass die Zusammenarbeit zwischen dem Schriftsteller und dem Redakteur nach diesem ziemlich anmaßenden Brief nicht abgebrochen wird. Walser kann nämlich bis zum Jahr 1925 in der Zeitschrift *Der neue Merkur* weitere Texte veröffentlichen.

Acht von den elf Texten, die von Walser im *Tage-Buch* erscheinen, und zwar *Der Proletarier*, *Skizze*, *Theseus*, *Odysseus*, *Herkules*, *Der Räuber*, *Ein Poet* und *Porträt*, werden in den Jahren 1920-1921 gedruckt, während die letzten drei *Aquarelle*, *Adonis* und *Das Sonett von den Krallen* erst im Jahr 1925 publiziert werden. Über die Gründe, weshalb im *Tage-Buch* während der dreijährigen Zwischenzeit keine Texte Walsers veröffentlicht werden kann man nur Vermutungen anstellen.²¹ Es ist bekannt, dass Walser 1922 von seinem Onkel Friedrich Walser-Hindermann, der als Architekt ein Vermögen erworben hat, 1.500 Franken erbt.²² Dieser ist in Basel tätig gewesen und kommt nicht aus «Batavia»,

¹⁹ Walser, Robert, *Briefe*, Band 2, Suhrkamp, 2018, Berlin, S. 18.

²⁰ Walser, Robert, *Briefe*, Band 2, Suhrkamp, 2018, Berlin, S. 19-20.

²¹ Echte, Bernhard, *Versuch über das Grotteske in Walsers Spätwerk*, in Chiarini, Paolo, Zimmermann, Hans Dieter, *Immer dicht vor dem Sturze...` - Zum Werk Robert Walsers*, Athenäum, 1987, Frankfurt am Main, S. 42.

²² Und nicht 10.000 Franken wie Mächler behauptete in: Mächler, Robert, *Das Leben Robert Walsers – Eine dokumentarische Biographie*, Suhrkamp, 1976, Frankfurt am Main, S.122.

wie der Onkel im *Räuber-Roman*.²³ Das Erbe ermöglicht Walser, wie der Figur des „Räubers“ im Roman, auf keinen Broterwerb angewiesen zu sein und sich ohne finanzielle Sorgen der Literatur widmen zu können. Die Summe ermöglicht ihm außerdem eine für seine Verhältnisse ökonomisch sichere Existenzbasis, die aber auf sein „Prosastückliges Geschäft“ einen negativen Einfluss hat. Wenn man in Betracht zieht, dass das Zimmer Nr. 27 im Blauen Kreuz in Biel, in dem Walser siebeneinhalb Jahre einlogiert ist, pro Monat 20 Franken und die volle Pension 90 Franken kostet,²⁴ dass Robert Walser für einen «fürstlich»²⁵ bezahlten Beitrag vom *Berliner Tageblatt* 93 Franken bekommt oder dass die Miete in der Luisenstraße in Bern 40 Franken pro Monat beträgt, wird klar, wie bedeutend die Erbschaft des Onkels für ihn sein muss. Wie sich Walser selbst im Gespräch mit Carl Seelig äußert, würden ihm «schätzungsweise 1800 Franken jährlich»²⁶ ausreichen, um in der Schweiz als freier Schriftsteller leben zu können.

Im Zeitraum zwischen 1922 und Anfang 1924 erscheinen von Walser keine Bücher und viel weniger Feuilletontexte, vor allem im Vergleich zum Anstieg der Produktion in den Jahren 1925-1926.²⁷ Aus den ersten Berner Jahren sind nur der verschollene Roman *Theodor* und achtzehn Beiträge bekannt, die ausschließlich in Schweizer Medien publiziert werden.²⁸ Wie Walser selbst zwischen Weihnachten 1923 und Neujahr 1924 in einem Brief an Frau Mermet gesteht: «Geleistet habe ich dieses Jahr nicht übermäßig viel, ich ließ einigen Genies Zeit, sich in voller Ueppigkeit, aber ich bin trotzdem etwa noch der neuntgrößte eidgenössische Dichter.»²⁹ Welche die acht größeren eidgenössischen Dichter sind, spielt keine

²³ «Alles das könnte ich euch nicht beschreiben, wenn ihm nicht sein Onkel aus Batavia geholfen hätte.» in Walser, Robert, AdB, 1978, Zürich, S. 9.

²⁴ Seelig, Carl, *Wanderungen mit Robert Walser*, Suhrkamp, 1990, Frankfurt am Main, S. 19.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd. S. 12

²⁷ Greven, Jochen, *Robert Walsers Schaffen in seiner quantitativen zeitlichen Entwicklung und in der Materialität seiner Überlieferung*, in Ross, Roland, Groddeck, Wolfram, Morgenthaler, Walter (Hrsg.) *Text. Kritische Beiträge*, Stroemfeld, H. 9, 2004, Frankfurt am Main, S. 129-140.

²⁸ 13 in der *Neue Züricher Zeitung*, 1 *Der kleine Bund*, 1 in *Basler Nachrichten*, 1 in *Der Basilisk*, 1 in *Wissen und Leben*, 1 in *Bimini*.

²⁹ Walser, Robert, *Briefe*, Band 2, Suhrkamp, 2018, Berlin, S. 79-80.

Rolle, aber es ist naheliegend, dass Walser eine Genie-Auszeit genießt, bevor er sich wieder mit voller Energie in die Arbeit hineinstürzt. Der erwähnte Brief ist nicht nur der einzige, den Walser im Jahr 1923 an Frau Mermet schreibt, sondern auch der einzige aus diesem Jahr, der überliefert ist. Das beweist nicht unbedingt, dass Robert Walser in diesem Jahr keine schriftlichen Spuren hinterlassen hat, denn einige Texte und Briefe könnten auch verloren gegangen sein. Es zeigt aber doch, dass er sich sowohl der Literatur als auch der Korrespondenz viel weniger widmet als sonst.

Was genau Robert Walser in dieser Zeitspanne unternommen hat, ist nicht einfach zu rekonstruieren. Wie in einem Brief Walsers an Robert Faesi zu lesen ist, fragt er am Ende des Jahres 1921 «die N. Z. Zeitung wegen Anstellung an, aber ohne Erfolg.»³⁰ Eduard Korrodi ist damals Redakteur der *Neuen Zürcher Zeitung*, unterstützt Robert Walser sehr und hat ihm, wie in einem Brief an Frau Mermet zu lesen ist, «stark empfohlen, ganz nach Zürich zu ziehen, dort zu leben»; außerdem hat ihm Robert Faesi auch «Wien und Salzburg zum Aufenthalt angeraten.»³¹ Walser wird am Anfang 1922 Walser empfohlen, Bern zu verlassen, und er zieht offensichtlich diese Möglichkeit auch in Erwägung, weil er in einem Brief an Frau Mermet schreibt, dass er nicht wisse, «wie lange mein Aufenthalt hier in Bern dauern wird. Vielleicht zügle ich bald anderswo hin.»³²

Freilich darf man nicht die Realität aus den Augen verlieren, in die das Leben Robert Walsers eingebettet ist. Am Anfang der 20er Jahre ist Deutschland, das Absatzgebiet von Walsers Prosastücken, in eine schwere Krise geraten, die alle produktiven Sektoren betrifft.³³ Der Höhepunkt der Hyperinflation im Jahr 1923 sorgt für einen Zusammenbruch der deutschen Wirtschaft und für eine Geldentwertung,³⁴ die es Robert Walser kaum mehr ermöglicht, Geschäfte mit deutschen Medien zu tätigen. Auch aus diesem Grund beschränkt sich sein

³⁰ Walser, Robert, *Briefe*, Band 2, Suhrkamp, 2018, Berlin, S. 35

³¹ Ivi, S. 45

³² Ivi, S. 41

³³ Mann, Golo, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Fischer, 1992, Frankfurt am Main, S. 682-718.

³⁴ *Ibidem*.

Absatzgebiet in dieser Zeitspanne überwiegend auf den Schweizer Markt. Die Inflation trifft auch das *Tage-Buch* von Stefan Großmann, so sehr, dass die Berliner Zeitschrift an ihr zu zerbrechen droht. Ohne die Unterstützung des Financiers Hugo von Lustig hätte die Zeitschrift nicht überlebt, denn «die Abonentengelder für ein viertel, für ein halbes, für ein ganzes Jahr waren am Tage, nach dem sie einliefen, entwertet.»³⁵ Das *Tage-Buch* verfügt nur über einen verhältnismäßig geringen finanziellen Rückhalt, der zur Deckung der anfallenden Kosten nicht ausreichen könnte. Wenn man berücksichtigt, dass die erste Nummer im Januar 1920 1,50 DM kostet, am 18. August 1923 jedoch bereits 50 000 DM, versteht es sich von selbst, wie sehr die Inflation diese Publikationen bedroht.³⁶

Was hat aber dann den Schriftsteller Robert Walser aufgeweckt und seinen erstaunlichen Produktionsschub ausgelöst? Im Oktober 1923 erhält er eine Anfrage, Beiträge zur Berliner Zeitschrift *Vers und Prosa* zu liefern, dem neuen Organ Franz Hessels, das im Rowohlt-Verlag erscheinen soll. Diese Aufforderung scheint den Schweizer Autor auferweckt und «eine ungeahnte Energie freigesetzt zu haben.»³⁷ Hessel hat damals vor, die besten Autoren der Zeit für seine Zeitschrift zu gewinnen, und anscheinend schmeichelt diese Anfrage Robert Walser sehr. Nachdem er in der Nachkriegszeit bereits versucht hat, wieder Kontakte mit dem deutschen literarischen Markt aufzunehmen, bestätigt ihm diese Aufforderung, dass er es endlich schaffen könnte, in Deutschland wieder als anerkannter Autor betrachtet zu werden.

Was auch noch zur Erweckung beigetragen haben könnte, ist, dass wahrscheinlich gegen Ende 1924 die Methode der Mikrographie wirksam wird;³⁸ obwohl der Anfang des zweistufigen Schreibverfahrens von Robert Walser, wenn man den Brief an Max Rychner wörtlich nimmt, auf das Jahr 1917 zurückgeht,³⁹ werden erst

³⁵ Großmann, Stefan, *Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte*, Edition Atelier, 2011, Wien, S. 281.

³⁶ Fetz, Bernhard, Schlösser, Hermann, *Wien – Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann*, Paul Zsolnay Verlag, 2001, Wien, S. 173.

³⁷ Echte, Bernhard, *Robert Walser – Sein Leben in Bildern und Texten*, Suhrkamp, 2008, S. 370.

³⁸ Walt, Christian, *Improvisation und Interpretation – Robert Walsers Mikrogramme lesen*, Stroemfeld, 2015, Frankfurt am Main und Basel, S. 19.

³⁹ Walser, Robert, *Briefe*, Band 2, Suhrkamp, 2018, Berlin, S. 17.

in den 20er Jahren die künstlerischen Aspekte dieser Methode produktiv. Es handelt sich eigentlich um eine Praxis, die offensichtlich nicht abrupt eingeführt und deswegen erst in den 20er Jahren effektiv und fruchtbar wird. Robert Walser braucht wohl eine Weile, um das volle Potential dieses Verfahrens zu erkennen und es in der Folge für sein „Prosastückgeschäft“ zu nutzen. Auch von den Beiträgen *Aquarelle* und *Das Sonett von den Krallen* sind Mikrogramme überliefert, worauf ich in der ausführlichen Analyse zurückkommen werde.

Ein weiterer Faktor, der vermutlich dazu beigetragen hat, diese außergewöhnliche Produktivität auszulösen, ist die Liebe. Wie Walser selbst in einem Brief an Therese Breitbach gesteht, verliebt er sich zu der Zeit mindestens zweimal besonders heftig. Am 12.09.1925 schreibt er an sie, dass er «aus Liebe zu einem Mädchen neuerdings begonnen habe, Verse zu machen.».⁴⁰ Zu diesen Versen gehört vermutlich auch *Das Sonett von den Krallen*, das Anfang 1925 im *Tage-Buch* erscheint.⁴¹ In einem anderen Brief zwischen September und November des gleichen Jahres schreibt er ihr, dass er sich in einem Café «in ein Töchterchen» verliebt hätte, während er später eine «Saaltochter, d. h. eine Kellnerin kennen» lernt, «und von da existierte die erste teils nur noch halb, teils überhaupt nicht mehr. [...] Ich ging dann sehr häufig zur Natur, d. h. in die Landschaft, ich fand recht viele Einfälle, Ideen, die ich bearbeitete.».⁴² Die Liebe, der Eros bildet für Robert Walser nämlich die Voraussetzung für das Künstlertum, denn «jeder wenigstens wird ein Dichter, `wäre auch vorher den Musen fremd`, den Eros trifft.»⁴³ Mit «Edith liebte ihn» beginnt der *Räuber-Roman* und mit «eine hübsche Frau liebte einen Räuber»⁴⁴ das im *Tage-Buch* veröffentlichte Prosastück *Der Räuber*.

Für die Zeitspanne zwischen dem Umzug Walsers nach Bern und dem 1925 kann man sich auf den *Räuber-Roman* stützen, weil dieser gleichzeitig die Zeitspanne

⁴⁰ Walser, Robert, *Briefe*, Band 2, Suhrkamp, 2018, Berlin, S. 146.

⁴¹ Auf diesen Text und auf die entsprechende Rolle der Liebe werde ich im letzten Kapitel dieser Studie kommen.

⁴² Ivi, S. 148-149.

⁴³ Was für eine Rolle die Liebe bei der Erweckung des räuberischen Schriftstellers und im Allgemeinen für die Figurationen der Liebe in Walsers Kunst spielen, erläuterte Hobus, Jens, *Poetik der Umschreibung*, Königshausen und Neumann, 2011, Würzburg.

⁴⁴ KWA, 6.17, S. 263.

abdeckt, in der Robert Walser seine Feuilletontexte für das *Tage-Buch* verfasst hat. Es ist unbestritten, dass die frühesten Ereignisse im Roman aus der Beschäftigung Walsers im Berner Staatsarchiv Anfang 1921 herkommen, während das späteste identifizierbare Ereignis, nämlich Robert Walsers Tätigkeit als Wahlhelfer, im Januar 1925 stattgefunden hat.⁴⁵ Außerdem erscheint 1921 im *Tage-Buch* ein Beitrag mit dem Titel *Der Räuber*, der stark mit dem späteren Roman verbunden ist. Es handelt sich dabei nicht nur um einen Text, der als Prätext zum *Räuber-Roman* in Frage kommt, sondern um ein wichtiges Prosastück, das quasi als vorausschauendes Manifest für die fünfjährige Zeitspanne gelten kann, die in den kreativen Aufbruch der Jahre 1925-26 mündet.

⁴⁵ Echte, Bernhard, AdB, *Band III*, Suhrkamp, 1986, Zürich, S. 204.

«Skizzisten nennt man aber diejenigen mit recht,
welche ihr Talent nicht weiter als zu entwürfen ausbilden
und also nie das Ende der Kunst, die Ausführung erreichen.»

«Der Skizzist hat meist zu viel Imagination,
er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände
und ist immer ein bißchen übertrieben im Ausdruck.»¹
J. W. Goethe

**«Ob's Dichtkunst sei, frag ich mich wenig, wenn's nur wenigstens einer
Leistung ähnlich sieht.» Der Text *Skizze***

Der Text *Skizze* erscheint am 27. November 1920 unter den „Glossen“ im *Tagebuch*. Es handelt sich um einen Beitrag, der in unterschiedliche Segmente gegliedert ist: ein Titel, *Skizze*, zwei Untertitel, *Mir gegenüber* und *Im Auto*, die jeweils eine Episode mit fast der gleichen Zahl an Zeilen (24 und 25) einführen, und ein Schlusssatz, der den Rahmen des Textes schließt. Im ersten Abschnitt sitzt das feuilletonistische Ich im eigenen Zimmer, vermutlich im Hotel *Blaues Kreuz* in Biel, «rapportiert» von einigen Arbeitern auf dem Dach gegenüber und lässt sich von ihnen zum «Schaffen» inspirieren; Im zweiten steht im Mittelpunkt die Erinnerung an eine Autofahrt in der Umgebung von Berlin mit einem Verleger, einem Lektor und einer Dame, an der das feuilletonistische Ich «früher» teilgenommen hat. Steht im ersten Teil ein statisches, in der Provinz alleinsitzendes schreibendes Ich im Zentrum, das wie ein Rahmenerzähler die Lesenden im Text begleitet, wird im zweiten eine Autofahrt in der Nähe von Berlin und in Begleitung anderer Passagiere beschrieben, der das Ich passiv ausgesetzt ist. Der aus zwei unterschiedlichen Episoden bestehende Text befindet sich in einem symmetrischen Gleichgewicht, das sowohl visuell als auch inhaltlich signalisiert wird. Sie befinden sich weder im Kontrast noch in Konkurrenz zueinander, und der Übergang von einem Abschnitt zum anderen verläuft reibungslos und wie auch vom feuilletonistischen Ich selbst signalisiert, «rapid».

Versucht man visuell die unterschiedlichen Teile dieses segmentierten Textes und die Symmetrie hervorzuheben, würde sich *Skizze* wie im Folgenden präsentieren:

¹ (von) Goethe, Johann, Wolfgang, *Der Sammler und die Seinigen*, FA I, 18, S. 690.

SKIZZE

Mir Gegenüber

wird ein Dach neu gedeckt. Ich rapportiere das, weil ich mich beschäftigen muß. Darf man so subtil sein? Wohin führt das, als in eine ungesunde Vornehmheit?

Ich höre mit Hämmern auf Blech klopfen. Einmal haben es die Leute mit Schiefer, das andere Mal mit Ziegeln zu tun.

Sie müssen schwindelfrei sein, sicher schreiten. Ich schaue Arbeitern gern zu, weil's zum Schaffen anregt, aufweckend, besinnend wirkt und mich mahnt, ich sei auch zu etwas da.

Ein Dachdecker muß eine Leiter hochklettern, ein Gesims entlang gehen können, behutsam und dabei vertrauensvoll sein.

Was sieht nicht ein aufmerksamer Mensch, sobald er nur zum Fenster herausschaut. Heut' ist's ein Gipser, morgen vielleicht ein Schornsteinfeger.

Ich meine, ich habe doch da immerhin wieder mal einen Artikel geschrieben, ob's Dichtkunst frag ich mich wenig, wenn's nur wenigstens einer Leistung ähnlich sieht.

Eins ergibt das andere; Bedeutsames wächst oft aus dem Unbedeutendsten. Ich hoffe, daß ich richtig rede. Hier wäre was Handwerkliches, nun fahr' ich

Im Auto

Der Übergang scheint rapid, doch handelt es sich um Früheres. Ich vergesse nicht schnell irgendwas. In Berlin war's; ich war zu einer Fahrt eingeladen. Viel war nicht dabei, aber hübsch war's.

Wir waren vier Leute, eine Dame und drei Herren, von diesen dreien hieß einer wie ich, sah auch so aus, sprach so. Das war wohl ich selbst. Der andere war Lektor, der dritte Verleger.

Die Dame hatte weiter keinen Beruf, als daß sie hübsch war und dies gern von Zeit zu Zeit bestätigen hörte.

Das Auto flog fort, der Chauffeur tat seine Pflicht flott, wir kamen durch Eichen- und Akazienwälder. Weit und breit lag Landschaft, hie und da fand sich eine Ortschaft.

Einmal stiegen wir aus, um zu sehen, wie's es uns auf den Beinen behage. Die Fahrt hatte einen literarischen Anstrich, wir nahmen fast sämtliche Dichter durch.

An sich war's kein interessantes Ereignis, ich sage es offen. Weshalb sollte ich tun, als wenn und als ob? Warum sollt' ich aus etwas Einfachem etwas Kompliziertes, aus etwas Angenehmen etwas Aufregendes machen?

Die Sache lief ruhig, friedlich, nett, still und absolut glatt ab; abends war ich wieder in Berlin, die anderen auch. Wenn von Vieren, die im Auto sitzen, einer ankommt, kommen die anderen ebenfalls an, das dürfte klar sein.

Die Dachdecker haben inzwischen ihr Tagwerk beendet, ich das meinige auch.

Betrachtet man den Text in seinem Gesamtrahmen, dem *Tage-Buch*, fällt jedoch den Zeitschriftlesenden dieses Equilibrium wohl nicht auf,² weil der Beitrag zwischen eine Rezension von Richard Smekal und drei Werbeanzeigen, für die Liköre von Carl Mampe, den Kunstsalon von Hermann Abel und eine Berliner Kleinwagenfirma, eingezwängt ist. Auf das Gleichgewicht des Textes wird in der *Tage-Buch*-Redaktion offensichtlich kaum geachtet. Stört die graphische Position der *Skizze* in der Zeitschrift das symmetrische Equilibrium des Textes, entwickelt sich jedoch zugleich eine Verbindung zwischen Werbung und literarischem Beitrag: die Auto-Firma lässt sich mit der Autofahrt im Text verbinden, während Walsers *Skizze* mit der Werbung für «seltene Handzeichnungen erster Meister» von Hermann Abel korrespondiert. Der Text büßt seine Eigenheit ein, um sich geschmeidig in die Konstellation der Zeitschrift einzupassen; Zugleich übt er eine zweite Funktion aus, indem er als durchlässiger Text mit anderen Beiträgen im *Tage-Buch* in einen Dialog tritt.

² Auch in den SW würde auf die visuelle Struktur des Textes nicht geachtet.

wie unsere heutigen Neosexpressionisten, als einen typischen Vertreter dieser Zeit auffaßt, so weist Baumgarten den weiteren Kunstkomplex nach, aus dem heraus der neue Theaterstil gereift ist.

Was hier nur angedeutet ist, könnte auch im besonderen untersucht werden. Die Zusammenhänge der bildenden Kunst und des Theaters, die beide aus demselben Drange nach Gestaltung entspringen, wären genauer aufzuweisen. Im Theater sind eben alle Kräfte einer Zeit lebendig.

Solche Ueberblicke sind brauchbar und können, heute als aktuelle Polemik wirkend, seinerzeit für die historische Erkenntnis unserer Kunst-epoche von Bedeutung sein.

Richard Smekal.

SKIZZE

Mir gegenüber wird ein Dach neu gedeckt. Ich rapportiere das, weil ich mich beschäftigen muß. Darf man so subtil sein? Wohin anders führt das, als in eine ungesunde Vornehmheit?

Ich höre mit Hämmern auf Blech klopfen. Einmal haben es die Leute mit Schiefer, das andere Mal mit Ziegeln zu tun.

Sie müssen schwindelfrei sein, sicher schreiten. Ich schaue Arbeitern gern zu, weil's zum Schaffen anregt, aufweckend, besinnend wirkt und mich mahnt, ich sei auch zu etwas da.

Ein Dachdecker muß eine Leiter hochklettern, ein Gesims entlang gehen können, behutsam und dabei vertrauensvoll sein.

Was sieht nicht ein aufmerksamer Mensch, sobald er nur zum

Fenster herauschaut. Heut' ist's ein Gipsler, morgen vielleicht ein Schornsteinfeger.

Ich meine, ich habe doch da immerhin wieder mal einen Artikel geschrieben, ob's Dichtkunst sei, frag' ich mich wenig, wenn's nur wenigstens einer Leistung ähnlich sieht.

Eins ergibt das andere; Bedeutsames wächst oft aus dem Unbedeutendsten. Ich hoffe, daß ich richtig rede. Hier wäre was Handwerkliches, nun fahr' ich

Im Auto.

Der Uebergang scheint rapid, doch handelt es sich um Früheres. Ich vergesse nicht schnell irgend was. In Berlin war's; ich war zu einer Fahrt eingeladen. Viel war nicht dabei, aber hübsch war's.

Wir waren vier Leute, eine Dame und drei Herren, von diesen dreien hieß einer wie ich, sah auch so aus, sprach so. Das war wohl ich selbst. Der andere war Lektor, der dritte Verleger.

Die Dame hatte weiter keinen Beruf, als daß sie hübsch war und dies gern von Zeit zu Zeit bestätigen hörte.

Das Auto flog fort, der Chauffeur tat seine Pflicht flott, wir kamen durch Eichen- und Akazienwälder. Weit und breit lag Landschaft, hier und da fand sich eine Ortschaft.

Einmal stiegen wir aus, um zu sehen, wie's uns auf den Beinen behage. Die Fahrt hatte einen literarischen Anstrich, wir nahmen fast sämtliche Dichter durch.

An sich war's kein interessantes Ereignis, ich sage es offen. Weshalb sollte ich tun, als wenn und als ob? Warum sollt' ich aus etwas Einfachem etwas Kompliziertes, aus etwas Angenehmen etwas Aufregendes machen?

Die Sache lief ruhig, friedlich, nett, still und absolut glatt ab.

abends war ich wieder in Berlin, die andern auch. Wenn von Vieren, die im Auto sitzen, einer ankommt, kommen die andern ebenfalls an, das dürfte klar sein.

Die Dachdecker haben inzwischen ihr Tagwerk beendet, ich das meinige auch.

Robert Walser.

Liföre

Carl Mampe

Die führende Marke



S e l t e n e

Handzeichnungen erster Meister

Illustrierter Katalog auf Wunsch

Hermann Abels / Kunstsalon

Köln am Rhein / Hohenzollernring 50

DER KLEINE GRADE-WAGEN

ORIGINELLSTE LÖSUNG DES KLEINWAGEN-
PROBLEMS / DER WOHLFEILE WAGEN DES
MITTELSTANDES / ZWEISITZER

HANS-GRADE-WERK

BERLIN W35, POTSDAMER STRASSE 113
PAVILLON 5

Redaktion des Tage-Buch: Berlin W35, Potsdamer Strasse 123b, Tel.: Lützow 4931. Verantwortlich für den reaktionellen Teil: Stefan Großmann, Charlottenburg. Anzeigenannahme durch den Verlag: Ernst Rowohlt Verlag, Berlin W35, Potsdamer Straße 123b.

Vier ausdrücklich als solche betitelte *Skizzen* verfasst Walser in seiner gesamten schriftstellerischen Tätigkeit;³ zudem sind, in der Greven'schen Werkausgabe, zwei

³ Außer dem hier analysierten Text *Skizze* sind die folgenden zu finden: *Skizze* («Er kam so an wie aus weiter nebelhafter Ferne.»), in *Pan*, Jg. 1, H. 8, 16.02.1911, SW 15, S. 75f.; *Skizze* («Ob der und der Autor, der vielleicht ein Berichterstattungsmeister ist, splendid wohnt [...]»), in *Nebelspalter – Das Humor- und Satiremagazin*, Jg. 52, H. 2, 1926; *Skizze* («Ich zittere weniger vor den Launen und Wunderlichkeiten anderer als vor meinen eigenen», zu Lebzeiten nicht publiziert, SW 20, S. 111f. Eine Einführung in Walsers Skizzen gibt Dutt, Carsten, *Walsers 'Skizzen' - Gattungsexzentrizität und metaliterarische Reflexion*, in Fattori, Anna, Gräfin von Schwerin Kerstin, *Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa – Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Universitätsverlag Winter, 2011, Heidelberg, S. 199-212.

Gruppen von Texten so überschrieben.⁴ Außerdem beschäftigen sich zahlreiche Texte Walsers mit „Skizzen“ sowie mit einer „skizzenhaften“ Schrift.⁵ Was ist aber unter dieser Bezeichnung zu verstehen? Laut Definition im Reallexikon der deutschsprachigen Literaturwissenschaft⁶ ist eine „Skizze“ im Gegensatz zu einem „Fragment“ ein in sich vollständiger kurzer Text, der unausgearbeitet aussieht und einen spontanen, raschen, ‚alla prima‘ Effekt erzeugt. Skizzen werden vor Ort, mit einem Bleistift flott auf das Papier geworfen, um Impressionen festzuhalten und sie nachher eventuell zu überarbeiten. Ins Literarische übertragen, gehören Reiseskizzen, wie beispielhaft die von Adalbert Stifter,⁷ oder literarische Skizzen, wie die von Peter Altenberg,⁸ zu einer Tradition, die bereits im 18. Jahrhundert entsteht und stark mit dem Zeitschriften- und Zeitungswesen verzahnt ist. Tatsächlich stellen hauptsächlich Zeitschriften und Zeitungen Raum für diese kurzen, vermeintlich nebenbei geschriebenen Texte zur Verfügung.⁹

Walsers *Skizze* steht in dieser Tradition. Im Gegensatz zu einem Fragment ist sie ein geschlossener und vollständiger Text, der mit dem Decken eines Daches beginnt: «Mir gegenüber wird ein Dach neu gedeckt», und mit dem gleichen Motiv wird zum Schluss der Bogen zum Beginn zurückgeschlagen: «Die Dachdecker haben inzwischen ihr Tagwerk beendet, ich das meine auch». Er besteht aus kurzen, parataktischen aneinandergereihten Sätzen, die einen ‚alla prima‘ Effekt erzeugen

⁴ SW 15, S. 75-126; SW 20, S. 111-178.

⁵ Skizzenhafte Schreibweise wurde mehrmals von Walser thematisiert. Beispiele umfassen *Porträtskizze* (SW 3, 47-49), *Bleistiftskizze* (SW 20, 427-430) oder *Reisebeschreibung* (SW 7, 32-59): «Wäre ich ein Zeichner oder Maler, so hätte ich auf dem Wege sicher allerhand abgebildet, um es als Skizze und reizende bleibende Erinnerung mit nach Hause zu nehmen, [...]», S. 37.

⁶ Vgl. Baßler, Moritz, *Skizze*, in Weimar, Klaus (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, De Gruyter, 2007, Berlin, S. 444-445.

⁷ Vgl. Stifter, Adalbert, *Wien und die Wiener*, Scientia Verlag, 1945, Amsterdam.

⁸ Paul Altenberg ist als der feuilletonistische Skizzierer schlechthin anzusehen. Sein gesamtes Oeuvre galt als eine ‚Poetik der Skizze‘. Vgl. Barker, Andrew, Lensing, Leo, *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen*, Braunmüller, 1995, Wien. Auf Altenberg als Skizzierer werde ich nochmals in diesem Kapitel im Zusammenhang mit Walsers Poetik zurückkommen.

⁹ Vgl. Assmann, David-Christopher, Tetzlaff, Stefan, (Hrsg.), *Poetik der Skizze – Verfahren und diskursive Verortungen einer Kurzprosaform vom Poetischen Realismus bis zur Frühen Moderne*, Universitätsverlag, 2020, Heidelberg.

und auf ein rasches und scheinbar unkontrolliertes Redetempo hindeuten. Dabei spielt der Text mit der Ambiguität und Mehrdeutigkeit der Bezeichnung *Skizze* sowie mit den Erwartungen des Publikums: Handelt es sich in diesem Fall um einen Textentwurf, um einen Text, der einen Effekt der notizenhaften Spontaneität erzeugen will, wie eine Reiseskizze, oder doch um ausgearbeitete literarische Skizzen, wie diejenigen von Peter Altenberg? An der genannten Dimension einer Skizze, dem Textentwurf, werde ich mich in der Folge hauptsächlich im ersten Abschnitt orientieren, während der Reiseskizze der zweite Teil gewidmet ist. Auf literarische Skizzen à la Peter Altenberg und ihre Einflüsse auf Walsers Poetik werde ich dagegen u. a. im Kapitel zu *Ein Poet* fokussieren.

«Was sieht nicht ein aufmerksamer Mensch, sobald er nur zum Fenster herauschaut.» Das Fenster-Motiv als Ordnungsfunktion.

In Leon Battista Albertis Traktat *De Pictura* (1435-36), in dem erstmal die Bezeichnung „Skizze“ im Diskurs der Malerei verwendet wurde, wird sie als «planender Entwurf mit Ordnungsfunktion»¹⁰ betrachtet. Damit wird nicht so sehr auf das Unfertige, sondern eher auf die Genese des Kunstwerkes hingewiesen. Auf die Ordnung des Textes und auf das Prozessuale der Werkgenese spielt auch Walsers *Skizze* eindeutig an: der Text zeichnet sich durch eine klare zweiteilige Gestaltung aus, die Ordnung in einem auf den ersten Blick grob entworfenen Text schafft. Dieses Bedürfnis nach Ordnung weist sich nicht nur, wie in *Skizze*, in der äußeren Struktur des Textes aus, sondern Walser thematisiert es selbst, wie in einem aus 1914 stammenden unveröffentlichten Manuskript zu lesen ist, das auf der Rückseite des Prosastücks *Der Mann* zu finden ist:

Ich bin mit der Exaktheit zur Welt gekommen, ich habe, wie es scheint, Ordnungsliebe mit der Muttermilch eingesogen. Das ist fatal, außerordentlich fatal. Eines Menschen vorzügliche Eigenschaften können diesen Menschen recht plagen, quälen, belästigen. Doch ich will nicht behaupten. Mein Sinn für Ordnung ist mir lieb, ich liebe die

¹⁰ Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, zit. in Bahmer, Lonni, *Skizze*, in: Ueding, Gert (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 10, Darmstadt, 2011, S. 1224-1229, hier S. 1226.

Exaktheit, deren Opfer ich zu sein scheine. Es muß bei mir immer alles so genau sein.
Wenn etwas um mich nicht ganz genau ist, bin ich beinahe unglücklich.¹¹

Ordnung muss in Walsers Poetik herrschen, damit anscheinend ungeschliffene Kunst entstehen kann. Zielt Robert Musil in den gleichen Jahren darauf, eine Synthese zwischen „Seele“ und „Genauigkeit“ bzw. zwischen Ratio und Mystik zu finden¹² unternimmt Walser einen ähnlichen auf den ersten Blick aporetischen Versuch, indem er strenge Ordnung mit einer improvisierten,¹³ spontanen und vermeintlich unkontrollierten¹⁴ Schreibform zu kombinieren.

Garantiert eine Skizze Ordnung in einem Kunstwerk, weist der Skizze-Begriff zugleich auf das Handwerkliche, auf die Materialität, auf die Leistung hin.¹⁵ Walser zieht in diesem Text eine klare Parallele zwischen den Arbeitern, die mit Hämmern auf Blech klopfen und ein Dach mit «Ziegeln» oder mit «Schiefern» decken, und dem Feuilletonisten, der täglich sein Papierblatt mit Bleistiftstrichen bedeckt, um so wie die Dachdecker eine gesellschaftlich nützliche Leistung zu erbringen:

Ich höre mit Hämmern auf Blech klopfen. Einmal haben es die Leute mit Schiefer, das andere Mal mit Ziegeln zu tun.

Sie müssen schwindelfrei sein, sicher schreiten. Ich schaue Arbeitern gern zu, weil's zum Schaffen anregt, aufweckend, besinnend wirkt und mich mahnt, ich sei auch zu etwas da.

Ein Dachdecker muß eine Leiter hochklettern, ein Gesims entlang gehen können, behutsam und dabei vertrauensvoll sein.

Was sieht nicht ein aufmerksamer Mensch, sobald er nur zum Fenster herausschaut. Heut' ist's ein Gipser, morgen vielleicht ein Schornsteinfeger.

¹¹ SW 17, S. 409-410.

¹² Vgl. Buxbaum-Conradi, Björn, *„Genauigkeit und Seele“: Der Versuch eine Synthese von Ratio und Mystik in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, VDM, 2010, Saarbrücken.

¹³ Vgl. Walt, Christian – *Improvisation und Interpretation – Robert Walsers Mikrogramme lesen*, Stroemfeld, 2015, Frankfurt am Main und Basel.

¹⁴ Vgl. Benne, Christian, »*Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl?*«. *Der surrealistische Robert Walser*, in Reents, Friederike (Hrsg.), *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, De Gruyter, 2009, Berlin, New York, S. 49-70.

¹⁵ Vgl. Maas, Julia, *Dinge, Sachen. Gegenstände - Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers*, Wilhelm Fink, 2019, München.

Ich meine, ich habe doch da immerhin wieder mal einen Artikel geschrieben, ob's Dichtkunst sei, frag ich mich mich wenig, wenn's nur wenigstens eine Leistung ähnlich sieht.

So wie die Dachdecker erfüllt das feuilletonistische Ich eine Leistung und kann somit behaupten, «ich bin auch zu etwas da»; d. h., dass jeder aufgrund der Spezialisierung der Arbeitskraft die eigenen spezifischen Kompetenzen gesellschaftlich zur Verfügung stellen kann und soll. Ob es Dichtkunst sei, ist letztendlich nebensächlich, sobald ein Text einer fruchtbaren Leistung entspringt.¹⁶ Sowohl der „Dach-“ als auch der „Papierdecker“ gehören zum gleichen System, müssen im Beruf «schwindelfrei», «behutsam und dabei vertrauensvoll» sein und durch ihre täglichen Bemühungen zum Weiterlaufen der gesellschaftlichen Maschinerie beitragen.

Entspricht Walsers Text *Skizze*, so wie das Decken eines Dachs, zweifellos einer Leistung, drängt sich jedoch die Frage nach dem Wert des Aufwands auf. Obwohl das feuilletonistische Ich den Eigenwert seines Produktes nicht betont und lediglich auf das rein Handwerkliche seiner Leistung hinweist, erhebt sich für die Lesenden die Frage nach dem Charakter dieses Textes. Taxonomisch betrachtet entgehen sowohl Feuilletontexte wie auch Skizzen einer festen Kategorisierung und sind eher als Nebenprodukte zu betrachten, denen sich der Künstler auf dem Weg zum Hauptwerk widmet: Stellen malerische Skizzen grobe Entwürfe für ein ausgearbeitetes Kunstwerk dar, so widmet sich der Schriftsteller nicht selten Feuilletontexten mit Blick auf die Veröffentlichung eines Buches. Daher stellen sich bei diesen Kunstformen Fragen wie die, ob sie überhaupt einen artistischen Eigenwert besitzen, und zugleich zwingen sie das Publikum, sich mit den schmalen und porösen Grenzen der Kunst auseinanderzusetzen.

Sowohl Skizzen wie auch Feuilletontexte weisen auffällige Gemeinsamkeiten auf: Sie erweisen sich nämlich als kurz, flüchtig verfasst und wahrscheinlich genauso flott gelesen, vergänglich sowie nach der Verwendung nicht mehr zu gebrauchen, stark subjektiv und experimentell. Sie stehen zudem beide auf der Schwelle

¹⁶ «Ist's nicht mehr Kunst, was du treibst?», fragt sich zum Beispiel das feuilletonistische Ich in *Meine Bemühungen* (SW 20, S. 429). Vgl. Avery, George, *Das Ende der Kunst. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa*, in *Schweizer Monatshefte*, Jg. 48, H. 3, S. 285-305.

zwischen privat und öffentlich. Tatsächlich erlaubt eine Skizze dem Betrachter, einen Blick in das private Laboratorium bzw. in das persönliche Skizzenbuch des Künstlers zu werfen, in die Vorstufen der Werkentstehung. Das Skizzenbuch ist eine Art Tagebuch des Künstlers, der zwar entscheiden darf, wem er das Eindringen in die Privatsphäre gestatten will; dazu braucht man zwangsläufig eine vertrauensvolle Beziehung zwischen Produzenten und Nutznießer. Wie ein Tagebucheintrag ist eine Skizze primär nicht für ein allgemeines Publikum geschaffen, sondern der Skizzist¹⁷ stützt sich auf die Geborgenheit des Alleinseins, um an einem Werk weit entfernt von zudringlichen Augen arbeiten zu können.

Dieses Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum wird in Walsers *Skizze* durch das Motiv des Fensters verbildlicht, das seit der Romantik ein beliebter Topos ist: «Was sieht nicht ein aufmerksamer Mensch, sobald der nur zum Fenster herausschaut!», ist in *Skizze* zu lesen. Im Walsers Schreibprozess markiert das Fenster die Schwelle bzw. die Durchreiche¹⁸ zwischen dem geheimen Privatlaboratorium und der Außenwelt. Walsers *Skizze* öffnet den Lesenden das Fenster zu seinem „Schreib- oder Geisterzimmer“ und erlaubt dem Publikum, einen Blick in das eigene Schreiben zu werfen. So wie der Skizzist, der den Betrachtern die Tür seines Ateliers öffnet, wird das Zeitschriftenpublikum von Walser zum Komplizen am Schreibprozess gemacht. Dadurch entwickelt sich eine scheinbar familiäre und vertraute Beziehung zwischen Künstler und Betrachter/Leser.

In Walsers Oeuvre stößt man mehrfach auf das Fenster-Motiv,¹⁹ das nicht nur eng mit dem Beruf des Bruders Karl verzahnt ist,²⁰ sondern auch den Rahmen

¹⁷ So wie im Band *Poetik der Skizze* bediene ich mich der Bezeichnung «Skizzist», um Autoren von malerischen sowie literarischen Skizzen zu definieren.

¹⁸ Peter Utz verwendete das Wort ‚Durchreiche‘, um die Schwelle zwischen dem mikrographischen Hinterzimmer und dem Verkaufslokal des Markts zu bezeichnen. Vgl. Utz, Peter, *Stück ohne Titel*, in Sorg, Reto (Hrsg.), *Robert Walsers 'ferne Nähe'. Neue Beiträge zur Forschung*, Wilhelm Fink, 2007, München, S. 55.

¹⁹ Vgl. Butzer, Günter, Jacob, Joachim (Hrsg.), *Lexikon literarischer Symbole*, Metzler, 2008, Stuttgart.

²⁰ Vgl. Fattori, Anna, *Karl und Robert Walser: Bild(er) und Text in 'Leben eines Malers'*, in Fattori, Anna, Gigerl, Margit (Hrsg.), *Bildersprache Klangfiguren – Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, Wilhelm Fink, 2008, München, S. 89-106.

widerspiegelt, in den jeden Text in Zeitungen und Zeitschriften passen sollte. Nimmt man ein zweites Mal Albertis Traktat, tauchen auffällige Gemeinsamkeiten zwischen seiner Malerkunst und dem Schreibprozess des Feuilletonisten Walser auf:

Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche (dove io debbi depingere) ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster (finestra aperta), durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.²¹

Das Fenster stellt nicht nur eine Grenze bzw. eine Grenzüberschreitung dar, sondern dient auch als Rationalisierungsmedium,²² weil es einen Ausschnitt der Realität in einen viereckigen Raum zwingt und damit Ordnung schafft. Ist die moderne Welt unüberschaubar und zersplittert geworden, kann sie nur mittels einer Strukturierungsleistung, d. h. mittels eines Rahmens, angemessen erfasst und repräsentiert werden. Da ein Feuilletonist in Zeitungen und Zeitschriften nur über den begrenzten Raum seiner Rubrik verfügt, in dem er sich äußern darf, muss er, bildlich gesprochen so wie im Fall *Skizze*, seinen Ausblick auf die Dachdecker beschränken und sich lediglich auf die Äußerungen konzentrieren, die in den Fensterrahmen passen. Das Fenster ist als notwendiges Symbol der rationalisierenden Ordnung zu verstehen, um eine begrenzte Anzahl an Elementen auszusortieren, aus denen der Feuilletonist seinen Beitrag gestalten kann.

Auch die charakteristische schriftliche Mündlichkeit²³ im Text *Skizze* ist mit dem Fenster-Motiv in Verbindung zu bringen. In der Textur des Textes sind nämlich rhetorische Fragen zu finden, «darf man so subtil sein?», «wohin anders führt das, als in eine ungesunde Vornehmheit?» Das feuilletonistische Ich weist eindeutig auf die ‚mündliche‘ Natur seines Textes hin, indem er seine Zweifel an der eigenen Leistung preisgibt: «Ich hoffe, daß ich richtig rede.» Bedient sich Walser einer

²¹ Alberti, Leon Battista, *Della Pittura/Über die Malkunst*, hrsg., eingeleit., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, Darmstadt, S. 93.

²² Vgl. Langen, August, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts – Rahmenschau und Rationalismus*, Eugen Diederichs Verlag, 1994, Darmstadt.

²³ Roser, Dieter, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Königshausen und Neumann, 1994, Würzburg.

mündlich fingierten Sprachebene, verringert sich die Distanz zwischen Autor und Lesenden. Die unidirektionale und hierarchische Kommunikation verwandelt sich in einen horizontalen Dialog, in dem das Publikum nicht passiv den Informationen des Verfassers ausgesetzt ist, sondern in ein Zwiegespräch eingebunden wird. Tritt das Lesepublikum über die Schwelle des Laboratoriums des skizzierenden Feuilletonisten, bildet sich ein vertrautes Verhältnis auf der gleichen Augenhöhe zwischen Autor und Lesenden heraus. Das scheinbar mündliche Register in *Skizze* spiegelt diese vertrauliche Beziehung wider, die in Zeitungen und Zeitschriften gesucht ist, um das Lesepublikum an die Medien zu binden.²⁴

«In Berlin war's; ich war zu einer Fahrt eingeladen. Viel war nicht dabei, aber hübsch war's.» Reiseskizzen und Autofahrten.

Weist der Text *Skizze* im ersten Abschnitt vor allem auf den handwerklichen Schreibprozess hin, knüpft der zweite Teil an die Gattung der Reiseskizzen und Reiseberichte an, die vor allem nach dem Weltkrieg einen beträchtlichen Erfolg ernten können.²⁵ Wie eine Reiseskizze weist *Skizze* eine klare Ich-Perspektive aus, die subjektiv und auf den eigenen Horizont beschränkt ist. Die geometrische Struktur des ganzen Textes, die wie ein Fenster mit zwei Fensterläden gegliedert ist, spiegelt die charakteristische Interessenperspektive des Reiseskizzisten wider, die in zwei Richtungen weist: In unserem Fall richtet sich die eine höchstwahrscheinlich in die Schweiz, vermutlich nach Biel, aus dem der Feuilletonist das Material für seine Prosastücke speist und aus dem der Text verfasst wird, die andere aber nach Berlin, zum deutschen Publikum, zum *Tage-Buch*, in dem der Beitrag erscheinen wird.

Mit Reiseskizzen und Reiseberichten, aber auch mit Nachrichten, Reportagen und Rapporten befasst sich Walser besonders intensiv in der letzten Bieler Jahren und

²⁴ Vgl. Oesterle, Günter, »Unter dem Strich« - Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im 19. Jahrhundert, in Barkhoff, Jürgen, Carr, Gilbert und Paulin, Roger (Hrsg.), *Das schwierige Jahrhundert*, Max Niemeyer Verlag, 2000, Tübingen, S. 229-250.

²⁵ Vgl. Brenner, Peter (Hrsg.), *Der Reisebericht*, Suhrkamp, 1989, Frankfurt am Main.

am Anfang der Berner Zeit.²⁶ Damit zielt er darauf, wieder in den deutschen Markt einzusteigen, und ordnet sich in die Kultur der Berichterstattung ein, die in jener Zeit einen enormen Aufschwung erlebt. Alfons Paquet,²⁷ der erste Korrespondent deutscher Zeitungen,²⁸ ist z. B. im *Tage-Buch* mit seinen *Berichten über Sowjetrussland* regelmäßig vertreten, um die Lesenden über die Entwicklungen im Sowjetrussland auf dem Laufenden zu halten,²⁹ während die Figur des *rasenden Reporters* 1924 am Beispiel von Egon Erwin Kisch³⁰ im *Tage-Buch* porträtiert wird. Großmann verteidigt in jenem Artikel den in Deutschland anscheinend verachteten Berichtersteller, der u. a. über «Schmiß, Laune, Kühnheit und, vor allem, Enthusiasmus für das Detail der Dinge, die er sieht»,³¹ verfügt, und bettet diesen neuen Prototyp eines «engagierten Zeitungschreibender(s)» in den europäischen Kontext ein, in dem diese Figur längst geschätzt wird.

Erweisen sich die Grenzen zwischen Reportagen, Reiseberichten sowie Reiseskizzen so verschwommen und durchlässig, dass sie voneinander nicht klar zu trennen sind, so teilen sie die gleichen Sparten in Zeitungen und Zeitschriften, und zwar im Feuilleton. Diese Schreibformen zeichnen sich durch eine flotte

²⁶ Auffällig viele Feuilletontexte tragen Titel, die sich auf diese journalistische Tendenz beziehen: *Reiserlebnis*, *Nachricht(en)*, *Rapport*, *Brief aus Biel*, *Reisebeschreibung*, usw. Obwohl kein Feuilletontext den genauen Titel «Reiseskizze» trägt, definierte z. B. Walser somit in einem Brief an Frau Mermet (Briefe, Bd. 1, Berner Ausgabe, Suhrkamp, S. 407) den Feuilletontext *Büren*.

²⁷ Vgl. Koenen, Gerd, *Ein "Indien im Nebel": Alfons Paquet und das revolutionäre Rußland*, Osteuropa, Vol. 55, N. 3, März 2015, S. 80-100.

²⁸ Furler, Bernhard, *Augen-Schein – Deutschsprachige Reisereportagen über Sowjetrußland 1917-1939*, Athenäum, 1987, Frankfurt am Main.

²⁹ Vgl. auch J. Lewin, *Berichte aus Sowjetrußland*, A. Paquet, *Berichte aus Sowjetrußland*, R. Rolland, *Für Moskau*, W. Sontzeff, *Russische Überlegungen*, T. Wehrlin, *Nach Osten*, P. Mayer, *Ein Roman aus Sowjetrussland*, A. Goldschmidt, *Die Wirtschaftsorganisation Sowjetrusslands*, B. Russel, *Berichte aus Sowjetrußland*, R. Macdonald, *Gegen den deutschen Sowjetismus*. Auch Reiseberichte wie Goldschmidts, *Moskau 1920*, für Rowohlt-Verlag, wurden im *Tage-Buch* mit viel Werbung unterstützt.

³⁰ Vgl. Walter, Hans-Albert, *Ein Reporter der keiner war – Rede über Egon Erwin Kisch*, Metzler, 1988, Stuttgart; Segel, Harold B., *Egon Erwin Kisch, The Raging Reporter - A Bio-Anthology*, Purdue University Press, 1992, West Lafayette, Indiana.

³¹ Großmann, Stefan, *Der rasende Reporter*, in *TB*, 22.11.26, H. 47, Jg. 5.

Schreibweise aus und speisen sich aus Aufthalten in ‚exotischen‘ Ländern, welche das Material für diese Art Texte darbieten. «Wenn jemand eine Reise tut, / so kann er was erzählen»³², nimmt im 18. Jh. der Dichter und Journalist Matthias Claudius den geschwätzigem Reiseschriftsteller aufs Korn, der versucht aus dem Exotischen, Kunst herauszuziehen. Auch Karl Kraus greift 1910 diese Tendenz der Zeit im epochenmachenden Essay *Heine und die Folgen* an:

Der Autor, der fremde Kostüme ausklopft, kommt dem stofflichen Interesse von der denkbar bequemsten Seite bei. Der geistige Leser hat deshalb stärkste Mißtrauen gegen jene Erzähler, die sich in exotischen Milieus herumtreiben. Der günstige Fall ist noch, daß sie nicht dort waren; aber die meisten sind leider doch so geartet, daß sie wirklich eine Reise tun müssen, um etwas zu erzählen.³³

Walser ist sich der von Kraus angeprangerten Praxis bewusst und passt sich der ‚exotischen‘ Reisemode der Zeit nicht an. Im Gegenteil verleiht er solche Klischees in seine Texte ein, um sie mit anderen Elementen aus der «Kehrichtsammlung der Tatsachenwelt»³⁴ zu verschmelzen und karnevalistisch damit zu jonglieren.

Zieht man nun *Skizze* in Betracht, so fällt sogleich auf, wie Walser einerseits das Lesepublikum durch die schriftliche Mündlichkeit in den Schreibprozess einbezieht, sich aber andererseits jeder Art von Beglaubigungsstrategie entzieht. Tatsächlich bedient sich das feuilletonistische Ich einer skizzenhaften Schriftweise, um eine Autofahrt zu skizzieren, die kaum in die herkömmliche Reiseliteratur eingeordnet werden kann. Sind die Lesenden in der Regel weniger der literarischen Qualität als eher des Inhalts dieser Gattung angezogen, weist das feuilletonistische Ich eindeutig darauf, dass es sich hier um eine Reise handelt, die ereignisarm ist und nichts Spannendes anzubieten hat:

³² Claudius, Matthias, *Urians Reise um die Welt*, in <https://www.projekt-gutenberg.org/clauidius/gedichte/chap004.html>

³³ Kraus, Karl, *Heine und die Folgen*, in Lamping, Dieter (Hrsg.), *Die leuchtende Fackel*, Anaconda, 2007, Köln, S. 94.

³⁴ «Der Reporter, der als Kehrichtsammler der Tatsachenwelt sich nützlich machen könnte, kommt immer mit einem Fetzen Poesie gelaufen, den er irgendwo im Gedränge an sich gerissen hat.», in *Ibidem*.

Wir waren viele Leute, eine Dame und drei Herren, von diesen dreien hieß einer wie ich, sah auch so aus, sprach so. Das war wohl ich selbst. Der andere war Lektor, der dritte Verleger.

Die Dame hatte weiter keinen Beruf, als daß sie hübsch war und dies gern von zu Zeit zu Zeit bestätigen hörte.

Das Auto flog fort, der Chauffeur tat seine Pflicht flott, wir bekamen durch Eichen- und Akazienwälder. Weit und breit lag Landschaft, hie und da fand sich einen literarischen Anstrich, wir nahmen fast sämtliche Dichter durch.

An sich war's kein interessantes Ereignis, ich sage es offen. Weshalb sollte ich es tun, als wenn als ob? Warum sollt' ich aus etwas Einfachem etwas Kompliziertes, aus etwas Angenehmes etwas Aufregendes machen?

Die Sache lief ruhig, friedlich, nett, still und absolut glatt ab; abends war ich wieder in Berlin, die andern auch. Wenn von Vieren, die im Auto sitzen, einer ankommt, kommen die anderen ebenfalls an, das dürfte klar sein.

Inhaltlich betrachtet bietet der Text nichts. Das feuilletonistische Ich berichtet über eine eintägige Autofahrt in der Umgebung von Berlin, während der die Passagiere nur einmal kurz aus dem Auto aussteigen, um die Beine zu vertreten. Und was schnappen die Augen des Feuilletonisten während der Fahrt auf? Von welchen erzählenswerten Ereignissen wird das feuilletonistische Ich Augen-Zeuge? Nur einmal taucht das wichtige Verb des Reporters, des Berichterstatters, des Skizzisten auf, «sehen»: «Einmal stiegen wir aus, um zu sehen, wie's uns auf den Beinen behage». Der Reiseberichterstatter, dessen Aufgabe daraus besteht, Impressionen der Augen in Artikel umzugestalten, verlässt nur einmal das Auto, außergewöhnlich um zu «sehen», wie es sich anfühlt, wieder auf den Beinen zu stehen.

Versuchen etliche Berichterstatter, durch ihre Informationen in den Augen des Lesepublikums als glaubwürdig und zuverlässig zu wirken, stoßen die Lesenden im *Skizze*-Fall auf einen Erzähler, dem kaum etwas Bemerkenswertes vor Augen kommt und dessen knapp übermittelte Informationen «einen literarischen Anstrich» haben. Das feuilletonistische Ich leistet lediglich Widerstand gegen jede Art von Genauigkeit oder Glaubwürdigkeit. Es erstattet einen «Rapport», d. h. eine

mündliche, militärsprachlich konnotierte Dienstmeldung an einen Vorgesetzten,³⁵ in dem aber die wesentlichen Orts- und Zeitangaben vage bleiben: Es handelt sich um ein unbestimmtes «Früheres», als das feuilletonistische Ich in der Umgebung von Berlin eine Autofahrt unternahm, das Auto fährt durch unbestimmte «Eichen- und Akazienwälder» und «weit und breit lag Landschaft, hie und da fand sich eine Ortschaft.».

Stützen sich zudem Berichterstatter auf Tabellen und Zahlen, um die eigenen Impressionen zu legitimieren, tragen die Zahlen in *Skizze* zu keinem besseren Verständnis des Textes bei:

Wir waren vier Leute, eine Dame und drei Herren, von diesen dreien hieß einer wie ich, sah auch so aus, sprach so. Das war wohl ich selbst. [...]

Wenn von vieren, die im Auto sitzen, einer ankommt, kommen die andern ebenfalls an. Das dürfte klar sein.

Die Zahlen, auf die sich oft Reiseskizzisten stützen, um die eigene These zu bekräftigen, werden hier ironisch in den Text einverleibt, um die übergenaue Berichterstattung ins Komische zu kippen.

Die Autofahrt im Feuilleton.

Im letzten Teil dieses Abschnitts wird der Focus auf das Automobil und auf seine Passagiere gelegt. Die Poetik Walsers verhindert, den Lektor, den Verleger und die Dame, die mit dem feuilletonistischen Ich während der literarischen Fahrt das Auto teilen, eindeutig zu identifizieren. Stattdessen wird hier der Versuch unternommen, auf den Kontext zurückzugreifen, um wenigstens eine fruchtbare Anregung zu geben, die eng mit Autos und Literaten verzahnt ist. Aus etlichen Feuilletoncontexten der 20er Jahren geht hervor, dass zwischen Autofahrern und Feuilletonisten ein ambivalentes Verhältnis bestand. Erachten Autoren wie Alfred Polgar das Automobil als ein «Symbol der Macht oder der Ohnmacht»³⁶ auch als eine «Götze

³⁵ Auf die Kriegessemantik in den scheinbar idyllischen Prosastücken der Bieler Zeit wurde bereits hingewiesen. Vgl. Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern*, S. 327.

³⁶ Polgar, Alfred, *Landstraße bei Wien*, in *TB*, 17.04.1920, H. 14, Jg. 1.

dieser Zeit, die keine hat»,³⁷ wird das Autofahren in anderen Berliner Publikationsorganen positiv beschrieben und ähnlich erlebt, wie die Flanerie.³⁸ Tatsächlich bedienen sich Feuilletonisten wie Franz Hessel, Henrich Hauser oder Alfred Paquet eines Autos, um im Berlin der 20er Jahre ‚beschleunigte Spaziergänge‘ zu unternehmen und daraus Reportage, literarische Beiträge oder soziologische Analysen zu gewinnen. Autotouren werden im Berlin der Weimarer Zeit Mode, weil sie als ein beschleunigtes Flanieren, neue Perspektiven auf die Stadt eröffnen und somit neue literarischen Motive einführen können.

Auch die in Robert Walsers Feuilletoncontexten selten beschriebenen Autofahrten weisen einige Ähnlichkeiten mit Spaziergängen auf. Im Zusammenhang mit Verkehrsmitteln ist im feuilletonistischen Oeuvre Walsers keine Spur von Rasereien, Chockerlebnissen oder lebensverändernden eindrücklichen Ereignissen zu finden. Viel mehr ähneln solche Fahrten verträumten, reibungslos ablaufenden und inhaltlich leeren Gedanken-Fahrten. «An sich war’s kein interessantes Ereignis, ich sage es offen», ist in *Skizze* zu lesen, denn die Autofahrt «lief ruhig, friedlich, nett, still und absolut glatt ab.». Auch im 1928 im *Berliner Tageblatt* erschienenen Text *Autofahrt* handelt sich um eine - vermutlich eingebildete - Autofahrt, von der das feuilletonistische Ich «nicht weiß, ob sie bleibenden Wert hat, oder nicht», die mit «verhaltener Geschwindigkeit» abläuft und über sie keine erinnerungswürdigen Ereignisse berichtet werden können:

Wege schienen auf mich heranzukommen; eine Brücke sah mir schon beinahe zu schmal aus; in einem Industrieort fiel mir ein Kinogebäude auf; für mich gab es nichts anderes zu tun, als stillzusitzen; hinter mir lagen Landstrecken, vor mir ebenfalls; zuweilen holte mich ein Fahrender ein, der nachher zurückblieb; manchmal schien die Straße gewölbt zu sein wie ein Bogen; der Wagen tanzte, flog, schwamm, spielte, lachte, hüpfte.³⁹

³⁷ Polgar, Alfred, *Automobile sehen dich an*, in Reich-Ranicki, Marcel, Weinzierl, Ulrich (Hrsg.), Alfred, Polgar, *Kreislauf, Kleine Schriften*, Bd. 2, Rowohlt, 2004, Reinbek bei Hamburg, S. 337.

³⁸ Vgl. Bienhardt, Michael, *Die eingebildete Metropole – Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Metzler, 1992, Stuttgart, S. 93-126.

³⁹ SW 19, S. 30.

Weder Orts- oder Zeitangaben noch Raserei, Geschwindigkeitswahn oder Rausch sind in *Autofahrt* oder in *Skizze* vermerkt. In beiden Texten fährt das feuilletonistische Ich nicht zielorientiert, sondern nutzt die Bewegung, die quasi ein angenehmes Hintergrundgeräusch bleibt, einen reinen Beweg-Grund, um Inspiration zum Verfassen von Texten zu finden.

Übernimmt im Walser-Oeuvre das Autofahren den gemütlichen Rhythmus des Flaneurs, werden auch Tram-⁴⁰ und Zugfahrten mit ähnlichen Merkmalen beschrieben. Vergleicht man dies mit Walser 1920 in der Konkurrenzzeitschrift des *Tage-Buch*, der *Weltbühne*, erschienenen Text *Die Eisenbahnfahrt*, so erkennt man klare Parallelen zu Walsers Beschreibung von Autofahrten:

Entzückend war's, wie es sachte rollte, ohne Gerüttel, leise zitterte, knatterte, man spürte es kaum. Offenbar war die Mechanik exzellent. Uns war, als säßen wir in einem wunderhübschen Theater, so still bewegte sich's, flog fort, aus einem Gebiet ins andere.⁴¹

Jede Art von Fahrten verfolgt nicht das Ziel, irgendwohin zu gelangen oder sich von der Geschwindigkeit berauschen zu lassen, sondern liefert den Beweggrund, sich zwecklos fortbewegen zu dürfen. Wie der Feuilletonist Franz Hessel schreibt, lebt in jedem von uns «ein heimlicher Müßiggänger, der seine leidigen Beweggründe bisweilen vergessen und sich grundlos bewegen will».⁴² Ähnlich wie Spaziergänge sind für Walser jede Art von Fahrten als Anlässe und Antriebe zu betrachten, die Fantasie anzureizen, Gedanken schweifen zu lassen und daraus Texte zu generieren.

Die *Skizze*-Autofahrt mit Menschen aus der Literaturszene bezieht sich möglicherweise auf den biographischen Umkreis der „Insel“ mit Rudolf Alexander Schröder, Alfred Walter Heymel und Otto Julius Bierbaum. Walser arbeitet in jener Zeit am *Komödie*-Band, der 1919 im Bruno-Cassirer-Verlag erscheint und aus vier um 1900 in *Insel*-Zeitschrift publizierten Dramoletten besteht. Außerdem deuten

⁴⁰ Vgl. *Tramfahrt*, in *NZZ*, 30.10.1921, SW 17, S. 24-25.

⁴¹ Walser, Robert, *Eisenbahnfahrt*, in *Weltbühne*, 07.10.1920, H. 41, Jg. 16 und SW 19, S. 30.

⁴² Hessel, Franz, *Ermunterungen zum Genuß: Sowie Teichwaren leicht gefärbt und Nachfeier Kleine Prosa 1926-1933, Moses-Krause Peter (Hrsg.)*, Das Arsenal, 1999, Berlin, S. 337.

die in den schweizerischen Organen, *Der Bücherwurm* und *Neue Zürcher Zeitung*, veröffentlichten Texten *München* und *Die Knaben* eindeutig auf den *Komödie*-Band sowie auf den *Insel*-Kreis hin. Erzählt das feuilletonistische Ich in *Die Knaben* den Inhalt der Dramolette nach, beschreibt es in *München* das eben erschienene *Komödie*-Büchlein und dadurch wird die Verbindung zu den Mitgliedern der *Insel*-Redaktion unterstrichen, vor allem zu, Schröder und Bierbaum. Walsers Beiträge befinden sich in einer Verhältnisbeziehung, quasi in einer strategischen Komplementarität. Walser bedient sich der Feuilletontexte, um sowohl für den *Komödie*-Band zu werben als auch in den Schweizer Publikationsorganen seine enge Verbindung zum Berliner literarischen Ambiente hervorzuheben.

Das Thema der Autofahrt ist eng mit der Figur des Schriftstellers Otto Julius Bierbaum verbunden. Kein zweiter deutschsprachigen Autor beschäftigt sich nämlich mit dem Thema des Automobils so intensiv wie Bierbaum.⁴³ Genau in den Jahren, als Walser mit dem *Insel*-Kreis brieflich⁴⁴ sowie persönlich verkehrt, unternimmt Bierbaum eine ‚empfindsame Reise‘ mit dem Auto, die ihn und seine Frau durch Europa bis nach Italien bringt.⁴⁵ Die 1902 von der Frankfurter Autofirma Adler und dem Berliner Verleger August Scherl gesponsorte Autoreise wird von Zeitungsskizzen begleitet, die Bierbaum später, im Jahr 1903, in Buchform herausgibt. Tatsächlich ist Bierbaum als der erste autofahrende Feuilletonist zu betrachten, der sich an der Auto-Debatte jener Zeit beteiligt,⁴⁶ aus der eigenen subjektiven Perspektiven mehrere Reisebriefe für verschiedene Medien verfasst und schließlich zu einem literarischen Werk zusammenfasst. Mit der ‚empfindsamen Reise‘ wird Bierbaum zu einer Schlüsselfigur der Moderne, weil dieser Text nicht nur in «literarischer, sondern auch in kulturhistorischer und reisetechischer Hinsicht» den Schritt über die «Schwelle zur Modernität»

⁴³ Vgl. Müller, Dorit, *Gefährliche Fahrten – Das Auto in Literatur und Film um 1900*, Königshausen und Neumann, 2004, Würzburg, S. 31-44.

⁴⁴ Vgl. Schreibkarte an Bierbaum in *Briefe*, N. 34, S. 45f.

⁴⁵ Bierbaum, Otto Julius, *Eine empfindsame Reise im Automobil von Berlin nach Sorrent und zurück an den Rhein in Briefen an Freunde geschickt*, Bard, 1903, Berlin. Robert Walser war der empfindsamen Reise im Auto bekannt. Vgl. Schreibkarte an Bierbaum in *Briefe*, N. 34, S. 45f.

⁴⁶ Vgl. Müller, Dorit, *Gefährliche Fahrten – Das Auto in Literatur und Film um 1900*, Königshausen und Neumann, 2004, Würzburg, S. 19-30.

markiert.⁴⁷

Was haben aber Bierbaums Autotouren mit Walsers Autofahrten gemeinsam? Im Gegensatz zur italienischen Futurismus-Bewegung, die in dem Automobil eine Faszination für Raserei, Geschwindigkeit und Gewalt sehen wird, zeichnen sich Bierbaums Autofahrten als gemütliche, entspannende und durchaus angenehme Erfahrungen aus. Das Auto ähnelt einer Reisekutsche, «mit all ihrer Fülle von Poesie»,⁴⁸ das durch sein Schaukeln und Vibrieren eine «gewisse innere Massage» sowie eine heilsame «Entlastung des Gemütes»⁴⁹ bewirkt. Im Auto kann man stundenlang gemütlich sitzen, mit den anderen Passagieren intim konversieren und sich von dem sacht rollenden Fahren schaukeln lassen. Das Folgende verspricht sich Bierbaum vom Autofahren:

Eine Vermehrung der Menschenkenntnis und damit der Duldsamkeit; weiteren, aber auch tieferen Blick für soziale Notwendigkeiten; Befruchtung der Phantasie; Auffrischung resoluten Lebensgefühls; Abwendung von törichten und schädlichen Vergnügungen, kurz, [...] alles das, was eine hohe, ... (mit Ausnahme der Handwerksburschen) abhanden gekommene Kunst im Gefolge hat: die Kunst des Reisens.⁵⁰

Sowohl für Walser wie für Bierbaum können nur ‚empfindsame Reisen‘, und zwar sachte, ruhige und langsame Fahrten, die den Passagieren ermöglichen, empfänglich für alle Erscheinungen des Lebens zu sein, zu Kunst erhoben werden. Wird das Automobil als Mittel zum Reisen, ohne zu rasen, als „Lauf-wagen“ statt „Renn-wagen“, kann man ihm eine Introspektionsfunktion zuschreiben. So wie Karl Kraus in einem berühmten Aphorismus betont:

Es gibt nur eine Möglichkeit, sich vor der Maschine zu retten. Das ist, sie zu benutzen. Nur mit dem Auto kommt man zu sich selbst.⁵¹

⁴⁷ Koppen, Erwin, *Otto Julius Bierbaum, ein deutscher homme de lettres an der Schwelle zur Moderne?*, in Klussman, Paul Gerhard (Hrsg.), *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*, Lang, 1993, Frankfurt am Main, S. 215-231, hier 228.

⁴⁸ Bierbaum, Otto Julius, *Mit der Kraft. Automobilia*, Bard, 1906, Berlin, S. 13.

⁴⁹ Bierbaum, *Empfindsame Reise*, S. 35-36.

⁵⁰ Bierbaum *Mit der Kraft Automobilia*, S. 319.

⁵¹ *Die Fackel*, 323, 19, *Pro domo et mundo*.

Walsers Autofahrt im Text *Skizze* ist in der Tat in eine Tradition einzubetten, die zum Ausgangspunkt und als ‚Tribüne‘ Zeitschriften und Zeitungen hatte. Walser bedient sich einerseits seiner eigenen persönlichen Erfahrungen, die in jener Zeit des *Komödie*-Bandes eng mit dem *Insel*-Kreis verzahnt sind, und andererseits der Rolle des Automobils im Feuilleton, um das Material für die Autofahrt-Episode in *Skizze* zu finden.

«Die Dachdecker haben inzwischen ihr Tagwerk beendet, ich das meinige auch.» Feuilleton als Werk des Tages.

Beginnt *Skizze* mit einer Parallele zwischen Schreiben und Dachdecken, wird das «Tagwerk» des Feuilletonisten wie derjenige der Dachdecker gleichzeitig abgeschlossen. Das aktive, schreibende und durch das Fenster betrachtende Ich, nachdem es sich im ersten Teil mit seinem eigenen Schreibprozess auseinandergesetzt und im zweiten eine von «früher» stammende Autofahrt ins Gedächtnis zurückgerufen hat, greift wieder zur Feder, um einen Schlusssatz zum Papier zu bringen und auf den Text ein Dach zu setzen: «Die Dachdecker haben inzwischen ihr Tagwerk beendet, ich das meinige auch.». Das Tag-Werk bzw. das Werk des Tages, ist jetzt für das *Tage-Buch* bereit, das Fenster kann zugemacht werden und, wie die Dachdecker, darf der Feuilletonist den Feierabend genießen.

So wie *Skizze*, zeichnen sich viele Texte Walsers durch eine Rahmenstruktur aus, die sich als prägend vor allem für Parabeln und Novellen erweist.⁵² Befindet sich in der Regel am Ende jeder Art von Rahmenerzählung ein moralischer, ironischer oder erläuternder Schlusssatz, weist das feuilletonistische Ich in unserem Fall eindeutig auf die Künstlichkeit des literarischen Artefaktes hin. Tatsächlich entspricht *Skizze* einer handwerklichen Leistung, die anscheinend in einer begrenzten Zeit, einem Tag, zustande gekommen, und scheinbar in einem begrenzten Raum, einem Zimmer, in der vermutlich schweizerischen Provinz, entstanden ist. Zeichnen sich mehrere Texte Walsers durch eine Rahmenstruktur

⁵² Peter Utz wies bereits auf die Verbindung zwischen Novellen und Feuilletonstexten hin: Vgl. Utz, Peter, *Italianismen von Kollegen Kartoffelstock. Robert Walsers Auseinandersetzen mit Novellentradition*, in Fattori, Anna, Gigerl Margit (Hrsg.), *Bildersprache, Klangfiguren: Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, Wilhelm Fink, 2008, Paderborn, S. 33-48.

aus, thematisierte Walser diese bereits 1908 in einem Text für *Die Neue Rundschau* betitelt *Wenn ich Pfarrer wäre*, der mit dem folgenden Satz endet:

Die Leute werden sagen, ich sei eine Art kunstgewerbliches Talent, ich meistere die Form, wenn ich derart, wie ich es jetzt getan habe, die Eingangsworte dem Schluß bezaubernd beifüge.⁵³

Da das feuilletonistische Ich die Form meistert, fügt es dem Schluss die Eingangsworte «bezaubernd» bei und schließt so den Text ab, womit er für die Veröffentlichung bereit ist.

Der Schwerpunkt des letzten Satzes liegt auf dem Schlüsselwort «Tagwerk», das zu weiteren Überlegungen anspornt. Dieses Wort deutet auf den prekären Beruf des Feuilletonisten hin, der täglich einen literarischen Beitrag bzw. ein kurzes Werk produzieren muss, da er als Tagelöhner von einer Art von Akkordarbeit abhängig ist. Je mehr er leistet und produziert, desto mehr verdient er. Schafft er einen Tag nichts, bekommt er auch keine ökonomische Belohnung. Der Feuilletonist lebt von seiner schreibenden Hand in den Mund, und nur sein Hand-Werk kann es zu einem Tag-Werk bringen. Deswegen spielt die Auseinandersetzung mit dem Schreibprozess eine so zentrale Rolle in Walsers Oeuvre der letzten Bieler und der ganzen Berner Zeit, da Walser in der Tat praktisch nur als Feuilletonist tätig war.

Ob *Skizze* innerhalb eines einzigen Tages zustande gekommen ist, weißt man nicht, aber der Text spiegelt die Struktur eines gewöhnlichen Arbeitstages wider: Macht sich das feuilletonistische Ich morgens an die Arbeit, indem es sich von Arbeitern auf dem Dach gegenüber inspirieren lässt, legt in die Mitte des Textes eine «rapide» Mittagspause ein, konzentriert sich nachmittags auf den zweiten Teil des Beitrags und geht am Ende des Tagwerks, wie die Dachdecker oder auch ein Kommissar, in den Feierabend. Ist ein Text auf die ephemere «Unsterblichkeit eines Tages» angewiesen, wird er im Rahmen einer eintägigen Leistung produziert. Außerdem, so wie die Dachdecker, die am folgenden Tag wieder aufkreuzen, um an der Dachdeckung weiter zu arbeiten, wird sich vermutlich auch der Feuilletonist einem ähnlichen Tagesablauf unterwerfen, um «wieder mal einen Artikel» zu verfassen.

⁵³ SW 15, S. 89.

Wie die Wörter «Skizze» oder «Anstrich» beweisen, spielt Walser im Text auch auf die Malkunst an und speist sich aus dem Wortschatz der Malerei. Auch «Tagwerk» in diesen semantischen Rahmen lässt sich hier assoziieren: Unter «Tagwerk», aus dem Italienischen «Giornata», versteht man in der Freskomalerei eine bestimmte Malfläche, die in einem Arbeitsgang bemalt werden muss, da sonst der Putz aushärtet und kein „Fresco“ mehr entstehen kann.⁵⁴ Hängt somit ein «Tagwerk» von einem rigiden Zeitrahmen ab, ist es zugleich auf einen bestimmten Raum beschränkt. Der Maler zieht zwar auf einer Wandmalerei einige Grenzen bzw. «Tagwerksgrenzen», die ihm ermöglichen, über überschaubare Segmente zu verfügen, die in einem «Tagwerk» fertig bemalt sein müssen. An eine «Tagwerksgrenze» wird dazu am folgenden Tag ein neues «Tagwerk» angesetzt, bis die ganze Wand bemalt ist.

Dass Robert Walser der Technik dieses Malprozesses bekannt ist, erscheint wegen des Einflusses seines Bruders Karl sehr wahrscheinlich, weil dieser sich in der Nachkriegszeit mit großformatigen Werken, hauptsächlich Wandmalerei, in der Schweiz beschäftigt.⁵⁵ Durch das Wort «Tagwerk» wird in *Skizze* auch die Begrenzung in Zeit und Raum des Feuilletons thematisiert. Der Feuilletonist ist auf rigide und limitierte Rahmen in Zeitschriften und Zeitungen beschränkt, die er am besten und ökonomischsten beschreiben soll. Zugleich muss er sich an die Logik des Markts anpassen und auf die geradegängigen Diskurse zügig mit seinen Beiträgen reagieren, bevor sich das Interesse der Lesenden an irgendeiner Thematik, so wie der Putz auf der Wand, «aushärtet» bzw. verschwindet. Das Konzept des «Tagwerks» reflektiert damit die Lage der feuilletonistischen Gattung, die einerseits unaufschiebbar auf jeden einzelnen Tag beschränkt ist und andererseits über beschränkte Räume verfügt, die Tag für Tag bereitstellt.

⁵⁴ Vgl. Wehrte, Kurt, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Otto Maier Verlag, 1967, Ravensburg.

⁵⁵ Vgl. Echte, Bernhard, Meier, Andreas (Hrsg.), *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*, Rotenhäusler Verlag, 1990, Stäfa.

**«Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein
Feuilletonist.» Der Text *Aquarelle***

Der Text *Aquarelle* erscheint in der ersten Nummer des fünften *Tage-Buch*-Jahrganges, am 3. Januar 1925. In der von Großmann gegründeten Zeitschrift wird er neben einem zweiten Beitrag Walsers, *Adonis*, und unter dem Obertitel *Kleine Dichtungen* publiziert. Schließt man die Redakteure Großmann, Schwarzschild und von Ossietzky aus, tauchen im *Tage-Buch* kaum Autoren auf, die in der gleichen Nummer mehr als einen Artikel veröffentlichen dürfen. Walser stellt in diesem Fall eine absolute Ausnahme dar. Außerdem spielen in der Regel die ersten Zeitschriftennummern eines Jahrganges eine wesentliche Rolle für jedes Publikationsorgan, um einerseits neue Abonnenten einzubinden und andererseits den Kontakt zu den alten aufrechtzuerhalten. Dass Walsers Texte eine profilierte Platzierung in diesem *Tage-Buch*-Jahrgang bekommen, zeigt, wie weit Walser in den 20er Jahren in den Mittelpunkt der Berliner feuilletonistischen Szene gerückt und von Großmann als ein maßgebender Feuilletonist betrachtet wird.⁵⁶

Wie ich im vorherigen Kapitel hervorgehoben habe, stellen die Jahre um 1925 für das feuilletonistische Genre einen geschichtlichen Einschnitt dar. Etliche Feuilletonisten befinden sich nach dem Ende der Inflations-Wirren auf dem Höhepunkt ihres Schaffens, und die wachsende Anerkennung der «zeitungsschreibenden Dichter» innerhalb des publizistischen Bereichs spornt sie zugleich dazu an, sich noch intensiver mit dem Feuilleton als Gattung auseinanderzusetzen. Im Januar 1926 verfasst Hermann Bahr in der *Vossischen Zeitung* einen Artikel mit dem Titel *Feuilleton*, der darauf abzielt, die Geschichte dieser Gattung zu rekonstruieren.⁵⁷ Alfred Polgar, der 1926 im Rowohlt-Verlag zwei Bände mit Feuilletonstücken *Orchester von Oben* und *An den Rand geschrieben* publiziert, prägt die Bezeichnung *Kleine Form*, um ein (quasi) offizielles

⁵⁶ In dieser Zeit publiziert Walser in der von Fran Hessel geleitete Zeitschrift *Vers und Prosa*, und ab Ende des Jahres 1925 beginnen, in den bedeutenden Berliner Organen *Die literarische Welt* und *Berliner Tageblatt* regelmäßig Beiträge von ihm zu erscheinen.

⁵⁷ Kernmayer Hildegard, Schütz Erhard, *Oberfläche unterm Strich – Zur Geschichte und Poetik der Kleinen Form*, in *Die Eleganz des Feuilletons – Literarische Kleinode*, hrsg. von Hildegard Kernmayer und Erhard Schütz, Transit, 2017, Berlin, S. 93-96.

Programmwort zum Feuilleton zu schreiben. Joseph Roth, der bereits seit Anfang der 20er Jahre ein unermüdlicher Verteidiger dieser Gattung gewesen ist, tritt 1926 in einem Brief an den Publizisten und damals Verantwortlichen für das Feuilleton in der *Frankfurter Zeitung*, Benno Reifenberg, mit den folgenden Worten für das umstrittene Genre ein:

Man darf nicht *nebenbei* Feuilletons schreiben. Es ist eine arge Unterschätzung des ganzen *Faches*. Das Feuilleton ist für die Zeitung ebenso wichtig, wie die Politik und für den Leser *noch* wichtiger. [...] Die moderne Zeitung braucht den Reporter nötiger, als den Leitartikel. Ich bin *nicht* eine Zugabe, nicht eine Mehlspeise, sondern eine *Hauptmahlzeit*.⁵⁸

In dieser Zeit nimmt auch Robert Walser am Diskurs über das Feuilleton teil. Etliche seiner Texte zeichnen sich durch eine starke Autoreflexivität aus, doch setzt sich *Aquarelle* wie kein zweiter mit dem feuilletonistischen Schreiben auseinander und stellt einen Schlüsseltext für Walsers feuilletonistische Poetik der 20er Jahre dar.

Im Folgenden wird sich das Kapitel hauptsächlich auf die selbstreflexiven Elemente dieses *Tage-Buch*-Beitrags fokussieren. Zuerst werde ich mich auf den Titel *Aquarelle* konzentrieren, der als eine übergreifende Bezeichnung für Walsers Texte betrachtet werden kann; anschließend werden die Abweichungen zwischen Mikrogrammtext und gedruckter Version analysiert. Danach wird der Fokus auf einige Passagen im Text gelegt: auf den merkwürdigen Anfang, auf den Satz «Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein Feuilletonist» und auf den briefartigen zweiten Teil des Textes. Zum Schluss werde ich einige Elemente hervorheben, die das Feuilleton mit dem Spiel in Verbindung bringen.

Die geplante Feuilletonsammlung *Aquarelle*.

Auf den Text *Aquarelle* legt Walser besonders viel Wert. *Aquarelle* sollte nämlich auch der Titel eines Buchs mit gesammelten Feuilletonstücken werden. Gleich nachdem im Februar 1925 *Die Rose* beim Rowohlt-Verlag erschienen ist, versucht

⁵⁸ Roth, Joseph, *Brief an Benno Reifenberg*, 22.04.1926, in Kesten, Hermann (Hrsg.) Roth, Joseph, *Briefe 1911-1939*, Kiepenheuer und Witsch, 1970, Berlin, S. 87.

Walser zwischen Ende März und Anfang April dem Schweizer Verlag Orell-Füssli «27 Zeitungsausschnitte»⁵⁹ anzubieten. Wie in einem Brief Walsers an die Redaktion zu lesen ist, in dem diskrete Ironie durchscheint, «betiteln ließe sich der Band Prosa mit ‘Aquarelle’, selbstverständlich auch anders. Dieser Titel fiel mir gerade so ein.»⁶⁰ Man kann davon ausgehen, dass der Text *Aquarelle* nicht nur einer von den 27 «Zeitungsausschnitte(n)» geworden wäre, sondern in dem Sammelband eine wesentliche Rolle gespielt hätte. Überliefert ist nicht, welche anderen Texte zum Band hätten gehören sollen, aber Walser hinterlässt in einem Brief an den damaligen Redakteur der *Prager Presse* Otto Pick einen Hinweis auf den Inhalt des Sammelbandes, indem er sich über das gescheiterte Buch-Projekt beschwert: «Soeben haben Orell Füssli in Zürich ein Prosabuch, auch Prager Presse-Ausschnitte dabei refüsiert.»⁶¹ Zu den Prager-Presse Ausschnitten, die in Erwägung gezogen werden können, gehören *Rodja*, *Flammenzeichen*, *Der Eingeschüchterte* und *Der Blinde*, die im Februar und März 1925 erschienen sind. Nicht nur an Otto Pick, sondern auch an Franz Blei, der in jener Zeit eine neue Zeitschrift, *Roland*, gegründet hat, wendet sich Walser mit einem Brief im August/September des gleichen Jahres, um Interessenten für das «Mischmaschbuch»⁶² *Aquarelle* zu finden: Das Buch-Projekt zerschlägt sich endgültig im Herbst 1925, als Walser beginnt, Kontakt mit neuen renommierten Organen wie *Das Berliner Tageblatt* oder *Die Literarische Welt* aufzunehmen; damit tritt der Plan eines Sammelbandes in den Hintergrund.

Vom Text *Aquarelle* ist der Mikrogramm-Entwurf überliefert. Bereits das Mikrogrammnotat trägt bereits diesen Titel, was selten vorkommt. Auf den meisten Mikrogrammtexten «sitzen» in der Regel keine Titel oder Hinweise auf eine Gattung, denn Walser gibt in den meisten Fällen einem Prosastück erst einen Titel, nachdem er es mit Tinte ins Reine geschrieben hat, um es an Zeitungen oder

⁵⁹ Walser, Brief 643, S. 126.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Brief 667, in Ivi, S. 168.

⁶² Brief 652, in Ivi, S. 136.

Zeitschriften zu schicken.⁶³ Das Bleistiftgebiet ist überwiegend ein Gebiet ohne Titel. Für Walser stellen Titel so etwas wie Geschäftsschilder dar, die notwendig sind, um eine «Durchreiche zwischen dem mikrografischen Hinterzimmer und dem Verkaufslokal»⁶⁴ zu öffnen, während sie anscheinend größtenteils nicht relevant für den Text sind. Wenn daher ein Titel im Bleistiftgebiet auftaucht, ist ihm größte Aufmerksamkeit zu schenken, als ein konstitutiver Bestandteil des Textes.

Wenn Titel in der Regel auf Walsers Feuilletontexten ziemlich locker «sitzen», müssen sie zu den Sammelbänden perfekt passen. Während Walser häufig das Geschäft der Titel für seine Feuilletontexte den Redakteuren überlassen hat, sucht er sich die Titel der Bücher seit *Poetenleben* und *Seeland* sorgfältig aus und setzt sich oft engagiert für sie ein.⁶⁵ Als z. B. der Schriftsteller Joseph Breitbach 1926 Walser angeblich empfohlen hat, ein nächstes Buch nach *Die Rose* mit dem Titel *Die Nelke* zu veröffentlichen, reagiert er empört und entsetzt:

Man kann ein Büchlein mit «Rose» betiteln, jede Minute, nie und nimmermehr jedoch mit «Nelke», weil das ganz einfach ein dummer, lächerlicher Titel wäre. Wie schlecht, wie komisch würde es lauten, wenn ein Buch von mir auftauchte, das sich nennen würde: Die Nelke von Robert Walser. Einfach undenkbar! [...] Meine Ohren, die entsetzlich zart, fein u.s.w. sind, verbieten mir auf das Entschiedenste, auch nur von Weitem an einen solchen Buchumschlag zu denken.⁶⁶

Aquarelle ist in der Tat nicht nur ein einmaliger Titel, der lediglich zu einem einzigen Feuilletontext gesetzt werden kann, er ist so treffend, dass er von Walser zum Buchtitel befördert werden soll. Die doppelte Tatsache, dass bereits das Mikrogramm diesen Titel trägt und dass Walser vorgeschlagen hat, ihn auch zum Titel eines ganzen Sammelbandes zu erheben, gibt ihm besonderes Gewicht.

⁶³ Vgl. Utz, Peter, *Stück ohne Titel*, in Groddeck, Wolfram (Hrsg.), *Robert Walsers 'Ferne Nähe'*, Wilhelm Fink, 2007, München, S. 49-60.

⁶⁴ *Ibidem*, S. 55.

⁶⁵ An Rowohlt schreibt er entschieden im Dezember 1912: «Der Titel des Buches soll heißen: 'Aufsätze', deutsch und schlicht.»

⁶⁶ Brief an Therese Breitbach, *Briefe*, N. 728, S. 255.

«Aquarelle» als Gesamttitel für Feuilletontexte.

Von “Seifenblasen” zu “Schmetterlingen”, von “Skizzen” zu “kleinen Formen”, das sind etliche der Metaphern, die Feuilletonisten verwenden, um einerseits das Ephemere und Nebensächliche der eigenen Texte zu evozieren, und andererseits die umstrittene Bezeichnung «Feuilleton» zu meiden.⁶⁷ Tatsächlich werden Feuilletonsammlungen kaum unter diesem generischen Begriff publiziert. Die meisten Feuilletonisten übernehmen Begriffe aus anderen Bereichen, um unterschiedliche Feuilletontexte unter einen Hut zu bringen.⁶⁸ Zum Versuch, eine allgemeine Bezeichnung für Feuilletontexte zu finden, gehört m. E. sowohl das gescheiterte Buch «Aquarelle» als auch der im *Tage-Buch* erschienene Text. Indem dieser Begriff auf das Kleine, Nebensächliche und Flüchtige dieser Schreibart hinweist, gelingt es Walser, einen adäquaten und poetischen übergreifenden Gesamttitel für Feuilletontexte zu finden. Das Prosastück *Aquarelle* ist in diesem Sinn als ein Leitfaden zu betrachten, um die feuilletonistische Schreibform zu beschreiben.

Dass das Aquarelle-Konzept in Walsers Diskurs vor allem in jener Zeit präsent ist, beweist ein Brief an Frau Mermet, in dem Walser seiner “Archivarin” den Text *Wie sich etwa ein Gast benähme* zum Aufbewahren schickt. Dort beschreibt er seinen Beitrag als eine «persische Miniatur», die «sehr geschickt und gemalt, d.h. *aquarelliert* und ausgedrückt»⁶⁹ ist. Nicht nur beschreibt Walser in diesem Fall seine Schreibart als «aquarellieren», auch das bekannt gewordene «Aquarellbildchen, das ein jugendlicher, kaum dem Knabenalter entwachsener Maler ausführte», wird ihm im Sommer des gleichen Jahres den Anlass zum *Räuber-Roman* geben.⁷⁰ Das «Aquarellbildchen» befindet sich in jener Zeit in Bern bei der Schwester Fanny, wo Walser es vermutlich öfters wieder gesehen hat. Es

⁶⁷ Vgl. z. B. die Angriffe auf das Feuilleton und auf seine Ästhetik vom Anti-Feuilletonisten Karl Kraus. Reitter Paul, *The Anti-Journalist – Karl Kraus und Jewish Self-Fashioning in Fin-de-Siècle Europe*, The University of Chicago, 2008, Chicago.

⁶⁸ Vgl. Bender, Hans, *Klassiker des Feuilletons*, Reclam, 1965, Stuttgart, S. 236.

⁶⁹ Brief 653, S. 138.

⁷⁰ Vgl. das Kapitel dieser Studie «Eine hübsche Frau liebte einen Räuber» - Der Text *Der Räuber*, S. 115-133.

könnte sogar sein, dass sich Walser unter dem Einfluss des «Aquarellbildchen» intensiv mit einer “aquarellistischen” Schreibform beschäftigt hat, die ihn zum Verfassen des *Räuber*-Romans münden und die in eine Reflektion über die feuilletonistische Gattung führen wird.

Die Assoziation Aquarellist/Feuilletonist ist im Text *Aquarelle* explizit gemacht und programmatisch: «Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein Feuilletonist». Der erste Schriftsteller, der klare Ähnlichkeiten zwischen Aquarellen und Feuilletonen bzw. zwischen einem Aquarellisten und einem Feuilletonisten hervorgehoben hat, ist jedoch nicht Walser. Unter dem Titel *Aquarelle aus dem Leben* erscheinen bereits 1836 vom Schriftsteller August Lewald zwei Sammelbände mit Feuilletonen.⁷¹ Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Reisefeuilletons, in denen das feuilletonistische Ich skizzenhaft die eigenen Impressionen auf Papier bringt. Das feuilletonistische Ich erklärt im Vorwort die Gründe, weshalb es sich diesen Titel ausgesucht hat:

Jedes Menschenleben hat seine pittoreske Seite, es kommt nur darauf an, sie im rechten Sinne aufzufassen und darzustellen. Nicht alles eignet sich darin zu großer historischer Behandlung: denn bei kleinen Gegenständen geht die Begeisterung verloren, ehe die weitläufigen Vorbereitungen getroffen sind. Hiezu ist nun die, von den Engländern besonders gepflegte Aquarellmanier sehr geeignet. So wie der Gedanke kommt, wird er in flüchtigen aber festen Umrissen aufs Papier geworfen, dann werden eben so schnell mit Saftfarben die Lokaltinten angedeutet. Alles ist flüchtig, durchsichtig und klar, giebt einen vollkommenen Begriff von dem darzustellenden Gegenstände, und ist dabei gefällig anzusehen. Der Geist muss in der Auffassung liegen, und da man nicht tagelang auf das Trocknen zu warten hat, da man die Lichter auch nicht auszusparen braucht, so folgt die Ausführung dem Gedanken und athmet daher Leben und Wahrheit. In dieser Manier glaubte ich eine Reihe kleiner Genrebilder und Zeichnungen nach der Natur ausführen zu müssen. Dies zur Erklärung des gewählten Titels.⁷²

Lewald beschreibt hier eine Schreibtechnik, die Walsers Verfassen von Feuilletonen in den 20er Jahre vergleichbar ist. Lewalds Texte sind nämlich

⁷¹ Lewald, August, *Aquarelle aus dem Leben*, Lincke, 1836, Mannheim.

⁷² Ivi, Vorwort.

«flüchtig, durchsichtig und klar», weil «die Ausführung dem Gedanken» folgt und daher die Texte «Leben und Wahrheit» atmen. Der Schriftsteller muss, wie ein Aquarellist, lediglich auf den richtigen Gedanken lauern und, sobald der auftaucht, ihn rasch und spontan auf dem Papier festhalten. Feuilletontexte sowie Aquarellbilder sollen sich in der Regel keinem langen intellektuellen Prozess unterwerfen, und keine späteren detaillierten Korrekturen sind angebracht; sie kommen zügig zustande und genauso rasch sind sie trocken und verkaufsbereit. Auch die «gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte(n)»⁷³ Feuilletontexte Walsers versuchen, wie Lewalds Aquarelle, so unmittelbar wie möglich zu sein. Walser, der nie in seinem Oeuvre auf Lewald hinweist und ihn vermeintlich nicht kennt, kommt wahrscheinlich auf den Vergleich mit der Maltechnik, da er seinen Bruder Karl beim «Aquarellieren» beobachten konnte.

Sonette oder Sonaten? Abweichungen zwischen Mikrogrammnotat und gedruckter Version.

Vergleicht man den Mikrogramm-Text von *Aquarelle* mit der ausgedruckten Version im *Tage-Buch*, fallen einige wenige Variationen auf. Christian Walt meint, es handelt sich bei *Aquarelle* um ein typisches Beispiel des mikrographischen «bürohaftes Abschreibesystem», da keine Bedeutungsunterschiede zwischen Mikrogramm und Reinschrift bestünden.⁷⁴ Es gibt jedoch eine erwähnenswerte Abweichung zwischen „Hinterzimmer“ und „Verkaufslokal“: Im Mikrogramm befindet sich der Satz «Aquarelle sind etwas wie kleine Stücke fürs Klavier, z. B. Sonaten», während im *Tage-Buch*-Text «Sonaten» mit «Sonetten» ersetzt wird. Da im Mikrogrammnotat ganz eindeutig «Sonaten» steht, sind zwei nicht miteinander kompatiblen Erklärungen für diese Abweichung in Betracht zu ziehen: Entweder handelt sich um eine Verlesung des Setzers in der *Tage-Buch*-Redaktion oder eine Autorenänderung bereits in der nicht erhaltenen Reinschrift des Mikrogramms, die Walser an die Zeitung geschickt hat.

⁷³ SW 20, S. 429.

⁷⁴ Walt, Christian, *Improvisation und Interpretation – Robert Walsers Mikrogramme lesen*, S. 22-23.

Obwohl eine Verlesung des Setzers in der Redaktion möglich wäre, neige ich zur zweiten Alternative. Außer Frage steht, dass die Wörter «Sonette» und «Sonaten» sehr ähnlich aussehen und folglich verwechselt werden könnten, nachdem sie Walser mit der Feder ins Reine aufs Papier gesetzt hat. Eine zweite Abweichung spricht jedoch gegen einen simplen Setzerfehler: Der folgende Satz im Mikrogramm «Bereits höre ich im Geist *eine*» (Sonate) wird im *Tage-Buch* durch «Bereits höre ich im Geist *eins*» (Sonett) ersetzt. Bringt man die zwei Abweichungen zusammen, liegt es auf der Hand, dass die Veränderungen auf keiner reinen Verlesung des Setzers basieren können. Wäre nämlich in der Redaktion ein Fehler unterlaufen, wäre Walsers Text im *Tage-Buch* grammatikalisch inkohärent erschienen. Wäre doch in der Redaktion irgendeine grammatikalische Unstimmigkeit im Manuskript aufgefallen, hätte man sich höchstwahrscheinlich für die kohärente Version entschieden und somit direkte Eingriffe in den Text vermieden. Da es sich dabei um Stücke fürs Klavier handelt, sind im Text-Kontext «Sonaten» kohärenter als «Sonette».

Wenn jedoch bereits der Autor in der „Reinschrift“ gesetzt hätte, können uns der historische Kontext und der journalistische Zusammenhang behilflich sein, um die Hintergründe dieser Veränderung aufzuklären. Am 28. Februar 1925, anderthalb Monate nach der Veröffentlichung des Textes *Aquarelle*, erscheint im *Tage-Buch* ein Sonett von Walser mit dem Titel *Sonett von den Krallen*. Das Sonett leitet eine neue Schaffensphase Walsers ein, was „Feuilletonsgedichte“ anbelangt.⁷⁵ Ab Ende 1924 beginnt Walser zum dritten Mal in seiner schriftstellerischen Laufbahn, sich intensiv mit Gedichten zu befassen und sie unterschiedlichen Medien anzubieten. Bringt man *Aquarelle* mit dem *Sonett von den Krallen* in Verbindung, gewinnt die Abweichung zwischen Mikrogrammtext und ausgedruckter Version an Kohärenz. Durch die anscheinend unbedeutende Änderung entsteht eine logische Verbindung zwischen zwei Texten, die in derselben Zeitspanne und in der gleichen Zeitschrift erscheinen. Wie später ausführlich geschildert wird, erfüllt der Text *Aquarelle* auch eine Werbe- sowie Verkaufsfunktion, die diese Veränderung begründen würde.

⁷⁵ Vgl. das Kapitel dieser Studie *Das Sonett von den Krallen – Ein rätselhafter Schluss zu Walsers Publikationen im Tage-Buch*, S. 211-221.

Walser, der nicht nur Schriftsteller, sondern im seinem eigenen „Prosastückligeschäft“ auch als Archivar⁷⁶ und literarischer Agent tätig ist, muss immer erneut Strategien einschlagen, um im prekären und erbarmungslosen Medienmarkt passende Rahmen für seine Texte zu finden.⁷⁷ Seit Ende 1924 verfügt er wieder über etliche Gedichte, hauptsächlich Sonette, die er in verschiedenen Medien mit unterschiedlichem Glück zu platzieren versucht. Während beispielweise mehrere Gedichte bei *Wissen und Leben* und *Prager Presse* «irgendwo untergequetscht»⁷⁸ werden, werden etliche andere abgelehnt oder anderswohin umorientiert, wie im Brief von Efraim Frisch, Redakteur des *Neuen Merkur*, am 7. April 1925 zu lesen ist:

Für einen Abdruck der Sonette konnte ich mich doch⁷⁹ nicht entscheiden. Wenn ich Ihnen einen Rat geben darf, so glaube ich, dass diese Gedichte in ihrer versteckt parodistischen und die Form lächelnd persiflierenden Art sich sehr gut für den

⁷⁶ Einerseits entwickelt Walser den Mikrogramm-Prozess, um sich überall seiner Notationen bedienen zu können, und andererseits stützt er sich auf Frau Mermet, die die Rolle einer Archivarin für seine Feuilletons übernimmt. Vgl. Utz, Peter, *Ausgeplauderte Geheimnisse. Die Verwandtschaft von Brief und Feuilleton am Beispiel Robert Walsers*, in *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*, hrsg. von Isolde Schiffermüller und Chiara Conterno, 2015, Würzburg, S. 187.

⁷⁷ Wie ab 1923 am Ende jeder *Tage-Buch*-Nummer zu lesen ist: «Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernimmt die Redaktion, auch wenn Rückporto beiliegt, keine Verantwortung.» Das beweist, inwieweit der literarische Markt in jener Zeit prekär ist, so sehr, dass immer das Risiko besteht, dass Beiträge bei den Redaktionen verloren gehen und als verschollen bleiben.

⁷⁸ Walsers Brief an Max Rychner vom Sommer 1925, in *Briefe*, S. 136.

⁷⁹ Walser bot Efraim Frisch bereits am 23. März 1925 einige Sonette an. So antwortete der Redakteur: «Ich danke Ihnen bestens für Ihren freundlichen Brief und die neue Manuskriptsendung der 'Sonette' und möchte Sie bitten, mir etwas Zeit zur Erwägung zu lassen.», Ibidem, S. 122.

Querschnitt⁸⁰ eignen würden, dessen Herausgeber, Hans von Wedderkop, soviel ich weiss, nach solchen Beiträgen fahndet.⁸¹

Auf Walser als Sonetten-Dichter werde ich wieder im Kapitel über das *Sonett von den Krallen* eingehen. Dieser Brief zeigt aber, wie weit das Konzept «Sonett» am Anfang des Jahres 1925 in Walsers Diskurs präsent ist, und wie intensiv er sich in jenen Monaten mit Verfassen und Platzieren seiner Sonette beschäftigt.

Um die Mitte der 20er Jahre befasst sich Walser gründlich mit Sonetten und plant ein Buch mit *Neuen Gedichten* im Rowohlt-Verlag,⁸² das aber nie zustande kommen wird. Es erscheint auch im *Tage-Buch* ein Sonett Walsers neben *Aquarelle*. Die drei Indizien lassen die Vermutung zu, dass Walser selbst den Mikrogrammtext bei seiner Reinschrift bearbeitet und ihn grammatikalisch kohärent geändert hat, um *Aquarelle* in eine strategische und funktionale Verbindung zum *Sonett von den Krallen* zu bringen.

⁸⁰ *Der Querschnitt* (1921-1936) war eine sehr erfolgreiche literarische Zeitschrift aus Frankfurt am Main, die «Aufsätze, Berichte, Artikel etc. (bisweilen in Fremdsprachen) über alle denkbaren Themen, wahllose Kurz-Charakteristiken von Vorfällen, Büchern, Publizistik, daneben in mäßigem Umfang Dichtung; reichliche Illustration jeder Art, Kunstbeigaben, aber auch viele aktuelle Photographien» enthält. Vgl. Schlawe, *Literarischen Zeitschriften 1910-1933*, S. 59-60; Schulze, Christian, *Der Querschnitt*, in Fischer, Heinz-Dietrich (Hrsg.), *Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts*, De Gruyter, 1973, München, S. 379-382; Bertschik, Julia, *Der Querschnitt. Illustrierte Monatsschrift 1921-1936*, <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/der-querschnitt/#fnref-688-1>. Sie war satirisch geprägt, wie z. B. auch der *Simplizissimus*, und versuchte ein so breites Spektrum an heterogenen Themen zu behandeln. Vor allem auf ihre Rolle als «Blödsinnzentrale» werde ich zurückkommen.

⁸¹ Brief 645, S. 130.

⁸² Vgl. Brief 637, S. 116, 117 und Brief 683, S. 188-193.

Bevor auf unterschiedliche Elemente vom Text *Aquarelle* fokussieren zu können, wird hier im Folgenden den ganzen *Tage-Buch*-Beitrag Walsers präsentiert. Der Text zeichnet sich durch eine enge Verbindung zwischen Inhalt und Form aus, und deswegen soll er wie ein Bild bzw. ein Aquarellbild, zuerst in ihrem Ganzen wahrgenommen werden. Erst danach wird ein detailliertes Close-Reading von *Aquarelle* unternommen.

AQUARELLE

Mach' etwas, sprich über etwas.

Brutus, du schläfst! Erwach', erwach'!

Was sah ich heute? Einige Aquarelle!

Darf ich über diese Aquarelle reden?

Gewiß! Tu das nur! Warum nicht?

Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein Feuilletonist.

Gefielen dir diese Aquarelle?

Ja, sie gefielen mir. In gewisser Hinsicht sogar sehr.

In was für einer Hinsicht?

Hinsichtlich ihrer Appetitlichkeit, Gegenständlichkeit.

Der Aquarellist aquarelliert drauflos, indem er an den gesunden Menschenverstand appelliert. Er malt gleichsam keck und dokumentiert dabei eine gesunde Vernunft, einen Sinn für das, was ist.

Er spricht sozusagen zum Beschauer: „Ich aquarelliere, weil ich dich lieben lehren möchte, was um uns ist.“

Da gibt er Gebirgsdörfer mit Kirche in enger Straße, mit ganz nahemporragenden Bergwänden, über denen sich Wolken lagern.

Seine Bilderchen sprechen; die Farben aber sagen bei allem Sprechenden nicht mehr, als was sie ausdrücken sollen, das Dienliche.

Da zeigt z. B. eine Landstraße, an deren Landsträßlichkeit ich augenblicklich glaube.

Wenn mir ein Maler den Glauben an sein Gemaltes beibringt, malt er gut. Seine Blumensträuße besitzen das Blumensträußliche, seine Häuser das Häusliche, die Dächer, die Balkone, die Stangen usw. sind, was sie sein sollen, sie führen ihre eigene Existenz, man glaubt ihnen.

Die Berge habe die gehörige Größe. Auch an die aquarellierten Berge glaubt man sogleich.

Ich könnte einen meilenweiten Bericht darüber ablegen, aber ich denke, ich fasse mich kurz.

Da ist z. B. ein Weg mit einer Hecke, mit etwas Gras, etwas Himmel.

In Berlin ließ ich mich von einem Friseur rasieren, zu dessen Gewohnheit es gehörte, zu sagen: „Im Himmel gibt’s keinen Kümmel.“ Er pflegte das jedesmal nur so hinzuwerfen, wie man etwa Asche fortwirft.

Etwas Leichthingeworfenes haben auch meine Aquarelle.

Ich sage da: meine! Aber sie gehören nicht mir. Sie gehören dem Maler so lange, bis sie ihm jemand abkauft.

Ihnen Gnädigste,

liegt die schöne Pflicht ob, sie ihm abzukaufen, d. h. verpflichtet sind Sie dazu nicht. Ich sage das ja bloß so.

Ich sage also, daß ich einige nette, gescheite Aquarelle sah, die eine Beredsamkeit an sich haben, womit ich wieder nichts anderes sagen möchte, als daß ich an des Malers Bildfähigkeit glaube.

Indem ich ihm wünsche, er finde Käufer.

Er malt auch Schmetterlinge.

Ihn beglückt jedenfalls die Natur; er spielt geistvoll, d. h. er malt, er spielt nicht, aber ist nicht der Maler auch ein Spieler, wie es auch der Dichter ist?

Aquarelle sind etwas wie kleine Stücke für’s Klavier, z. B. Sonette.

Bereits höre ich im Geiste eins.

Ich bin so musikalisch, wie ich auf’s Hören von Musik total verzichten kann.

Es tönt in mir in einem fort, glauben Sie’s mir.

Und kaufen Sie doch mir zulieb dem Maler ein Bildchen ab.

Ich bitte Sie schön darum.

Der Künstlertraum ist so schwer und reich. Die Zivilisationen singen, die Menschheit, die kindliche, springt hochaufatmend.

«Mach etwas, sprich über etwas. / Brutus du schläfst, erwach’, erwach’!» Der Ansporn des Feuilletonisten.

Der Text *Aquarelle* beginnt mit einem merkwürdigen Imperativ: «Mach etwas, sprich über etwas. [...] erwach’, erwach’!» Da ein Feuilletontext in der Regel das Ziel verfolgt, eine Brücke zwischen den Lesenden und dem Schriftsteller zu schlagen, werden sie in solchen Texten oft direkt angesprochen. Als Keim für das sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Feuilleton gilt die Verbindung von Annonce

und Theaterkritik.⁸³ Das Feuilleton entsteht als Raum, in dem der Kontakt zum Publikum gesucht wird, weil man ihm, wie mittels einer Anzeige, etwas Materielles oder Immaterielles verkaufen möchte. Zugleich entsteht es als vertrauter, intimer und gemütlicher Ort, der «die Atmosphäre des mündlichen Theaterraisonnements»⁸⁴ abbildet. Stellt meistens das feuilletonistische Ich bei Walser so wie im Fall *Skizze* eher schmeichelhafte rhetorische Fragen an die Lesenden («Darf man so subtil sein?»), stößt das Lesepublikum im Fall *Aquarelle* auf einen aggressiven Imperativ. An wen ist er gerichtet? Er richtet sich, wie ich zeigen werde, sowohl an die Lesenden als auch an sich selbst, das feuilletonverfassende Ich.

Der Kontakt mit den Lesenden wird hergestellt, indem das Lesepublikum in medias res vor eine scheinbare Bühne gestellt wird, die einen mündlich fingierten theatralischen Dialog präsentiert:

Mach' etwas, sprich über etwas.
Brutus, du schläfst! Erwach', erwach'!
Was sah ich heute? Einige Aquarelle!
Darf ich über diese Aquarelle reden?
Gewiß! Tu das nur! Warum nicht?⁸⁵

Wie sehr das Theater Walsers Schreibform und Poetik beeinflusste, ist bekannt. Was verbindet aber Theater und Feuilleton? Das Feuilleton übernimmt die «schriftliche Mündlichkeit» des Theaters, nimmt Rezensionen und Theaterkritiken auf und hat öfters eine Werbefunktion für Vorstellungen und Veranstaltungen. Walser war mit diesem medialen Ambiente vertraut, weil er jahrelang zu den wichtigsten Autoren der tonangebenden Berliner Theater-Zeitschrift gehörte, *Die*

⁸³ Vgl. Oesterle, Günter, „Unter dem Strich“ - *Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert*, in Barkhoff, Jürgen, Carr, Gilbert und Paulin, Roger, *Das Schwierige neunzehnte Jahrhundert – Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*, Max Niemeyer Verlag, 2000, Tübingen, S. 229-250.

⁸⁴ Ivi, S. 237.

⁸⁵ Im Mikrogramm-Entwurf ist noch kein Zeilenbruch zu finden; der Text wurde erst für die Publikation wie ein Versdrama angeordnet: Nur im Feuilleton wird das Theater-Zitat aus Shakespeares Julius Cäsar deutlich.

Schaubühne. Es ist bestimmt kein Zufall, dass er in den zwanziger Jahren zum Konkurrenzorgan *Das Tage-Buch* wechselt, nachdem sich Jakobsohns Zeitschrift in eine *Weltbühne* verwandelt und den Schwerpunkt auf die Politik verlegt hatte.⁸⁶ In diesen ersten zwei, für einen Feuilletoncontext merkwürdigen Sätzen hallt ein Zitat aus Shakespeares Theaterstück *Julius Cäsar* nach, aus der ersten Szene des zweiten Aktes, in der Brutus einen Brief von Cassius erhält und dadurch angespornt wird, zu erwachen und eine gewalttätige politische Entscheidung zu treffen. Walser schreibt⁸⁷ und die Zeilen aus Shakespeares Theaterstück um und verkleinert⁸⁸ sie, um sie einerseits tauglich für das kleine Format des Feuilletons zu machen, und andererseits, um sie für sein eigenes «Tagwerk» zu nutzen:

Brutus, du schlaefst. Erwach und sieh dich selbst! Soll Rom? -- Sprich, schlage, stelle her! Brutus, du schlaefst. Erwache! -- (<i>Julius Cäsar</i> , I. Szene, II. Akt) ⁸⁹	Mach' etwas, sprich über etwas. Brutus, du schläfst! Erwach', erwach'! (<i>Aquarelle</i> , SW 17, S. 189)
--	--

Wird Brutus in *Julius Cäsar* zur Tat angespornt, («schlage, stelle her!»), ist der Feuilletonist tätig, indem er spricht, («Mach' etwas, *sprich* über etwas.»). Redet er, spricht er über etwas, in diesem Fall über «einige Aquarelle», so erfüllt der

⁸⁶ Auffällig ist auch, dass sich Walser mit einer *Eisenbahnfahrt* von der *Weltbühne* verabschiedete, um, wie in *Skizze*, ins Auto zu steigen, in einer Zeit, in der dieses in etlichen Publikationsorganen zum Nachteil des Zuges zelebriert wird. Otto Julius Bierbaums *Empfindsame Reise* gehört zu den prägendsten Beispielen dieses Abschieds vom Reisen mit der Bahn. «Bierbaum griff die Vorwürfe gegen die Eisenbahn auf und spitzte sie zu, indem er von in Kupees eingesperrten, vor verschlossenen Fenstern hockenden, von einem zum anderen Zug hetzenden und dabei dem Packträger ausgelieferten Menschen sprach, die, statt 'wirklich (zu) reisen', sich nur 'transportieren' ließen.» Müller, Dorit, *Gefährliche Fahrten – Das Auto in Literatur und Film um 1900*, Königshausen und Neumann, 2004, Würzburg, S. 39.

⁸⁷ Hobus, Jens, *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*, Königshausen und Neumann, 2011, Würzburg.

⁸⁸ Jäger, Marlon, de Mazza, Ethel Matala, Vogl, Joseph (Hrsg.), *Verkleinerung – Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*, De Gruyter, 2021, Boston, Berlin.

⁸⁹ Shakespeare, William, *Julius Cäsar*, Holzinger, 2015, Berlin. Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, die damals am wahrscheinlichsten in Leihbibliotheken zu finden war.

Feuilletonist seine Funktion. Außerdem stellt Walser im Text eine Parallele zwischen der Brutus-Figur und dem feuilletonistischen Ich her. In Shakespeares Stück wird Brutus als ein feiner nobler und reflexiver Mensch porträtiert, der von Cassius aus seinem verträumten Zustand aufgerüttelt wird, um eine brutale und gewalttätige Entscheidung zu fällen. In *Aquarelle* ist es dagegen das feuilletonistische Ich, das sich selbst aufrüttelt, «Brutus, du schläfst! Erwach', erwach'!», um seinen verträumten Schummer zu verlassen, einen Text zu verfassen und somit seinen «Künstlertraum» weiterleben zu können. Brutus stellt also eine Figur dar, die sich gegen ihren Willen gezwungen sieht, aufzuwachen und aktiv zu werden. Muss sich Brutus bei Shakespeare widerwillig politisch engagieren, zwingt sich der Walsers Brutus zum Schreibtisch, um einen Text zu verfassen.

Das Thema ‚Schlafen‘ in Opposition zum ‚Wach-Sein‘, das in Walsers Oeuvre oft präsent ist, wird in der Walser-Forschung hauptsächlich anhand des unveröffentlichten Textes *Minotaurus* analysiert. *Aquarelle* kann man jedoch mit dem Text *Walser über Walser* verknüpfen, der im selben Jahr, 1925, in der *Neue Zürcher Zeitung* veröffentlicht wird, und eine ähnliche Struktur wie *Aquarelle* aufweist. Dort beschreibt ein feuilletonistisches Ich namens «Robert Walser» ironisch seinen Schreibprozess. In diesem Text kann man «den Schriftsteller Walser sprechen hören», wenn er mitteilt, wie seine Werke zustande kommen. So «redet» das feuilletonistische Ich über «Walsers» Schaffen:

Schläft sie etwa in mir, die Schriftstellerei?

Wollen mich Wohlwollende etwa wecken?

Als ich z. B. einst den «Gehülfen» erlebte, schlief der Schriftsteller Walser zunächst auch. Sonst wäre ja ein unnatürlicher Gehilfe gewesen. [...]

Walser lebte damals schon, schlief auch schon, schrieb auch schon denkbar wenig. Aber weil er sich dem Erleben uninteressiert hingab, d. h. - unbekümmert um Schriftstellerei, will also sagen, noch nichts schrieb, so schrieb er seinen «Gehülfen» Jahre später, d. h. nachher. Er kam deshalb nicht vor unbefriedigter Buchherausgabelust um.

Alles was der Schriftsteller Walser «später» schrieb, mußte von denselben «vorher» endlich erlebt werden.³³

Laut dem feuilletonistischen Ich, das sich als Schriftsteller «Robert Walser» ausweist, widmet sich «Walser» «uninteressiert» dem (Er)Leben. So sammelt er einerseits Material, um literarische Beiträge zu verfassen, und andererseits taucht er in eine Art von Archiv des bereits Geschriebenen, Gelesenen, Gesehenen und Gehörten ein, um Materialien aus an-gelesenen Texten, an-gehörter Musik oder an-betrachteten Bildern zu ziehen.

Auch der Text *Aquarelle* zeichnet sich durch eine ähnliche Struktur aus: So wie in *Walser über Walser* erwacht das feuilletonistische Ich, um sich mit dem Verfassen eines Beitrags zu beschäftigen. Wie in den nächsten Kapiteln analysiert wird, schöpft es einerseits aus den eigenen alltäglichen Erlebnissen («Was sah ich *heute?* Einige Aquarelle!»), und andererseits bedient es sich der langen literarischen Tradition, indem es sich einige angelesene Passagen aus Shakespeares *Julius Cäsar* aneignet. Nachdem es einen kurzen Text entworfen hat, «ich könnte einen meilenweiten Bericht darüber ablegen, aber ich denke, ich fasse mich kurz», versucht es ihn einer unbestimmten «gnädigen» (Frau? Zeitschrift?) zu verkaufen, um sich wieder dem Erleben hingeben zu können. Es versteht sich von selbst, dass das feuilletonistische Ich anscheinend zügig und skizzenhaft etwas Schriftliches auf Papier hinwirft, damit es sich so rasch wie möglich wieder «schriftstellerisch uninteressiert» dem «schönen» und «einfachen» Leben widmen kann.

Das feuilletonistische Ich kondensierte im beschränkten Rahmen des Feuilletons mehrere Informationen; «ich könnte einen meilenweiten Bericht darüber ablegen, aber ich denke, ich fasse mich kurz.» In den zugemessenen Raum eines Feuilletontextes kann man nur eine begrenzte Anzahl an Zeilen „hineinpresse“, und deswegen übernehmen die ersten Zeilen mehrere Funktionen, um die Effizienz des beschränkten Feuilletons exponentiell zu erhöhen. Innerhalb einer Zeitschrift oder einer Zeitung besteht eine heftige Konkurrenz, so dass sich ein Feuilletonist tagtäglich attraktive und konstant neue, erste Sätze ausdenken muss, um sich die Aufmerksamkeit der Lesenden zu erkämpfen. Wie vor einer Wandmalerei vagabundiert das betrachtende bzw. lesende Auge innerhalb einer Zeitschrift oder Zeitung auf der Suche nach Bildern, Informationen und Beiträgen, die seine Augen anziehen können und denen es seine Zeit und Energie schenken wird. Im Gegensatz zum Buch, das im Prinzip einer linearen Lektüre von Anfang bis Ende unterworfen

ist, beschränkt sich das Lesepublikum in solchen Organen hauptsächlich auf die Beiträge, die ihm ins Auge springen. Die anderen Artikel werden entweder flüchtig überflogen oder sogar übersprungen, weil nicht jeder Text innerhalb des Mosaiks eines Publikationsorgans ausschlaggebend ist, um irgendein holistisches Ganzes zu begreifen. Jeder Text soll selbständig Strategien einschlagen, um sich die Aufmerksamkeit der Lesenden zu erkämpfen. Im gleichen Moment ziehen in *Aquarelle* die ersten Sätze die Aufmerksamkeit des Lesepublikums auf sich, reflektieren über den feuilletonistischen Schreibprozess, spiegeln einen theatralischen Dialog wider, konfrontieren sich mit einem Shakespeare-Zitat und versuchen in den Augen des Lesepublikums dekorativ «schön» zu wirken. Je offener, mehrdeutiger, mehrschichtiger die ersten Zeilen eines Feuilletons sind, desto wahrscheinlicher gelingt es, das Interesse unterschiedlicher Lesenden zu wecken.

Der malende Feuilletonist und die „Sprezzatura“.

Sehr selten verwendet Walser die Bezeichnungen „Feuilletonist“ oder „Feuilleton“ und noch seltener sind so ‘eindeutige’ Parallelismen wie dieser in seinem Oeuvre zu finden. Begegnet man doch dieser Bezeichnung, handelt es sich in der Regel um Erwähnungen, die sich nebenbei, meistens ironisch, mit der Figur eines Schreibers von kurzen Texten beschäftigen. In *Was aus mir wurde* (1912)⁹⁰ bereute das feuilletonistische Ich, je einen Feuilletontext verfasst zu haben. In *Der Langweilige* (1931)⁹¹ amüsierte sich ein «erträglicher Feuilletonist» über das Verhalten eines Langweiligen, während in *Mondscheingeschichte* (1928)⁹² ein «hochbegabter Feuilletonist» in die Szene einbricht, um einer verheirateten Frau den Hof zu machen und bald zu verschwinden. Auch im «Bleistiftgebiet tauchen kaum Texte auf, die sich direkt mit dem Thema ‚Feuilletonisten‘ auseinandersetzen. Umso mehr lohnt es sich, die Verbindung Aquarellist/Feuilletonist in diesem Beitrag zu analysieren.

⁹⁰ SW 15, S. 73-74.

⁹¹ SW 20, S. 85-88.

⁹² SW 19, S. 390-394.

Die Verwandtschaft von Malerei und Dichtung, auf die Walser in *Aquarelle* anspielt, steht in einer langen ästhetischen Tradition. Von vielzitierten Satz in der *Ars Poetica* von Horaz, „Ut pictura poesis“, bis zum *Laokoon* von Gotthold Ephraim Lessing beeinflusst dieser Parallelismus die Poetiken unterschiedlicher Autoren vor allem des Mittelalters und der Renaissance. Erst 1766 zieht Lessing eine endgültige Grenze zwischen bildender Kunst und Dichtkunst und trennt hauptsächlich die Malerei, als Zeichen im Raum, von der Poesie, als Zeichen in der Zeit. Die Zielscheibe von Lessings *Laokoon* war die „malende Poesie“, die vor allem in dem Barockpoetiken⁹³ die enge Verwandtschaft zwischen Poesie und Malerei zu einem festen Topos machte.⁹⁴

Walser, der nie direkt an dieser Paradigma-Debatte teilnimmt, lässt sich jedoch lebenslang von der bildenden Kunst inspirieren.⁹⁵ Arbeiten Karl der Maler und Robert der Schriftsteller jahrelang Schulter an Schulter an der Illustrierung etlicher Bücher, stellt das Projekt des *Seeland*-Bandes eine Zäsur dar.⁹⁶ Der Rascher Verlag, in dem *Seeland* erscheinen wird, erklärt sich damals bereit Robert Walsers Band zu veröffentlichen, jedoch nur unter der Bedingung, dass der berühmte Künstler Karl Walser einige Zeichnungen für das Buch liefert, damit sich das Produkt besser verkaufen ließe. Wie der folgende Brief an den Rascher-Verlag beweist, erklärt sich Robert gegen diese Forderung, und definiert zwischen den Zeilen, wie er seine Poetik versteht.

Aufrichtig gesprochen bin ich immerhin überzeugt, daß gerade *Seeland* sich entweder keineswegs oder nur im geringen, d. h. in *allzu* geringem Grad zum Illustrieren eignet, und zwar deshalb nicht, weil der Autor zu wenig Lücken offen läßt, mit anderen Worten, weil hier der Dichter *schon selber* mit der Schreibfeder, - mit den sprachlichen

⁹³ Vgl. Die Studien über Barock des Schweizer Literaturwissenschaftlers Giovanni Pozzi in *La parola dipinta*, Adelphi, 1981, Milano.

⁹⁴ Vgl. Buch, Hans Christoph, *Ut pictura poesis – Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, Carl Hanser Verlag, 1972, München.

⁹⁵ Vgl. Schuppli, Madeline (Hrsg.), *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles: Robert Walser und die bildende Kunst*, Benteli, 2014, Salenstein.

⁹⁶ Vgl. Fattori, Anna, *Karl und Robert Walser: Bild(er) und Text in 'Leben eines Malers'* in Fattori, Anna, Gigerl Margit (Hrsg.), *Bildersprache, Klangfiguren: Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, Wilhelm Fink, 2008, Paderborn, S. 89-105.

Worten – *malt und illustriert*. [...] Bilder und Wort würden hier einander eher stören, gegenseitig beeinträchtigen als helfen und heben.

Karls Radierungen würden also den Band beeinträchtigen, weil bereits der ‚malende‘ Schriftsteller dafür sorgt, dass Bilder in den Augen der Lesenden hervorgerufen werden. Walser, als malender Schriftsteller, ‚malt‘ und ‚illustriert‘ seine Texte selbst. Deswegen seien für den Band keine zusätzlichen Zeichnungen notwendig. Trotzdem wird *Seeland* mit Karls Radierungen versehen.

Wie *Aquarelle* zeigt, zieht Walser keine klaren Grenzen zwischen unterschiedlichen Kunstformen, seien sie Theater, Bildmalerei oder Musik, und verschmelzt sie innerhalb seiner Texte miteinander. Außerdem bietet das Feuilleton einen Raum, der genau auf diesem Synkretismus basiert und sich selbst als Ort des Zusammentreffens der unterschiedlichen Kunstarten, aber auch der Anzeigen, Werbungen und Kritiken versteht. Nach der *Seeland*-Zäsur beginnt Walser selbständig seine Werke zu verfassen und greift indirekt auf eine Tradition zurück, die Barockzeit, als es keine scharfe Trennung zwischen Malen und Schriftstellern bestand.⁹⁷ Nachdem die familiäre Laokoon-Debatte überwunden ist, «malt und illustriert» Robert seine eigenen Aquarellbilder bzw. Feuilletontexte und „platziert“ sie selbst bei unterschiedlichen Medien.

Der Text *Aquarelle* gibt uns den Anlass, intensiv auf die Verwandtschaft zwischen Malen und Schreiben bzw. zwischen ‚Aquarellieren‘ und Feuilletontexte schreiben,

⁹⁷ Direkte Hinweise sind mir unbekannt, aber z. B. weist Walser in einem Brief an Frau Mermet aus dem Jahr 1918 hin, dass er begonnen hat, intensiv «Gedichte in Versform» zu verfassen, die Beispiele «nur im 18. Jahrhundert», d. h. in der Barock- und Rokokoliteratur, zu finden sind. Befinden sich öfter prägende Informationen in Walsers Poetik in randständigen Nischen gequetscht, schrieb Walser diese «am Rand quer, mit Einfügelungslineie». Außerdem schlägt Hermann Bahr 1925 in seinem *Feuilleton* eine Brücke zwischen der Barockliteratur und dem Feuilleton: «Es (das Feuilleton) entstand zunächst in *Wien*, das damals noch die Vorherrschaft über den deutschen Geschmack bewahrte. Hier war noch aus der barocken Zeit her ein starkes Gefühl für Form lebendig», Kernmayer, Hildegard und Schütz, Erhard, *Die Eleganz des Feuilletons – Literarische Kleinode*, Transit, 2017, Berlin, S. 95.

in Walsers Poetik einzugehen. Im Folgenden werden etliche Gemeinsamkeiten im einzelnen, schematisch analysiert.⁹⁸

Rasche und fehlerfreie Schreib- und Malformen. Sowohl Feuilletontexte als auch Aquarelle kommen rasch zustande. Da der im Wasser verdünnte Farbstoff zügig trocknet, muss der Aquarellist rasch und souverän agieren. Da spätere Korrekturen und damit Zeitverzögerungen nicht möglich sind, muss ein Aquarellist sein Metier vollkommen beherrschen. Entscheidet er sich, eine Vorzeichnung bzw. eine Skizze, anzufertigen, bevor er die Farben aufbringt, ändert sich am Malprozess nichts: Korrekturen sind absolut ausgeschlossen. Das Radieren ruiniert die Papieroberfläche; jede Art von Wegwaschen der Farben oder Übermalen ist unmöglich. Einem Aquarellisten ist jeder Fehler untersagt. Tauchen doch Fehler auf, sieht sich der Künstler gezwungen, den Entwurf wegzuwerfen und wieder von vorne anzufangen oder irgendwie zu versuchen, die Abweichungen in die Komposition einfließen zu lassen.

Auch der Feuilletonist muss schnell und wenn möglich fehlerfrei vorgehen. Die „Farbe“ auf dem Papier trocknet rasch und genauso schnell reduziert sich das Interesse des Lesepublikums an irgendeinem Thema. Deswegen muss der Feuilletonist seine Papieroberfläche rechtzeitig und rasch beschreiben, um in den Diskurs im richtigen Moment einzugreifen: Wer zuerst kommt, mahlt zuerst. Schöpft er aus täglichen Ereignissen («Was sah ich heute? Einige Aquarelle!»), muss er auch prompt auf sie reagieren. Der Feuilletonist, so wie der Aquarellist, soll nicht nur schlagfertig und rasch sein, sondern auch fehlerfrei. Er muss viel produzieren, um in den Medien so präsent wie möglich zu sein. Er darf aber keine Fehler begehen, sonst wird er vergeblich versuchen, seine Texte zu „platzieren“. Beiträge können verschollen gehen, und normalerweise werden Versandkosten nicht zurückerstattet.⁹⁹ Deswegen muss der Feuilletonist sorgfältig im medialen

⁹⁸ Für die Analyse der Technik des Aquarells habe ich mich vor allem auf das folgende Buch gestützt: Koschatzky, Walter, *Die Kunst des Aquarells – Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Dtv, 1999, München.

⁹⁹ «Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernimmt die Redaktion, auch wenn Rückporto beiliegt, keine Verantwortung», so steht im *Tage-Buch*. Es handelt sich vermutlich dabei um eine übliche Praxis.

Markt nach dem passenden Ort suchen, um keine Energie, keine Zeit und kein Geld zu verschwenden.

Improvisation. Wenn auch Aquarellisten und Feuilletonisten einwandfrei das Metier beherrschen, werden sie mit dem Zufall konfrontiert und müssen demzufolge schlagfertig reagieren, d. h. improvisieren können. Sobald der Aquarellist zum Malen bereit ist, stellt er in der Regel die Fläche schräg auf die Staffelei und fängt zweckmäßig vom oberen Bildteil an, weil die Flüssigkeit nach unten drängt. Jederzeit muss der Aquarellist mit der der Flüssigkeit des Mediums rechnen. Wie das italienische Wort «Acquerello» es hervorhebt, ist das Wasser als wesentlicher Bestandteil dieser Malkunst, das ein unberechenbares Element in das Bild mitbringt. Entstehen Tropfen auf dem Papier, muss sie der Aquarellist kontrollieren und in die Komposition einfließen lassen. Das Metier eines Aquarellisten besteht ganz besonders aus kreativer Reaktivität, Zügigkeit und souveränem Umgang mit unvermeidlichen Zufällen.

Auch in Walsers Schreibprozess, spielt die Improvisation eine bedeutende Rolle.¹⁰⁰ Vor allem die Mikrogramme zeigen, wie weit Walser in der Berner Zeit mit ‚Fehlern‘ bzw. mit unvorhergesehenen Umständen in den eigenen Notizen umgeht. Tatsächlich streicht Walser in seinen Mikrogrammnotaten kaum, sondern lässt seine Korrekturen in den Text einfließen, so sehr, dass manchmal sogleich aus Fehlern neue Sätze generiert werden. Wie der Aquarellist, der mit der Flüssigkeit des Farbstoffes umgehen muss, integriert der Feuilletonist seine Schreibfehler in die Textur des Feuilletons und vermeidet jeglichen gründlichen Überarbeitungsprozess. Unter dem Produktionsdruck muss der Feuilletonist einerseits so schnell wie möglich Produkte herstellen, und andererseits auch mit Abfallstoffen und Unerwartetem improvisieren, um das „Prosastückligeschäft“ möglichst effizient zu führen.

Leichte Utensilien. Ein Aquarellist braucht nur leichte Utensilien, die immer bereit zum Gebrauch sein sollen. Kein riesengroßer Malkasten, den er umherschleppen muss. Er bewegt sich frei, so kann er rasch zu Feder und Papier greifen, sobald eine Malgelegenheit auftaucht. Ein Skizzenblock, ein Wasserfläschchen und ein Pinsel

¹⁰⁰ Vgl. Walt, Christian – *Improvisation und Interpretation – Robert Walsers Mikrogramme lesen*, Stroemfeld, 2015, Frankfurt am Main und Basel.

reichen aus, um ein Aquarellbild zustande zu bringen. Die leichte Ausstattung ermöglicht dem Aquarellisten, sich im Freien zu bewegen, sei es in der Stadt oder in der Natur und immer bereit zu sein, seine Instrumente rauszuholen und ein kleines Aquarellbild zu malen. Dabei spielen seine Augen die wesentliche Rolle, denn sie sollten immer aufnahmebereit sein, um den Moment auf dem Papier festzuhalten. So ausschlaggebend erweisen sich die Augen, dass William Turner, wahrscheinlich der wichtigste englische Aquarellist aller Zeiten, sich zwingt tagelang im Dunklen zu bleiben, um seine Augen empfänglicher für Farben, Licht und alles was ihn umgibt zu machen.¹⁰¹

Wie Aquarellisten arbeiten auch Feuilletonisten in der Regel „nach Natur“, d. h. vor Ort, verfügen nicht über ausreichende Zeit, Archiven und Bibliotheken zu konsultieren und brauchen nur einen Stift und einen Zettel Papier, um ein ‚Tagwerk‘ zustande zu bringen. Malt ein Aquarellist in der Regel nicht in einem Atelier, sondern im Freien, sitzt der Feuilletonist in einem Café oder macht Spaziergänge. Seine leichte Ausstattung ermöglicht ihm, überall zu arbeiten, sei es draußen, sei es in einem Gasthaus, und so entstehen auch Werke, die diese Alltäglichkeit auch außerhalb des rigiden Arbeitsraums widerspiegeln.

Kleine bzw. nebensächliche Formen. Ist heutzutage das Aquarell eine anerkannte Malgattung, musste sie sich diesen Status erst erobern. Vor allem ab der Renaissance fungierte das Aquarell, so wie die Skizze, um Studien und Entwürfe im Freien meistens auf Papier zu verfassen, die später gründlich in einer „Bottega“ überarbeitet werden sollen. Sie sind leicht, klein und praktisch, denn man soll sie zügig ausführen, um ‚bildliche Notizen‘ zu machen. Wegen des raschen Entstehungszugs und der Einfachheit dieser malerischen Praxis gehörten Aquarelle lange Zeit zu Nebenprodukten, die sich als notwendig für den künstlerischen Prozess erweisen. Aquarelle werden bis zum Impressionismus auf der Schwelle zwischen Kunst und Nebenprodukten auf dem Weg zur „wirklichen“ Kunst angesiedelt. In Zusammenhang damit erweist sich die Tatsache, dass sich nicht nur Künstler, sondern auch Landvermesser jahrhundertlang dieser Malgattung bedient haben, um Inventar bzw. Kataster, auf Italienisch „cabreo“, von den Grundstücken

¹⁰¹ Vgl. Borghesi, Silvia, Rocchi, Giovanni, *Turner*, in *I Classici dell'Arte*, vol. 25, 2004, Rizzoli, Milano.

und Grundbesitzen zu erfassen. Hauptsächlich in der Renaissance beauftragten adlige Familien Aquarellisten, Dokumente über den eigenen Besitz zu aquarellieren. Sind etliche „cabrei“ von einer außergewöhnlichen Raffinesse und Schönheit, mussten sie doch diese Leistung hauptsächlich die beauftragte Funktion erfüllen.

Auf der Grenze zwischen Funktion und Kunst rangiert auch das Feuilleton. Es muss hauptsächlich spannend sein, Lesende an eine Zeitung oder Zeitschrift binden und am zeitgenössischen Diskurs teilnehmen. Das Feuilleton hat nicht zuletzt eine dekorative Funktion innerhalb des Organs und kann den Kunststatus erst erreichen, wenn es als „Mischmaschbuch“ befördert wird. Dabei ist auch ein Feuilletonist, wie ein Landvermesser, fremdbestimmt: Beide verfügen über eine limitierte Freiheit, weil sie einerseits einen Auftrag erledigen und andererseits das Werk in einen klaren Rahmen passen muss. Ein Produkt mit einigen zwingend vorgegebenen Merkmalen muss am Tisch des Auftraggebers innerhalb einer begrenzten Zeitspanne ankommen, ansonsten erhält der Autor keine Vergütung. Im Gegensatz zum Genie, das die Regeln bricht, um Neues zu schaffen, folgt der Feuilletonist den Spiel- sowie die Marktregeln, um passende Produkte zu schaffen und sie ordentlich und pünktlich zu „platzieren“.

Die Rolle des Papiers. Obwohl man auch auf Gips, Seide oder Pergament aquarellieren kann, erweist sich das Papier als der geeignetste Malgrund, dies wegen seiner Leichtigkeit und seiner Transparenz. Dort können die Farben ihr volles Potenzial entwickeln. Außerdem ist auf der Palette kein Weiß zu finden, denn der nicht gemalte, weiße Malgrund ist Teil der Komposition. Das Weiß füllt das Aquarellbild aus und gibt der Komposition Helligkeit und Glanz.

Auch der Text *Aquarelle* zeichnet sich durch eine etliche Präsenz von weißem Papier aus. Tatsächlich besteht der Beitrag aus etlichen, meist kurzen Zeilen, die auffallend viel Platz für das weiße Papier der Zeitschrift lassen.

I.

AQUARELLE.

Mach' etwas, sprich über etwas.
 Brutus, du schläfst! Erwach!, erwach!
 Was sah ich heute? Einige Aquarelle!
 Darf ich über diese Aquarelle reden?
 Gewiß! Tu das nur! Warum nicht?
 Der Aquarellist ist vielleicht auf dem Gebiet der Malerei ein
 Feuilletonist.
 Gefielen dir diese Aquarelle, Lieber?
 Ja, sie gefielen mir. In gewisser Hinsicht sogar sehr.
 In was für einer Hinsicht?
 Hinsichtlich ihrer Appetitlichkeit, Gegenständlichkeit.
 Der Aquarellist aquarelliert drauflos, indem er an den gesunden
 Menschenverstand appelliert. Er malt gleichsam keck und dokumentiert
 dabei eine gesunde Vernunft, einen Sinn für das, was ist.
 Er spricht sozusagen zum Beschauer: „Ich aquarelliere, weil
 ich dich lieben lehren möchte, was um uns ist.“
 Da gibt er Gebirgsdörfer mit Kirche in enger Straße, mit ganz
 nahemporragenden Bergwänden, über denen sich Wolken lagern.

22

Der malende Feuilletonist bezieht den weißen Teil in die Komposition ein, so dass der Text in seiner Darstellung widerspiegelt. Setzt man einen Auszug aus Walsers Text *Adonis* dagegen, der im *Tage-Buch* gleich nach *Aquarelle* gedruckt ist, zeigt sich, wie unterschiedlich Walser graphisch mit Texten umgeht: *Adonis* wirkt, insbesondere in dieser Passage, im Gegensatz zu *Aquarelle* viel düsterer, denn für Leerräume bleibt kaum Platz auf dem Papier.

„Er wird anfänglich etwas dumm tun. Nun, dann kann man ihn schicken, und das würde Vergnügen machen. Ist es nicht entsetzlich, wie er wie die Ehrlichkeit selber aussieht? Ein bißchen liebe ich ihn. Weshalb sollte ich das nicht vor ihm sagen? Siehst du ihm nicht am Gesicht an, wie gern er diskret ist? Es wird ihm an Respekt vor uns nie fehlen, auch wenn er sich über uns amüsiert. Sieh, wie seine Miene zu der Masse von Arbeit, die wir ihm aufzubürden denken, ja sagt. Er wird wenig sagen und um so eifriger dienen, nie und da unbehilflich sein, damit wir ihm überlegen sind. Schicklichkeitsgefühl vibriert um ihn herum. Seine sehr angenehme von Unwissenheit umschattete Stirn gefällt mir. Er ist von jenen Menschen, die wissen, daß es gegenüber gebildeten Leuten schön ist, ungebildet zu sein. Um dieser Weisheit willen ist er mir sympathisch. Ginge es nach mir, ich würde ihn schon hundertmal zu ärgern und unausstehlich zu finden versucht haben. Er eignet sich zum in seiner Gegenwart ungezwungen über ihn reden vortrefflich, denn er hat Ohren und doch wieder keine. Ich könnte ihn z. B. jetzt abküssen, und doch wäre es kein Kuß, obschon er mir vielleicht recht gut mundete. Er ist in bezug auf Langmut und Gelassenheit sehr unverschämt. Seine Geduld ist eine Beleidigung. Auf die Lobrede, die ich ihm da halte, ist er stolz wie Holz. Kommt er dir etwa nicht so vor? Ich meine, ein wenig unempfindlich? Wie ist's möglich, mit so einnehmender Gestalt so viel Mitgefühlsmangel zu verbinden? Liegt nicht in seinen Augen ein gewisses Quantum Klugheit und verdient er dafür nicht einen Blick über die Schulter? Wenn ich dran denke, wie oft mich seine sehr wahrscheinlich mit Verliebtheit vermischte Pufferei veranlassen wird, mit dem Fuß zu stampfen, muß ich seufzen. Er ist in meinem Geist bereits unzähligmals angeherrscht worden. Seine Obliegenheiten werden ihn glücklich machen. Wir werden uns mit ihm blamieren. Er wird kaum imstande sein, uns auch nur fingerdünn zu vertreten. Jetzt verbeißt er ein vertrauliches Lachen, der Taktlose, dem man nicht böse sein kann. Ich gebe zu, daß er mir gefällt.“

24

Der Papierraum ist eng mit dem Beitrag verzahnt, nimmt selbst an der Komposition teil und wird von ihr gefüllt. Symbolisch betrachtet zeigt diese Symbiose, wieweit in einem Feuilletontext das Medium und der Text zusammenwirken können. Das

Papier einer Zeitschrift oder einer Zeitung füllt die Lücken des Feuilletons aus und zielt darauf ab, die Farben des Beitrags leuchten zu lassen.¹⁰²

Scheinbar einfach und leicht. Allgemein betrachtet, sind Aquarellbilder vor allem für Frauen, Kinder oder Dilettanten geeignet. In der Tat ist für dieses Genre keine Vorbereitungsphase notwendig, die Praxis ist unkompliziert, ein leichter, nicht männlich-starker Zug ist erwünscht. Es widmet sich in der Regel „einfachen“, unbedeutende und nebensächliche Alltagsthemen, mit denen jede „gewöhnliche“ Person vertraut ist. Etwas absichtlich Kindisches,¹⁰³ Weibliches bzw. Weibisches,¹⁰⁴ sowie Dilettantisches¹⁰⁵ hat auch das Feuilleton, insbesondere dasjenige Walsers. Beschäftigen sich Männer „über dem Strich“ mit schweren Themen, sind im «Erdgeschoß des Blattes»,¹⁰⁶ wie der Feuilletonist Emil Franzos den Raum „unter dem Strich“ bezeichnete, eher Frauen mit ihren leichten Plaudereien am Platz. Dass sich Walser lieber in diesem Erdgeschoß aufhalten würde, umgeben von Frauen und Kindern, und wenn möglich mit unmittelbarem Zugang zur Küche, als bei den aufrichtigen Männern, spiegelt sich in seiner ganzen feuilletonistischen Poetik wider.

Im Text *Aquarelle* werden mit leichter Hand und „leichter Zunge“ auf den ersten Blick nur „einfache“ Themen geschildert:

¹⁰² Darauf werde ich im Kapitel *Ein Poet* zurückkommen.

¹⁰³ Vgl. Schildmann, Mareike, *Poetik der Kindheit - Literatur und Wissen bei Robert Walser*, Wallstein, 2019, Göttingen.

¹⁰⁴ Vgl. Jung, Werner, Delabar, Walter (Hrsg.), *Weibisch, frankophil und (nicht nur) von Männern gemacht – Denkbilder, Schmuck- und Fundstücke, Randständiges, Hauptsächliches, Amüsantes und Bedenkliches aus der Geschichte des Feuilletons im frühen 20. Jahrhundert*, Aisthesis Verlag, 2016, Bielefeld, insbesondere Schütz, Erhard, *Unter dem Strich. Über Grenzverläufe des klassischen Feuilletons*, S. 11-26.

¹⁰⁵ Vgl. Stiemer, Hendrik, *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung – Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*, Königshausen und Neumann, 2013, Würzburg; Azzouni, Safia und Wirth, Uwe (Hrsg.), *Dilettantismus als Beruf*, Kulturverlag Kadmos, 2010, Berlin.

¹⁰⁶ Franzos, Emil, Karl, *Über das Feuilleton*, in Barkhof, Jürgen (Hrsg.), *Das schwierige 19. Jahrhundert*, De Gruyter, 2000, Tübingen, S. 240.

Er spricht sozusagen zum Beschauer: „Ich aquarelliere, weil ich dich lieben lehren möchte, was um uns ist.“

Da gibt er Gebirgsdörfer mit Kirche in enger Straße, mit ganz nahemporrägenden Bergwänden, über denen sich Wolken lagern.

Seine Bilderchen sprechen; die Farben aber sagen bei allem Sprechenden nicht mehr, als was sie ausdrücken sollen, das Dienliche.

Da zeigt z. B. eine Landstraße, an deren Landsträßlichkeit ich augenblicklich glaube.

Wenn mir ein Maler den Glauben an sein Gemaltes beibringt, malt er gut. Seine Blumensträuße besitzen das Blumensträußliche, seine Häuser das Häusliche, die Dächer, die Balkone, die Stangen usw. sind, was sie sein sollen, sie führen ihre eigene Existenz, man glaubt ihnen.

Die Berge habe die gehörige Größe. Auch an die aquarellierten Berge glaubt man sogleich.

In der Tat malt das feuilletonistische Ich ein typisch einfaches und schönes Bild vermutlich aus der Schweiz, das einer nach Berlin geschickten touristische Postkarte ähnelt. Außerdem betont das feuilletonistische Ich, dass die Lesenden keinen hermeneutischen Prozess unternehmen sollen, um den Text zu begreifen, weil das gemalte Feuilleton eindimensional ist und anscheinend keine zweite, versteckte Bedeutung enthält: «Er (der Maler) spricht sozusagen zum Beschauer: ‘Ich aquarelliere, weil dich lieben lehren möchte, was um uns ist’». Es handelt sich nämlich nicht darum, die Realität kritisch auszuloten, sondern im Gegenteil darum, sie scheinbar kritiklos, so wie ein Kind, aufzunehmen und zu „lieben“. Aquarelle sowie Feuilletontexte verlangen von Adressaten keine mehrschichtigen Interpretationen, sondern sie erweisen sich als horizontal, schön und glatt. Beide wirken scheinbar ein-fach, und nicht mehr-fach, und sehen so dilettantisch ein-fach aus, dass es keine Fach-Männer braucht, um sie zu begreifen.

„Sprezzatura“: Leicht, einfach, improvisiert, rasch entworfen, skizzenhaft, kindisch, unvollendet, usw. wirken etliche Feuilletontexte Walsers. Sie weisen jedoch aber auch m. E. eine Art von „Sprezzatura“ auf. Was versteht man unter dieser Bezeichnung? Obwohl dieser Begriff schon längst in den deutschen Wortschatz übernommen wurde, zitiere ich eine wichtige Passage aus dem *Il libro*

del Cortegiano von Baldassar Castiglione, auf den der Begriff zurückgeht, die auch als erhellend für Walsers feuilletonistische Poetik betrachtet werden könnte:

Per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e si dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognuno sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare essere arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado.¹⁰⁷

Unter „Sprezzatura“ versteht man eine gewisse Lässigkeit und Nonchalance zur Schau zu tragen, jede Art von Ziererei zu meiden, «ohne die geringste Mühe und gleichsam gedankenlos» zu agieren und die wahre Kunst zu verschleiern, d. h. in Kürze «ars est celare arte». Verfasst Baldassar Castiglione dieses „Handbuch“, um die Kunst der Diplomatie in der höfischen Gesellschaft zu schildern, wurde der Begriff „Sprezzatura“ auch in der Malerei verwendet, um z. B. Giambattista Tiepolos Kunstpoetik zu definieren.¹⁰⁸ Überschneidungspunkte sind m. E. auch in der feuilletonistischen Produktion Walser zu finden. So z. B. in *Aquarelle*:

In Berlin ließ ich mich von einem Friseur rasieren, zu dessen Gewohnheit es gehörte, zu sagen: «Im Himmel gibt's keinen Kümmel.» Er pflegte das jedesmal nur so hinzuwerfen, wie man etwas Asche fortwirft.

Etwas Leichthingeworfenes haben auch meine Aquarelle.

Liest man sorgfältig diese «leichthingeworfene» Passage, kann sie als ein Beispiel von Walsers textueller Reflexion der eigenen „Sprezzatura“ betrachtet werden. Aquarelle bzw. Feuilletontexte, ähneln beispielhaft einem redensartlichen Satz eines Friseurs,¹⁰⁹ den er nebenbei und gedankenlos sagt («wie man etwas Asche

¹⁰⁷ Castiglione, Baldassar, *Il libro del cortegiano*, a cura di Barberis, Walter, Einaudi, 2017, Torino, S. 81.

¹⁰⁸ Vgl. Calasso, Roberto, *Das Rosa Tiepolos*, Suhrkamp, 2019, Berlin.

¹⁰⁹ Der Vergleich Feuilletonist-Friseur erinnert an zwei berühmte Aperçus von Karl Kraus: «Der Friseur erzählt Neuigkeiten, wenn er bloß frisieren soll. Der Journalist ist geistreich, wenn er bloß Neuigkeiten erzählen soll. Das sind zwei, die höher hinaus wollen» und «Feuilletonisten und

fortwirft»), während er sich seiner Hauptbeschäftigung widmet. Ein Feuilletonist, so wie ein Friseur, ist also kein ernstzunehmender Künstler, sondern eher ein Dilettant, der ohne Mühe und Vorbedacht, spontan und fast automatisch etwas sagt, vorplaudert, ohne scheinbar Wert auf den Inhalt zu legen. Immerhin ist die Kunst des Haareschneidens für den Friseur die Hauptbeschäftigung, alles andere gehört zu den Nebentätigkeiten. Aus «Gewohnheit», d. h. regelmäßig (tagtäglich?), sagt der Friseur sowas wie «im Himmel gibt's keinen Kümmel», das an andere leichthingeworfene gereimte Sätze erinnern lässt, wie z. B. im *Minotaurus*-Text: «gestern aß ich Speck und Bohnen und dachte dabei an die Zukunft der Nationen.»¹¹⁰ Feuilletonisten und Friseure kreieren also nebenbei ihre musikalischen Sätze, gedankenlos und quasi automatisch, während sie sich zugleich mit anderen Tätigkeiten beschäftigen. Was leicht hingeworfen wird, darf im Feuilleton platziert werden, weil dort Wichtiges und Unwichtiges, Ernstes und Spielerisches, Heiliges und Profanes, «Himmel» und «Kümmel» zusammenkommen dürfen.

Der Friseur «pflegt» diesen Satz «jedesmal nur so hinzuwerfen, wie man etwas Asche fortwirft.» Das Verb «pflegen» knüpft sich nicht nur an die vorher erwähnte «Gewohnheit» diesen Satz regelmäßig «einfach so» zu sagen, sondern es weist auch darauf hin, dass der Friseur dafür sorgt, dass der Satz an eine bestimmte Stelle «hingeworfen» wird. Der Friseur «pflegt» das genauso zu machen, als ob man etwas «fortwirft» bzw. wegwirft, d. h. mit „Sprezzatura“. Walter Benjamins Formulierung «eine vollkommene Durchdringung äußerst Absichtslosigkeit und höchster Absicht»,¹¹¹ um Robert Walsers Schreibstil zu beschreiben, ist mit diesem Konzept der „Sprezzatura“ vergleichbar.

In der Tat versteckt Walser seine Kunst hinter einem ironischen Schleier, und schreibt, als ob es seine Hauptsorge wäre, die wahre Kunst zu verbergen. Wo kann

Friseure habe gleich viel mit den Köpfen zu schaffen. Ein Feuilleton schreiben heißt auf der Glatze Locken drehen.» Kraus, Karl, *Heine und die Folgen*, in *Die Fackel*, Jg. 13, H. 329/330, 31. August 1911.

¹¹⁰ SW 19, S. 192.

¹¹¹ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main., S. 325.

man sie denn besser verstecken als in einem Feuilleton? Dort werden tatsächlich Beiträge rasch und in der Regel nur einmal gelesen, manchmal sogar nebenbei, während man die Asche einer Zigarette fortwirft, in einem Café eine Kellnerin anspricht oder beim Friseur sitzt. Ein Feuilleton zu lesen stellt dem Vorurteil nach keine Hauptbeschäftigung dar, sondern füllt leere Momente innerhalb eines Tages aus, und deswegen kommt es anscheinend genauso nebenbei und gedankenlos zustande. Setzt man sich jedoch intensiv mit den Spielregeln des Feuilletons auseinander, erweist sich *Aquarelle* als ein außergewöhnlich komplexer, mehrschichtiger und bedeutungsvoller Text. «Was man nicht zu lesen verstand, galt als *dekorativ*, was überreich an Bedeutungen war, als *ornamental*», schreibt Robert Calasso bezüglich Giambattista Tiepolos Kunst und das gleiche würde ich für Walsers Schreibweise behaupten.

Nicht nur versteckt Walser seine Kunst hinter einer scheinbaren ornamentalen Oberfläche, seine Feuilletontexte zeichnen sich auch durch eine „sprezzante“ bzw. lässige Schreibform als offene Kunstwerke aus. Inhaltlich tauchen in Walsers feuilletonistischen Produktionen mehrmals Ausdrücke wie «es versteht sich von selbst», «ich fasse mich kurz» oder «usw.» auf, die darauf hindeuten, dass es mehr zu sagen gäbe, aber weder Zeit noch Raum dafür ausreichend sind. Der Feuilletonist presst den Text in seinen äußeren, ihm vorgegebenen Rahmen hinein. Zugleich gibt er zu verstehen, dass er diese Beschränkungen locker hinter sich lassen könnte. Auch in *Aquarelle* rechtfertigt sich das feuilletonistische Ich und deutet an, dass es potenziell viel mehr ausdrücken könnte: «Ich könnte einen meilenweiten Bericht darüber ablegen, aber ich denke, ich fasse mich kurz.». Der Autor hätte deutlich mehr mitzuteilen, aber der begrenzte Raum, in den er seinen Beitrag «hinwerfen» soll, reicht nicht aus.

Außerdem steht der Feuilletonist ständig unter Zeitdruck, weil er regelmäßig Zeitschriften und Zeitungen mit neuen Texten beliefern muss, so kann er sich nicht länger und intensiver für den jeweiligen Beitrag engagieren. Blättert man nochmals in das „Handbuch“ des *Cortegiano* durch, stößt man auf eine andere Analogie, die erklärt, weshalb sich der Feuilletonist so anscheinend „verwahrlost“, ungepflegt, rasch und «hingeworfen» äußert:

Perchè negli animi delli circostanti imprime opinione, che chi così facilmente fa bene sappia molto di più di quello che fa, e se in quello che fa ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio.¹¹²

Durch solche Lässigkeit zeigt der Feuilletonist, dass er unter besseren Konditionen, und wenn er sich nur mehr Mühe geben würde, er in der Lage wäre, viel mehr und Besseres zu schaffen. Auf diese Weise imponiert er seinem Lesepublikum und suggeriert das Bild eines Künstlers, der wegen seiner Fremdbestimmung sein ganzes Potenzial nicht ausdrücken kann.

Vergänglichkeit. Kommen Aquarelle rasch zustande, verwelken sie auch schneller als andere Malformen, wie Öl- oder Wandmalerei. Aquarelle gehören zu den lichtempfindlichsten Kunstwerken; das Licht kann innerhalb von wenigen Tagen verschiedenartige Schäden am Aquarellbild verursachen. Vor allem verblassen die Farben rasch, wenn sie dem Licht ausgesetzt werden. Auch das Papier bräunt und bleicht sehr zügig. Wegen ihrer extremen Zartheit und Fragilität bewahrt man Aquarelle am besten in einem Sammelbuch in einer Schublade auf und setzt sie dem Licht nicht aus.

Extrem vergänglich sind auch Feuilletons. Knüpfen sie oft an aktuelle Nachrichten an oder nutzen alltägliche Ereignisse als Anlässe, sind sie zugleich verurteilt, so schnell wie sie aufgetaucht sind, zu verschwinden. So wie eine Nachricht von gestern meist überholt ist und in der Regel kaum jemand eine alte Zeitung oder eine Zeitschrift wieder in die Hand nimmt, so muss sich das Feuilleton mit der „Unsterblichkeit eines Tages“ zufriedenstellen. Hier muss man jedoch auf einen Unterschied zwischen Publikationsmedien aufmerksam machen: Einerseits gibt es Zeitungen, die in der Weimarer Zeit sogar mehrmals am Tag publiziert werden, und andererseits Zeitschriften, die in der Regel wöchentlich oder monatlich erscheinen. Diese werden in der Regel am Ende des Jahresgangs in einem Buch zusammengebunden, in eine Schublade gelegt und so vor Vergessenheit gerettet. *Aquarelle* erscheint in einer Zeitschrift, *Das Tage-Buch*, und damit in einem „haltbareren“ Medium als einer Zeitung, das sich als geeignet erweist, um über das Ephemere des Zeitungsfeuilletons reflektieren zu können. So

¹¹² Castiglione, Baldassar, *Il libro del cortegiano*, a cura di Barberis, Walter, Einaudi, 2017, Torino, S. 82.

wie Aquarellbilder, werden in jener Zeit auch unterschiedliche Feuilletontexte in eine Buchform gesammelt, damit sie über den Tag hinaus haltbar bleiben können.

***Aquarelle* als multifunktionales Feuilleton.**

Kein zweiter Text Walsers beschäftigt sich so eindeutig und intensiv mit der feuilletonistischen Gattung, und in keinem zweiten Text steht diese Bezeichnung so klar im Mittelpunkt. Obwohl das feuilletonistische Ich anscheinend «drauflos», d. h. ohne lange Sorgfalt, schreibt und «ja bloß so», d. h. mit einer «Sprachverwilderung»,¹¹³ redet, zeichnet sich *Aquarelle* durch eine rigide und strenge Ordnung aus. So wie *Skizze* ist der Text in klare Abschnitte unterteilt. Der Text besteht aus 68 Zeilen, und genau in der Mitte, Zeile 34, befindet sich der Wendepunkt des Beitrags. Nachdem sich das feuilletonistische Ich zum Arbeiten angespornt und das Thema für seine „Aquarellbilder“ geschildert hat, merkt es, dass es bereits die Hälfte des Textes be-malt bzw. be-schrieben hat: «Ich könnte einen meilenweiten Bericht darüber ablegen, aber ich denke, ich fasse mich kurz.». 34 Zeilen sind bereits zustande gekommen, die Hälfte des Beitrags ist fertig. So wie ein Aquarellist, der in der Regel das Blatt Papier für sein Bild genauso zuschneidet, dass er die ganze Fläche überschaubar vor Augen hat, weiß auch das feuilletonistische Ich, dass die Hälfte seiner Papierfläche ausgefüllt ist und es sich kurz fassen muss. Wenn beide Künstler oben beginnen, so fällt beiden visuell sofort auf, dass sie genau die Hälfte des Papiers erreicht haben.

Verkörpert das Ich im ersten Teil des Textes die Figur eines aquarellierenden Feuilletonisten, der einen theatralischen Dialog zwischen einem Maler und einem Feuilletonisten inszeniert, zieht es nach dem Wendepunkt seinen «Prosastückkittel», «eine Art Schriftstellerjacke»¹¹⁴ aus, und verwandelt sich in eine Art Vermittler bzw. in einen Literaturagenten,¹¹⁵ denn «nun, irgendwo müssen

¹¹³ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main., S. 325.

¹¹⁴ AdB 1, 65.

¹¹⁵ Über Literaturagenten und Verlags-Scouts, die in jener Zeit zu einer neuen Berufsgruppe geworden ist, vgl. Stocker, Peter, *Robert Walser, Siegfried Unseld und die Verlage Insel und*

Bilder eben platziert werden».¹¹⁶ Bemüht man sich als Künstler, ein „schönes“ Produkt zu schaffen, muss man sich genauso viel Mühe geben, dafür einen geeigneten Rahmen zu finden; die Kunst verkaufen zu können, erweist sich für einen Feuilletonisten als genauso wichtig wie die Kunst etwas zu kreieren: «Ich sage da meine! Aber sie gehören nicht mir, Sie gehören dem Maler so lange, wie ihm jemand abkauft.» Ein Feuilletontext erreicht seinen Status nur, nachdem er auf den literarischen Markt geschickt und von einer Redaktion abgekauft wird.

So wie bereits in *Skizze*, betont das feuilletonistische Ich in *Aquarelle*, dass es in Berlin gelebt hat und dass es so vertraut mit diesem Ambiente ist, dass es sich sogar mit lokalen Redewendungen auskennt («Im Himmel gibt's kein Kümmel»). Außerdem hebt der Feuilletonist hervor, nicht nur dass er sein Lesepublikum kennt, sondern, dass er sich um seinen Leser kümmert. Ihm schickte er Aquarellbilder aus der Schweiz mit «Gebirgsdörfern», «Bergwänden» und «Landstraßen», «weil ich dich lieben lehren möchte, was um uns ist.»

Beachtet man, wohin das Produkt geschickt werden möchte, in diesem Fall nach Berlin zum *Tage-Buch*, verwandelt sich der Feuilletontext in eine Art Bewerbung-, Begleitungs- oder Empfehlungsschreiben, in Kürze in einen Brief:

Ihnen, Gnädigste,

liegt die schöne Pflicht ob, sie ihm abzukaufen, d. h. verpflichtet sind Sie dazu nicht. Ich sage das ja bloß so.

Ich sage also, daß ich einige nette, gescheite Aquarelle sah, die eine Beredsamkeit an sich haben, womit ich wieder nichts anderes sagen möchte, als daß ich an des Malers Bildfähigkeit glaube.

Indem ich ihm wünsche, er finde Käufer.

Er malt auch Schmetterlinge.

Ihn beglückt jedenfalls die Natur; er spielt geistvoll, d. h. er malt, er spielt nicht, aber ist nicht der Maler auch ein Spieler, wie es auch der Dichter ist?

Aquarelle sind etwas wie kleine Stücke fürs Klavier,

Suhrkamp, in Wirtz, M. Irmgard, Wieland, Magnus (Hrsg.), *Literatur – Verlag – Archiv*, Wallstein, 2015, Göttingen, Zürich, S. 75-94.

¹¹⁶ SW 17, S. 188.

z. B. Sonette.

Bereits höre ich im Geist eins.

Ich bin so musikalisch, wie ich aufs Hören von Musik
total verzichten kann.

Es tönt in mir in einem fort, glauben Sie's mir.

Und kaufen Sie doch mir zulieb dem Maler ein Bild-
chen ab.

Ich bitte Sie schön darum.

Seit Heines *Briefen aus Paris* sind Feuilletontexte und Briefe eng miteinander verzahnt, und auch Walser fügt oft sie in seine Feuilletontexte ein.¹¹⁷ In vorliegenden Fall handelt sich um einen Vermittler, der darauf zielt, durch eine Art Brief die Aquarellbilder eines Malers einer «gnädigen» Frau oder bzw. vielleicht eher einer Zeitschrift (dem *Tage-Buch*) zu verkaufen. Hinweise auf einen Brief tauchen bereits vorher in *Aquarelle* auf: Ein nicht näher bezeichneter großgeschriebener «Lieber» erscheint im inszenierten Dialog, «Gefielen dir diese Aquarelle, Lieber?» und «Brutus» wird eigentlich im *Julius Cäsar* durch einen Brief aufgefordert, aufzuwachen und etwas zu unternehmen.

Im Rahmen dieses fiktiven Briefes stellt der Vermittler den Maler vor und macht Werbung für seine Produkte. Die Aquarelle werden als «nett» und «gescheit» angepriesen, verfügen über «eine Beredsamkeit an sich» und der «Literaturagent» möchte, dass man wie er an die «Bildfähigkeit» des Malers glauben soll. Sollten sich die angebotenen Bilder für die Käuferin als nicht interessant erweisen, malt der Aquarellist auch «Schmetterlinge» und im Allgemeinen «beglückt» ihn die Natur. So könnte die «Gnädige» auch etwas anderes bestellen – ist damit die Zeitschrift angesprochen? – Die angebotenen Aquarelle sind nicht nur ausdrucksstark («Beredsamkeit»), sie können quasi sie als sprechende Bilder sogar mit dem Kino konkurrieren, sie sind «musikalisch» wie «Stücke fürs Klavier», d. h. sie können sogar mit der Konkurrenz des Radios mithalten. Laut des Vermittlers tönen sie in ihm «in einem fort», ununterbrochen, wie Ohrwürmer, und deswegen müssen sie

¹¹⁷ Vgl. Utz, Peter, *Ausgeplauderte Geheimnisse. Die Verwandtschaft von Brief und Feuilleton am Beispiel Robert Walsers*, in *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*, hrsg. von Isolde Schiffermüller und Chiara Conterno, 2015, Würzburg, S. 181-200.

unbedingt gekauft werden. Dass der Vermittler zudem, auch als Appetit anregende Kostprobe *Das Sonett von den Krallen* beigefügt hat, würde ich als wahrscheinlich annehmen.

So übernimmt das «Ich» in *Aquarelle* zwei Rollen: Es verkörpert einen Feuilletonisten, «Was sah *ich* heute?», der auch aus seiner Berliner Vergangenheit schöpft, («In Berlin ließ *ich* mich von einem Friseur rasieren [...]»), und zugleich ist es ein Vermittler zwischen dem aquarellierenden Maler und einer nicht näher charakterisierte «Gnädigste(n)», «*Ich* sage also, daß ich einige nette, gescheite Aquarelle sah.». Walser fragmentiert sein eigenes feuilletonistisches Ich, um unterschiedliche Aufgaben anzugehen. Das feuilletonistische Ich kann nicht nur als freier und unabhängiger Künstler tätig sein, sondern muss sich auch wie ein Literaturagent dem medialen System und dem Literaturbetrieb widmen, um diesen bedienen zu können und zugleich von ihm ernährt zu werden.¹¹⁸ Wie ein Feuilletonist, der in der Regel gleichzeitig mehrere Funktionen erfüllen soll, schlägt der Feuilletonist unterschiedliche Strategien ein, um seine Produkte auf dem Markt zu «platzieren».

1925 erscheint Hessels Zeitschrift *Vers und Prosa* nicht mehr und Walsers Förderer im *Tage-Buch* Stefan Großmann tritt in der Redaktion aus gesundheitlichen Gründen in den Hintergrund. Deswegen lese ich *Aquarelle* einerseits als die Schilderung der eigenen feuilletonistischen Poetik, und andererseits als «Werbefeuilletonist», um neue «Gnädige», neue Interessenten zu finden. Der Versuch erweist sich als erfolgreich, so lädt z. B. die neu-entstandene *Literarische Welt* Walser zur Mitarbeit ein. Zudem erscheinen wieder Beiträge von ihm im *Berliner Tageblatt* und im *Simplicissimus*. Ein tonangebendes Organ wie *Die Frankfurter Zeitung* bietet ihm seine Sparten und sogar *das Sonntagblatt der New Yorker Zeitung* publiziert einen von seinen Texten. Nach der Hyperinflation von 1923 und Walsers komplizierter und wenig produktiver Phase am Anfang des 20er Jahre markiert *Aquarelle* eine Zäsur, die zum Produktionsaufschwung der zweiten Hälfte der 20er Jahre führen wird.

¹¹⁸ Sorg, Reto, «Wir leben in plakätischen Zeiten.». *Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit*, in Theisohn, Philipp, Weder, Christine (Hrsg.), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Wilhelm Fink, 2013, München, S. 167-185.

Öffnet *Aquarelle* neue Publikationsgelegenheiten, so gibt auch jeder einzelne Beitrag dem Autor Anlass zur nächsten Aufgabe, d. h. zum nächsten Text. Das Ende eines Textes stimmt bei Walser oft mit dem Anfang eines neuen überein. So reflektiert Walser darüber in einem Mikrogrammnotat:

Es ist mir schon auch, wie andern klar, daß man Hände nicht in den Schoß legt, aber ich bin mir ebenso klar, daß aus meiner erledigten Aufgabe immer eine neue wächst, daß es gar keine eigentlichen Aufgabenerledigtheiten gibt. Die Griechen sagen in diesem Sinn das Bild von Hydra, die gleichsam problemgespickt ist. Man schlägt ihr das Haupt ab, und sogleich wächst ihr ein frisches und die Schlangenhäupter bedeuten Aufgaben.¹¹⁹

Das Walser'sche «Ich-Buch», besteht tatsächlich aus einer undefinierten Anzahl von Kapiteln, die zu keiner endgültigen «Aufgabenerledigkeit» führt. Jede Aufgabe beinhaltet in nuce die nächste. Dass auf dem Mikrogrammblatt, auf dem der Text *Aquarelle* steht, gleich nach diesem ein unveröffentlichtes Manuskript zu finden ist, in dem die Hauptfigur «Der Vermittelnde»¹²⁰ ist, bestätigt diese Praxis von Walser. Es handelt sich um einen Text, der einen theatralischen Dialog inszeniert. In einem «Vorzimmer» führen «Der Vermittelnde», «Der Demütige» und «Der Bestrebte» Gespräche, während sie darauf warten, dass «in der Wohnung eingelassen» zu werden, in der sich «die Bedächtigen» aufhalten. Aus einer theatralischen Szene mit einem (Literatur)Vermittler in *Aquarelle* zieht der Feuilletonist Materialien für neue Produkte. Aus den «Aschen» von *Aquarelle* entsteht insofern ein neuer potenzieller Text, wie ein Ableger, der sich wiederum auch als eine Vorlage für darauf folgende Aufgaben erweisen könnte.

«Ist nicht der Maler auch ein Spieler, wie es auch der Dichter ist?» Das Feuilleton als Spiel mit besonderen Regeln.

Ein prägendes Merkmal des Spieles besteht aus seiner Begrenztheit, in der Zeit, im Raum und im Regelsystem. Spiele finden in einem beschränkten Schwebezustand statt, in dem „spezielle“ Regeln herrschen, die die Mitspieler für die Zeit des Spieles

¹¹⁹ SW 18, S. 189.

¹²⁰ AdB 2, S. 470-472.

einhalten werden.¹²¹ Walsers feuilletonistisches Oeuvre zeichnet sich durch eine «subversive Anpassung»¹²² an die Regeln aus, indem es wiederholt vor allem auf seine räumliche, aber auch zeitliche Beschränkung hinweist. In *Aquarelle* behauptet das feuilletonistische Ich, dass es «heute» einige Aquarelle gesehen habe, über die es «hinsichtlich ihrer Appetitlichkeit, Gegenständlichkeit» reden möchte. «Heute» werden Aquarelle gesehen, am gleichen Tag wird darüber berichtet, kommt ein Beitrag zustande und anscheinend immer heute wird der Text irgendwohin für die Publikation geschickt. Das Spiel des Feuilletons stammt aus dem limitierten Tagtäglichen und erschöpft sich auch innerhalb des Tages. Möchte man ein etwas längeres Spiel „spielen“, so muss man kein Feuilleton verfassen, sondern muss eine umfangreichere, die zwanzig tagelange «Arbeit» leisten. So steht z. B. im *Tagebuch-Fragment*:

Auf dem Spaziergang überlegte ich mir ein wenig, mit was für Worten ich eine Arbeit zu beginnen habe würde, die ich hier niederschreiben anfangen, und deren Niederschrift mich voraussichtlich etwa zwanzig Tage lang beschäftigen wird.

Erweist sich eine beschränkte Spielzeit als Voraussetzung für das Spiel, muss es auch in einem begrenzten Raum stattfinden. Daher verweist der Feuilletonist Walser auf den Rahmen seines Beitrags, in dem das Spiel abläuft, und «fasst sich kurz». Das Lesepublikum schaut in den gerahmten Feuilletontext wie auf ein Fußballfeld oder eine Arena bzw. ein «Battlefield»¹²³, genießt das gerade laufende Spiel in der für das Lesen begrenzte Zeit und kann dann die Zeitschrift schließen und weglegen. «Keck» malt der aquarellierende Feuilletonist, «indem er an den

¹²¹ Ein Meister des Spiels verstößt nicht gegen die Regeln. So Giovanni Pozzi: «L'artista sommo non è tanto colui che infrange la regola quanto colui che varia la *consuetudine*, così come il buon giocatore non è il baro, ma l'inventore di soluzioni inconsuete nello sviluppo dell'azione ludica.» *La parola dipinta*, Adelphi, 1981, Milano, S. 11.

¹²² Vgl. Ehrlich-Haefeli, Verena, «Gaukler sein wäre schön». *Fritz Kochers Aufsätze - Ein Modell subversiver Anpassung bei Robert Walser*, in Fues, Wolfram Malte und Mauser, Wolfram (Hrsg.), «Vergebendes Enthüllen». *Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Martin Stern, 1995, Würzburg, S. 329-344.

¹²³ Vgl. Heffernan, Valerie, *Provocation from the Periphery – Robert Walser Re-examined*, Königshausen und Neumann, 2007, Würzburg, S. 65-87.

gesunden Menschenverstand appelliert», damit sich die Lesenden nach den gravierenden Themen “über dem Strich” durch etwas Spielerisches entspannen können. Das genau wünscht sich Stefan Großmann, als Redakteur des *Tage-Buch*, wenn er in seinem Gründungsmanifest fest hält:

Das “Tage-Buch” will Langweile und Schwerfälligkeit vermeiden. Seine Glossen dürfen und sollen keck sein. Der Leser soll dieses “Tage-Buch” in guter Laune aus der Hand legen.¹²⁴

Auch wenn nur einige Beiträge Walsers in den „Glossen“ des *Tage-Buchs* veröffentlicht sind, könnten sie dort auf jeden Fall zur «guten Laune» des Lesepublikums beitragen und sich als Entlastung nach den gewichtigen Beiträgen in der Zeitschrift anbieten.

Das Spiel von Walsers Feuilleton ist auf Zeit und Raum angewiesen; es wirkt zugleich auf eine Versöhnung zwischen Arbeit und Genuss hin. Walsers Spieltrieb befindet sich in einem positiven Kreislauf, der einerseits zu neuen Aufgaben führt und andererseits neuen Spieltrieb und Genuss generiert. Seine „Spieltexte“ sind «appetitlich», Zeitschriften und Bücher «schmecken»¹²⁵ gut und Worte zerfallen ihm nicht im Mund wie «modrige Pilze»,¹²⁶ sondern werden genossen. Verkörpert die Arbeit für das Bürgertum eine ernste und rein zweckorientierte Tätigkeit, um sich als Führungsschicht innerhalb der Gesellschaft zu etablieren,¹²⁷ so greift Walser indirekt auf Schillers Traktat *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* zurück.¹²⁸ So wie Schiller, überbrückt Walser die Kluft zwischen Arbeit und Genuss, er versöhnt mittels des Spieltriebs eine zweckorientierte Tätigkeit mit dem Spaß und plädiert für eine Arbeit, die auch Freude generieren kann.

¹²⁴ *TB*, H. 1, Jg. 1.

¹²⁵ «Zum Frühstück lass ich mir gern irgendein Blatt schmecken, wie z. B. “Das Journal von Genève”», *SW*, 17, S. 148.

¹²⁶ Vgl. (von) Hofmannstahl, Hugo, *Der Brief an Lord Chandos*, Reclam, 2019, Ditzingen.

¹²⁷ Vgl. Moretti, Franco, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, 2017, Torino.

¹²⁸ Vgl. Schiller, Friedrich, *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo*, Negri, Antimo (Hrsg.), Armando Editore, 2002, Roma, die Einführung von Antimo Negri, S. 6-265.

«Eine hübsche Frau liebte einen Räuber.»

Der Text *Der Räuber*

Die Walser-Kritik beschäftigte sich bekanntlich intensiv mit dem *Räuber-Roman* (1925). Der Text *Der Räuber* (1921) wurde dagegen bisher kaum wahrgenommen. Obwohl die zwei Texte so auffällig eng miteinander verzahnt sind, dass etliche Themen des Romans bereits im Text in einer kondensierten Form präsent sind, ist keine Studie zu finden, die sich mit diesen Gemeinsamkeiten auseinandergesetzt hat.¹²⁹ In diesem Kapitel werde ich unter anderem versuchen, diese Lücke zu schließen. Der folgende Beitrag fokussiert hauptsächlich auf zwei Themen: Einerseits versucht er, zu zeigen, wie weit es sich bei *Der Räuber* per se um einen selbstständigen, mehrschichtigen und literarisch komplexen Beitrag handelt, und andererseits, wie er bereits in nuce mit etlichen Themen des *Räuber-Romans* experimentiert. Dafür, dass sich Walser beim Verfassen des Romans *auch* auf diesen Text gestützt hat, sprechen viele Elemente, allen voran der auffällige Beginn beider Werke: «Eine hübsche Frau liebte einen Räuber» im Feuilletoncontext, «Edith liebt ihn»¹³⁰ im Roman.

Im Folgenden werde ich zuerst *Der Räuber* in seinen journalistischen Zusammenhang im *Das Tage-Buch* einbetten, und ihn gleichzeitig mit anderen «Jetztzeit»-Räubern in Dialog bringen. Anschließend werde ich mit einem *close reading* des Beitrags die Struktur, den Inhalt und die selbstreflexiven Elemente des Textes analysieren: Es handelt sich um einen zweiteiligen kurzen Text, in dem im ersten Abschnitt die Abenteuer und die Liebesgeschichte zwischen einem Räuber und einer hübschen Frau geschildert werden, während im zweiten ein unbestimmter Erzähler («Der») das Wort ergreift und enthüllt, dass die geschichtlichen Ereignisse eigentlich «Phantasiegebilde» seien, aufs «Zifferblatt» blickt und «jetzt» ein «Spaziergächchen» macht. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels werde ich dann *Der Räuber* als einen Prätext zum *Räuber-Roman* betrachten. Dabei werden etliche intertextuelle Elemente zwischen den unterschiedlichen Texten ans Licht gebracht.

¹²⁹ Eine Erwähnung ist aber im *Walser-Handbuch* zu finden, S. 181.

¹³⁰ AdB 3, S. 11.

Dadurch lässt sich zeigen, dass der Feuilletoncontext sowohl als eine Skizze als auch als ein Laboratorium zum größeren Roman verstanden werden kann.

Die Räuber von heute. Der Text *Der Räuber* in seinem Kontext.

Mit «Die Räuber von heute» betitelt der Dichter und Publizist Carl Albert Lange in der Zeitschrift *Weltbühne* eine Rezension von Erich Ziegels Inszenierung von Schillers *Räubern*, die am 4. Oktober 1921 in den Hamburger Kammerspielen aufgeführt wurde. Diese Inszenierung, die vier Tage nach der Veröffentlichung von Walsers *Der Räuber* stattfinden wird, spielt eine wesentliche Rolle in der Geschichte des deutschen Theaters, weil sie zu den ersten Versuchen gehört, Klassiker in modernen Kostümen aufzuführen. So der Rezensent Lange:

Mit einer verblüffenden Kühnheit hat er (Erich Ziegel) dem Stück allen traditionellen Plunder heruntergerissen und ihm im Kostüm unsrer Zeit zu einer ekstatischen Neugeburt verholfen. "Kostüm" ist schon zu viel gesagt, klingt schon zu sehr nach Komödiantentum. Ziegels Räuber erschienen in Schillerkragen, in feldgrauem Rock, in Stahlhelm und oesterreichischen Käppi, als ob sie eben von der Straße heraufgekommen wären. [...] Eins ist [...] sicher: Daß die Jungen von 1921 dasselbe Feuer durchglühte wie die von 1782. Wie Feuer prasselten sie, diese unsterbliche Räuberszenen. Man hätte brüllen mögen vor Begeisterung.¹³¹

Diese aktualisierte Version von Schillers Theaterstück erweist sich nicht nur als bahnbrechend, sondern inspiriert die vier Jahre später epochemachende Inszenierung der *Räuber* durch Erwin Piscator, die wiederum Brechts Theater massgeblich beeinflussen wird.¹³² Auch der Maler und Karikaturist George Grosz knüpft in der Nachkriegszeit an das Räuber-Thema an und veröffentlicht einige Lithographien nach Szenen aus Schillers Theaterstück, die ebenfalls eine Aktualisierung der Räuberfigur darstellen. Groszs Karikaturen erscheinen im Jahr 1922 im Malik-Verlag und werden im *Tage-Buch* begeistert beworben.¹³³

¹³¹ WB, 17. Jg, N. 42, 4. Oktober 1921.

¹³² Vgl. Piscator, Erwin, *Das politische Theater*, Rowohlt, 1963, Reinbek bei Hamburg, S. 89-90.

¹³³ TB, Jg. 4, H. 45, 10. November 1923. Drei volle Seiten wurden George Grosz gewidmet, eine davon seinen Räubern.

GRAPHIK / VORZUGSAUSGABEN



Aus d. Mappe DIE RÄUBER

GEORGE GROSZ DIE RÄUBER

9 signierte Lithographien
nach Sentenzen aus Schillers Räufern
Mappe 1–5: Ganzpergament 500,—
Mappe 6–10: Halbpergam. (vergriffen)
Mappe 11–45: Halbseide 300,—
Mappe 46–100: Halblein. (vergriffen)

GEORGE GROSZ IM SCHATTEN

9 signierte Lithographien
Alle Ausgaben vergriffen

GEORGE GROSZ GOTT MIT UNS

9 signierte Lithographien
Mappe 1–20: Halbpergament 400,—
Mappe 11–60: Halbseide (vergriffen)
Mappe 61–125: Halblein. (vergriffen)

Ziegel und Piscator im Theater, Grosz in der Malerei genauso wie Walser in der Literatur stützen sich auf die Gestalt der zwielichtigen Räuber-Figur, um den politischen, ökonomischen und sozialen Wirrwarr der Weimarer Zeit darzustellen. Räuber schleichen im Diskurs der Nachkriegszeit herum, nicht nur in Verbindung zum Werk Schillers, sondern man greift auf die suspekte Figur zurück, um den Kapitalismus und seine schändlichen Folgen zu kritisieren. Auch der *Tage-Buch*-Hauptredakteur Stefan Großmann braucht das Räuber-Klischee, um sich mit dem Zeitgeist in Deutschland auseinanderzusetzen. So im Artikel *Der 3. März 1921 in Berlin*:

Ein Droschkenkutscher sagte: “So ‘ne Bande. Einfach Räuber!”

Zweiter Droschkenkutscher. “Ach, das sind feine Leute. Nehmen den Leuten das letzte Geld, das letzte Stück Gold ab und tun dabei noch sehr höflich, wie wenn sie zivilisierte Menschen wären!”

Ein junger Arbeiter mengte sich in das Gespräch: “Geschieht uns schon recht. Wenn wir uns alles gefallen lassen! Das Alles hätte nicht passieren können, wenn die Leute bewaffnet gewesen wären. Aber das sind jetzt nur die Spitzbuben.”

Ich mußte bei dem Ingrim, mit dem die Leute redeten, glauben, sie sprächen von der Londoner Konferenz. Aber als der Droschkenkutscher sagte: “Den einen, den mit der

Hornbrille, sollten sie wenigstens erwischen!” da erkannte ich, daß nicht von Lloyd George, der zwar bei der Arbeit bebrillt ist, sondern von den Räubern die Rede war, die vor einigen Tagen das Verbindungsauto auf der Landstraße bei Straußberg überfallen haben. Das Volk braucht Bilder. Solange die wirklichen Räuber mit Pistolen ausgestattet sind, nachts Autos anhalten, aus dem Dunkel hervorspringen und im Dunkel wieder verschwinden, werden sie sich der Fantasie der Deutschen viel leichter einprägen als gutgekleidete, distinguierte Diplomaten die Noten empfangen und überreichen. Der Konferenzsaal in London sagt der romantischen Fantasie der Deutschen weniger zu als die menschenleeren Straßen bei Straußberg, und die Passagiere im Auto, die sich plötzlich als Verbündete der überfallenden Räuber entpuppen, regen naive Leute viel mehr auf als Delegierte, die sich den Ausführungen von Lloyd George nur voll und ganz anschließen können. Deshalb war am 3. März in Berlin im Volk vom räuberischen Überfall bei Straußburg viel mehr die Rede als von der feinen millionenmal ergiebigeren Angelegenheit in London.¹³⁴

Großmanns Artikel zeigt, einerseits, wie weit das Räuber-Konzept in jener Zeit präsent ist und andererseits, wie es verwendet wird, um die sozial-politische Lage zu zeichnen. Begegnet man teils Räubern, die wie in etlichen Räuberromanen Kutschen erbeuten und im Dunkeln verschwinden, trifft man zugleich auf feingekleidete und zivilisierte “Banditen”, wie Lloyd George, die durch politische Entscheidungen das Volk ausplündern. Immerhin befindet man sich in den komplizierten Anfangsjahren der Weimarer Republik, die in die Hyperinflation und in den Mord an Walther Rathenau münden, und in denen sich soziale Gegensätze wie auch die Polemik gegen «Kapitalisten» und Kriegsgewinnler verschärfen werden.

Walsers Jetztzeit-Räuber lässt sich jedoch unmöglich in eine von Großmanns Kategorien hineinpressen. Einerseits erweist sich sein Mantel als «fadenscheinig», wohnt er doch wie ein wilder Bandit «in einer Hütte» und kämpft als «tapferer» Held mit «Hundertern»; andererseits verfügt er als gesellschaftlich angepasster Räuber über «einen tadellosen Anzug», den er wiederum nur trägt, wenn er «die hübsche Frau» trifft, und er schickt ihr «per Tratte», was er regelmäßig erbeutet. Dazu kommt, dass «unser Räuber» «Stendhal» liest und eigentlich als «ein braver,

¹³⁴ *TB*, 12.03.1921, H. 10, Jg. 2.

verständiger junger Mensch» geschildert wird, «der in das Fraueeli verliebt war, hie und da in ihr Lädeli kam und mit ihr plauderte.» Hält man sich die Doppelung einer Ambivalenz zwischen einem wilden und einem durch den feinen Anzug maskierten Räuber vor Augen, handelt sich hier um einen “Banditen”, der die vielfachen Facetten des zeitgenössischen Diskurses aufnimmt und sie in überraschender Weise in einer einzigen Person vereinigt.

Das «Zifferblatt». Die innere Struktur des Texts.

So wie bereits anhand *Skizze* und *Aquarelle* hervorgehoben worden ist, gilt die Spannung zwischen Ordnung und Unordnung, Regel und Freiheit, «Zwang» und «sich gehenlassen»¹³⁵ als Leitfaden des Walscherchen feuilletonistischen Stils. Sind *Skizze* und *Aquarelle* sowohl visuell als auch inhaltlich streng zweiteilig, so hat auch *Der Räuber* eine eigene, besondere und markierte Struktur.

¹³⁵ So thematisiert z. B. Walser diese kreative Spannung in einem Mikrogramm: «Unser Stil versteht man aber immer eine Gebändigtheit und ein Behagen, das aus dieser Beherrschtheit hervorkommt und -strömt. Ungezwungenheiten können und müssen sogar aus seinem Zwang stammen. Wer sich einem gewissen Zwang unterwirft, darf sich irgendwie gehenlassen.» Vgl. Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern*, S. 18.

Eine hübsche Frau liebte einen Räuber. Sie war reich, gab Gesellschaften. Von ihm ist anzunehmen, er habe in einer Hütte gelebt.

Sie trug halb- so gut, wie hohe Schuhe und schätzte ihn, weil er tapfer war, es mit Hunderten aufnahm. Welch interessantes Verhältnis.

Sie hatte einen Käfig voll Löwen und Fässer voll Schlangen. Was hatte er? Unzählige Sünden auf seinem Gewissen. Aber er war wenigstens nicht fad, das gab den Ausschlag.

Sein Mantel war zwar fadenscheinig genug, sie dagegen ging unglaublich nobel.

Teils trafen sie sich im Gebirge, teils am Bahnhof. Was er erbeutete, sandte er ihr per Tratte.

Mitunter besuchte er sie und trug bei solchen Anlässen einen tadellosen Anzug. Stets benahm er sich sehr artig.

Er las Stendhal, sie Nietzsche. Erklärungen hierüber geben wir nicht, wenn man uns auch ein ganzes Jahr lang darum ersuchte.

Annäherungen erlaubte sie ihm nie. Ihre Beziehungen blieben platonisch, und mit Recht, sonst wär's mit seiner Tatkraft bald vorbei gewesen.

Er war eine Napoleonnatur! Und sie? Etwa eine Katharinatur? Keine Spur!

Eine Spezereihändlerin war sie, die drei Kinder hatte, und unser Räuber war ein braver, verständiger junger Mensch, der in das Frauli verliebt war, hie und da in ihr Lädli kam und mit ihr plauderte.

Die Tiger und Löwen, die feingewichsten Stiefelchen, blendenden Gesellschaften, die tadellosen Anzüge, die Hunderte, mit denen er's aufnahm, die Beziehungen voll Aufopferungen, die Pfiffe, Signale und struppigen Haare sind Phantasiegebilde.

Der sie ausheckte, blickt jetzt auf's Zifferblatt und meint, es sei Zeit, vom Schreibtisch aufzusteh'n und ein Spaziergängchen zu machen.

Der Räuber besteht aus zwölf kurzen Abschnitten, die einer rasch auf Papier geworfenen Bleistiftskizze ähneln. Erzeugen die ersten neun Abschnitte eine romanhafte Atmosphäre, wird in den letzten drei erzählt, dass es sich im ersten Teil um «Phantasiegebilde» gehandelt habe und dass erst im 12. der Feuilletonist «aufs Zifferblatt» «blickt», «vom Schreibtisch» aufsteht und ein «Spaziergängchen» macht. Wenn der fiktive Erzähler in der Pointe das Wort ergreift, sich dafür entscheidet, «aufs Zifferblatt» zu blicken und den Feierabend zu genießen, ist hier nicht nur die Uhr gemeint, sondern bezieht es sich vermutlich *auch* auf seine zwölf gerade fertigverfassten «Paragrafen» bzw. sein Blatt mit gedachten Ziffern.

Wie ist diese Schreibpraxis zu verstehen? Walser legt viel Wert auf die Struktur bzw. auf die «Textur»¹³⁶ des Beitrags, und also auf die impliziten Regeln, auf denen seine Feuilletontexte basieren sollten. Einem Maler oder einem Architekten ähnlich organisiert er nicht selten die Fläche seines Blattes, und zugleich setzt er sich öfters Grenzen und gibt sich Spielregeln, die ihm ermöglichen, sich innerhalb von

¹³⁶ Vgl. Baßler, Moritz - «Die Entdeckung der Textur» - *Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Niemeyer Verlag, 1994, Tübingen.

Beschränkungen frei zu bewegen. Zieht man z. B. den Text *Das Alphabet*, der am 5. Juni 1921 in der *Neuer Zürcher Zeitung* erschienen ist oder *Die leichte Hochachtung*, der 1927 im *Berliner Tageblatt* publiziert wurde, wird deutlich, wie sich Walser einem selbst auferlegten Rahmen unterwirft. Im ersten Text stellt er ein merkwürdiges Alphabet fertig,¹³⁷ in dem jedem Buchstaben eine Art Definition zugeteilt wird (z. B. «R. Ist ein Räuber mit romantischem Mantel, der sich aber offenbar bloß zum Schauspieler ausbildet. Er übt sich als Karl Moor.»¹³⁸), im zweiten unterwirft er sich einer ähnlichen Aufgabe: «Ich schreibe hier ein Prosastück, worin ich jeden Satz mit einem selbstbewußten Ich anfangen will.»¹³⁹ In unserem Räubertext füllt der Autor das «Ziffer-Blatt» mit zwölf «Paragrafen» anstatt Zeichnen aus, im Alphabetttext verfasst er ein ganzes Alphabet während in der *Leichten Hochachtung* einen Text «mit einem selbstbewußten Ich» an jedem Satzanfang schreibt.

Es ist hier wichtig, zwei Beobachtungen hervorzuheben. Einerseits bringt hier der Text viel Spielerisches ans Licht. Nicht nur das Lesepublikum, auch der den Text schaffende Feuilletonist lässt sich von seinem literarischen Produkt unterhalten, spielt mit Form und Inhalt und empfindet bei der Arbeit Freude und Genuss. Wie im Räubertext steht, handelt es sich um einen fiktiven Erzähler («Der»), der dieses eben verfasste «Phantasiegebilde» spielerisch, quasi wie Streiche à la Max und Moritz, «ausgeheckt» hat. Zweitens hat das Ganze mit dem Setzen von eigenen Regeln zu tun: Im Gegensatz zu etablierten literarischen Gattungen entzieht sich das Feuilleton absichtlich festen Regeln, und so muss der Feuilletonist selbst eigene erfinden, um erfolgreich kohärente und «funktionierende» Texte zu verfassen.

Die innere Struktur, die spielerische Natur des Textes und die selbst auferlegten Regeln erhöhen die Komplexität des *Räuber*-Beitrags und zwingen das Lesepublikum zu einer intensiven Auseinandersetzung mit ihm. Nimmt der Lesende ernsthaft am Spiel des Textes *Der Räuber* teil und akzeptiert er die ihm

¹³⁷ Vgl. Utz, Peter, *Von der „Amazone“ zum „Zeitungs-bureau“: Robert Walsers „Alphabet“ und das literarische Buchstabieren im Feuilleton*, in *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XXXII, Peter Lang, 2020, Bern, H. 1, S. 105-125.

¹³⁸ SW 17, S. 193.

¹³⁹ SW 19, S. 112.

innenwohnenden “Regel”, so muss er auch mit einer mehrmaligen Wiederholung der Lektüre rechnen, denn wie ein «Zifferblatt» erschöpft sich das Potential des Textes *Der Räuber* keinesfalls in einer einzigen Lektüre. Wegen der Komplexität des feuilletonistischen Spiels wird das Lesepublikum dazu angespornt, wiederholt und zyklisch wieder die Lektüre von vorne zu beginnen, und demzufolge auch länger bei dem Feuilletontext und der Zeitschrift zu verweilen.

«Phantasiegebilde». Die inhaltliche Struktur des Textes.

Nicht nur die innere, auch die inhaltliche Struktur des Textes wirft etliche Fragen auf. Der Beitrag präsentiert sich als streng zweiteilig: Erzeugen die ersten neun Abschnitte eine scheinbar klischeehafte räuberische Atmosphäre, erscheint im letzten ein unbestimmter «Der», der preisgibt, dass es sich im Vorherigen eigentlich um «Phantasiegebilde» handelt:

Eine Spezereihändlerin war sie, die drei Kinder hatte, und unser Räuber war ein braver, verständiger jünger Mensch, der in das Fraueli verliebt war, hie und da in ihr Lädeli kam und mit ihr plauderte.

Die Tiger und Löwen, die feingewichsten Stiefelchen, blendenden Gesellschaften, die tadellosen Anzüge, die Hunderte, mit denen er's aufnahm, die Beziehungen voll Aufopferungen, die Pfiffe, Signale und struppige Haare sind Phantasiegebilde.

Der sie ausheckte, blickt jetzt aufs Zifferblatt und meint, es sei Zeit, vom Schreibtisch aufzustehen und ein Spaziergänglichchen zu machen.

Eigentlich handelt es sich um einen metaliterarischen Reflexionsprozess, in dem zuerst die fiktive Welt geschildert und danach den Lesenden verraten wird, woher das Material für das literarische Werk stammt. Der kaum näher zu definierende Räuber, der weder ein wilder mit Pistolen ausgestatteter Bandit noch ein gutgekleideter, mächtiger Diplomat ist, entpuppt sich im zweiten Teil als ein «braver, verständiger junger Mensch, der in das Fraueli verliebt war, hie und da in ihr Lädeli kam und mit ihr plauderte.» Das große Abenteuer verwandelt sich so in ein alltägliches, unbedeutendes kleines Ereignis, das auch durch die Diminutive verniedlichenden schweizerdeutsch geprägten Wörter «Fraueli» und «Lädeli» signalisiert wird.

Auch die scheinbare Liebe zwischen der mächtigen, reichen und «hübsche(n) Frau» und dem wohl in einer Hütte lebenden Räuber wird sich als «Phantasiegebilde» entlarven. Die Frau entpuppt sich als eine «Spezereihändlerin», d.h. sie leitet vermutlich in der Schweiz einen Gemischtwarenladen. Anstelle eines «Käfigs voll Löwen und Fässer voll Schlangen» verfügt sie nur über alltägliche Verkaufsprodukte, anstelle von «blendenden Gesellschaften» sieht sie nur Kunden, und, dass man nicht reich wird, indem man ein kleines Geschäft betreibt («Lädeli») und für drei Kinder zu sorgen hat, liegt auf der Hand. Bereits die Bemerkung im zweiten Abschnitt, dass die «hübsche Frau», nicht nur «hohe Schuhe», sondern gelegentlich auch komfortablere «halb-hohe» trägt, führt von Anfang an überraschende und komische Elemente in die «Textur» ein.

Nachdem sich die «hübsche Frau» als eine «Spezereihändlerin» und der Räuber als «verständiger junger Mensch» entpuppt haben, taucht der folgende merkwürdige und auf den ersten Blick undurchschaubare Katalog auf:

Die Tiger und Löwen, die feingewichsten Stiefelchen, blendenden Gesellschaften, die tadellosen Anzüge, die Hunderte, mit denen er's aufnahm, die Beziehungen voll Aufopferungen, die Pfiffe, Signale und struppige Haare sind Phantasiegebilde.

Dieser rhetorische Katalog,¹⁴⁰ der Bezeichnungen apodiktisch und unsystematisch auflistet, beinhaltet einige widersprüchliche und merkwürdige Elemente. Soll sich in der Regel ein Feuilletontext durch Effizienz auszeichnen, weil der ihm zugemessenen Raum beschränkt ist, erweist sich das Wiederholen von Wörtern als eine paradoxe Raumverschwendung. Dazu kommt, dass das Lesepublikum normalerweise nach zwei, drei Lexemen das Prinzip eines zusammenfassenden Katalogs durchschaut, ihn überspringt und zu den anscheinend sinntragenden Wörtern, in diesem Fall zu «Phantasiegebilde» kommt. Überspringt man also in der Regel zusammenfassende Kataloge, um so mehr im rasch zu konsumierenden Feuilleton, erscheinen in dieser Auflistung teils neue Elemente, die der Text vorher nicht beinhaltet hat, teils Abweichungen vom «Original». Thematisiert wird hier,

¹⁴⁰ Vgl. Baßler, Moritz, *Historischer und rhetorischer Katalog*, in Baßler, Moritz, Brecht, Christoph, Niefanger, Dirk, Wunberg, Gotthart, *Historismus und literarische Moderne*, Niemeyer, 1996, Tübingen, S. 134-149.

wie Walser mit der Fantasie und mit ihren «Phantasiegebilden» arbeitet: Die Fantasie wiederholt einige bereits «gesehene» Elemente, wie die «Löwen», sie verändert andere Komponenten, wie die «Schuhe», die sich in «Stiefelchen» verwandeln, lässt willkürlich einige Aspekte weg, wie «die Fässer voll Schlangen», und führt neue Bilder ein, wie «Tiger» oder «struppige Haare».

Durch den entsprechenden Schreibprozess rückt einerseits das sprachliche Material mit seinen einzelnen Lexemen in den Vordergrund,¹⁴¹ und zugleich wird über die Darstellungsleistung, die Rolle der Fantasie und den Produktionsprozess des Schriftstellers reflektiert. Elemente werden aus dem ursprünglichen Kontext herausgelöst, d. h. aus dem ersten Teil des Textes, und sowohl mit neuen Elementen kombiniert wie auch in eine neue Reihenfolge gebracht, damit sie nochmals auf einander reagieren können und dadurch etwas Neues entstehen kann. Auch auf diese Weise experimentiert Walser «auf sprachlichem Gebiet», in der Hoffnung, «irgendwelche unbekannte Lebendigkeit» in dem Sprachmaterial zu «wecken».¹⁴² Hier wird bereits mit einigen Praxen der Wiederholung, Repräsentation und schriftlich der Reflektion über den Schreibprozess experimentiert, die später auch im *Räuber-Roman* weiterentwickelt und intensiviert werden.¹⁴³ Darauf werde ich später in diesem Kapitel zurückkommen.

«Was er erbeutete, sandte er ihr per Tratte.» Selbstreflexive Elemente im Text.

Das «Wie der Arbeit»¹⁴⁴ erweist sich auch in *Der Räuber* alles andere als nebensächlich. So wie bereits in *Skizze* oder *Aquarelle*, fließt die Reflexion über das Schriftstellern auch in diesen Text ein. Im *Räuber*-Feuilletoncontext wird nicht nur

¹⁴¹ Vgl. Mohr, Daniela, *Das nomadische Subjekt – Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers*, Peter Lang, 1994, Frankfurt am Main, S. 207-233.

¹⁴² SW 20, S. 429.

¹⁴³ Vgl. Bucher, André, *Repräsentation und Wiederholung in Robert Walsers «Räuber»-Roman*, in Müller-Wille, Klaus und andere (Hrsg.), *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Rombach Wissenschaften, 2002, Freiburg im Breisgau, S. 283-294.

¹⁴⁴ «Walser ist das Wie der Arbeit so wenig Nebensache, dass ihm alles, was er zu sagen hat, gegen die Bedeutung des Schreibens völlig zurücktritt.», Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main., S. 325.

im Satzeschluss darauf verwiesen, dass hier eine schriftstellerische Leistung vollbracht wurde, sondern es tauchen schon zuvor etliche Elemente in der «Textur» auf, die an die Arbeit des Feuilletonisten denken lassen, allen voran die Tatsache, dass, was vom Räuber erbeutet wird, der «hübschen» Frau bzw. der «Spezereihändlerin», «per Tratte» geschickt wird.

Über die Figur eines Räuber-Schriftstellers, der Texte, Erfahrungen, Impressionen «erbeutet» und sie in Literatur verwandelt, wird ausdrücklich im *Räuber-Roman* erzählt. Der Text *Der Räuber* antizipiert diese Thematik jedoch bereits und erklärt in nuce, wie die räuberische Produktionskette funktioniert: «Was er erbeutete, sandte er ihr per Tratte». Das Räubergut besteht also aus einem Papier, der «Tratte», und der Räuber schickt es einer Frau zu, die es später in Geld konvertieren wird. Insofern repräsentiert dieser Prozess eine selbstreflexiv lesbare Metapher des Feuilletongeschäfts: Der Räuber-Feuilletonist verschickt einer Frau-Zeitschrift das aus Papier bestehende Erbeutete «per Tratte» und hofft auf eine Konversion des Raubs in Honorar.

Die Zeitschrift-Frau nimmt die Beute auf, verwandelt das Erbeutete in sauberes und legales Geld, trifft sich auch gelegentlich mit dem Banditen und verfügt in ihrer Geschäft-Redaktion sogar über «einen Käfig voll Löwen und Fässer voll Schlangen». Etliche Autoren, vor allem solche, die für den Tagesgebrauch arbeiten, vergleichen sich in jener Zeit öfters mit domestizierten (Raub)Tieren, die sich gezwungen sehen, wie im Zoo in einem Käfig das Bürgertum für Geld zu unterhalten.¹⁴⁵ Einige, wie z. B. Kurt Tucholsky, geben sich sogar ironisch tierische Pseudonyme wie „Peter Panther“ oder „Theobald Tiger“. Ein «Tiger» erscheint vermutlich nicht zufällig in *Der Räuber*. Dazu kommt, dass Franz Blei bzw. «Dr. Peregrin Steinhövel», im Sommer 1920 ein *Bestiarium literaricum* veröffentlicht, das 1922 im Rowohlt-Verlag erscheint und in dem unter anderen auch Robert Walser vertreten ist. Dort versucht Blei einen Katalog der bedeutendsten «Literat-Tiere» aufzustellen:

¹⁴⁵ Utz, Peter, «Sichgehenlassen» unter dem Strich. *Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons*, Schütz, Erhard, Kauffmann, Kai, *Die lange Geschichte der Kleinen Form - Beiträge zur Feuilletonforschung*, Weidler Verlag, 2000, Berlin, S. 142-162.

Ich glaube sagen zu können, daß mir keines von einer Wichtigkeit oder Notorität entgangen ist und daß ich sie ziemlich beieinander habe in diesem Käfig meines Bestiariums oder Tierparke.¹⁴⁶

In den unterschiedlichen Käfigen wird zwischen einem «gazellenartigen» Hofmannsthal und einer Kafka-Maus auch ein Walser zur Schau gestellt:

Das Walser ist ein überaus zierliches, graziöses Tierchen aus der Familie der Eichhörnchen. Auf den ganz hohen Bäumen sieht man es nicht; es macht auch keine Versuche da hinauf zu gelangen. Aber den mittleren gibt des Walsers naive und schelmische Anmut eine heitere Lebendigkeit.¹⁴⁷

Dass das “Walser-Eichhörnchen” selbst von diesem *Bestiarium* erfahren hat, ist sehr wahrscheinlich.¹⁴⁸ Hier kommt zum Ausdruck, wie weit der Vergleich Tiere-Schriftsteller in der «Jetztzeit» präsent ist und wie Walser vermutlich auch einige «Literat-Tiere» im Käfig des Textes *Der Räuber* implizit zur Schau stellen wollte. Der Räuber-Robert raubt den jetztzeitigen Diskurs aus, schreibt auf Papier Texte, die das Publikum unterhalten sollten und sendet sie «per Tratte» der passenden Zeitschrift oder Zeitung. Schleichen räuberische Figuren umher und taucht ein Katalog mit «Literat-Tieren» auf, knüpft Walser daran an, damit sich sein Feuilletoncontext an den Diskurs anschließen kann. Mutatis mutandis Ähnliches kann m. E. auch für die zwei folgenden Sätze gelten, die schwer zu entschlüsseln sind:

Er las Stendhal, sie Nietzsche. Erklärungen hierüber, geben wir nicht, wenn man uns auch ein ganzes Jahr lang darum ersuchte. [...] Er war eine Napoleonnatur! Und sie? Etwa eine Katharinanatur? Keine Spur!

Der Räuber liest «Stendhal» und zeigt eine «Napoleonnatur», während sich die Frau mit «Nietzsche» amüsiert aber keine «Katharinanatur» ist. Zusätzliche Hinweise an die Lesenden, um diese merkwürdigen Sätze zu enträtseln, werden nicht nur verschwiegen, sondern das Verschweigen selbst wird ironisch thematisiert: «Erklärungen hierüber, geben wir nicht, wenn man uns auch ein ganzes Jahr lang

¹⁴⁶ Blei, Franz, *Das grosse Bestiarium der modernen Literatur*, Rowohlt, 1922, Berlin, S. 8.

¹⁴⁷ Ivi, S. 68.

¹⁴⁸ Vgl. Gabrisch, Anne, *Robert Walser und Franz Blei – Oder: vom Elend des literarischen Betriebs*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, 1990, Berlin.

darum ersuchte». Versuchen die Lesenden eine eindeutige Auflösung dieser rätselhaften Zeilen, geraten sie auf einen Holzweg, der zu keinem endgültigen Ziel führt. Die ineinander verschachtelten Sätze erweisen sich als unverständlich.¹⁴⁹ Was sollte man sonst unter «Napoleonnatur» verstehen? Weist die «Katharinanatur» auf die russische Kaiserin als Äquivalent zu Napoleon hin?¹⁵⁰ Liest der Räuber Stendhals *De l'amour, Rouge et noir* oder *Chartreuse de Parme*? Wie kann der Lesende im Werk Nietzsches irgendeine aufklärende Antwort auf diese explizit verrästelten Zeilen finden?¹⁵¹

Bettet man den Text in seinen journalistischen Zusammenhang, im *Tage-Buch*, gewinnt der labyrinthische Beitrag an neuen Pfaden, aber auch an neuen Sackgassen, während sich zugleich jede Art von eindeutiger Enträtselung seiner Elemente weiter entfernt. Versteckt sich hier der Anarchist, Revolutionär und gewissermaßen Bandit Max Hölz, der im März des gleichen Jahres wie *Der Räuber* (1921) den gescheiterten Mitteldeutschen Aufstand führte? Großmann bezeichnet ihn in seiner Zeitschrift als eine «Proletariernatur»¹⁵², während ihn der Schriftsteller Erich Mühsam eine «proletarische Napoleonnatur»¹⁵³ nennt. Auch mit dem Nietzsche-Diskurs beschäftigt sich das *Tage-Buch* intensiv und regelmäßig, wie sehr wahrscheinlich auch das gebildete *Tage-Buch*-Lesepublikum.¹⁵⁴ Unabhängig

¹⁴⁹ Mit der Bezeichnung von «Unverständlichkeit» stütze ich mich auf Moritz Baßlers *“Die Entdeckung der Textur” - Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Niemeyer Verlag, 1994, Tübingen.

¹⁵⁰ Die Politikerin und Vereinsgründerin Katharina von Kardorff-Oheimb war z. B. in jener Zeit eine Figur, die öfters im Zentrum des politischen Diskurses stand.

¹⁵¹ Über das Thema Walser-Nietzsche vgl. Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern - Robert Walsers 'Jetztzeitstil'*, Suhrkamp, 1998, Frankfurt am Main, S. 170-191; Strinz, Bastian *Robert Walsers Prosastücke im Lichte Friedrich Nietzsches – Ein poetologischer Vergleich*, De Gruyter, 2019, Berlin/Boston.

¹⁵² *TB*, 02.07.1921, H. 26, Jg. 2.

¹⁵³ Vgl. Schütte, Uwe, *Zwischen Pazifismus und Gewalt. Zur Genese der anarchischen Utopie bei Erich Mühsam*, *Zagbreber Germanistische Beiträge* 21, 2021, S. 279-298.

¹⁵⁴ Vgl. z. B. Geheeb, Christian, *Nietzsche-Wirkung, nicht Nietzsche-Mode*, *TB*, 22.08.1925, H. 34, Jg. 6: «Ein Autor, sagte Nietzsche irgendwo ungefähr, verdankt seinen Erfolg einem Mißverständnis. Nun, an solchen Mißverständnissen hat es vor fünfundzwanzig Jahren, als Nietzsches Bombe einschlug, wahrhaftig nicht gefehlt. Jeder halbgebildete Handlungsgehilfe, der

davon, wie insistent man den Beitrag und seinen Kontext befragt, kann man seine Elemente doch nicht besser enträtseln. Der Text erlaubt keine eindeutigen «Erklärungen», auch «wenn man uns auch ein ganzes Jahr darum ersuchte», und so verweigert er provokativ eine direkte Auflösung aller Rätsel.

Der Text *Der Räuber* als skizzenhafter Prätext des *Räuber-Romans*.

Bereits die ersten Sätze im Text *Der Räuber* und im *Räuber-Roman* schlagen eine Brücke zwischen den zwei Werken: «Eine hübsche Frau liebte einen Räuber» und «Edith liebt ihn».¹⁵⁵ Die Liebe einer Frau zu einer nicht klar zu definierenden männlichen Figur erweist sich in beiden Fällen als Antrieb für das literarische Schreiben. Dieser Spur möchte ich weiter folgen und den Text *Der Räuber* als Prätext, als feuilletonistisches Experiment mit dem *Räuber*-Material sowie als Skizze zum vier Jahre später ausgearbeiteten Roman betrachten. Denn im Feuilletontext erscheinen etliche Themen, die später im Roman ausführlich entwickelt werden. In diesem Sinn kann der Feuilletontext *Der Räuber* auch als ein Laboratorium gelten, das der Autor verwendet, um in nuce einen Entwurf zu einem umfangreicheren Roman-Projekt zu verfassen. Wenn Walser am Anfang der 20er Jahre noch nicht mit Bleistift entworfen hat, konnte sich sicher auf den Freiraum des Feuilletons stützen, um Notizen, Ideen und Entwürfe auf Papier zu bringen, die ein zukünftiges Potenzial zur Entwicklung besitzen.¹⁵⁶

nicht anders als brutal auftreten konnte, nahm das Maul mit Uebermensch-Kraftmeiereien voll, und jedes Studentlein, das sich um die Zahlung von Alimenten drücken wollte, redet sich selbst zu: “Werde hart!” Nicht zu reden von allen großspurigen Schwächlingen, die ihre Verständnislosigkeit für Frauen mit der allzu populären Wendung des schüchternen Universitätsprofessors aus Basel deckten: “Vergiß die Peitsche nicht, wenn du zum Weibe gehst” Die Nietzsche-Mode vor 25 Jahren war imstande, gerade den distinguierten und distinguiierenden Köpfen die Lust an Nietzsche zu nehmen. Wer wird eine Melodie singen, wenn sie durch Grammophon und Leierkasten zum Schlager der Gasse degradiert wurde?»

¹⁵⁵ AdB 3, S. 11.

¹⁵⁶ Über die Spuren eines noch nichtexistierende Bleistiftgebiets *avant la lettre* vgl. Scheffler, Kirsten, *Mikropoetik – Robert Walsers Bieler Prosa – Spuren in ein «Bleistiftgebiet» avant la lettre*, Transcript, 2010, Bielefeld.

Hält man sich den Text *Der Räuber* vor Augen, so ähnelt er auch visuell einer Skizze, die rasch und spontan auf Papier gebracht wurde. Jeder "Paragraph" ähnelt dem Strich eines Bleistifts, während inhaltlich jeder Abschnitt skizzenhaft ein einziges Thema behandelt: «Teils trafen sie sich im Gebirge, teils am Bahnhof», «Er las Stendhal, sie Nietzsche» oder «Er war eine Napoleonnatur! Und sie? Etwa eine Katharinanatur? Keine Spur!», um nur einige verstreute Beispiele anzuführen. Das Blatt erinnert an das Skizzenprojekt eines Schriftstellers, der Elemente, Kernpunkte, Ideen und auch Zweifel («Und sie? Etwa eine Katharinanatur?») rasch aufschreibt, die später entwickelt, verändert oder weggelassen werden können.

Im Folgenden möchte ich den Fokus auf einige Elemente legen, welche die enge Verzahnung dieser zwei Texte belegen.

Das Sprachmaterial: Auf der Textebene bedient sich Walser etlicher Elemente des Feuilletontextes *Der Räuber*, die wortwörtlich in den größeren Roman-Rahmen übertragen werden. Der Beginn der beiden Texte stellt das auffälligste Element dar, aber auch weitere Materialien sind aus dem Feuilletontext in die «Textur» des Romans eingeflossen. Die Namen von Katharina¹⁵⁷, Stendhal¹⁵⁸ und Nietzsche¹⁵⁹ tauchen z. B. wieder im Roman auf, ohne dass jedoch ein Schritt vorwärts hin zu einer eindeutigen Interpretation gemacht würde. Andere Elemente, wie die Liebe und das Geld, die man bereits skizzenhaft, noch unausgearbeitet in *Der Räuber* findet, werden dagegen im Roman entwickelt und so sehr erweitert, dass sie als Leitfäden des *Räuber-Romans* zu betrachten sind. Auch einzelne verstreute Sprachmaterialien des Feuilletontextes werden in den Roman einverleibt:

¹⁵⁷ «Als er Wanda sah, die auftrat, als lägen zu ihren kleinen jungen Füßen weiße Wölkchen, damit sie es weich habe, nichts Bemühendes spüre, machte er sie im Handumdrehen, d. h. von seinen Gedanken bevollmächtigt, was ja eine sehr anfechtbare Bevollmächtigung sein mochte, zur Kaiserin Rußlands, und indes Kaffeehausmusik seine Stirn umschmeichelte, sah er sie in einem Prunkwagen, der von sechs oder auch zwölf Pferden bespannt war, unter dem Staunen der Bevölkerung, das sich in Jubel auflöste, durch Petersburgs Straßen fahren.» AdB, S. 49.

¹⁵⁸ «Es war Nacht geworden, und unser Kenner der Umgebung von Pontarlier ging nach Hause, wo er sehr schläfrig ankam. Was die Stadt Pontarlier betrifft, so hatte er sie aus einem bekannten Buch kennengelernt.» Ivi, S. 13.

¹⁵⁹ «Denn ist nicht nach Friedrich Nietzsche das Anschauen, das Miterleben einer Tragödie im feineren und höheren Sinn eine Freude, eine Lebensbereicherung?» Ivi, S. 21.

«fadenscheinige»¹⁶⁰ Mäntel, «Spezereiläden»¹⁶¹, «Gestrüpp»¹⁶², «Schlangen»¹⁶³. Man könnte fast behaupten, dass der Räuber-Robert seinen eigenen Feuilletontext ausgeraubt hat, um Sprachmaterial für den Roman zu finden.¹⁶⁴

Der Räuber als Schriftsteller: Obwohl etliche Räuber-Figuren in Walsers Oeuvre zu finden sind,¹⁶⁵ stellen nur drei Texte einen Räuber in den Mittelpunkt: Die Feuilletontexte *Rinaldini* (1912), *Der Räuber* (1921), und der *Räuber-Roman* (1925). Nur in den zwei letzten Werken wird jedoch ein Räuber-Schriftsteller eindeutig thematisiert. In *Rinaldini* handelt sich dagegen um ein Porträt der Hauptfigur von Vulpius' Räuberroman, die sich durch gewalttätige Heldentaten auszeichnet, das System bekämpft, den Schwachen hilft und sich außerhalb der Gesellschaft stellt:

Wer irgendwie unterdrückt war, dem war er ein Freund; wer dagegen auf den Vorteilen und auf den Wertpapieren trotzte und protzte, dem spaltete er den Schädel, [...] Ihr trug er, was er raubte, zu den Füßen.¹⁶⁶

Die Räuber der Berner Zeit haben sich weiterentwickelt.¹⁶⁷ Sie befinden sich an der Grenze zur Gesellschaft, jedoch nicht außerhalb, sie kennen sich gut mit «Wertpapieren» und dem ökonomischen System im Allgemeinen aus, erweisen

¹⁶⁰ Ivi, S. 20.

¹⁶¹ Ivi, S. 17.

¹⁶² Ivi, S. 16.

¹⁶³ Ivi, S. 17.

¹⁶⁴ Auffällig ist auch die Tatsache, dass das Material aus dem Text *Der Räuber* nur in den ersten vier Kapiteln präsent ist, und danach nicht mehr. Das spricht für die Vermutung, dass der Text *Der Räuber* als Ausgangspunkt für den Roman fungiert hat. Nachdem das Material des Beitrags erschöpft hat, legt ihn Walser wahrscheinlich endgültig beiseite.

¹⁶⁵ Vgl. Jürgens, Martin, *Nachwort*, in *Räuber-Roman*, Suhrkamp, 1978, Zürich, S. 191-196.

¹⁶⁶ SW 4, S. 42-43.

¹⁶⁷ Der Unterschied zwischen einem Rinaldini und dem Räuber wird auch im *Räuber-Roman* thematisiert: «Welch ein Unterschied besteht zwischen unserem Bürschen und einem Rinaldini, der ja wohl seinerzeit Hunderten von guten Staatsbürgern den Kopf gespalten hat, der Reichen den Reichtum abzapfte und solchen der Armut zu gut kommen ließ. Muß das ein (gewaltiger) Idealist gewesen sein. Der hiesige und unserige tötete bloß etwa im Wiener Café bei den Klängen einer ungarischen Kapelle die Seelenruhe eins schönen Mädchens am Fenster mit dem hineinstechenden St(r)ahl seiner Unschuldsgaugen und mit hinstrebenden Gedankenübertragungen.» AdB, S. 20.

sich als zivilisiert und sind weit davon entfernt als Helden betrachtet zu werden. Was sie erbeuten, kann nicht bloß «zu den Füßen» einer Frau getragen werden, sondern gehört zu einem raffinierten und subtilen ökonomischen Prozess, der das Ziel verfolgt, etwas Unkonkretes, Unbegreifliches und Immaterielles ins Geld zu verwandeln.

Das Thema Räuber-Schriftsteller findet sich bereits in *Der Räuber*, wird aber erst im *Räuber-Roman* ausgearbeitet, erweitert und näher erklärt. Aus dem Roman erfährt man, dass der Räuber «Landschaftseindrücke», «Neigungen», «Geschichten»¹⁶⁸ und literarische Werke raubt, und mit diesen Materialien seine Texte verfasst. Was später im Roman eindeutig wird, findet sich bereits im Feuilletontext als unausgearbeitetes Material in einer potenziellen, skizzenhaften und noch schwer durchschaubaren Form.

Der Räuber und das Geld: «Ich bin ich und er ist er. Ich habe Geld und er hat keines. Darin besteht der große Unterschied», ist im *Räuber-Roman* zu lesen. Dort bildet das Geld eine eindeutige Differenzierung zwischen dem Räuber und dem auktorialen Ich-Erzähler. Teilen sie die Biographie, die Stadt, die Erfahrungen, sogar das Verfassen des Romans, der gerade zustande kommt, unterscheiden sie sich doch ökonomisch. Einer, der Ich-Erzähler, wird wahrscheinlich für die Leistung des Buchverfassens bezahlt, der Räuber dagegen vermutlich nicht.

Zieht man das «Tratte»-Motiv in *Der Räuber* bei, setzt er auch ein Geschäft voraus, das auf einer Trennung zwischen dem Räuber und dem nicht näher bezeichneten Autor («Der») basiert. Bereits im Feuilletontext findet sich ein ökonomischer Unterschied zwischen einem Räuber, der etwas erbeutet, und einer zweiten Person, die gerade den Text *Der Räuber* fertig geschrieben hat und vermutlich eine Vergütung dafür bekommen wird. Die Beziehung zwischen Räuber und Ich-Erzähler im Roman entwickelt sich zwar weiter, doch findet sich bereits in der kleinen feuilletonistischen Form in nuce die Thematisierung einer ökonomischen Trennung zwischen Räuber und Erzähler.

Der Räuber und die Liebe: Beginnen beide literarischen Werke mit der Liebe einer Frau zu einer nicht klar zu definierenden männlichen Figur, wird in *Der Räuber*

¹⁶⁸ Ivi, S. 30.

dieses Liebesverhältnis hauptsächlich im folgenden Paragraphen kondensiert und erklärt:

Annäherungen erlaubte sie ihm nie. Ihre Beziehungen blieben platonisch, und mit Recht, sonst wär's mit seiner Tatkraft bald vorbei gewesen.

Skizzenhaft wird dabei geschildert, um welches Verhältnis es sich handelt, und, warum die Liebe unvollendet bleiben muss. Die Frau erlaubt keine körperlichen Kontakte, und der Räuber erklärt sich damit einverstanden, weil er dadurch seine produktive «Tatkraft» erschöpfen würde. Was im Roman ausführlich entwickelt wird, wird hier in nuce eingeführt: Die Liebe kann als Voraussetzung zur literarischen Produktion betrachtet werden, deswegen muss auch eine Distanz zwischen dem Liebenden und dem Liebesobjekt bleiben. Nur ein unbefriedigtes Begehren beflügelt einen unerschöpflichen literarisch produktiven Antrieb.¹⁶⁹

Die Struktur der Räuber-Texte: Auch *Der Räuber* weist einige Strukturelemente auf, die als prägend für das Genre eines Räuberromans gelten können.¹⁷⁰ Auf drei Aspekte wird hier der Fokus gelegt: Auf den Beginn mit der Rollenzuweisung, auf die Kumulierung und Wiederholung unwahrscheinlicher Ereignisse und auf den scheinbar enthüllenden Schluss.

Gleich am Anfang beider Texte werden die klischeehaften Rollen präsentiert: Eine Frau liebt einen Räuber. So erkennt das Lesepublikum sogleich das Genre, die wahrscheinlichen Dynamiken zwischen den Hauptfiguren, das typische Hin- und Herschwanken des Helden zwischen der geliebten, hübschen und in der Stadt lebenden Frau und dem gefährlichen, heroischen und spannenden Banditenleben.

Die entsprechenden Erwartungen des Lesepublikums werden hier jedoch enttäuscht: In *Der Räuber* entpuppt sich die Hauptfigur im zweiten Teil des Beitrags als ein verliebter, schüchterner Junge, im *Räuber-Roman* wird das Spiel mit festgelegten Klischees sogleich auf die Spitze getrieben. Im Gegensatz zu *Der*

¹⁶⁹ Vgl. Hobus, Jens – *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*, Königshausen und Neumann, 2011, Würzburg.

¹⁷⁰ Vgl. Dainat, Holger, *Abeallino, Rinaldini und Konsorten – Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*, Niemeyer, 1996, Tübingen; Simanowski, Robert, *Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*, Vandenhoeck und Ruprecht, 1998, Göttingen.

Räuber wird im ersten Satz nicht das erwartete Präteritum verwendet, sondern ein unmittelbares Präsens: «Edith liebt ihn.». Der Räuber wird so in die Gegenwart versetzt. Darauf folgt der Satz «Hievon nachher mehr», der dem Räuberromanelesepublikum signalisiert, dass es sich hier um einen unkonventionellen Räuberbeitrag handeln wird. Erweisen sich die Liebe und die Räuberei als die Kernpunkte dieses Genres, so versteht man nicht unbedingt, aus welchem Grund das Hauptthema der Liebe aufgeschoben wird, bzw. warum «nachher» und nicht sogleich darüber berichtet wird.

Werden in den gewöhnlichen Räuberromanen die strengen Figurenrollen von Anbeginn an festgelegt, zeichnet sich hier die Handlung durch eine Kumulierung von abenteuerlichen und unwahrscheinlichen Ereignissen aus. In Rezensionen von Vulpius' *Rinaldo Rinaldini* und ähnlichen Räuberromanen, wird vor allem der Mangel an vernünftigem Zusammenhang, die banale Wiederholung der gleichen Klischees und die Unglaubwürdigkeit der Abenteuer kritisiert, die «zu sehr gehäuft» vorkommen und «eben dadurch unwahrscheinlich werden».¹⁷¹ Wiederholung, Kumulierung und Unwahrscheinlichkeit der Handlung sind als prägende Elemente des *Räuber-Romans* zu betrachten, sie finden sich bereits in *Der Räuber*. Auch der zusammenfassende Resümee am Ende des Romans stellt eine Kumulierung und Wiederholung von Elementen dar, die sich als «Phantasiegebilde» ausweisen.

Auch der Schluss beider Werke zeichnet sich durch ähnlich klischeehafte Elemente aus. Sowohl in *Der Räuber* wie auch im *Räuber-Roman* wird einerseits die Annäherung an dem Beitragsende mit dem dazugehörigen Resümee und andererseits eine erwartete Demaskierung des Räubers thematisiert. In *Der Räuber* erfolgt in den letzten drei „Paragrafen“ eine Zusammenfassung vom ersten Teil des Textes, die das, was im ersten Teil erzählt wurde, reflektieren und anscheinend aufklären. So wird dem Lesepublikum mitgeteilt, dass der Beitrag zu Ende geht, und weiter welcher Anlass und welches Material dieses literarische Werk ermöglicht haben. Im zusammenfassenden Katalog werden die vorher im Text behandelten Themen

¹⁷¹ Rezension: *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann, eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts in drey Theylen.*, Leipzig, 1799, in *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* 51, S. 35f; mehr darüber in Dainat, Holger, *Abeallino, Rinaldini und Konsorten*.

wiederholt und die wahren Identitäten der Figuren ironisch enthüllt. Wirkliche Klarheit wird jedoch nicht geschaffen. Auf die rätselhafte Verbindung zwischen dem Erzähler und dem Räuber wird zwar hingewiesen, aber der Zusammenhang nicht aufgeklärt. Vielmehr wird die Räubermaske durch eine Erzählermaske ersetzt, während die versteckte Identität des Räubers und des Erzählers («Der») offen bleibt.

Auch im *Räuber-Roman* wird die Annäherung an den Schluss signalisiert, wird eine Art Zusammenfassung des Werkes angekündigt, aber nicht in die Tat umgesetzt und kein Versuch unternommen, die Identität des Räubers und des auktorialen fiktiven Ich-Erzählers endgültig aufzuklären. So beginnt der letzte Abschnitt des Romans:

Und zum Schluß des Buches noch dies Resümee. Das ganze kommt mir übrigens vor wie eine große, große Glosse, lächerlich und abgründig. Ein Aquarellbildchen, das ein jugendlicher, kaum dem Knabenalter entwachsener Maler ausführte, gab uns zu all diesen kulturellen Zeilen den Anlaß. Freuen wir uns dieses Sieges der Kunst.¹⁷²

Ein paar Zeilen später wird der ökonomische Unterschied zwischen den Hauptfiguren hervorgehoben: «Ich bin ich und er ist er. Ich habe Geld und er hat keines. Darin besteht der große Unterschied.». In der Tat werden sowohl in *Der Räuber* wie auch im *Räuber-Roman* die gleichen Elemente zum Schluss des Werkes aufgegriffen und ironisch thematisiert, die Zusammenfassung des Textes, die ironische Entlarvung der Identität des Räubers und die Quellen des literarischen Werks.

Feuilleton und Räuberroman als Unterhaltungsliteratur: Kaum andere literarische Gattungen sind so eng mit dem Bereich der Unterhaltungsliteratur verzahnt, wie Feuilleton und Räuberroman. Beide werden häufig mit dem ökonomischen Produktionszwang, mit den degradierten Arbeitsbedingungen des Schriftstellers und allgemein mit oberflächlicher Unterhaltungsliteratur verbunden. Erwartet man von einem literarischen anspruchsvollen Werk Originalität, ist hier kein wichtiges Kriterium, denn Unterhaltungsliteratur ist nicht originell, rein unterhaltsam, auch

¹⁷² AdB, S. 148.

ästhetisch anspruchslos. Ist «classisch» «alles was cyclisch studirt werden muß»¹⁷³, wie Friedrich Schlegel es formuliert hat, so sollte man rein unterhaltamer Literatur wie dem *Räuber*-«Zifferblatt» und dem *Räuber-Roman*, wenn überhaupt, nicht mehr als eine Lektüre widmen.

Beide *Räuber*-Werke erweisen sich als Unterhaltungs- bzw. Trivialliteratur. Bereits das Räuber-Thema lädt zu einer Reflexion darüber ein. Tatsächlich gilt Vulpius' Roman (1797) über den Räuber *Rinaldo Rinaldini* als ein Maßstab der entsprechenden Trivialliteratur, die eine lange Serie von ähnlich strukturierten Räuberromanen anregte. Bereits Vulpius führt in seiner Einleitung zum Roman ein, dass es sich hier um reine Unterhaltung handelt:

Hier ist Rinaldini's Geschichte. Die Abenteuer, welche man von ihm erzählt, sind geordnet, wie es die Zeitfolge fordert, und wenn die Erzählung derselben meinen Lesern nur halb so viel Vergnügen macht, nur halb so viel Unterhaltung gewährt, als bei Kalabriens und Siziliens Bewohnern, als es bei Florentinern und Römern ganz der Fall ist: so werden sie das Buch, zu welchem Neugier und Langweile sie führte, nicht unbefriedigt aus den Händen legen – Das ist es was ich wünsche!¹⁷⁴

Vulpius verspricht dem Lesepublikum «Vergnügen» und «Unterhaltung» und hofft darauf, dass es durch das Buch die Langweile vertreiben kann und der Leser das Buch «nicht unbefriedigt aus den Händen legen» wird.

In Walsers beiden *Räuber*-Texten wird nicht nur, so wie in Vulpius' Einleitung, das Thema Unterhaltung zur Diskussion für den Leser ironisch gestellt, der Autor erweckt auch den Eindruck, dass er sich selbst bei der Schreibperformanz unterhält. Autor und Lesepublikum teilen den gleichen Spaß. In *Der Räuber* wird das Lesepublikum darauf aufmerksam gemacht, dass es keine interpretatorischen Erklärungen erwarten darf: «Erklärungen hierüber geben wir nicht, wenn man uns auch ein ganzes Jahr lang darum ersucht.» Es tauchen etliche Elemente auf, die auf Unterhaltung und ein eigenes Vergnügen des Verfassers hinweisen: Die spielerischen inneren Reime («Und sie? Etwa eine Katharinanatur? Keine Spur!»), die komische Hinzufügung von Sprachmaterial («Sein Mantel war zwar

¹⁷³ Schlegel, Friedrich, KSA, XVI, S. 139.

¹⁷⁴ Vulpius, Christian August, *Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptmann*, Holzinger, 2016, Berlin, S. 2.

fadenscheinig genug») oder die lobenden Selbstkommentierungen der eigenen Performanz, wie im Fall des Satzes «Welch interessantes Verhältnis», mit dem sich der Autor quasi selbst ein Kompliment für das eben eingeführte Thema macht.

In *Räuber-Roman* wird das Unterhaltungsthema noch ausführlicher entwickelt. Dass es sich um einen unterhaltsamen und keinen moral- und bildungsvermittelnden Roman handeln soll, wird deutlich deklariert:

Auf Grund dieser unalltäglichen und doch auch wieder alltäglichen Existenz baue ich hier ein besonnenes Buch auf, aus dem absolut nichts gelernt werden kann. Es gibt nämlich Leute, die aus Büchern Anhaltspunkte fürs Leben herausholen wollen. Für diese Sorte sehr ehrenwerte Leute schreibe ich demnach zu meinem riesig großen Bedauern nicht.¹⁷⁵

Dem Lesepublikum wird so einerseits ironisch die Gelegenheit geboten, die Lektüre abubrechen, und andererseits bekommt es eine Gebrauchsanweisung zum Lesen des Romans. Erklärungen, Interpretationen, moralischen Fragen haben im Text anscheinend nichts zu suchen. Außerdem strotzt auch der Roman, so wie *Der Räuber*, von Hinweisen auf den Selbstgenuss des Verfassers. Auf Schritt und Tritt übernimmt der auktoriale Ich-Erzähler das Wort, um seine Schreibleistungen zu loben, den empfundenen Selbstgenuss beim Schreiben darzustellen und die spielerische Essenz seines Werkes preiszugeben. «Heute, meine Damen und Herren, bewundere ich mich fast. Ich entzücke mich»,¹⁷⁶ ist nur ein von den unzähligen Beispielen. Kaum trifft man anderswo auf einen Ich-Erzähler, der sich so selbst köstlich und glänzend beim Schreiben unterhält.

Wie geschildert erweist sich *Der Räuber* als ein komplizierter, verschachtelter und mehrschichtiger Text. Vermittelt er den Eindruck, dass der Text rasch, skizzenhaft und als reines Spiel entstanden ist, zeichnet sich eigentlich durch eine komplexe und raffinierte Struktur aus. Deshalb kann ihn wiederholt und immer mit neuem Genuss lesen. Der Schluss mit der variierenden Wiederholung und der selbstreflexiven Wendung zielt gerade darauf, den Leser doch noch eine

¹⁷⁵ AdB, S. 15.

¹⁷⁶ Ivi, S. 148.

«cyclische» Lektüre des «Ziffer-Blattes» hineinzutreiben, die laut Schlegel das Merkmal von «classischer Literatur» wäre.

Der Untergang des Mythos Mann.

Die Texte *Adonis*, *Odysseus*, *Herkules* und *Theseus*

Vier Texte veröffentlicht Robert Walser im *Tage-Buch*, die sich explizit mit mythologischen Helden befassen: *Adonis*, *Herkules*, *Odysseus* und *Theseus*. Während *Adonis* erst im Jahr 1925 - neben *Aquarelle* - publiziert wird, erscheinen die anderen drei Beiträge im Jahr 1920 (Mai, Juli und September). Die vier mythologischen Feuilletontexte werden nicht nur wegen der verwandten Thematik hier in einem Kapitel analysiert, sondern auch weil sie im selben journalistischen Zusammenhang, dem *Tage-Buch*, erscheinen. Warum tauchen diese thematisch verwandten Texte in der gleichen Zeitschrift auf? Wie ist dieser Korpus von Beiträgen zu verstehen? Inwieweit ähneln sich diese Texte untereinander und inwieweit enthalten sie spezifische und originelle Elemente? Welches Bildungswissen setzt Walser bei seinen Lesern voraus? — Im Folgenden werde ich auf diese Fragen eingehen.

Skizzenhaft wird das Kapitel im ersten Abschnitt die Gemeinsamkeiten der vier Text beschreiben, indem diese mythologischen Beiträge als Korpus behandelt werden. Dabei wird auf den historischen Kontext hingewiesen; die Texte werden als Reaktion auf den Männerkult der Zeit betrachtet und analysiert. Ferner wird auf die Form der Beiträge eingegangen, die als Nacherzählungen mythologischer Geschichten betrachtet werden können, und sich auf aktuelle Themen der unmittelbaren Nachkriegszeit, wie die Reintegration der Kriegsheimkehrer beziehen lassen. Danach werden die Texte einzeln analysiert, und es wird herausgearbeitet, wie sich Walser mit unterschiedlichen mythologischen Motiven und Materialien auseinandersetzt. Beim *Herkules* wird hervorgehoben, wie der «Kämpfer» Herkules sowohl als Kriegsheimkehrer als auch als Sportler zu betrachten ist, und wie sich Walser mit den prägendsten Motiven der heroischen Laufbahn Herkules', der stürmischen Kindheit, den berühmten zwölf «Arbeiten» und der demütigenden Sklaverei bei der Göttin Omphale, umgeht. Der *Odysseus*-Abschnitt wird sich anhand der Odyssee mit dem Thema des Kriegsheimkehrers befassen, der im Mittelpunkt des Beitrags steht, und wird einen Vergleich zwischen Walsers *Odysseus* mit Viktor Auburtins *Das Ende von Odysseus* versuchen. Auch im *Theseus* werden die Abenteuer eines bekannten Helden erzählt, der jedoch

anstatt eines «Minotaurus» «einen Ochsen oder Mammut» tötet. Der Abschnitt wird vor allem auf den auffälligen Einstieg in den Text in der Figur Jakob Burckhardts und auf die Minotaurus-Episode fokussieren. Im *Adonis*-Abschnitt werden zuerst die Unterschiede zwischen den ersten drei mythologischen Beiträgen (1920) und dem fünf Jahre später erschienenen *Adonis* (1925) hervorgehoben und danach untersucht, wie sich Walser mit den Topoi und Hauptmotiven einer an sich ereignisarmen Existenz, wie sie diese mythologische Figur interpretiert. Zum Schluss wird anhand des mythologischen Korpus eine kurze Reflexion über die Rolle und die Wirkung von Walsers Texten im *Tage-Buch*.

«Schwache sehen so hübsch in der Einbildung aus, sie seien die Starken.»¹ Der starke Mann als Fetisch.

In Walsers Oeuvre stößt man auf Schritt und Tritt auf ironische Thematisierungen von Machtverhältnissen insbesondere zwischen Männern und Frauen. So wie im Titel dieses Abschnitts gedeutet, spielt Walser in mehreren Texten mit dem Mythos des scheinbar starken Mannes, der auch noch in der Nachkriegszeit im kulturellen Diskurs präsent ist.² In der Tat präsentiert sich Deutschland nach dem Weltkrieg als „vaterlos“; Wilhelm II. wird entthront und danach bringen die galoppierende Inflation und wiederholte Revolten und Aufstände die fragile Weimarer Republik in Gefahr. Ein Autoritätsbedürfnis manifestiert sich deutlich. Geniale, starke, charismatische, männliche Figuren werden gesucht, die, als Erlöser Deutschland aus dem politischen und sozialen Wirrwarr der Nachkriegszeit befreien und Ordnung schaffen sollen.

Machen sich einerseits Intellektuelle auf die Suche nach neuen „Napoleonaturen“ bzw. nach genialen politischen und denkerischen Figuren,³ die das Volk in eine

¹ Zitat aus dem in *Prager Tageblatt* erschienenen Text, *Wenn Schwache sich für stark Halten* (1925), SW 17, S. 243.

² Vgl. Tebben, Karin (Hrsg.), *Abschied vom Mythos Mann – Kulturelle Konzepte der Moderne*, Vandenhoeck und Ruprecht, 2002, Göttingen.

³ 1927 erscheint z. B. Max Kommerells *Der Dichter als Führer*, Klostermann, 1982, Frankfurt am Main.

neue Epoche führen könnten,⁴ erlebt die Weimarer Zeit zugleich einen Aufschwung an Publikationen von Biografien erfolgreicher und heldenhafter Männer.⁵ In diesem Sinn kann man de facto von einer «biographische(n) Mode» sowie von einem «biographischen Zeitalter»⁶ sprechen. Prägende Vertreter dieser literarischen Gattung sind vor allem Stefan Zweig⁷ und Emil Ludwig, die in den 20er Jahren erfolgreiche Biografien, vor allem außergewöhnlicher Männer, publizieren: Napoleon, Goethe, Bismarck,⁸ Rolland,⁹ Nietzsche,¹⁰ usw. Man greift auf erfolgreiche Figuren der Vergangenheit zurück, um Inspiration für neue Heldentaten zu finden. In der Gegenwart wird Walther Rathenau von manchen für die richtige Führungsfigur gehalten.¹¹

Die Rhetorik vom starken Mann spiegelt sich auch in den tonangebenden deutschen Zeitschriften der Zeit wider. Blättert man z. B. durch Großmanns *Tage-Buch*, findet man sowohl einen Männer- und Heldenkult wie auch eine akzentuiert männliche Subjektivität im Mittelpunkt,¹² die keinen Raum für Frauenstimmen oder weibliche

⁴ Vgl. Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Universitätsverlag Winter, 2004, Heidelberg, insbesondere das Kapitel *Der Führer als "Genie"*, S. 194-212.

⁵ In der Nachkriegszeit tauchen zugleich auch mehrere sozusagen «Rechtfertigungsschriften» von Offizieren verschiedener Ränge auf, die darauf zielen, den «durch die militärische Niederlage negierten Sinn des Krieges zu retten und mit ihm die im Kriege unternommenen militärischen Aktionen zu rechtfertigen.» Vgl. Müller, Hans-Harald, *Der Krieg und die Schriftsteller – Der Kriegerroman der Weimarer Republik*, Metzler, 1986, Stuttgart, S. 11-35, hier S. 21.

⁶ Scheuer, Helmut, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Metzler, 1979, Stuttgart, S. 151.

⁷ Vgl. Sogos, Giorgia, *Le biografie di Stefan Zweig tra "Geschichte" e "Psychologie" - Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*, Firenze University Press, 2013, Firenze.

⁸ Vgl. Emil Ludwig, *Napoleon*, (1924) *Bismarck* (1921-1926) und *Genie und Charakter – Zwanzig männliche Bildnisse* (1924) alle im Rowohlt-Verlag erschienen.

⁹ Zweig, Stefan, *Romain Rolland – Der Mann und das Werk*, Fischer, 1921, Berlin.

¹⁰ Vgl. Betram, Ernst, *Nietzsche. Versuch eine Mythologie*, Bondi, 1919, Berlin.

¹¹ Vgl. Said, Laura - *"Ich hoffe, die Literaturgeschichte wird mir zehn Zeilen widmen". Die Fiktionalisierungen Walther Rathenaus*, Universitätsverlag Winter, 2016, Heidelberg.

¹² Da die journalistische Perspektive hier männlich ist und eine männliche Perspektive auf die Welt bietet, «vermännlicht» Walser seine Texte auf dem Weg vom Bleistiftgebiet zum Feuilleton. So

Weltanschauungen zulässt.¹³ So polemisiert etwas 1924 der Hauptredakteur Stefan Großmann gegen das «Wahlrecht der Unreifen» bzw. der Frauen und Jungen, und propagiert die Rolle des starken reifen Manns:

Diese beide Typen politischer Unreife, Frauen, die auf die pathetischen Tenoristen der Agitation hineinfallen, Jünglinge, die noch nicht wissen, daß Politik Wirklichkeitsgestaltung sein muß, die Weiber und die Knaben haben das Niveau der Wahldiskussion tief gesenkt und damit der politischen Vernunft fast unmöglich gemacht. Deutschland bleibt der Demagogie verfallen, solange das Stimmrecht der Frauen und der Zwanzigjährigen unbeschränkt bleibt. Der starke Mann, der die innere Gesundheit Deutschlands herbeiführen wird, muß damit anfangen, das Wahlrecht auf die Männer von mindestens 24 Jahren und, in Gottes Namen, auf die erwerbstätigen Frauen zu beschränken.¹⁴

Nur ein reifer, starker Mann, wie ein autoritärer Vater, kann laut Großmann naive und Unordnung stiftende Frauen und Jünglinge wieder auf die Linie bringen. Auf die baldige Ankunft eines starken Manns, und sei dieser ein Diktator,¹⁵ wird gehofft, der die Macht übernehmen, endlich Ordnung schaffen und Einschränkungen einführen wird.

Tatsächlich erhält im *Tage-Buch* nur der Feuilletonist Robert Walser die Gelegenheit, in seinen Beiträgen die übertriebene Männlichkeit infrage zu stellen, männliche Schwäche zu porträtieren und gelegentlich den Männerkult sogar ins

im vielzitierten Rychner-Brief: «Die Sache mit diesem Brief an ein Mitglied der Gesellschaft ist die, daß er ursprünglich, d. h. auf dem Brouillon, an eine hiesige Dame gerichtet wurde, daß ich aber diskretionshalber fand, dieser besondere Umstand, weil er als etwas zu pikant empfunden werden könnte, müsse verschleiert, verallgemeinert, vermännlicht, d. h. ganz einfach zu einer kulturellen Angelegenheit umgestempelt werden, [...]» *Brief 758*, S. 299. Darüber mehr in Heffernan, Valerie, *Provocation from the Periphery – Robert Walser Re-examined*, Königshausen und Neumann, 2007, Würzburg, S. 140-180.

¹³ Auch in *Weltbühne*, *Literarische Welt* oder *Der Neue Merkur* sind in jener Zeit Frauen, wenn überhaupt, nur sehr sporadisch vertreten.

¹⁴ *TB*, H. 15, Jg. 5.

¹⁵ So 1923 in einem anderen Artikel in *Tage-Buch* unter dem Titel *Auf der Suche nach einem Diktator* von Ferrero, Guglielmo: «Das Schlimme ist, daß die Diktatur einen Diktator voraussetzt und daß unser Jahrhundert in einzigartiger Weise unfruchtbar an dieser Art Männer ist.» *TB*, H. 11/18.08. 1923, H. 32/33, Jg. 4.

Lächerliche zu ziehen.¹⁶ Der „Hof“ der Intellektuellen um den Hauptredakteur Stefan Großmann ermöglicht einem einzigen „Hofnarren“ gelegentlich, die Werte der Zeitschrift zu kippen und Gegenfiguren zu den starken *Tage-Buch*-Männern zu präsentieren. Steckt «hinter dem Schrei nach dem starken Mann» «ein gesunder Wunsch»,¹⁷ um nochmals Großmann zu zitieren, stellt Walser mythologische Figuren dar, die sich alles andere als heroisch, genial oder mächtig erweisen, sondern sich eher als passiv, unreif und meistens den Frauen unterworfen entpuppen.

Walsers Korpus der mythologischen Feuilletontexte ist sowohl in diesem männlich orientierten Zeitgeist als auch in dem spezifischen journalistischen Zusammenhang seines Erscheinens, dem *Tage-Buch*, zu verstehen. *Adonis*, *Odysseus*, *Herkules* und *Theseus* reagieren kritisch auf den Männerkult der Nachkriegszeit; jeder dieser Feuilletontexte enthält klare Hinweise auf die Gegenwart, auf die „Jetztzeit“. Eine Art Gebrauchsanweisung zur Lektüre ist in diesen Texten eingeschrieben. In ihnen wird darauf hingewiesen, dass sie nicht in einer mythologischen, unbestimmten und vergangenen Zeit verankert sind. Im Gegenteil wollen sie als aktualisierte Mythen ausdrücklich mit der «Jetztzeit» in Dialog treten: Adonis «photographierte» eine Frau, Odysseus liest eine «Zeitung», der «Athlet» Herkules treibt «Sport»¹⁸ und der *Theseus* knüpft an die Figur von «Jakob Burkhardt» an.

Auch in der Struktur gleichen sich diese Feuilletontexte: Sie lesen sich als spielerische Nacherzählungen bekannter Mythen. Walser greift einige Hauptthemen der heroischen Laufbahn der mythologischen Figuren heraus und bietet dem Lesepublikum eine scheinbar einfache, mündlich geprägte und ausdrücklich subjektive Wiedergabe der wichtigsten Motive und Kernpunkte an. Setzt man sich jedoch intensiver mit den Texten auseinander, so entpuppen sie sich als äußerst komplexe Beiträge, die von der Raffinesse des Autors zeugen und damit

¹⁶ So einseitig erweist sich dieser Männerkultus in diesem Zeitgeist, dass z. B. 1924 der Publizist und Politiker Karl Vetter eine Zeitschrift *Die Republik* gründet, um auch für den ansonsten nirgendwo vertretenen «Schwachen» eine Stimme zu geben.

¹⁷ *TB*, 27.10.1923, H. 43 Jg. 4.

¹⁸ Sportliche Aktivitäten gab es selbstverständlich seit jeher, aber die Bezeichnung ‚Sport treiben‘ ist ein modernes Konzept, das aus der englischen Kultur des 19. Jhs. stammt.

die Reflexionen des Lesers herausfordern. Das Nacherzählen, das eine übliche Schreibpraxis Walsers in der zweiten Hälfte der Berner Zeit werden wird,¹⁹ wird also bereits in diesem Korpus erprobt. «Ach, ich will tun, als wäre alles, alles, alles längst gesagt»²⁰, ist in der gleichen Zeitspanne im Text *Die Elfenau* (1921) zu lesen: Weil alles bereits *gesagt* worden ist, ist der Feuilletonist vom Druck befreit, originell zu sein, und erzählt, wie in diesem Fall, spielerisch nach, was dem Lesepublikum bereits bekannt ist, wie die weltbekannten Männer-Mythen aus den griechischen Sagen.

Spezifisch für das Nacherzählen mythologischer Motive im Modus des Feuilletons sind bei Walser die schriftliche Mündlichkeit und die flüchtige Konsumierbarkeit der Texte. Unter Nacherzählen versteht man zumeist eine mündliche Re-Formulierung eines Textes, in der die prägendsten Passagen und Kernpunkte eines Werkes in eigenen Wörtern wiedergegeben werden. Wird der Mythos zunächst mündlich überliefert und dabei immer neu formuliert, eignet sich das Feuilleton mit seiner spezifischen “Mündlichkeit” zur Re-Formulierung der mythischen Geschichte. Tatsächlich greift das feuilletonistische Ich sprachlich in das Nacherzählen ein: Wie ein unsicherer Schüler teilt es seine Zweifel mit («Irr’ ich nicht» oder «Ich faß’ es so auf»), stellt Fragen an die Zuhörer («War nicht sein Sohn ernster als er?») und äußert scheinbar naiv seine Meinung dazu («Wäre mir’s drum zu tun, so nähm’ ich ihn arg her»). Der ewige, jedoch zugleich immer zu reformulierende Mythos trifft im Feuilleton auf die flüchtige Mündlichkeit, die wie jede mündliche Kommunikation vergänglich ist, weil sie genau im Moment stirbt, in dem sie entsteht.

Ein solcher Schreibprozess ähnelt dem «Phantasiegebilde»-Katalog in *Der Räuber*, denn sowohl im Katalog als auch im Nacherzählen begreift der Lesende sogleich die Logik der Schreibpraxis und wird somit indirekt provoziert, den Text oder

¹⁹ Vgl. Mohr, Daniela, *Das nomadische Subjekt – Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers*, Peter Lang, 1994, Frankfurt am Main, S. 207-251; Bucher, André, *Repräsentation und Wiederholung in Robert Walsers «Räuber»-Roman*, in Müller-Wille, Klaus und andere (Hrsg.), *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Rombach Wissenschaften, 2002, Freiburg im Breisgau, S. 283-294;

²⁰ SW 17, S. 21.

wenigstens Teile davon zu überspringen. Warum sollte der Lesende noch einmal eine weltbekannte Geschichte *hören*, die anscheinend keine neue Perspektive eröffnet? Die Texte spielen mit dem Vorwissen des Lesers, mit seiner Bildung, die sie gleichzeitig voraussetzen und häufig ironisch enttäuschen. Durch diese Praxis rücken einerseits das Sprachmaterial als selbstreferentielles Element und andererseits die Darstellungsleistung des Schriftstellers in den Vordergrund. Da die Geschichte an sich bekannt ist, kann sich der Leser auf das sprachliche Material, auf das «Wie der Arbeit»²¹ des Feuilletonisten fokussieren, ohne zu sehr auf den Inhalt achten zu müssen.

Wurden hier gemeinsame Elemente dieser Feuilletontexte skizzenhaft eingeführt, werde ich mich im Folgenden auf einige textspezifische Motive konzentrieren. Jeder Text verfügt über seine eigenen originellen Eigenschaften, die nur durch eine intensive *close reading* ans Licht gebracht werden können. Im Folgenden werde ich in der Reihenfolge vorgehen, wie die Texte in *Das Tage-Buch* erschienen sind: *Herkules* (8. Mai 1920), *Odysseus* (24. Juli 1920), *Theseus* (25. September 1920) und *Adonis* (1. Januar 1925). Sogleich muss hervorgehoben werden, dass die ersten drei Texte inhaltlich (z. B. im Thema «Kriegsheimkehrer»), aber auch formal sehr eng miteinander verzahnt sind, während sich *Adonis* als ein Beitrag erweist, der in verschiedener Hinsicht zur nächsten Produktionsepoche Walsers gehört. Befinden sich die ersten drei auf der Schwelle zwischen der Bieler und der Berner Zeit, ist *Adonis* in die Zeitspanne um das Jahr 1925 einzubetten, in der für Walser die feuilletonistische Gattung „selbstbewusster“ geworden ist und einen gewissen literarischen Status erreicht hat.

«Der berühmte Kämpfer trug nun Wasser, strickte Strümpfe, schüttelte Kissen, schälte Kartoffeln.» Der Text *Herkules*.

Obwohl der Text *Herkules* auf den ersten Blick nur eine ironische, rein unterhaltsame und somit harmlose Nacherzählung der bekanntesten Abenteuer

²¹ Hier knüpfe ich an den berühmten Feuilleton-Essay Walter Benjamins über Robert Walser an: «Walser ist das Wie der Arbeit so wenig Nebensache, daß ihm alles, was er zu sagen hat, gegen die Bedeutung des Schreibens völlig zurücktritt.» Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main, S. 325.

einer mythologischen Figur darbiere, reagiert er zugleich auf den Sport-Diskurs und auf politische Konsequenzen in der Nachkriegszeit. Der Beitrag erscheint im Mai 1920, d. h. während der Olympischen Sommerspiele in Antwerpen (Belgien), die vom 20. April bis 12. September stattfinden und aus denen die Verlierer des Krieges, wie Deutschland,²² von den Siegermächten ausgeschlossen wurden. Diese Entscheidung des olympischen Komitees zeigt, wie isoliert Deutschland damals auf internationaler Ebene dasteht und wie politisch geprägt diese sportliche Veranstaltung ist.

Dafür, dass Walsers Text auch auf dieses sensible Thema anspielt, sprechen einige Elemente. Laut der Legende, die aus Pindars *Olympiaden* stammt, gilt Herkules als der Gründer der olympischen Spiele.²³ Nachdem der Held bzw. der Halbgott, in einem Tag den Augiasstall ausgemistet und dafür nicht die versprochene Belohnung bekommen hat, tötet er den König Augias und gründet danach zur Ehre seines Vaters Zeus die Olympischen Spiele. Die Spiele basieren auf den berühmten zwölf «Arbeiten» (im Griechischen «Athlon»), die der «Kämpfer» und «Athlet» Herkules unternehmen musste. Diese herkulische «Riesenarbeit» wird in Walsers Text kondensiert und stark ironisiert:

Fest steht immerhin, daß er Riesenarbeit leistete, denn er häufte Werk auf Werk. So hat er z. B. einen Stall gründlich gereinigt. Heutzutage würde freilich hieraus wenig Wesens gemacht.

Der Erzähler spielt hier mit den Motiven der Augias-Episode und schlägt eine Brücke zwischen dem Mythos und dem «Jetztzeit»-Diskurs: Genau jener Stallreinigung, die zur Gründung der Olympischen Spiele geführt hat, würde «heutzutage» keine große Bedeutung beigemessen. Im Text *Herkules* wird auf die anscheinende Irrelevanz dieser mythologischen Episode aus einer aktuellen

²² Auch Österreich, Bulgarien, die Türkei und Ungarn wurden als Verlierermächte nicht eingeladen, während Sowjetrußland die Einladung ablehnte.

²³ Um die wichtigsten Motive des Herkules-Mythos zu rekonstruieren, habe ich mich hauptsächlich auf die folgenden Werke gestützt: Galinsky, Karl, *The Herakles Theme: The Adaptations of the hero in Literature from Homer to the twentieth century*, Blackwell, 1972, Oxford; Blanshard, Alastair, *Ercole – Una vita da eroe*, Donzelli, 2006, Roma.

Perspektive hingewiesen, in einer Zeit, in der die Konsequenzen dieser Episode, die Olympischen Spiele, eine außergewöhnliche, politische Bedeutung besitzen.

Darüber hinaus bezieht sich Walsers *Herkules* auf den größeren kulturellen und literarischen Rahmendiskurs zum Sport der 20er Jahre.²⁴ Robert Musil, Bertolt Brecht oder Ödön von Horváth befassen sich in dieser Zeit intensiv mit dem Sport und stützen sich auf die immer stärker verbreiteten Tätigkeiten, um Reflexionen über Kunst zu entwickeln. Verfasst Horváth 1924 ein Buch mit *Sportmärchen*, beschäftigt sich Brecht mit dem Sport-Diskurs für sein neues Theater: *Das Theater als sportliche Anstalt* und *Das Theater als Sport* sind zwei Essays aus dem gleichen Jahr wie der Text *Herkules* (1920), die zeigen, wie stimulierend der Sport auf die Kunst der Nachkriegszeit wirkt. Walsers Thematisierung des Sports gehört zu einem weit verbreiteten literarischen und kulturellen Diskurs.

Durch seine Elastizität ermöglicht der Mythos Einschübe neuer Elemente, wie in unserem Fall den modernen Sport, und zugleich bietet er Walser einen festen Rahmen, ein Muster und einen Grundriss, der kontinuierlich verwendet und in den neue Elemente integriert werden können. Der Text *Herkules* spielt sich innerhalb dieses festen Rahmens ab, indem er sich mit den folgenden Hauptmotiven der Laufbahn von Herkules beschäftigt: Die «glänzende» Geburt, die «lückenhafte» Ausbildung, die zwölf «Arbeiten» und den «Ruhestand». Gleichzeitig werden einige bekannte Merkmale von Herkules' Leben weggelassen: Der Wahnsinn, die Morde, die zahlreichen Vergewaltigungen, die ungezügelte Sexualität, die Wut, die Gewalt, das unkontrollierte Trinken und der dramatische Tod. Walsers Herkules verwandelt sich de facto in einen zahmen und gehorsamen Helden, der jeder Eigenschaft eines außergewöhnlich starken, charismatischen, aber auch den eigenen Trieben ausgelieferten Mannes beraubt wird.

Walsers *Herkules* beginnt mit der ersten Episode der „Biographie“ des Helden, der Geburt:

²⁴ Vgl. Nübel, Birgit, Fleig, Anne (Hrsg.), *Figurationen der Moderne – Mode, Sport, Pornographie*, Wilhelm Fink, 2011, München. In *Tage-Buch* tauchen selten Beiträge auf, die sich ausschließlich mit Sport befassen, während dagegen in *Montag-Morgen* eine wöchentliche Rubrik unterschiedlichen Sportarten gewidmet ist, unter dem Titel *M. M. Sportnachrichten*.

Seine Geburt war glänzend. Irr' ich nicht, so entstammte er einem unehelichen Verhältnis. Er war der Sohn einer Fürstin und Abkömmling eines Gottes. Zeus, sein Vater, schlich eines Nachts zur Gattin Amphitrions, um sich zu belustigen, was ihm ja denn auch gelang. Der Junge legte frühzeitig Proben einer bemerkenswerten Stärke ab. Er trieb wohl mit Vorliebe Sport, und so weiter.

Während Walser dem Muster des Mythos folgt, spielt er zugleich mit Auslassungen und mit unterschiedlichen anscheinend unbedeutenden Details. Herkules' Geburt wird z. B. in der Tradition kaum thematisiert, und wenn überhaupt, wie im Fall der *Metamorphosen* von Ovid, erweist sie sich als alles andere als «glänzend». So beschreibt die Mutter Herkules', Alcmene, die Geburt ihres Sohnes:

Noch schüttelt mich, während ich rede,
Schaudernder Frost, und ein Teil von Schmerz ist, dran zu gedenken.
Sieben der Nächte hindurch und gleichviel Tage in Nöten
Rief ich, von Leiden erschöpft und die Arme zum Himmel erhebend,
Laut Lucina²⁵ mit Schrein und im Gleichmaß nahende Wehen.²⁶

Wird im Text Herkules' «glänzende» Geburt erwähnt, taucht dagegen kein Wort über die Schlangen auf, die der Held gleich nach der Entbindung mit bloßen Händen besiegen wird. Seine «Proben einer bemerkenswerten Stärke» werden nicht mit dieser wichtigen, oft ausgemalten Episode des Herkules-Mythos, sondern mit sportlichen Aktivitäten verbunden.

Auch die Bezeichnung von Alcmene als «Gattin Amphitrionis» gehört zum Spiel mit den Details des Mythos. Dadurch wird der Fokus auf den legitimen, aber betrogenen Gatten gelegt. Dem Mythos nach kehrt Amphitryon aus dem Krieg zurück, entdeckt den Verrat seiner Frau, unterwirft sich aber — zumindest in der Version von Kleist — dem gebotenen Konformismus,²⁷ der neuen familiären Konstellation. Der Kriegsheimkehrer, der, wenn er nicht draußen vor der Tür bleibt,²⁸ wie z. B. im Fall von Kafkas *Heimkehr* (1920), von der Familie kalt empfangen wird, gehört zu den typischen Motiven der Kriegsliteratur sowohl nach

²⁵ Lucina ist Herkules' Hebamme.

²⁶ Ovid, *Metamorphosen*, Reclam, 1994, Reinbek bei Hamburg.

²⁷ Vgl. (von) Kleist, Heinrich, *Amphitryon*, Reclam, 2017, Leipzig.

²⁸ So der Titel des bekannten Theaterstücks Wolfgang Borcherts (1946).

dem Ersten als auch nach dem Zweiten Weltkrieg. Herkules, als heimkehrender «Kämpfer», muss in diesem historischen Kontext gelesen werden.²⁹ Auch mit der Bildung und der Erziehung des Helden wird im Beitrag skizzenhaft und stark ironisch umgegangen:

Wie's mit seiner Erziehung war, wissen wir nicht. Vielleicht ging er gar nicht mal zur Schule. Uns scheint, er müsse mehr auf körperliche als auf geistige Entwicklung Wert gelegt und eher bloß Arme und Beine als den Kopf in Bewegung gesetzt haben. Seine Bildung war wohl ziemlich lückenhaft.

Dass sich Herkules vor der Bildung gedrückt habe, gehört zum Topos. Was jedoch im Text übersprungen wird, ist der erste Ausbruch der Gewalt des Helden, die, wie die Stärke, eine prägende Facette seiner Person darstellt. Linos, Herkules' Musiklehrer, wird der Überlieferung nach von seinem Schüler im Zorn erschlagen, weil er ihn zu Unrecht bestraft hat. Nach diesem Mord wird der Held vom Vater aus der Stadt verbannt, und deswegen bleibt seine Bildung unabgeschlossen bzw. «lückenhaft».

Die dritte, im Text geschilderte Herkules-Episode thematisiert skizzenhaft die berühmten zwölf «Arbeiten»:

Fest steht immerhin, daß er Riesenarbeit leistete, denn er häufte Werk auf Werk. So hat er z. B. einen Stall gründlich gereinigt. Heutzutage würde freilich hieraus wenig Wesens gemacht. Ferner säuberte er eine weitläufige Landschaft mit der ihm eigenen Energie von allerlei unnützem Gesindel, bekämpfte mit Erfolg einen Löwen und legte

²⁹ Bereits Franz Wedekind verbindet 1916 die Figur von Herkules mit dem heimkehrenden Soldaten. So in einem Brief an Maximilian Harden (24. 02. 1916): «Herakles von Euripides als Drama der Kriegspsychose des heimgekehrten Kämpfers» Franz Wedekind an Maximilian Harden, 24.2.1916, in *Gesammelte Briefe*, hrsg. v. Fritz Strich, München, 1924, Bd. 2, S. 329. Der Schriftsteller Oskar Maria Graf im Roman *Einer gegen alle* (1932) wird sich auf die mythologische Figur eines Herkules stützen, um die Psychose eines Kriegsheimkehrers darzustellen: «Herakles ist ein Faustulus, der immer dienend und strebend sich bemüht. Er ist eine Kampfmaschine, halb dem Wahnsinn verfallen, tötet und tötet und zieht eine riesige Blutspur hinter sich her.» Vgl. Vinçon, Hartmut, *Franz Wedekind und der Erste Weltkrieg - Hinweise auf unbekannte Texte und Zusammenhänge zu einem umstrittenen Thema*, Literaturkritik, https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=19610

einen Wegelagerer lahm, der die Reisenden belästigte, indem er mit ihnen verfuhr, wie sie's ungern genug erlebten.

Erwähnt wird hier zunächst die wohl am wenigsten heroische «Arbeit», die Stallreinigung. Dabei wird unterschlagen, dass sie innerhalb eines einzigen Tages erledigt werden muss; in dieser Zeitbeschränkung besteht hauptsächlich die Heldentat. Danach tauchen weitere heroische Unterfangen auf, die nicht so eindeutig zu rekonstruieren sind. Erweist sich die berühmte Bekämpfung eines «Löwen» als die erste «Arbeit», sind sowohl die Auseinandersetzung mit «unnützem Gesindel» als auch die Lahmlegung eines «Wegelagerers» in die Zeit einzubetten, da sich Herkules als Sklave bei der Göttin Omphale befindet. Dort setzt er sich tatsächlich mit gewöhnlichen Räubern und Kriminellen auseinander, wie z. B. mit den zwei Kerkopen, und ist zugleich den Launen und Bedürfnissen der Göttin ausgeliefert.

Diese Etappe wird im letzten Abschnitt des Textes angesprochen, in der es um den «Ruhestand» des «Athlet(en)» geht:

Als der Athlet genug getan zu haben glaubte und sich, von Strapazen ermüdet, nach dem zweifellos wohlverdienten Ruhestande sehnte, traf es sich, daß er zu einer Dame kam, die ihn ungemein umstrickte. Der berühmte Kämpfer trug nun Wasser, strickte Strümpfe, schüttelte Kissen, schälte Kartoffeln. Ach, welch ein Fall! Doch wozu klagen? Er, der die Schrecknisse besiegte, große Taten vollführte, fand nun am Geschirrabwaschen Geschmack, hielt sich artig zu Hause auf und gehorchte einem zarten Frauchen. Ein Unbändiger wurde sanftmütig und sittsam. So was kann vorkommen. Gescheh' nichts Böseres!

In Walsers Text ist keine Spur der Demütigungen zu finden, die der Held erleidet, als er sich für drei Jahre als Sklave bei der Göttin Omphale aufhält. Wird diese demütigende Episode öfters in der Malerei abgebildet, wie z. B. bei den Malern Cranach³⁰ und Rubens³¹, taucht in Walsers Text ein Herkules auf, der seinen Aufenthalt bei Omphale alles andere als Sklaverei betrachtet. Der «Athlet», «Kämpfer» und Held lässt sich anscheinend gerne von der Dame «umstricken»,

³⁰ Cranach, Lucas, *Herkules bei Omphale*, 1537, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.

³¹ Rubens, Peter Paul, *Hercules und Omphale*, 1602-1604, Louvre, Paris.

findet sogar «Geschmack» am «Geschirrabwaschen» und erledigt sorgfältig unterschiedliche Hausarbeiten. Indem er «einem zarten Frauchen» gehorcht, sich «artig zu Hause» aufhält und «sanftmütig und sittsam» verhält, genießt er nach mehreren, vermutlich an der Front erlittenen «Strapazen» seinen «wohlverdienten Ruhestand».

Was im letzten Abschnitt des Textes *Herkules* flüchtig angedeutet wird, gehört zu den festen Topoi des Herkules-Mythos, nämlich der Kleidertausch.³² Der Tradition nach zwingt die Göttin Omphale den Helden Schmuck und Frauenkleider zu tragen, während sie seine Keule und sein Löwenfell überzieht. Symbolisch betrachtet und in die Nachkriegszeit eingebettet, spricht diese Episode den Rollentausch zwischen Männern und Frauen an, den die Gesellschaft jener Zeit gerade erlebt hat. Kämpfen die Männer an der Front, übernehmen die Frauen «männliche» Berufe, ersetzen die Männer im Alltagsleben und tragen, wenn nötig, ursprünglich männliche Arbeitskleidung. So wird z. B. ein Kriegsheimkehrer, der vor dem Krieg als Schaffner tätig war, im Beruf und zuhause durch die eigene Frau ersetzt, wie Alfred Polgar 1918 in einem Feuilletoncontext mit dem Titel *Rückkehr* schildert:

Und jetzt sei sie selbst Schaffnerin und fahre zehn Stunden des Tags Straßenbahn, mit der Dienstmütze auf dem Haar und der Zwickzange in den kälteblauen Fingern. Und schlimm sehe es mit dem Essen aus. Bier gäb's nur eine Stunde jeden Sonntagabend. Aber das sei gar kein Bier, sondern bitteres, gelbes Wasser.

«So? Schaffnerin auf der Straßenbahn? Viele?»

«Ein paar hundert werden's schon sein.»

Nun ja, der Krieg! Die Männer fort. Da müssen es die Weiber schaffen. Er verstand ganz gut.

Aber was er nicht verstand, war, daß ihm plötzlich so schien, als wäre der Fußboden wie Teig, und er könnte keinen Schritt auf ihm gehen, ohne einzusinken.

³² Vgl. Kimmich, Dorothee, Herakles. Heldenposen und Narrenposen - Stationen eines Männermythos?, in Erhart, Walter und Herrmann, Britta (Hrsg.), *Wann ist der Mann ein Mann? - Zur Geschichte der Männlichkeit*, Metzler, 1997, Stuttgart.

Vor dem Bett standen die Pantoffel: Zeichen seiner Hausvaterwürde und seines heiligen Ruherechtes. Die Frau ging hin und zog sie an. [...] Man hatte ihm seine Würde gestohlen. Seine Manns-Besonderheit.³³

Wie dieser Abschnitt zeigt, «bekleidet» die Frau aufgrund der Kriegserfahrungen auch in der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Berufswelt wie auch daheim, sowohl symbolisch als auch praktisch männliche Funktionen. Trägt die Frau tagsüber die Schaffner-Uniform, zieht sie sich abends zuhause die Hausvater-Pantoffeln an. Der Kriegsheimkehrer wird nach seiner Heimkehr nicht nur keineswegs gefeiert, sondern er sieht sich sowohl zu Hause wie auch in der Gesellschaft ersetzt. Mit seinem Männlichkeitsideal bricht seine ganze Identität zusammen, er verliert buchstäblich den Boden unter den Füßen. Walser liefert dazu eine ironische, ins Lächerliche gezogene und mildere Version. Im Text *Herkules* bleibt dem “Kriegshelden” nichts anderes übrig, als sich der neuen familiären und gesellschaftlichen Konstellation anzupassen, «Geschmack» an Hausarbeiten zu finden und zu versuchen, indem man auf die eigene Männlichkeit verzichtet, bei mächtig und unabhängig gewordenen Frauen einen gemütlichen «Ruhestand» zu genießen.

Die Heimkehr von Odysseus aus dem Krieg.

Wie im Fall des Textes *Herkules* handelt sich auch in *Odysseus* um die ironische Nacherzählung der Abenteuer eines bekannten griechischen Helden. Der Text *Odysseus* deckt in weniger als dreißig Zeilen die ganze homerische Odyssee ab und spricht zugleich, so wie im Fall von *Herkules*, die Thematik der Heimkehrer aus dem Krieg an, die eine offene Wunde, ein lange verdrängtes Thema darstellt. Aus diesen Jahren stammt die berühmte «Dolchstoßlegende», die auf der These basiert, dass das deutsche Heer «unbesiegt im Felde» geblieben sei.³⁴ Zugleich spuken

³³ Polgar, Alfred, *Musterung, Kleine Schriften* (hrsg. v. Reich-Ranicki, Marcel und Weinzierl, Ulrich), Bd. 1, Rowohlt, 1982, Reinbek bei Hamburg, S. 46-47.

³⁴ Vgl. Groß, P. Gerhard, *Das Ende des Ersten Weltkriegs und die Dolchstoßlegende*, Reclam, 2018, Ditzingen; Heinemann, Ulrich, *Die verdrängte Niederlage – Politische Öffentlichkeit und Kriegsschuldfrage in der Weimarer Republik*, Vandenhoeck und Ruprecht, 1983, Göttingen;

durch den Diskurs Debatten um den «unbekannten Soldaten»³⁵ und wird die komplexe Wiedereingliederung der «Kämpfer» in die Gesellschaft ein wichtiges Thema.³⁶ Auch der Text *Odysseus* soll hier in diesem historischen Kontext gelesen und interpretiert werden.

Im Text wird die Figur von *Odysseus* eingeführt, indem der Held entsprechend der Tradition als «klug», aber auch als «durchgetrieben», «tüchtig» und mit «List» ausgestattet bezeichnet wird. Danach greift der Nacherzähler gleich zur Beschreibung des Endes des trojanischen Krieges:

Als Hektor fiel, Troja in Flammen aufging, konnten die Herren heimkehren, sie taten es wahrscheinlich ziemlich schmunzelnd, was sich gewiß insofern ganz gut ausnahm, als niemand zweifelt, daß in einem Erfolg stets etwas durchaus Angenehmes liegt. Agamemnon wurde statt mit Freudenschüssen und Beifallskundgebungen derart empfangen, wie er's wohl kaum voraussetzte.

Nach dem Krieg dürfen «die Herren heimkehren». Das tun sie «schmunzelnd» und stolz auf sich selbst, weil sie überzeugt sind, einen zweifelsfreien «Erfolg» erzielt zu haben. Kehren sie heim, werden sie jedoch nicht so wie gewünscht empfangen. Anstatt mit «Freudenschüssen und Beifallskundgebungen» wird z. B. Agamemnon «derart empfangen, wie er's wohl kaum voraussetzte» — bekanntlich wird er von seiner Frau Klytämnestra im Bade erdolcht. Die Episode wird bei Walser aber nicht weiter ausgeführt, sondern beim gebildeten *Tage-Buch*-Lesepublikum vorausgesetzt. Erwarten die Soldaten, von Gesellschaft und Familie mit offenen Armen empfangen zu werden, werden sie von den Zivilisten daheim zum Teil verraten. In diesem Sinn könnte man Agamemnon *ante litteram* als ein Vertreter der Opfer der Dolchstoßlegende gelesen werden.

Timme, Annelise, *Flucht in den Mythos – Die Deutschnationale Volkspartei und die Niederlage von 1918*, Vandenhoeck und Ruprecht, 1969, Göttingen.

³⁵ Vgl. Haas, Claude, *Im Schatten des "unbekannten Soldaten" - Trauer, Heldengedenken und Totenkult in der deutschen Literatur des Ersten Weltkriegs*, Weimarer Beiträge, 2015, H. 2, Jg. 61.

³⁶ Deutschland musste nach dem Ersten Weltkrieg mit circa 2,7 Millionen Invaliden umgehen, die psychologisch zerstörten Kriegsheimkehrer sind dabei nicht mit gerechnet.

Im Gegensatz zu Agamemnon verzögert sich die Heimkehr von Odysseus. In wenigen, skizzenhaften, fast im Sinne Benjamins «verwahrlosten» Sätzen wird die ganze Odyssee der kleinen Form des Feuilletons hochironisch verkürzt:

Gegen Odysseus erhoben sich widrige Winde. Poseidon hatte nämlich ein Hühnchen mit ihm zu rupfen und trieb es nun so bunt wie nur möglich. Im Verlauf seiner Irrfahrten erlebte allerlei in der Tat interessante Abenteuer, lernte Freud und Leid wie kein Zweiter kennen, verlor viel Zeit mit Galanterie, indem er sich oft und stark mit Frauen abgab, was für ihn sowohl von Vor- wie von Nachteil gewesen sein mag. Den Sirenen entrann er mit knapper Not. Jahrelang bewegte er sich in der Nähe einer Dame, die die Unart besaß, Männer von scheinbar gutem Ruf und gediegenem Lebenswandel so umzuwandeln, wie man's lieber nicht näher beschreibt.

Episodisch lückenhaft, fingiert mündlich werden Odysseus' Abenteuer nacherzählt. Mit einer Art „Sprezzatura“ wirft der Nacherzähler einige der bekanntesten Themen des westlichen Bildungsgutes auf, wie den Gesang der Sirenen, und führt kurz die Abenteuer auf der Kirke-Insel und die Verwandlung von Odysseus' Mitfahrenden in Schweine ein, um sich jedoch gleich zurückzuziehen, indem er auf das löbliche Verschweigen von Abenteuer mit Frauen durch den Satz «wie man's lieber nicht näher beschreibt» hinweist. Stark ironisch, indirekt und flüchtig wird auch die Polyphem-Episode angedeutet: In der Tat hat Poseidon zu Recht «ein Hühnchen mit ihm zu rupfen», weil Odysseus seinen Sohn Polyphem geblendet hat.

Inhaltlich betrachtet werfen diese Passagen kein neues Licht auf den Odysseus-Mythos. Jedoch gewinnt was nicht im Text präsent ist, weil vom Autor ausgelassen wird, in diesem Sinn an Gewicht. So wie im Text *Herkules*, in dem die Stärke des Helden erwähnt, aber nicht zur Schau gestellt wird, während sein Heroismus, sein Zorn oder seine Virilität nicht zur Sprache kommen, wird Odysseus «List» anhand des «hölzernen Rosses» zwar flüchtig eingeführt, spielt jedoch während der weiteren Etappen seiner Irrfahrten keine Rolle mehr. Außerdem wird kein Wort über die weiteren Eigenschaften erwähnt, die noch heutzutage Odysseus zu einer so faszinierenden, widersprüchlichen und vielschichtigen Figur machen: Die Klugheit, die Wissbegierde, die unerschöpfliche Neugierde. Sie treiben Odysseus in seine Irrfahrten und die gleiche Hybris wird ihn z. B. in der *Göttlichen Komödie* von Dante zum tragischen Tod verurteilen.

Im Gegensatz zur Tradition erweist sich Walsers *Odysseus*, so wie *Herkules*, als eine eher passive, den Umständen ausgelieferte Figur. Er wird als ein eindimensionaler Mensch porträtiert, der keine aktive Rolle spielt und sich unterwürfig den Umständen, besonders auch den Frauen anpasst. Diese Passivität zeigt er auch bei Walser im letzten Abschnitt, bei der Ankunft auf Itaka:

Endlich kam er zu Hause an, hörte jedoch von einer Schar von Freiern, die sich's auf seinem Grund und Boden denkbar wohl sein ließen und seiner Frau lebhaft den Hof machten. Zufällig nahm er eine Zeitung zur Hand, wo gedruckt stand, er sei wohl einer, der sich nirgends zurecht fand. Er blieb sorgfältig ver mummt, bis der Augenblick kam, wo er sich zu erkennen gab und sie vor seiner Erscheinung auseinanderstrebten und er zur Gattin treten durfte.

Odysseus' Ankunft zuhause, auf Ithaka, läuft bei Walser reibungslos, gewaltlos und unheroisch ab. Keine Rache, kein Wettbewerb, keine Lügengeschichten, um das Vertrauen der unterschiedlichen Menschen auf der Insel zu prüfen, werden im Text thematisiert. Der Held kommt nach dem Krieg und den Irrfahrten zurück, registriert, dass einige Freier seiner Frau Penelope den Hof machen und seinen «Grund und Boden» belagern, nimmt «zufällig» eine «Zeitung» zur Hand und gibt sich zum Schluss als Odysseus zu erkennen.

Walser ist nicht der einzige Feuilletonist, der einen Odysseus porträtiert, der nicht mit «Freudenschüssen und Beifallskunden» zuhause empfangen wird. 1921 erscheint ein Band mit zumeist vorab in dem *Berliner Tageblatt* publizierten Feuilleton-Texten von Victor Auburtin, in dem u. a. ein Beitrag mit dem Titel *Das Ende des Odysseus* zu finden ist. Dort wird als «- pars pro toto - ein Kriegsheimkehrer namens Odysseus zum Fremdling und Störfaktor für all' jene, die zu Hause den Alltag zu bewältigen hatten»³⁷, um die erklärenden Worte des Herausgebers zu zitieren. Auburtin beschränkt seinen Odysseus-Feuilleton-Text auf die Ankunft des Helden zuhause und schildert, wie sich das Ehepaar nach den langen, getrennt durchlebten Kriegsjahren nicht mehr finden kann. Penelope zeigt kein Interesse, den Kriegsgeschichten und Erzählungen von den Irrfahrten des

³⁷ Auburtin, Victor, *Pfauenfedern – Phantastische Weltgeschichten*, Regenbrecht, 2012, Berlin, Kindle Ausgabe.

Odysseus' zuzuhören, und sie glaubt ihrem Ehemann auch nicht, was seinen siebenjährigen Aufenthalt bei der Kalypso betrifft:

«Mein Freund», unterbrach sie ihn, «du scheinst nicht zu wissen, dass du mir diese Geschichte schon viermal erzählt hast. Ich kenne sie nun; wie ihr den armen alten Mann betrunken gemacht habt, wie ihr ihm – zehn gegen einen - sein einziges Auge geblendet habt, das habe ich öfters gehört als mir angenehm war. Viel lieber möchte ich von dir erfahren, was du diese zehn Jahre bei Kalypso getrieben hast.»

«Sieben Jahre,» antwortete er.³⁸

Einerseits wird hier geschildert, wie gereizt Penelope auf die bereits mehrmals gehörten Kriegsgeschichten ihres Mannes reagiert, und andererseits, wie Odysseus anscheinend wiederholt die gleichen Episoden erzählt, sich nur in der Vergangenheit zurechtfindet, aber sich in der neu-alten Heimat nicht mehr einleben kann. Außerdem werden die Helden, so wie auch in Walsers mythologischen Feuilletonen, nicht nur als alles andere als heroisch beschrieben, sondern der Krieg selbst wird seines ganzen heldenhaften Glanzes beraubt und entpuppt sich als eine Reihe miserabler und zerstörerischer Ereignisse.

Sowohl Auburtin als auch Walser präsentieren einen entmythologisierten Odysseus, der als Held in den Krieg gegangen, aber als quasi Gespenst, psychologisch zerstört, zurückgekehrt ist. Der Kriegsheimkehrer ist nicht mehr fähig, sich in die neue und veränderte Gesellschaft einzugliedern: Er kaut nur seine Vergangenheit wieder und erinnert sich nostalgisch der Zeit, als er noch erfolgreich und heroisch im Krieg gekämpft hat. Die folgende, resignierte Reflexion über Odysseus in Auburtins Feuilletonen schließt die Geschichte ab:

Jetzt liebte er das Meer wieder und saß in den Steinen und lauschte auf das große Tönen der Brandung, bei dem ihm schmerzlich süß ein Gefühl der Kameradschaftlichkeit aufstieg.

Und da musste er denken: Wie hat sich doch alles gewendet; dort auf der Insel sehnte ich mich nach der Heimat; und nun ich die Heimat habe, sitze ich in der Wüste des

³⁸ Ibidem.

Strandes zwischen den angeschwemmten Brettern der Flut und habe Heimweh nach der Heimatlosigkeit.³⁹

Aubertins Odysseus hat «Heimweh nach der Heimatlosigkeit», genauso wie er sich damals «nach der Heimat» gesehnt hat,⁴⁰ weil er mit der neuen gesellschaftlichen und familiären Konstellation nicht zurechtkommt. Walsers Odysseus greift nach seiner Ankunft noch eine «Zeitung» und stößt darin auf einen Artikel über sich selbst, in dem steht, «er sei wohl einer, der sich nirgends zurechtfindet.». Wie in einer *mise en abyme* haben also die Lesenden den Text *Odysseus* vor Augen, in dem die Hauptfigur einen Zeitungsbericht über sich selbst und von der eigenen problematischen Eingliederung in die Gesellschaft liest. Kriegshelden haben sich tatsächlich, wie Odysseus, in der Nachkriegszeit in eine Last für die Gemeinschaft verwandelt, weil sie sowohl in der Berufswelt wie auch in der Familie nicht mehr weiter zu gebrauchen sind. Während einerseits die unabhängig gewordenen Frauen vielfach ohne die heroischen Männer zurechtkommen, wird gleichzeitig darüber diskutiert, wie man mit den „nutzlosen“ und zugleich oft pflegebedürftigen männlichen Helden, wie einem Odysseus, umgehen soll.⁴¹

Ochsen oder Mammut? Der Text *Theseus*.

Der Text *Theseus* erscheint im September 1920, als dritter im *Tage-Buch* publizierter mythologischer Beitrag. Wie bereits bei *Herkules* und *Odysseus* handelt sich hier um die Nacherzählung der abenteuerlichen Laufbahn eines männlichen griechischen Helden, der bei Walser keinesfalls eine erfolgreiche, starke und vorbildliche Figur repräsentiert. Auch in diesem Fall werden die heroischen Abenteuer eines Theseus gekippt und ins Lächerliche gezogen. Anstatt z. B. einen Minotaurus zu besiegen und mithilfe eines roten Fadens den Weg aus dem Labyrinth zu finden, verfügt der Walsersche «Theseus» über eine profane

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Auch der Hauptfigur von Polgars *Rückkehr* wird zuhause genauso so «übel vor Bangigkeit und Heimweh», wie «oft in Sibirien», Polgar, Alfred, *Musterung, Kleine Schriften*, S. 48.

⁴¹ Immerhin muss man sich vor Augen halten, dass von denjenigen, die nicht in den «Heldentod» gegangen sind, um Brechts satirische Worte zu übernehmen, 2.7 Millionen Invaliden in die Heimat zurückgekehrt sind.

«Schnur» und kämpft mit einem unbestimmten Tier, «einem Ochsen oder Mammut».

So wie in den vorherigen mythologischen Nacherzählungen werden auch im Text *Theseus*, wenn auch wiederum meistens flüchtig, prägendste Motive und Etappen seines heroischen Lebens thematisiert.⁴² Zugleich wird aber auf die Beschreibung seines dramatischen Todes verzichtet. Walsers verliert kein Wort über den tödlichen Sturz von Theseus von den Felsen auf der Insel Skyros. Nach einem Einstieg in den Beitrag ist der Text *Theseus* in drei Abschnitte gegliedert, die auf den folgenden Hauptmotiven aus Theseus' Laufbahn basieren: Die gefährliche Reise nach Athen, die Labyrinth-Episode und die Heimkehr zur eigenen Frau Phädra.

Zuerst aber der überraschende Einstieg in den Text:

Wie Jakob Burckhardt lehrt, kam's den Renaissance-Italienern auf Kultur und Bildung sowohl wie auf Persönlichkeitspflege an. Sie waren eben zum Teil noch Altertumsmenschen. Wie sah's im hell-leuchtenden Hellas aus? Medea aß ihre Kinder. Was tat Theseus?

Den Hinweis auf den Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (bzw. «Jakob Burckhardt» in der ungenauen Schreibweise Walsers), am Anfang dieses Textes betrachte ich hauptsächlich als eine Art «Köder», um das Interesse des Publikums am *Theseus*-Beitrag zu wecken. Er zeigt aber einmal mehr die ganze Belesenheit Walsers. Der Kunsthistoriker, der sich intensiv mit der Renaissance in Italien beschäftigt hat, kann wenigstens auf den ersten Blick kein neues Licht auf die Figur von Theseus werfen. In der Tat erweist es sich als kompliziert, eine solide Brücke zwischen Theseus und Burckhardt zu schlagen. Außerdem, so schnell wie «Jakob Burckhardt» am Anfang des Beitrags auftritt, so rasch verschwindet er auch wieder. Der Nacherzähler stellt keinen Versuch an, eine Verbindung zwischen dem Schweizer Historiker und dem griechischen Helden herzustellen oder den Lesenden irgendeine Lektüreschlüssel zu vermitteln.

⁴² Um die Hauptmotive des Mythos verfolgen, habe ich mich unter anderen auf den folgenden Text gestützt: Brommer, Frank, *Theseus – Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, Darmstadt.

Die Figur Burckhardts ist jedoch im Diskurs der Nachkriegszeit sehr präsent. 1918 wird sein 100. Geburtstag mit großem Medienecho begangen. In der gleichen Zeitspanne erscheinen u. a. das epochemachende Buch von Ernst Bertram über *Nietzsche*, mit dem auffälligen Untertitel *Versuch einer Mythologie* (1918), und Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1915-1918). Burckhardt spielt in beiden den Zeitgeist prägenden Werken eine wesentliche Rolle: Kein zweiter zeitgenössischer Intellektueller wurde von Nietzsche so hochgeschätzt und verehrt, und Burckhardt übte, neben Schopenhauer, einen ausschlaggebenden Einfluss auf Manns Konzeption von «Kultur»⁴³ und auf seine Kritik an die Zivilisation aus.⁴⁴ Die Präsenz von Burckhardt spiegelt sich auch im *Tage-Buch*. Sein Name sowie einige seiner berühmten Zitate und Sprüche tauchen in der Zeitschrift auf. Häufig stützt sich Großmann auf kulturelle Referenzgrößen, wie Burckhardt, um dadurch die politische und kulturelle Richtung seiner Zeitschrift zu legitimieren, wie das folgende Beispiel zeigt:

⁴³ So z. B. Jakob Burckhardt über Kultur und ihre Spontaneität: «Kultur nennen wir die ganze Summe derjenigen Entwicklungen des Geistes, welche spontan geschehen und keine universale oder Zwangsgeltung in Anspruch nehmen.» *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, <https://www.projekt-gutenberg.org/burckhar/weltgesc/chap009.html>.

⁴⁴ Vgl. Marianelli, Marianello, *Introduzione und Post-fazione*, in Mann, Thomas, *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, 1997, Milano.

Man erstaunt: die Neunte Symphonie unter der Rubrik Vergnügungen?

Man konstatiert: die V. Symphonie Anton Bruckners war, ehe Werner Wolff sie am 31. Oktober 1919 in Berlin dirigierte, erst ein einziges Mal dort aufgeführt worden. Man stellt fest: Unzählige mästen sich nach wie vor durch Klassiker-Dernieren. Paul Hasenclever.

DER „SIMPLIZISSIMUS“

teilt mit, daß die Nachricht des „Vorwärts“, das Witzblatt sei an irgendwen verkauft worden, falsch ist. Näheres darüber, wer den „Simpel“ aufkaufen wollte und wie er sich dazu verhalten hat, wird im nächsten Simplizissimus zu lesen sein. Ich nehme das Dementi mit Freude auf.

NUR FÜR KENNER

In der Sezession. Ludwig Hardt wird lesen und das Publikum darf wählen, was es hören will. Ein entzückender Kontakt besteht zwischen dem Vortragsmeister und seinen Gästen. Sympathie flutet durch den Raum, gute Laune wärmt besser als Kohle, man hat Freude aneinander. Es ist ein Fest des Herzens. Hardt nickt, winkt, grüßt. Aber niemand darf sich bevorzugt fühlen; der Meister ist zu allen nett, er kann ja nicht anders. „Kommen Sie doch nach vorne, meine Herrschaften, heute kommt es doch nicht darauf an, welchen Platz Sie haben.“ Hardt spielt nicht den Liebenswürdigen, er ist lebenswürdig. Anmut ist seines Wesens Wurzel. Nun will der eine Li-tai-pe hören und der andere Karl Kraus, den einen gelüftet's nach klassischen Balladen, des andern

Herz hängt an Wedekind. Hardt schmunzelt und dirigiert die vielfältigen Wünsche so, daß alle zufrieden sind. Im Anfang war die Harmonie. Er ist kein unnahbarer Heros, über Beifall erhaben. Und er spricht das unsterbliche Epos vom „Has und Swinegel“. Wehrlos versinkt man in Heiterkeit, und er spricht Storm, Klaudius, Walser. Es wird 10 Uhr und man muß Schluß machen. Aber das Publikum, selbst zum glücklichen Kinde geworden, heischt immer wieder Verlängerung des Vergessenheit spendenden Genusses. Hardt ist gnädig und schenkt ein eigenes Opus, einen Hymnus auf den wahlverwandten Morgenstern. Beseligt, wie nach einer Weihnachtsbescherung, trennen wir uns vom grazilen Meister. Er ist ein Farbfleck in grauer Zeit. Ein Junge, ein Kobold, ein Künstler. m.

HELFFERICH, DAS ARCHIV

Erzberger: Mein Herr Gegner weiß da mehr als ich. Er verfügt über den besseren Zettelkasten.

Helfferrich: Mein Kopf ist mein Zettelkasten.

Aus dem Verhandlungsprotokoll des 12. 2. 1920.

DEM ANGEKLAGTEN DEUTSCHLAND

Eine große Nation, die durch Kultur, Taten und Erlebnisse mit dem Leben der ganzen neueren Welt verflochten ist, überhört es, ob man sie anklage oder entschuldige; sie lebt weiter mit oder ohne Gutheißen der Theoretiker.

Jakob Burckhardt.

310

Diese *Tage-Buch*-Seite stammt vom Februar 1920 und zeigt exemplarisch, wie Großmann Passagen aus dem Werk Burckhardts entnimmt. Noch häufiger benutzte er allerdings Nietzsche Zitate. Diese Seite erweist sich im Weiteren als bedeutend, denn es ist nicht unwahrscheinlich, dass Walser sie gelesen, oder wenigstens von ihr erfahren hat. Im Beitrag unter dem Titel *Nur für Kenner* steht die Rezension von Ludwig Hardts Veranstaltungen in Berlin, in denen auch Texte von Walser vorgetragen wurden.⁴⁵ Es handelt sich dabei um die allererste Erwähnung von Walsers Namen im *Tage-Buch*, und man kann vermuten, dass sie Walser motiviert hat, dieser Zeitschrift Beiträge zu schicken.

Der *Theseus*-Text ruft, so wie eine Muse, eingangs die Autorität von Jacob Burckhardt bezüglich «Kultur» und «Bildung» an und knüpft dessen berühmtes Werk *Die Kultur der Renaissance in Italien* an, das eine Epoche beschreibt, die wie

⁴⁵ Vgl. Echte, Bernhard, *Was braucht es zu einem Walser-Sprecher? Erkundigungen rund um Ludwig Hardt*, in *Mitteilungen der Robert-Walser-Gesellschaft*, 28/2021, S. 10-18.

keine zweite die Entwicklung des Individualismus und das Ideal des vielfältig gebildeten *homo universale* gefördert hat:

Italien weiss im 14. Jahrhundert wenig von falscher Bescheidenheit und von Heuchelei überhaupt; kein Mensch scheut sich davor, aufzufallen, anders zu sein und zu scheinen als die andern.⁴⁶

Das ist mit der Weltanschauung kongruent, die Großmann bereits im Manifest der Zeitschrift *Tage-Buch* deklariert. Sie wendet sich an einen modernen Typus des von *homo universale*, um «neben, über, trotz den Parteien» «einen Geheimbund der Sachkenner zu schaffen».⁴⁷

Der Einstieg von Walsers Theseus mit dem Hinweis auf Burckhardt und auf «Bildung», «Kultur» und «Persönlichkeitspflege» entspricht den Erwartungen des Lesepublikums. Durch eine Frau und ihre grässliche Tat werden sie jedoch abrupt zerstört: «Wie sah's im hell-leuchtenden Hellas aus? Medea aß ihre Kinder». Das heißt: Das nicht nur von Burckhardt hochgefeierte Griechenland ist realiter auch zumindest in dieser Mythologie, ein Schauplatz von grässlichen Gewalttaten und hat auch seine dunklen Seiten. Und was unternimmt der berühmte ordnungsschaffende, starke und mutige Held Theseus?

Mit Kraft, Gewandtheit und Lebenslust ausgestattet, unternahm er Wanderungen, die ihn durch die ganze damalige Welt führten. Das Kap der guten Hoffnung existierte freilich noch nicht. War es ihm um Erlernung fremder Sprachen zu tun? Wir bezweifeln es; möchten eher glauben, er sei gereist, weil er was erleben wollte, denn er war offenbar einer, der das Stillsitzen nicht aushielt.

Die heroischen Abenteuer von Theseus verwandeln sich im Text in eine ziellose Wanderung, um «was erleben» zu können, vielleicht sogar, um kosmopolitisch neue Fremdsprachen zu lernen, aber hauptsächlich, weil der Held «das Stillsitzen» nicht aushält. Flüchtig wird auch auf die berühmten Schifffahrten von Theseus angespielt («Das Kap der guten Hoffnung existierte freilich noch nicht»), die eine wichtige Rolle in seiner heroischen Laufbahn spielen. Außerdem weist «das Kap der guten Hoffnung» auf ein prägendes Motiv des Theseus-Mythos hin: Als der

⁴⁶ Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Reclam, 2014, Stuttgart, S. 162.

⁴⁷ TB, *Zum Anfang*, H. 1, Jg. 1.

Held aus Kreta mit dem Schiff zurückkehrt, vergisst er die weißen Siegel zu hissen, und der Vater Aigeus stürzt sich ins Meer, weil er denkt sein Sohn sei am Minotaurus gescheitert — deshalb wird das Meer „das Ägäische“ genannt.

Der Abschnitt der Erzählung erweist sich als höchst lückenhaft und ungenau. Das gesteht das feuilletonistische Ich nach diesem ersten Abschnitt auch gleich ein; er ergreift das Wort, um seine subjektive Interpretation der Vorlage ironisch zu rechtfertigen: «Ich faß's es so auf, gebe aber jedem das Recht, anderer Meinung zu sein.». Nach dieser kurzen Unterbrechung geht die Erzählung im gleichen ironischen Ton weiter. So die darauffolgende Minotaurus-Episode:

So zog er denn hin und erlebte zahlreiche Liebesabenteuer, bis er vor eine Art Labyrinth kam, in das er absolut hineinwollte, obschon sie ihm davon abrieten. Mit nichts als mit seinem Mute und eine, in der Tat fabelhaften Selbstvertrauen ausgerüstet, ging er hinein. Zwar gab ihm eine Freundin namens Ariadne eine Schnur mit auf den einzigartigen Weg, und er verschmähte das Geschenk keineswegs, denn er ahnte, daß er es würde brauchen können. Wie lange es währte, eh' er in den Mittelpunkt kam, wissen wir nicht; er hatte dort jedenfalls mit einem Ochsen oder Mammut zu kämpfen und tat es denkbar erfolgreich. Hierauf sorgte er, daß er fortkam, und sah dann das Tageslicht wieder, was ihn vermutlich freute.

Nachdem sich Theseus mehrere Abenteuer und «Liebesabenteuer» erlebt hat, wird das Labyrinth-Motiv eingeführt, das im Mittelpunkt des Theseus- Mythos wie auch des Textes steht. Diese prägende Episode wird jedoch jedes heroischen Elements beraubt. Das Hineintreten in das Labyrinth wird als eine Laune des Helden beschrieben, der «absolut» hinein will, «obschon sie ihm davon abrieten». Kein Wort davon, dass er die Kreter von ihrem jährlichem Tribut von sieben Jünglingen und sieben Jungfrauen aus Athen erlösen sollen. Die verführte, und später auf Naxos verlassene Ariadne wird auf eine nicht näher charakterisierte «Freundin» reduziert, der rote Faden zur «Schnur», und der Minotaurus entpuppt sich hier als ein «Ochse oder Mammut».

Der Ich-Erzähler spielt hier den Ungebildeten, der sogar vor der genauen Bezeichnung des bekannten Minotaurus zögert und dem Lesepublikum zwei Optionen bietet — beide sind falsch. Der gebildete Lesende des *Tage-Buch* erkennt nicht nur sogleich die Verfälschungen, sondern wird auch quasi dazu eingeladen,

“korrigierend” in den Beitrag einzugreifen. Nimmt man einen «Modell-Leser»⁴⁸, wie z. B. Carl Seelig, der eindeutig zur bürgerlichen und gebildeten Gesellschaftsschicht gehört, bestätigt sich diese These. Er publiziert für den Holle-Verlag (1954) den Text *Theseus* erstmals in einem Buch, und nimmt dort einige “korrigierende” Eingriffe in die Textgestalt von *Theseus* auf. Nicht nur werden sprachliche “Korrekturen” eingeführt, «Burkhardt» wird durch die richtige Schreibform «Burckhardt» oder die veraltete Form «mit seinem Mute» durch «mit seinem Mut» ersetzt. Seelig greift vielmehr auch entscheidend in die Minotaurus-Episode ein:

Er hatte dort jedenfalls mit **einem Ochsen, dem Minotaurus**, zu kämpfen und tat es denkbar erfolgreich.⁴⁹

Wird der Lesende im Text *Theseus* von Walser dazu eingeladen, eine fingierte Wahl zwischen «Ochsen» und «Mammut» zu treffen, entscheidet sich Seelig offenbar für die erste Option und fügt sogleich die tradierte Version, «Minotaurus» hinzu. Was scheinbar in dem flüchtigen «Blätterwald» des Feuilletons noch tolerierbar sein mag, erweist sich innerhalb der «ewigen» Seiten eines Buches als nicht erlaubt, und Seelig wollte offensichtlich Walser vor einem gebildeten Publikum eine ‘Peinlichkeit’ ersparen.

Kann man die Minotaurus-Episode soweit „schnurgerade“ verfolgen, erweist sich der letzte Abschnitt des *Theseus*-Textes als verwickelt und kompliziert zu überschauen. Er dreht sich um die Heimkehr von Theseus:

Als er zu den Seinigen heimkehrte, fielen recht sehr dumme Sachen vor. Phädra hatte sich in den bildhübschen Hippolyt verliebt, woraus eine Tragödie entstand, die ihn schwer hernahm. Er galt alles in allem als ein Schürzenjäger und war demnach leider ziemlich leichtfertig. Bedenklich ist, wie er seine Familie vernachlässigte. Immerhin gelobte er Besserung. War nicht sein Sohn ernster als er?

Wie die vorherigen mythologischen Helden Walsers auch, wird Theseus nicht mit «Freudenschüssen und Beifallskundgebungen» zuhause «empfangen». Seine Frau

⁴⁸ Hier stütze ich mich auf die Bezeichnung von Umberto Eco. Vgl. Eco, Umberto, *Lector in Fabula – Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, Carl Hanser, 1987, München.

⁴⁹ Hervorhebung durch den Autor.

«Phädra», die aber (was hier nicht gesagt wird) auch Ariadnes Schwester ist, hatte sich in Theseus' Abwesenheit in ihren Stiefsohn «Hippolyt», in den Sohn von Theseus und der Amazonenkönigin Hyppolita, verliebt, wurde von diesem aber abgewiesen und beging Selbstmord, woraus eine familiäre «Tragödie» entsteht. Theseus reagiert und der zu Unrecht beschuldigte Stiefsohn Hippolyt wird aus der Stadt vertrieben und stirbt bald. Die Geschichte dieser «Tragödie» ist unter dem gebildeten Publikum sehr bekannt, weil sie zahlreiche theatralische und musikalische Bearbeitungen inspirierte.

Nachdem Walser den Held Theseus beschrieben hat als leichtfertiger «Schürzenjäger» und jemanden, der seine Familie sehr vernachlässigt hat, schließt er den Text mit einer rhetorischen Frage an das Lesepublikum, die nochmals an das Wissen der Leser appelliert: «War nicht sein Sohn ernster als er?» Nicht eindeutig erweist sich zu rekonstruieren, wer genau hier unter «Sohn» gemeint ist. Theseus zeugt drei Kinder, Hippolyt mit der Amazonerkönigin, aber auch Akamas und Demophon mit Phädra, die an dem troianischen Krieg teilnehmen. Eine fingierte Debatte wird hier vom Feuilletonisten eröffnet, wie wenn er die Kompetenzen des Lesepublikums prüfen möchte. Nur wenn man sich mit dem Theseus-Mythos auskennt, ist man nämlich in der Lage, an ihr teilzunehmen und somit Zugang zu dem «Geheimbund der Sachkenner» des *Tage-Buchs* zu haben.

Der Text *Theseus* erzählt also ebenso wie *Herkules* und *Odysseus* die Nacherzählung der 'heroischen' Geschichte eines männlichen Helden so nach, dass er jedoch in dieser ironisierenden Wiedergabe die Erwartungen des Lesepublikums nicht erfüllen kann. Auch hier wird die Thematik eines unglücklichen Heimkehrers, der von den Zuhausegebliebenen verraten worden ist, zur Sprache gebracht. Zum Schluss wird eine offene Frage gestellt, welche die Lesenden direkt anspricht und wohl auch den Weg für einen eventuellen zukünftigen Beitrag im *Tage-Buch* vorbereitet, der an diese unbeantworteten Fragen anknüpfen könnte. Das wird nicht direkt geschehen: Walsers nächster im *Tage-Buch* publizierter Text ist *Ein Poet* (Dezember 1920). Doch das Lesepublikum wird später den flüchtig erwähnten Hippolyt als jungfräulichen Jäger möglicherweise in der Figur des Adonis wiederfinden.

«Adonis, ein wahres Wunder an Bosheit.» Der Text *Adonis*.

Der vierte, im *Tage-Buch* publizierte mythologische Beitrag *Adonis* erscheint am 1. Januar 1925 neben *Aquarelle* unter dem Obertitel *Kleine Dichtungen*. Obwohl auch der Text *Adonis* die Abenteuer eines männlichen, jungen und starken Helden zur Vorlage hat, der der Macht von Frauen ausgeliefert ist, weicht er in mehreren Elementen von den ersten drei mythologischen Beiträgen ab. Fünf Jahre trennen *Adonis* von den vorherigen Texten und diese Zeitspanne hat tiefe Spuren in Walsers literarischer Produktion hinterlassen. Im Folgenden werde ich mich zuerst auf die Unterschiede zwischen *Adonis* und den vorherigen Texten konzentrieren. Danach werde ich den Text *Adonis* in seinen Hauptabschnitten näher untersuchen, die zugleich die zwei Hauptmotive des an sich ereignisarmen Lebens des mythologischen Helden darstellen, der Disput um Adonis zwischen den Göttinnen Venus/Aphrodite und Proserpina/Persephone¹ und der Jagd nach dem Wildschwein im Wald.²

Dreifach unterscheidet sich der Text *Adonis* von Texten *Herkules*, *Theseus* und *Odysseus*: durch die 'Persönlichkeit' des Helden, das Spiel mit der Nacherzählung und die kontextverbundenen Hinweise. Im Gegensatz zu den vorherigen Helden ist Adonis bereits der Tradition nach eine unreife, passive und unmännliche Persönlichkeit, die der Göttin der Liebe, Venus, ausgeliefert ist. Die asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen Frau und Mann sind bereits im Kern des Mythos präsent. In *Adonis* wird de facto weder ein Held vom Podest heruntergezogen noch ein Gender-Verhältnis gekippt, sondern Adonis charakterisiert sich ab ovo eher durch Passivität.

Auch in der Form unterscheidet sich *Adonis* von den anderen mythologischen Feuilleton-texten. Die Nacherzählungen Walsers des ereignisvollen Lebens der Helden in den Texten *Odysseus*, *Herkules* und *Theseus* erwecken in den Lesenden den Eindruck, dass der Autor so viele der ihm wichtige Informationen wie möglich

¹ Ich verwende folgenden nur die römischen Namen der Göttinnen Venus und Proserpina, weil sie am häufigsten in den Quellen erscheinen, auf die ich mich stütze.

² Um den Mythos Adonis' zu rekonstruieren, stütze ich mich vor allem auf folgende Beiträge: Grilli, Alessandro, *Storie di Venere e Adone – Bellezza, genere, desiderio*, Mimesis, 2012, Milano, Udine und Grilli, *Adone – Variazioni sul mito*, Marsilio, 2014, Venezia.

in den beschränkten Rahmen des Feuilletons 'hineinpressen' will. Einerseits ist in dem Text kein Absatz zu finden, weil der Autor anscheinend den ganzen ihm zur Verfügung stehenden Raum ausfüllen will, und andererseits wird auf mögliche weitere Fragen nur verwiesen («War nicht sein Sohn ernster als er?»). Auch Digressionen zum Thema («wie man's lieber nicht näher beschreibt») finden offenbar keinen Platz im kleinen Rahmen des Feuilletons.

Die ereignisarme Existenz eines Adonis — der Held lebt in seiner Beziehung zur Venus und stirbt noch als Heranwachsender — erhält durch Walser dagegen neue Episoden, die im Mythos nicht zurückzuverfolgen sind. Wie ich später in Detail beschreiben werde, breitet sich das Spektrum der an Adonis gebundenen Ereignisse auffällig aus, und es erscheint sogar eine poetische Digression über die Fantasie. Kondensiert Walser die Odyssee in knapp dreißig Zeilen, so umfasst der Text *Adonis* fast drei Zeitschriftenseiten.

Der dritte Unterschied ist mit dem historischen Kontext verbunden: Verweisen *Herkules*, *Odysseus* und *Theseus* auf die Heimkehr eines Helden, erscheint *Adonis* im Rahmen eines ganz anderen Zeitgeists, in dem die Thematik des Kriegsheimkehrers nicht mehr eine vorrangige Bedeutung hat. *Adonis* entsteht in der Mitte der zwanziger Jahre, die literarisch betrachtet der Aufbruch der Neuen Sachlichkeit und eine Aufwertung des feuilletonistischen Genres erlebt. Warum entscheidet sich also Walser dafür, es mit dem *Adonis* beim *Tage-Buch* zu versuchen? Bekannt ist, dass Hessels vom Rowohlt-Verlag finanzierten Monatszeitschrift *Vers und Prosa* Ende 1924 eingestellt wird und Walser seine Beiträge wieder neu auf dem literarischen Markt platzieren muss. In diesem Sinn kann man vermuten, dass er auf die erfolgreich im *Tage-Buch* publizierten Texte zurückgegriffen hat, um nochmals in Großmanns Organ einzusteigen. Wurde anfangs 20er Jahre eine *Skizze* veröffentlicht, wird nun *Aquarelle* publiziert, wurden damals drei mythologische Figuren porträtiert, bietet Walser Großmann nun eine vierte an, *Adonis*.

Im Zeitdiskurs spuken außerdem einige „Adonisse“ umher, auf die sich Walser beziehen lässt. In der Mitte der 20er Jahre führt z. B. der Orientalist Franz Sättler die Geheimlehre des *Adonismus* in den deutschsprachigen Raum ein und gründet sogar eine *Adonistische-Gesellschaft* in Wien sowie einen „adonistischen“ Verlag

in Berlin.³ Auch James George Frazers *The Golden Bough*, das 1922 dank einer gekürzten Ausgabe ein breites Publikum erreicht hat und mehrfach übersetzt wird, spornt in jener Zeit anhand des Adonis-Ritus zu neuen ethologischen Reflexionen an.⁴ Zudem wird in den 20er Jahren eine parafaschistische „Adonis-Lega“ in Ungarn gegründet, die Juden angreift und für die Reinerhaltung der Rasse der Magyaren plädiert.⁵ Diese Themen finden Echos in deutschsprachigen Zeitschriften und Zeitungen. Dazu kommt, dass sich Walser in jener Zeit intensiv mit dem Thema des Masochismus und dem Autor Sacher-Masoch befasst hat, wie 1925 der Beitrag *Sacher-Masoch* im Band *Die Rose* und 1926 ein Brief an Rychner zeigen.⁶ Zusätzlich zu der berühmten *Venus im Pelz* verfasste Sacher-Masoch den Text *Venus und Adonis*, in dem sich die Hauptfigur, die russische Königin Katharina II.,

³ Vgl. Frenschkowski, Marco, *Die Geheimbünde - Eine kulturgeschichtliche Analyse*, Marxi, 2007, Wiesbaden, S. 172-176; Sättler, Franz, *Mythos Menschheit – Das Leben und Sterben der Götter, Kulturen und Religionen aus Sicht der adonistischen Geheimlehre*, Schleierwelten-Verlag, 2006, Wyk auf Föhr.

⁴ Der folgende Abschnitt aus einem von Paul Morand geschriebenen und Walter Mehring übersetzten Artikel (1926) in *Tage-Buch* zeigt, wie der Name James Frazers dem Lesepublikum bekannt war und quasi als Stellvertreter für die Figur des Anthropologen stand: «Hier ist ein Ausschnitt aus der Iswestija: Eine Expedition, die sogenannte Siedlungsexpedition, die von der Sowjet-Regierung organisiert wird, hat im Osten von Leningrad auf der Wologda-Strecke, ungefähr hundertfünfzig Werft von der ehemaligen russischen Kathedrale, Anhänger eines heidnischen Kults entdeckt. In der Wälderregion des Tikwinsk-Distrikts bringen die Bewohner ihren Götzen das Blut von erwürgten Tieren als Opfer dar. Die Gesänge, die diese Opfer begleiten, sind von den Ethnographen der Geographischen Gesellschaft Leningrad gesammelt worden.» - Sollte man sie James Frazer schicken!» *TB*, 09.01.1926, H. 2, Jg. 7.

⁵ Z. B. Leschnitzer, Franz, *Beischlaf aus Patriotismus*, in der *Weltbühne*: «Am Mittelteil der Donau gibts ein Monstrum, das es in Ostelbien geben könnte: eine Rotte frischer Patrioten, deren Deez zugunsten anderer Körperteile verkümmert. Die anheimelnde Bande haust in Kalocsa, ist eine Sektion der Sekte 'Die Erwachenden Ungarn' will außer Mord- und Lügen- und andern Heldentaten, die jeder der Sektion vollbringt, die Verführung und die Entjungferung möglichst vieler jüdischer Jungfrauen vollbringen und nennt sich ‚Adonis-Liga‘ - was beweist, daß kräftige junge Magyare in die griechische Mythologie weniger tief eindringen als woanders. Nämlich nur kräftige junge Männer nimmt die Adonis-Liga als Mitglieder auf ->» *Weltbühne*, 27.10.1926, H. 43, Jg. 22.

⁶ Vgl. Gisi, Lucas Marco, *Robert-Walser-Handbuch – Leben, Werk und Wirkung*, J.B. Metzler, 2015, Stuttgart, S. 332-336.

von einem italienischen Künstler porträtieren und mit unterschiedlichen jungen „Adonissen“ vergnügen lässt.⁷

Wieweit dieses breite Spektrum an Hinweisen auf Adonis tatsächlich Walsers Text beeinflusst hat, ist kaum rekonstruierbar. Aber die in der Zeit so präzise Adonis-Figur könnte Walsers Poetik beeinflusst haben. Dies zeigt sich in der ersten Episode des Textes *Adonis*, in dem die mythische Hauptfigur, von zwei «Damen» betrachtet und recht schlecht beurteilt wird:

Vor zwei Damen, die ihn umständlich musterten, stand ein schöngestalteter, junger Mann. «Verstehen Sie dies und das?» fragte ihn die Mutter, die eine Kommerzienrätin war und kommerzienrätinrhaft auf dem Sofa liegt. Er gab etwas schüchtern zur Antwort:

«Ich glaube ziemlich an mich, und wenn mir Zeit gelassen wird, mich zu entwickeln, würd'ich so dreist sein und allerlei handhaben zu können meinen.»

«Nimm ihn schon um seines netten Betragens willen», warf die Tochter ein. Sie sagte das vom gardinenumhängten Fenster aus.

«Er wird anfänglich etwas dumm tun. Nun, dann kann man ihn schicken, und das würde Vergnügen machen. Ist es nicht entsetzlich, wie er wie die Ehrlichkeit selber aussieht? Ein bißchen liebe ich ihn. Weshalb soll ich das nicht vor ihm sagen? Siehst du ihm nicht am Gesicht an, wie gern er diskret ist? Es wird an Respekt vor uns nie fehlen, auch wenn er sich über uns amüsiert. Sieh, wie seine Miene zur Masse von Arbeit, die wir ihm aufzubürden denken, ja sagt. Er wird wenig sagen und um so eifriger dienen, hie und da unbehilflich sein, damit wir ihm überlegen sind. Schicklichkeitsgefühl vibriert um ihn herum. Seine sehr angenehme von Unwissenheit umschattete Stirn gefällt mir. Er ist von jenen Menschen, die wissen, daß es gegenüber gebildeten Leuten schön ist, ungebildet zu sein. Um dieser Weisheit ist er mir ympathisch. Ginge es nach mir, ich würde ihn schon hundertmal zu ärgern und unausstehlich zu finden versucht haben. Er eignet sich zum in seiner Gegenwart ungezwungen über ihn reden vortrefflich, denn er hat Ohren und doch wieder keine. Ich könnte ihn z. B. jetzt abküssen, und doch wäre es kein Kuß, obschon er mir vielleicht recht gut mundete. Er ist in bezug auf Langmut und Gelassenheit sehr unverschämt. Seine Geduld ist eine Beleidigung. Auf die Lobrede, die ich ihm da halte,

⁷ (von) Sacher-Masoch, Leopold, *Gesammelte Werke, Arand, Charlotte, von Rodenbach Zoë* (Hrsg.), Asklepiosmedia, 2014, Dinslaken.

ist er stolz wie Holz. Kommt er dir nicht so vor? Ich meine, ein wenig unempfindlich? Wie ist's möglich, mit so einnehmender Gestalt so viel Mitgefühlsmangel zu verbinden? Liegt nicht in seinen Augen ein gewisses Quantum Klugheit und verdient er dafür nicht einen Blick über die Schulter? Wenn ich dran denke, wie oft mich seine sehr wahrscheinlich mit Verliebtheit vermischte Plumpheit veranlassen wird, mit dem Fuß zu stampfen, muß ich seufzen. Er ist in meinem Geist bereits unzähligmale angeherrscht worden. Seine Obliegenheiten werden ihn glücklich machen. Wir werden uns mit ihm blamieren. Er wird kaum imstande sein, uns auch nur fingerdünn zu vertreten. Jetzt verbeißt er ein vertrauliches Lachen, der Taktlose, dem man nicht böse sein kann. Ich gebe zu, daß er mir gefällt.»

Die Mutter sagte ihm: «Und ich seh' mich meinerseits genötigt, Ihnen zu eröffnen, daß wir nicht in der Lage sind, Gebrauch von Ihnen zu machen», wonach er sich verabschiedete.

Das Lesepublikum wird vor eine Art Bühne gesetzt, auf der drei Figuren auftreten: Die «Mutter», die eine «Kommerzienrätin» ist und «kommerzienrätinnenhaft» «auf dem Sofa» liegt, die «Tochter», die von einem «gardinenumhängten Fenster aus» spricht, und ein «schöngestalteter», jedoch keinesfalls unwiderstehlich attraktiver junger Adonis, der wie eine Statue dasteht und sich von den Damen befragen und mustern lässt. Die Hierarchie bezüglich der Machtverhältnisse ist sofort klar: Die Mutter stellt Fragen wie «verstehen Sie dies und das?» und entscheidet sich am Ende den Helden wegzuschicken, weil «wir nicht in der Lage sind, Gebrauch von Ihnen zu machen». Die Tochter verteidigt ihn vergeblich, («nimm ihn schon um seines netten Betragens willen»), während Adonis «etwa schüchtern» dasteht, den Frauen eine ziemlich dumme Antwort gibt und ansonsten stumm bleibt.

Vergleicht man diese Szene mit der Tradition des Mythos von Adonis, tauchen hier Parallelen zu einem grundlegenden Motiv in der Laufbahn des Helden auf, und zwar zum Disput zwischen Venus und Proserpina um den Besitz des schönen Jungen. Dem Mythos nach verlieben sich beide Göttinnen in Adonis und so verfügt Zeus, dass der junge Held einen Teil des Jahres bei Venus auf der Erde und einen anderen bei Proserpina in der Unterwelt verbringen soll. Bereits im Mythos übt Venus mehr Einfluss auf den Jungen aus, so dass er eigentlich zwei Drittel des Jahres bei ihr und nur ein Drittel in der Unterwelt verweilen wird. In *Adonis* erweisen sich nicht nur die Machtverhältnisse zwischen den Damen als sogleich

klar — die Mutter-Venus hat eindeutig das Sagen — sondern wird auch ein Fenster im Text erwähnt, das als Schwelle zwei unterschiedliche Welten voneinander trennt. Liegt die Mutter auf dem Sofa im Zimmer, spricht die Tochter von einem «gardinenumhängten Fenster aus», weil sie symbolisch betrachtet zur Welt auf der anderen Seite gehört.

Was Adonis angeht, zeichnet er sich in dieser Szene im Feuilleton ebenso wie in der Überlieferung des Mythos durch Passivität und Unreife aus. In diesem Abschnitt ergreift Adonis das Wort bloß ein einziges Mal und nur, um auf die fast beleidigende Frage der Mutter «verstehen Sie dies und das?» zu reagieren. So antwortet Adonis «schüchtern»:

«Ich glaube ziemlich an mich, und wenn mir Zeit gelassen wird, mich zu entwickeln, würd'ich so dreist sein und allerlei handhaben zu können meinen.»

Nicht nur die Naivität, auch seine Unreife wird hier angedeutet. Adonis ist noch jung, es lässt sich vermuten, dass er noch ein Heranwachsender sei, der sich noch «entwickeln» muss. Außerdem lässt er sich von dem Redeschwall der Frauen überschwemmen, die ihn mustern, kritisch beurteilen und einigermaßen beleidigen, ohne dass er rebelliert. Adonis ist den Damen und ihren Wörterflut ausgeliefert und bleibt stehen, stumm und passiv wie eine schöne Statue.

Walsers Adonis beschränkt sich jedoch nicht nur auf eine naive, unreife und demütige Persönlichkeit. Schon Shakespeare hat mit *Venus und Adonis* erstmals eine komplexe, boshafte sowie verführerische Figur eines Adonis in die Tradition eingeführt. Davon scheint auch Walsers Held infiziert. Muss er sich passiv den Urteilen der Frauen aussetzen, «verbeißt» er zugleich «ein vertrauliches Lachen, der Taktlose, dem man nicht böse sein kann.» Adonis entlarvt sich auch als verführerisch, indem er auch quasi masochistisch seine den Frauen unterworfenen Position genießt. Sogleich lässt er vermuten, dass er den Dummen, Unreifen und Ungebildeten nur spielt: «Er ist von jenen Menschen, die wissen, daß es gegenüber gebildeten Leuten schön ist, ungebildet zu sein», behauptet die Tochter. Wie im zweiten Abschnitt des Textes dann deutlich wird, hat Adonis eine unempfindsame, kalte und boshafte Persönlichkeit, die sich für die Damen als gefährlich entpuppen könnte. Nach diesem merkwürdigen Gespräch wird Adonis weggeschickt, denn er könnte sich in eine Bedrohung verwandeln.

Nicht nur ist Adonis gefährlich, er ist auch unnütz. Die Damen teilen nämlich dem Helden nach dieser Art 'Vorstellungsgespräch' mit, «daß wir nicht in der Lage sind, Gebrauch von Ihnen zu machen». Adonis erweist sich als «schöngestaltet», jedoch nicht unwiderstehlich attraktiv, verfügt über keine andere Eigenschaft und wird er deshalb als nutzlos etikettiert. Wie bereits Heinrich Heine in *Die Götter im Exil* ironisch geschildert hat, sind Götter, so wie in der Nachkriegszeit auch mythologische Helden, nicht mehr zu gebrauchen und müssen sich eine neue Funktion in der Gesellschaft suchen, wie z. B. «bei uns in Deutschland als Holzacker tagelöhnern».⁸ Nachdem Adonis an den Damen gescheitert ist, begibt er sich in den Wald, jedoch nicht um als «Holzacker» zu «tagelöhnern», und dadurch das tägliche Brot zu verdienen, sondern «dort warteten eigenartige Erscheinungen auf ihn», ein «Mann», ein «Jüngling» und eine «Fremde».

Deutet die erste Szene auf den Disput zwischen den Göttinnen, könnte der zweite Abschnitt auf die Leidenschaft für die Jagd und den tragischen Tod des Helden durch ein Wildschwein im Wald anspielen. Dieser zweite thematische Kern ist de facto als ausschlaggebend und unersetzlich für den Adonis-Mythos, denn er stellt den tragischen Höhepunkt einer ansonsten ereignisarmen und uninteressanten Existenz dar. Die häufig von Künstlern geschilderte Szene des dramatischen Todes wird jedoch überraschenderweise in Walsers Text *Adonis* ausgespart. Auch in diesem Fall spielt der Feuilletonist mit den Vorkenntnissen des gebildeten und kompetenten *Tage-Buch*-Leseublikums. Walsers Adonis begibt sich in den Wald, umgeht jedoch die gefährliche Jagd. Zugleich lässt er sich in seiner Wanderung von Figuren, denen er im Wald begegnet, in keine Beziehung involvieren. Erweist sich die Leidenschaft für die Jagd im Adonis-Mythos als fatal, erscheint hier eine Hauptfigur, die nicht nur keine Neigung für diese Tätigkeit zeigt, sie findet auch als kaltes, unempfindliches und gemütloses Lebewesen kein leidenschaftliches Interesse gegenüber allem und jenem. Setzt die Leidenschaft Adonis einer tödlichen Gefahr aus, die dem Mythos nach zu Recht bestraft wird, hält Walsers leidenschaftsloser Held Abstand zu allen potenziellen Bedrohungen und so gelingt es ihm, unversehrt durch den Wald zu kommen.

⁸ Heine, Heinrich, *Götter im Exil*, Projekt-Gutenberg.de, 1853, <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/goetterx/goetterx.html>

Auf seinem Weg im Wald trifft Walsers Adonis als ersten einen nicht näher definierten «alten Mann»:

Adonis sah einen alten Mann ein längliches Loch in die Erde graben, und auf seine Frage, was das bedeutet, wurde ihm etwas sehr Nüchternes gesagt. Der Alte brauchte sein letztes bißchen Gelenkigkeit zur Erstellung seines Grabes. Adonis gönnte ihm den Rest Betätigung. O, wie sind schöne Menschen gemütlos!

Der junge Adonis, der eigentlich gerne arbeitet, («sieh, wie seine Miene zur Masse von Arbeit, die wir ihm aufzubürden denken, ja sagt»), bietet dem alten Mann keine Hilfe an und er «gönnte ihm» spöttisch «den Rest Betätigung». Empört kommentiert das feuilletonistische Ich diese Episode, indem es Adonis' Verhalten mit seiner sterilen Schönheit verbindet: «O, wie sind schöne Menschen gemütlos!». Während die früheren mythologischen Feuilletons Walsers auf die problematische Heimkehr der «Kriegshelden» anspielten, könnte diese Szene als eine Inszenierung der 1925 noch offene Wunde des «Unbekannten Soldaten» betrachtet werden. Tatsächlich wird in Deutschland erst 1931, etliche Jahre nach all den anderen am Krieg teilnehmenden Nationen, ein zentrales Grabmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs errichtet.⁹ Die deutschen 'Unbekannten Soldaten', wie vermutlich auch dieser rätselhafte «alte Mann», spuken in den 20er Jahren noch wie Gespenster im Zeitdiskurs, ohne einen endgültigen Frieden zu finden. Der alte Mann besitzt weder einen Namen noch ein Gesicht, wird nicht näher beschrieben und erstellt allein und «nüchtern» das eigene Grab außerhalb der Stadt, während der junge, die neue Generation vertretende Adonis kein Interesse für ihn zeigt, seine starken Arme fürs Graben nicht zur Verfügung stellt und sogar über ihn spottet. Auf eine zweite «Erscheinung» trifft Adonis im Wald, und zwar auf einen «von ausnehmender Zartheit», aber zugleich «hartherzigen, witzigen Jüngling», der gleich einem Eremiten, im Wald lebt. Dieser antwortet auf die Frage von Adonis «wer bist du?»:

⁹ Ziemann, Benjamin, *Die deutsche Nation und ihr zentraler Erinnerungsort - Das "Nationaldenkmal für die Gefallenen im Weltkriege" und die Idee des "Unbekannten Soldaten"*, in Berding, Helmut, Heller, Klaus, Speitkamp, Winfried (Hrsg.), *Krieg und Erinnerung – Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, Göttingen, S. 67-91.

«Ich bin ein Anhänger ungestörten Denkens. Eigentlich dichte ich schon, nur daß ich mir gar nichts daraus mache. Bei mir gibt es kein Aufnotieren von Einfällen. Zu essen brauche ich nicht; mich ernährt mein Atem. Sie erblicken in mir einen Menschen, der von Liebe lebt, wobei ich freilich an leiblichem Umfange abnehme. Ich gebe mich aber nur leichterer Beschäftigung hin, wie Sie sehen, einem Liegen. Ich bin in bester Gesellschaft, in der der Pflanzen, die zu vornehm erzogen sind, als daß sie eine Bewegung machen möchten. Vor lauter Ausgezeichnetheit reden sie nicht. Das berührt mich angenehm.»

Auf diese Vorstellung des Jünglings «lachte» Adonis «laut auf, daß es durch den Wald schallte.» Genauso wie dem «alten Mann» gegenüber zeigt er für den Jüngling weder Interesse noch Mitgefühl. Adonis benimmt sich höhnisch vor dem jungen Dichter, der «von Liebe lebt» und sich «angenehm» von der Natur «berührt» fühlt. Außerdem deutet der «Jüngling» an, dass er sich von seinem «Atem» ernährt, aber gleichzeitig «freilich an leiblichem Umfange abnehme». Auch in diesem Fall zeigt sich Adonis keinesfalls bereit, ihm Hilfe zu bieten oder sich in irgendeine Art von Beziehung involvieren zu lassen.

Gegenüber der dritten «Erscheinung» verhält sich Adonis noch auffälliger distanziert und kalt. Er trifft «nach wenigen Schritten» im Wald «eine Fremde», die gerade von dem genannten «Jüngling» abgewiesen wurde und «photographiert» «sie, indem er sie lieber nicht tröstete». Mit sachlichem Blick nimmt Adonis die «Fremde» wahr, lässt sich jedoch keinesfalls emotional einbeziehen. Durch das anachronistische «Photographieren» nähert sich Adonis der Figur eines vermeintlich objektiven und sachlichen Reporters, die in jener Zeit vor allem im *Tage-Buch* gefördert wird.¹⁰ Der sachliche Blick eines Adonis «photographiert»

¹⁰ Über die Rolle der Neuen Sachlichkeit im *Tage-Buch* vgl. Bertschik, Julia, *Das Tage-Buch. Wochenzeitschrift 1920-1933*, <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/das-tage-buch/> Die Figur des Reporters wird im *T-B* nicht nur anhand Kisch zelebriert, sondern auch kritische Facetten werden davon hervorgehoben, wie der folgende Artikel von Peter Sachse aus dem Jahr 1925 über den «Gerichtsreporter» zeigt: «Er ist gewöhnlich der letzte Mann der Redaktion. Ohne Horizont, ohne sozialen Ueberblick, ohne Herz. Geschult nur auf Sensation. Zu dem Unrecht, das die Hälfte der aller Rechtsprechung ist, fügt der Reporter die andere Hälfte Unrecht, wenn er die Verurteilungen armer Teufel in alle Welt schreit, ihre Familie bloßstellt und dem Angeklagten dem Rückweg ins Bürgerliche erschwert. Mehrfaches Unrecht deshalb, weil über Hunderte von Verurteilungen nicht

distanziert die «Fremde», lässt sich gar nichts von «Empfindungen» stören und hält sicheren Abstand zu jeglichen potenziell kompromittierenden Beziehungen.

Nachdem Adonis im ersten Abschnitt des Textes als eine rätselhafte Figur beschrieben wurde, weil sie sowohl als «dumm», unreif und passiv, als auch als «ein wenig unempfindlich», aber auch gefährlich, weil subtil verführerisch geschildert wird, legt er im zweiten sein ganzes bösartiges Potential bloß. Nicht nur spöttelt Adonis über die drei «Erscheinungen» im Wald, die auf unterschiedliche Weise Hilfe gebraucht hätten, sondern wird auch vom Feuilletonisten als kalte, boshafte Figur dargestellt:

Adonis, ein wahres Wunder an Bosheit, ein so feiner, abgeklärter wie, man möchte sagen, abgefeimter Geschmacksmensch, spöttelte über Empfindungen; er badete seinen leuchtenden Körper in einem kleinen See, ganz im Dunkel, und von Zeit zu Zeit tönte es wie der Ruf einer Rose. Später, in der Stadt, gab er sich mit Hofieren ab. Seine Seele glich einem schwarzen, von Rätsellichtern funkelnden Diamanten. Seine Besorgnisse schienen ihm grenzenlos, weshalb er sich auch wohl in ihnen fühlte.

Als «wahres Wunder an Bosheit» genießt Adonis das Alleinsein, «spöttelt über Empfindungen» und «seine Seele gleicht einem schwarzen, von Rätsellichtern funkelnden Diamanten». Das Seelenrätsel ist ein neuer Zug dieser mythologischen Figur, die sie von den vorher analysierten Tathelden unterscheidet. Gleichzeitig kann der Diamant auch das Bild für die Rätselhaftigkeit der Figur selbst und des Textes repräsentieren, der ihr nicht näherkommen kann.

Am Schluss des Textes und als dessen Pointe ergreift das feuilletonistische Ich das Wort, um die Distanz zwischen sich und seiner *Adonis*-Figur deutlich zu markieren. Als kalter und böser Mensch spürt nämlich Adonis keine Liebe oder Dankbarkeit, nicht einmal für denjenigen, der ihn auf die Welt gesetzt hat, und zwar für das feuilletonistische Ich: «Mich hat er nicht gern». Zugleich ist auch der Feuilletonist selbst nicht stolz auf sein eben kreierte literarisches Produkt: «Wäre mir's drum zu

geschrieben wird und dadurch der einzelne Fall, der zufällig berichtet wird, das Gewicht besonderer Sensation erhält. Mangel an Takt und Menschlichkeit müssen wohl Voraussetzungen der Gerichtsreportage sein [...] Heiliger Kisch: der Saustall deutschen Strafvollzuges braucht Reporter, die noch das Rasen kriegen können!». 11.07.1925, H. 28, Jg. 6.

tun, so nähm' ich ihn arg her», und freut sich, sich dieser boshaften Figur befreien zu können: «Ich überlasse ihn seinem Schicksal.»

Diese Formulierung des Charakters von Adonis hat in der Überlieferung schon Shakespeare vorgenommen. Die epische Versdichtung *Venus und Adonis* Shakespeares kann man als Hauptmodell für Walsers Adonis vermuten. Dort erscheint nämlich erstmals in der Tradition ein Held bzw. «ein frost'ger Freier», der als gefühlskalt, verklemmt und böse porträtiert wird, und der durch seine kalte Passivität die Göttin Venus leiden lässt. So greift sie z. B. verzweifelt ihren Adonis verbal an, während er ihr stumm, empfindungslos und spöttisch kaum zuhört:

Bist du von Stein denn, bist du hart, wie Stahl?
Den harten Stein doch höhlt des Regens Guß!
Gebar ein Weib dich, und du fühlst die Qual
Des nicht, der liebt und einsam lieben muß?
Glich dir die Mutter, die dich trug, du Schlimmer:
Sie starb als Jungfrau und gebar dich nimmer.

Wer bin ich denn, daß du mich fliehst, Verächter?
Bringt meine Werbung dir denn auch Gefahr?
Macht denn ein Küßchen deine Lippen schlechter?
O sprich! - doch hübsch! - sonst schweige ganz und gar!
Nur einen Kuß! - du sollst ihn wieder haben,
Und willst du Zinsen, sollen zwei dich laben!

Pfui, kalte Gemälde, lebensloser Stein,
Buntschimmernd Bildnis, - all' dein Glanz erlogen!
Das Aug' erfreust du; - ach das Aug' allein!
Ding, wie ein Mann, doch nicht vom Weib erzogen!
Du bist kein Mann, was auch dein Aussehen sagt,
Denn Männer, wahrlich, küssen ungefragt!¹¹

Wie dieser Auszug zeigt, schildert schon Shakespeare einen Adonis, der kaum männlich, ja kaum mal menschlich ist. Beide Helden sind hart wie Steine bzw. wie

¹¹ Shakespeare, William, *Venus und Adonis*, Holzinger, 2015, Berlin.

«Diamanten», entziehen sich mit Verachtung der Liebe sowie den «Empfindungen» und sind schön, aber unfruchtbar, genau wie «kalte Gemälde, lebensloser Stein, buntschimmernd Bildnis». Sehnt sich jedoch wenigsten Shakespeares Adonis leidenschaftlich nach der Jagd, die ihn aber zum Tod verurteilen wird, zeigt sich Walsers Hauptfigur als unempfindlich und gleichgültig gegenüber allem, was ihn umgibt.

Dass sich Walser für diesen Text mit einem breiten Spektrum von Adonis verbundenen Thematiken befasst, wird hier deutlich. Der Autor beweist im Text, wie gründlich er sich mit der Tradition Adonis' auskennt, vor allem mit der von Shakespeare eingeführten Variante des Mythos, in dem Adonis die Liebe der Venus kalt zurückweist. Während Walser eine «Lacuna»¹² im Text lässt, nämlich die tödliche Jagd-Episode, die jedoch vom gebildeten Lesepublikum des *Tage-Buch* selbst ausgefüllt werden kann, verstreut er etliche versteckte Hinweise und Anspielungen auf den Adonis-Mythos: Von der Farbe der «Rose», die der Tradition nach aus Adonis Blut stammt, zu einer pastoralen Darstellung des Helden, die sich in dem «Jüngling» in dem «grüntapezierten Zimmer» widerspiegelt, vom Baden «in einem kleinen See, ganz im Dunkel», die eine zentrale Szene des Mythos z. B. in *Adone* von Giambattista Marino repräsentiert, zum Grab des alten Manns, das an die Adonis-Riten der Wiedergeburt in Frazers *The Golden Bough* erinnern kann, bis zu einem Adonis «stolz wie Holz», das an seine Geburt aus dem Myrrhenbaum denken lässt. Die zerstreuten Indizien im Text zeigen, wie komplex das Mosaik dieses Textes ist und wie intensiv sich Walser mit dem Mythos auseinandergesetzt hat, bevor dieses «Tagewerk» zustande zu bringen.

¹² Vgl. Gardini, Nicola, *Lacuna - Saggio sul non detto*, Einaudi, 2014, Torino.

Walters Feuilleton als 'Antidot' gegen die Gewalt in publizistischer Welt? Stefan Großmann und die «sanfte» Zeitung.

Was die Darstellung der Gewalt und des Todes im Walters Oeuvre anbelangt, erweist sich als auffällig, wie sie die vier mythologischen Feuilletontexte sorgfältig vermeiden. Nicht nur gehört diese «Lacuna» zum Spiel mit den Vorkenntnissen des gebildeten *Tage-Buch*-Lesepublikums, zugleich treffen diese Auslassungen die Erwartungen des Hauptredakteurs Stefan Großmann. So beschwert sich Großmann 1925 über die übertriebene Präsenz von «Mordberichten» in Zeitungen und Zeitschriften und versucht ein «Gegengift» zu der Darbietung der Gewalt und der Brutalisierung der Presse zu finden:

Aber, frage ich mich manchmal, ist der Mord das große Verbrechen an einem Volke oder nicht vielmehr der Mordbericht? Sind die Verwüstungen, die Haarmann in Hannover verschuldet hat, vergleichbar mit den Verheerungen, die er in ganz Deutschland bei den Zeitungslesern angerichtet hat?

Es gibt zu wenig Organisationen. Ich muß einen Verein der Zeitungsleser gründen. Versteht sich: Mit einem Vereinsorgan. In dieses Blatt der Zeitungsleser will ich alle Ereignisse geben, die nie veröffentlicht werden und schon gar nichts in fetten Riesenlettern. Meine Zeitung, für Mordüberdrussige geschrieben, soll die Geschichten erzählen, die in der Stille geschehen:

Etwa:

Gestern Abend stand ein sechsjähriges Mädchen vor dem Blumengeschäft auf dem Kurfürstendamm 245. Das Kind war versunken in dem Anblick von ausgestellten weißen Rosen. Da trat der 51jährige Kaufmann L. S. in den Laden, kaufte schnell den ganzen Strauß, trat auf die Straße, drückte die Rosen dem Kinde in die Hände und verschwand im Gedränge. [...]

Wir brauchen sanfte Zeitungen, mit Gegengiften gegen die Mordberichte. Die Verbrechen geschehen jetzt, dank der Rotationspresse, auf offenem Markt. Aber die guten Dinge geschehen und bleiben im Verborgenen.¹³

Eine «sanfte Zeitung», die als «Gegengift gegen Mordberichte» und generell gegen die übertriebene Darstellung der Gewalt fungieren würde, wird von Großmann schließlich doch nicht gegründet. An diesem Artikel finde ich jedoch zweierlei

¹³ *TB*, 11.07.1925, H. 28, Jg. 6.

wichtig: Zuerst zeigt er eine Tendenz in Zeitungen und Zeitschriften, die sogar für einen erfahrenen Redakteur wie Großmann, der sich jahrelang im Zentrum des Diskurses in der Hauptstadt des deutschsprachigen Journalismus, Berlin, befunden hat, unerträglich geworden ist. Vielleicht auch aus «Schwäche», wie Großmann selbst vermutet, plädiert er hier für eine Entbrutalisierung und Besänftigung der publizistischen Welt. Zweitens erklärt Großmanns Reflexion indirekt die Bedeutung eines Robert Walser innerhalb des *Tage-Buchs*. Wird er einerseits als eine Art „Hofnarr“ verstanden, dem es erlaubt ist, karnevalistisch die Werte der Zeitschrift zu kippen, kann er andererseits auch als ein «Gegengift» betrachtet werden, weil er «sanfte», keinesfalls gewalttätige oder brutale Beiträge zur journalistischen Konstellation liefert. Walser bietet gegen die allgegenwärtige Mordberichte eine Alternative, eine Art ‘Antidot’ zum Zeitdiskurs. Walser porträtiert vier mythologische Helden, die der Tradition nach eng mit Tod, Gewalt und Brutalität verbunden sind, und schildert sie überraschenderweise als friedlich, sanft und ruhig. Somit leistet er als selber «mordüberdrüssiger» Autor Widerstand gegen den gewalttätigen Zeitgeist, spornt indirekt zu Reflexionen über die übertriebene Gier des Lesepublikums nach Mordberichten an und nicht zuletzt trägt er zur «guten Laune» der *Tage-Buch*-Lesenden bei.

**«Gibt's denn nicht immer noch im Leben hie und da glückliche
Fügungen?»**

Porträts und Selbstporträts Walsers im *Tage-Buch*.

«Ogni dipintore dipinge sé»¹, jeder Maler malt sich selbst, lautet eine eingängige Formulierung, die der Florentiner Politiker und Mäzen Cosimo il Vecchio gemäß dem Dichter Poliziano einmal geäußert hat, um die Essenz des malenden Künstlers zu charakterisieren. Damit meinte er, dass jeder wahre Künstler sich nicht ausschließlich auf die Repräsentation der Natur beschränken kann, sondern, dass er unvermeidlich und unbewusst immer auch sich selbst in seine Kunstwerke hineinporträtiert. Dieser stimulierende Ausspruch wirft etliche Fragen über die Kunst auf und fungiert heute noch oft als Ausgangspunkt, um über die Automimesis und die Rolle der Künstler in den eigenen Werken zu reflektieren.²

An diesen berühmten Satz werde ich auch anknüpfen, um die folgenden Texte Walsers zu analysieren, die u. a. als versteckte Selbstporträts des Autors zu betrachten sind: *Ein Poet* (1920), *Der Proletarier* (1920) und *Porträt* (1921). Jeder dieser Beiträge porträtiert nämlich eine einzige Figur, die gleichzeitig auffällige Überschneidungspunkte mit Robert Walsers Biografie und mit anderen Selbstrepräsentationen des Autors aufweist. Der Text *Porträt* stellt, so Greven,³ die erfolglose schriftstellerische Laufbahn von Alfred Kutschera vor (sein Name wird im Text nicht explizit erwähnt), Sohn des 1918 gestorbenen Musikdirektors Eugen Kutschera, den Walser im Herbst 1901 vermutlich persönlich kennengelernt hat. Im *Proletarier* wird ein scheinbar naiver, ungebildeter, unreifer Proletarier porträtiert, der jedoch nicht beim Schaffen geschildert wird, sich nach der Natur sehnt, Verantwortungen meidet und allein mit sich selbst zufrieden ist. Im Text *Ein Poet* steht dagegen die noch junge Biografie eines Dichters im Mittelpunkt, der nach einer schlechten Kritik seiner Dichtungen sich fortmacht und schließlich bei einer

¹ Poliziano, *Deti piacevoli*, hrsg. von Zanato, Tiziano, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1983, Roma, S. 67.

² Vgl. Winner, Matthias (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, Weinheim VCH, Acta Humaniora 1992, Weinheim, insbesondere Zöllner, Frank, «Ogni pittore dipinge sé» - Leonardo da Vinci and automimesis, S. 137-160.

³ SW, S. 432.

Frau unterkommt, die sich großzügig um seinen Lebensunterhalt kümmert. Außerdem taucht in den Texten ein feuilletonistisches bzw. porträtierendes Ich auf, das sich mal außerhalb der Rahmenerzählung stellt und mal in das Porträtieren der Figuren einmischt. Auf das Verhältnis zwischen dem porträtierten Modell und dem porträtierenden Ich wird im Folgenden ein analytischer Fokus gesetzt.

Das Kapitel ist folgendermaßen gegliedert: Zuerst werden skizzenhaft das Porträt als Gattung der Malerei und seine Übertragung ins Literarische eingeführt, um den Begriff „Porträt“ einrahmen und damit Walsers Spiel mit dem Genre konkretisieren zu können. Zweitens wird der Fokus auf das *Tage-Buch* und Stefan Großmann gelegt; dabei wird gezeigt, wie journalistische Porträts in medialem Zusammenhang verwendet werden. Einerseits werden Porträts im *Tage-Buch* vor allem verfasst, um den Lesenden das *Tage-Buch*-‘Gesicht’ vorzuführen und andererseits, um durch die Beschreibung der Physiognomik eines Menschen seine Biografie sowie seinen Charakter zu durchleuchten. Anschließend wird jedem Text ein Abschnitt gewidmet. Im *Porträt* werde ich mich zuerst mit dem Text auseinandersetzen und mich vor allem auf die sich selbst deutlich porträtierende Rolle des feuilletonistischen Ichs konzentrieren. Danach soll der Titel genauer beleuchtet werden, der wie *Skizze* oder *Aquarelle* zu einer Reflexion über das Genre “Feuilleton” einlädt; damit werden einige Elemente zu einer Poetik des Porträts im Feuilleton eingeführt. Im Text *Proletarier* wird untersucht, wie Walser dem *Tage-Buch*-Leseublikum das Porträt eines Proletariers darbietet, der sich als unabhängiger, zufriedener und friedliebender Mensch stark von den linksorientierten Repräsentanten der Proletariermasse wie z. B. von Schriftstellern wie Franz Jung distanziert. In *Ein Poet* wird endlich zuerst der Text für sich allein analysiert, als Porträt eines Dichters. Anschließend wird die Kollokation des Beitrags im *Tage-Buch* in den Blick gerückt, durch die das Leseublikum von Stefan Großmann zu Parallelen zwischen Walsers *Poet*-Text und dem Feuilletonisten Peter Altenberg angeregt werden kann.

Das Porträt als Gattung.

Bereits 1909 verglich der *Bund*-Redakteur Joseph Viktor Widmann Robert Walser mit einem Maler, der ausnahmslos «Vordergrundselbstporträts»⁴ verfasst. Obwohl diese Äußerung Widmanns per se nachvollziehbar ist, kann sie die komplexe autobiographische Dimension von Walsers Werk nicht ganz erschließen. Wie vor allem Utz, Eickenrodt, Sorg und Benne gezeigt haben,⁵ handelt es sich in Walsers Fall um hochkomplizierte Werke, die nicht mit literarischen Bezeichnungen wie Autobiografie, Automimesis oder Autofiktion einfach zu etikettieren sind. Hat Walser vermutlich tatsächlich «fast nur über sich geschrieben»⁶, wie sein Namensvetter Martin Walser einmal bemerkt hat, erweist sich jedoch das «Wie der Arbeit»⁷, das «Wie» der Selbstrepräsentation als höchst vielfältig. Um die noch nicht von der Forschung unter die Lupe genommenen Texte *Porträt*, *Ein Poet* und *Der Proletarier* zu analysieren, werde ich mich zuerst mit der Entwicklung der Bezeichnung «Porträt» vor allem im feuilletonistischen Kontext auseinandersetzen und einige Beispiele dieser Gattung im *Tage-Buch* vorstellen, die hilfreich sein können, um die drei Texte besser zu verstehen.

⁴ Widmann, Joseph, Viktor, *Jakob von Gunten*, in *Walser, Robert*, hrsg. von Kerr, Katharina, Bd. 1, Suhrkamp, 1978, Frankfurt am Main, S. 33.

⁵ Vgl. Utz, Peter, *Kleist in Thun: «ähnlich» aber ohne «Original»*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, 2005, Thun; Eickenrodt, Sabine, *Kopfstücke - Zur Geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers "Kleist in Thun"*, in *Kleist-Jahrbuch*, hrsg. von Blamberger, Günter, Breuer, Ingo, Metzler, 2004, Stuttgart, Weimar, S. 123-144; Sorg, Reto, *Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenporträts*, in Lucas Marco Gisi, Urs Meyer, Reto Sorg (Hrsg.), *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*, Paperback, 2013, München, S. 107-130; Benne, Christian, *Autofiktion und Maskerade – Robert Walsers Ästhetik des Biographieverzichts*, in *Jahrbuch für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien*, Fink, 2007, Kopenhagen, München, S. 32-53.

⁶ Kerr, Katharina (Hrsg.), *Über Robert Walser*, Bd. 1, Suhrkamp, 1978, Frankfurt am Main, S. 14.

⁷ Hier stütze mich auf den berühmten Benjamin-Essay *Robert Walser*, «Walsern ist das Wie der Arbeit so wenig Nebensache, daß ihm alles, was er zu sagen hat, gegen die Bedeutung des Schreibens völlig zurücktritt.», Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main., S. 325.

So einfach man ein Porträt erkennt, auch wenn man kein Spezialist ist, so kompliziert erweist es sich, diese Gattung zu definieren. Dass es auch in der Malerei keine ausreichende und stringente Definition des Genres gibt, zeigen mehrere Studien.⁸ Nimmt man z. B. die Definition des Porträts des Archäologen Richard Delbrück, «Porträt ist die als ähnlich beabsichtigte Darstellung eines bestimmten Menschen»⁹, bleiben einige Fragen offen. Was heißt ein «bestimmter Mensch»? Wie schätzt man die Qualität der «Ähnlichkeit»? Wie wird dem Publikum die Absicht des Autors beim Porträtieren vermittelt?

Überträgt man das Porträt ins Literarische, klären sich die Gattungsgrenzen nicht. Das literarische Porträt stammt laut dem deutschen, später Schweizer Schriftsteller und Journalisten Emil Ludwig (1881-1948) ursprünglich aus Plutarchs *Parallelbiographien*, erreicht vermutlich seinen Höhepunkt mit *Le Vite* di Giorgio Vasari und findet in der Moderne vor allem im feuilletonistischen Bereich einen konkreten medialen Kontext.¹⁰ Laut dem *Handbuch des Feuilletons* gehört das Porträt zu «den seltenen Künsten des Feuilletonisten» und gilt als eine «Spezialität des Feuilletons».¹¹ Der Feuilletonist Ludwig Speidel stellt vermutlich der wichtigste Porträtist der Geschichte dieser Gattung dar,¹² aber zu den prägendsten Beispielen eines feuilletonistischen Porträts zählen auch die *Köpfe* von Maximilian Harden, die ironischen Porträts und das *Bestiarium* Franz Bleis oder *Die politischen Köpfe Deutschlands* von Erich Dombrowski, alias Johannes Fischart. Walsers «Vordergrundselbstporträts» sind also in eine literarische Tradition einzubetten, die

⁸ Vgl. Pommier, Édouard, *Il ritratto – Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, 2003, Torino; Calabrese, Omar, *L'arte dell'autoritratto - Storie e teoria di un genere letterario*, VoLo, 2010, Firenze; Deckert, Hermann, *Zum Begriff des Porträts*, in Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1929, Bd. 5, S. 261-282.

⁹ Ivi, S. 262.

¹⁰ Vgl. Ludwig, Emil, *Genie und Charakter – Zwanzig männliche Bildnisse*, Rowohlt, 1924, Berlin.

¹¹ Haacke, Wilmont, *Handbuch des Feuilletons*, Lechte Verlag, 1953, Emsdetten, S. 243.

¹² Vgl. Hevesi, Ludwig, *Ludwig Speidel. Eine literarisch-biographische Würdigung*, Meyer und Jessen 1910, Berlin; Kernmayer, Hildegard, *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903) - Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*, De Gruyter, 2013, Berlin.

sich besonders im 19. und 20. Jahrhundert im feuilletonistischen Rahmen erfolgreich entwickelt hat.

Die Komplexität des Porträt-Begriffs war Walser zweifelsfrei vertraut. Nicht nur setzt er sich intensiv in seiner schriftstellerischen Laufbahn mit Dichterporträts sowie mit Selbstporträts auseinander, sondern die Arbeit zusammen mit seinem Bruder, dem Maler Karl, und die Sekretariatsstelle für die Berliner Sezession konfrontieren Walser der bildenden Kunst der Zeit, die von Porträts und Selbstporträts wimmelt. Der Maler Max Liebermann z.B., Kopf der Berliner Sezession, porträtiert sich selbst lebenslang, widmet sich intensiv Künstler- sowie Porträts von Individuen aus großbürgerlichen Kreisen und ist in etlichen bürgerlichen Häusern mit seinen Werken vertreten. So reagiert z. B. Elias Canetti 1922, als er die Villa eines vermögenden Frankfurter Kaufmanns betritt, in der er in jedem Raum «gleich fünf oder sechs Liebermanns» findet:

Das Vorhandensein des Porträts störte mich mehr als das Vorhandensein des Porträtierten. Mußte sich denn ein Maler mit jedem gewöhnlichen Gesicht befassen? [Canetti wird] den Verdacht nicht los, daß die Mehrzahl aller Porträts als Schmeicheleien zu gelten hätten und darum nicht ernst zu nehmen sein.¹³

Trotz der allgemeinen Verbreitung der Fotografie erlebt die Porträtmalerei in der Zeit von 1900 bis 1930 einen wahrscheinlich letzten Aufschwung, der wie das obige Zitat zeigt, Porträtisten wie Liebermann populär macht und die satirischen Karikaturen des Bürgertums eines George Grosz rechtfertigen können. Tatsächlich entwickelt sich die Kunst des Porträts im Zeitalter der Fotografie weiter, individualisiert sich und wird subjektiver, um nicht am neuen und scheinbar objektiven Medium der Fotografie zu scheitern.

Statten sich bürgerliche Häuser mit zahlreichen Porträts aus, wie z. B. der Augenzeuge Canetti beobachtet hat, wimmeln zugleich bürgerlich geprägte Zeitschriften, wie das *Tage-Buch*, von schriftlichen, von literarischen Porträts. Fast jede *Tage-Buch*-Nummer stellt dem Lesepublikum das Porträt einer Persönlichkeit vor, sei es eines Politikers, eines Künstlers oder eines Journalisten. Wie in einem

¹³ Habersetzer, Karl-Heinz, *Deutsche Schriftsteller im Porträt*, Beck, 1979, München.

Salon bestimmt der «Salonlöwe»¹⁴ Stefan Großmann, wer von den «schöpferischen Köpfe(n)»¹⁵ an seinem «Geheimbund der Sachkenner»¹⁶ teilnehmen darf und den «urteilsfähigen Lesern»¹⁷ vorgestellt zu werden verdient. Großmann als Hauptredakteur ist vor allem für das Porträtieren im *Tage-Buch* zuständig. Indem er unterschiedlich orientierte, meist bereits anerkannte Figuren porträtiert, äußert er dadurch indirekt die eigene Meinung, positioniert seine Zeitschrift auf dem Markt und verleiht dem *Tage-Buch* eine Aura von Prestige.

Beispiele dafür gibt es im *Tage-Buch* zahlreiche. Ein Beitrag Großmanns, den ich für diesen Diskurs als repräsentativ erachte, trägt den Titel *Ein Journalist*. Es handelt sich eigentlich um einen Nachruf, eine feuilletonistische Gattung, die mehrere Überschneidungspunkte mit dem Porträt und der Biografie aufweist, und mit der auch Walser im *Porträt* spielt. Großmann preist den 18. März 1920 gestorbenen, aus Mähren stammenden Journalisten «mit Passion» Moritz Benedikt, der «ohne akademische Grade» quasi vierzig Jahre die Wiener *Neue Freie Presse* geleitet und für sie ungefähr «500 Aufsätze im Jahre» verfasst hat:

In Wien ist, einundsiebzig Jahre alt, der Herausgeber, Eigentümer, Chefredakteur, Hauptmitarbeiter der “Neuen Freien Presse”, Moritz Benedikt, gestorben. Seine Zeitung war die gelesenste Oesterreichs, die einzige, die internationale Leserschaft erreicht hatte. Wer von und zu den Intellektuellen Oesterreichs sprechen wollte, mußte seine Tribüne besteigen. Er war eine Zeitlang der mächtigste Politiker Wiens, er war die urteilende Tagesinstanz Wiens, seine Ablehnung hemmte, seine Anerkennung förderte, wobei freilich anzumerken ist, daß dem Kräftigen schroffe Hemmung gesunder sein kann als flauere Förderung.¹⁸

Indem Großmann die erfolgreiche journalistische Laufbahn Benedikts evoziert, untermauert er zugleich Überzeugungen und Ziele seiner eigenen Zeitschrift. Der

¹⁴ Als Salonlöwe wird Großmann von seiner Enkelin anhand einer Fotografie für seinen 50. Geburtstag bezeichnet. Vgl. Fetz, Bernhard, Schlösser, Hermann, *Wien-Berlin: mit einem Dossier zu Stefan Großmann*, Zsolnay, 2001, München.

¹⁵ *TB*-Manifest, Großmann, Stefan, *Zum Anfang*, 10.01.1920, H. 1, Jg. 1.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Großmann, Stefan, *Ein Journalist*, *TB*, 09.04.1920, H. 13, Jg. 1.

Tage-Buch-Hauptredakteur ist selbst ein neu in Berlin ansässiger, nicht studierter und außergewöhnlich arbeitsamer Journalist, der darauf zielt, eine «internationale Leserschaft» zu erreichen, die tonangebende «Tribüne» der Metropole zu werden und die wichtigsten Intellektuellen für sich zu gewinnen. Außerdem unterstreicht Großmann in seinem Beitrag auch, wie oft Benedikt von Karl Kraus angegriffen wurde, und dass er Theodor Herzls Beiträge in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht hat, obwohl er mit der zionistischen Bewegung nicht einverstanden war.¹⁹ Dadurch enthüllt Großmann auch eine eigene Meinung zum Zionismus und teilt indirekt mit, dass auch er so wie seine Zeitschrift oft von Kraus heftig kritisiert wurden.²⁰

In Benedikts Porträt widmet sich Großmann auch der Figur des ersten Feuilletonredakteurs der *Neuen Freien Presse* Ludwig Speidel und beschreibt ironisch deren unersetzliche Rolle in der Konstellation der Zeitung:

Er [Benedikt], der emsigste Schreiber seiner Zeitung, hatte in Ludwig Speidel einen Mitarbeiter, der, wenn's gut ging, alle vierzehn Tage ein Aufsätzchen von vier kleinen Spalten erzeugte. Dafür zahlte ihm Benedikt ein hohes Gehalt. Der ununterbrochen Schreibende begriff sogar seinen Gegensatz, den produktiven Müßiggang Speidels, nachdem er einmal festgestellt hat, wie wichtig diese erste Geige in seinem Orchester war.²¹

Großmann schildert das professionelle Verhältnis zwischen Benedikt und Speidel und vergleicht zugleich die Zeitschrift mit einem «Orchester», das aus mehreren unterschiedlichen Instrumenten besteht, die harmonisch zusammenspielen sollen. Vertritt der Hauptredakteur den arbeitsamen, bestimmenden und fleißigen Dirigenten, verkörpert hingegen der Feuilletonist, als «erste Geige», den «produktiven Müßiggang». Verfolgt man diesen Vergleich weiter, so spielt der Feuilletonist innerhalb der Zeitschrift eine unersetzliche Rolle, weil er, primus inter

¹⁹ Vgl. Fetz, Bernhard, Schlösser, Hermann, *Wien-Berlin: mit einem Dossier zu Stefan Großmann*, Zsolnay, 2001, München.

²⁰ Vgl. z. B. *Notizen*, *Die Fackel*, April 1914, H. 398, Jg. 16; *Hunde, Menschen, Journalisten*, August 1916, H. 431, Jg. 18; *Großmann Daheim*, November 1922, H. 601, Jg. 34; *Ich war angewidert*, Mai 1931, H. 852-856, Jg. 33.

²¹ Großmann, Stefan, *Ein Journalist*, *TB*, 09.04.1920, H. 13, Jg. 1.

pires, als Vermittler zwischen dem Dirigenten und den anderen Musikern fungiert, den Ton im Orchester angibt und in der Regel nicht nur am nächsten beim Dirigenten, sondern auch beim zahlenden und gebildeten Publikum sitzt.

Dass Walser die erste Geige im *Tage-Buch*-Orchester repräsentiert hatte, so wie Speidel in der *Neuen Freien Presse*, kann man nicht behaupten, aber das von Großmann verfasste Porträt bzw. der Nachruf, zeigt, wie solche Beiträge oft verwendet werden, um auch über sich selbst reden zu dürfen, ohne sich jedoch selbst in den Mittelpunkt zu stellen. So kann man dem gebildeten und anspruchsvollen Lesepublikum etwas über sich selbst mitteilen, sich aber gleichzeitig an die Regel der *bienséance* halten, die es für geschmacklos hält, über sich selbst zu reden.²² Wenn also Großmann jemanden porträtiert, so präsentiert er ihn für sein Publikum und zeigt so gleichzeitig einige 'Gesichtszüge' der eigenen Zeitschrift.

Durch Porträts setzt man sich oft im feuilletonistischen Raum, so auch im *Tage-Buch*, mit der Physiognomik der Individuen auseinander.²³ Der Hauptredakteur Großmann befindet sich auf der ständigen Suche nach außergewöhnlichen Persönlichkeiten, die Zutritt zu seinem 'Salon' haben dürfen. Diese intellektuelle Elite zeichnet sich durch eine besondere Physiognomik aus. Der Gegensatz des Massenmenschen zu dem besonders, begabten Menschen lässt sich laut Großmann bereits im Physiognomischen ausmachen. Darum schaut er sich, wenn er ausnahmsweise nicht am Arbeitstisch sitzt, unterwegs die Gesichter an und «trinkt die Physiognomien».²⁴ Dazu gehört auch deren Sprache, wie Großmann 1922 apropos Walther Mehring schreibt:

Es gehört zu den mysteriösen Gesetzen allseitigen Lebens, daß die Physiognomie eines Menschen sich auch in seiner Sprache offenbart.²⁵

²² Vgl. Craveri, Benedetta, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, 2001, Milano.

²³ Utz, Peter, *Das »Gesicht der Zeit« und seine feuilletonistischen Facetten Zur Physiognomik der »kleinen Form« nach 1900*, in (von) Arburg, Hans-Georg, Tremp, Benedikt, Zimmermann, Elias (Hrsg.) *Physiognomisches Schreiben – Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik*, Rombach, 2016, Freiburg i. Br., Berlin, Wien, S. 67-84.

²⁴ «Die Versammlung wartet geduldig. Ich habe Zeit mir die Gesichter anzusehen, spaziere durch die Gänge, trinke die Physiognomien.» Großmann, Stefan, *Berliner Tagebuch*, H. 41, Jg. 1, 23. Oktober 1920.

²⁵ Großmann, Stefan, *Tisch mit Büchern*, H. 50, Jg. 2, 16. Dezember 1922.

Adlige, raffinierte Gesichtszüge spiegeln sich also in dem schriftlichen und in dem mündlichen Ausdruck wider, und umgekehrt.²⁶ Laut Großmann ist, wer gut konversieren und schreiben kann, auch eine moralisch hochwertige Persönlichkeit, die auch noble Gesichtszüge aufweist.

Freilich erweist sich Großmann keinesfalls als naiv. Er ist sich bewusst, dass auch Talent vonnöten ist, um die Gesichtszüge der Begabten korrekt lesen zu können. Deswegen warnt er sein Lesepublikum vor journalistische und literarische Porträts, indem er auch Beiträge publiziert, die seines Erachtens einen gefährlichen Missbrauch dieser feuilletonistischen Gattung repräsentieren. Am 9. April 1920 veröffentlicht er z. B. einen Text von Alexander Iwanowitsch Kuprin mit dem Titel *Trotzki, ein Porträt*, führt aber diesen Beitrag mit einer Warnung für sein Publikum ein:

Die Leser des "Tage-Buch" werden dieses Schreckbild als Seelenzustand der Feinde des Bolschewismus hinnehmen, nicht als Versuch zur historischen Wahrheit. Ich gebe die Schilderung wieder in der Erwartung, daß sie – wie auch die Paquetschen Berichte – mit einiger Vorsicht gelesen werde. Kuprin, der in seinen Dichtungen Judenschicksale ergreifend darstellt, ist kein Vulgäranisemit.²⁷

Das Porträt Trotzki von Kuprin wird also im *Tage-Buch* weder als historisches noch als physiognomisches Dokument präsentiert, sondern, um den «Seelenzustand der Feinde des Bolschewismus» zu porträtieren, das *Tage-Buch*-Lesepublikum vom bedrohlichen Antisemitismus in Kenntnis zu setzen und generell als Warnung vor gefährlichen Porträts zu fungieren. Eine Passage aus diesem «Schreckbild» Trotzki:

Eine breite, überhängende Stirn, oben nach vorwärts gebuckelt, darüber wirres, steil aufstrebendes Haupthaar. Die Augen blicken schräg und boshaft unter funkelnden Gläsern. Die Brauen satanisch hinaufgezogen; zwischen ihnen aus tiefer Falte ragt in

²⁶ «Einige Tage, nachdem ich das Erscheinen des "Tage-Buches" angekündigt hatte, kam ein schofler Bursche, der sich Journalist nannte, zu mir, um mir eine, wie er sich ausdrückte, "hochsensationelle Affäre zu offerieren". Der Jüngling sprach in einem so miserablen Deutsch, daß mir auch sein moralisches Wesen schnell erschlossen war.» Großmann, Stefan, *Enthüllungshändler*, TB, 17.01.1920, H. 2, Jg. 1.

²⁷ Großmanns Einführung zu A. J. Kuprin, *Trotzki, ein Porträt*, TB, 09.04.1920, H. 13, Jg. 1.

entschlossen geradem und hohem Zuge die Nase hervor, die am Ende einen jähren Haken macht, wie der Schnabel aasfressender Vögel. Die Nasenflügel aufgebläht, die energischen Lippen so fest geschlossen, daß man unter ihnen die zusammengepressten Kiefer und die gespannten Kinnbacken zu sehen glaubt. Breites, kräftiges, doch nicht langes Kinn. Der spitze, dünne Bart vollendet den mephistophelischen Charakter dieses Gesichts.²⁸

Diese Ekphrasis der «mephistophelischen» Figur Trotzki zeigt, wie die Physiognomik verwendet werden kann, um aus den Gesichtszügen eines Menschen, eine teuflische Person zu machen. Wenn sich Großmann auf sein eigenes Talent stützt, um außergewöhnliche Köpfe hinter den Gesichtszügen herausfinden, so hebt er zugleich hervor, wie ein Porträt verzerrt werden kann, um eine Persönlichkeit wie Trotzki in eine monströse Figur zu verwandeln.

Die zwei Beispiele stehen für zwei Tendenzen, die eng mit der Gattung des Porträts verwandt und in Großmanns *Tage-Buch* präsent sind: Einerseits werden Porträts verfasst, um indirekt über das eigene journalistische ‘Gesicht’ zu reflektieren und andererseits, um sich mit den Physiognomien unterschiedlicher Individuen und mit deren Biografien und Schicksalen auseinanderzusetzen. Die zwei Porträts stammen aus dem Zeitraum von Walsers Beiträgen im *Tage-Buch* und tragen selbst zum Zeichnen des ganzen *Tage-Buch*- ‘Gesichts’ bei. Wie zahlreiche Bilder des Barock Malers Giuseppe Arcimboldo besteht auch Großmanns Zeitschrift aus verschiedenen, oft scheinbar kaum miteinander zu vereinbarenden Elementen bzw. journalistischen Beiträgen, die sich jedoch als Teile eines großen Porträts entpuppen, und zwar des Porträts des *Tage-Buchs*. Im Folgenden werde ich auf die drei Texte *Porträt*, *Der Proletarier* und *Ein Poet* eingehen, die sowohl als selbständige kleine Werke wie auch als Teile dieses größeren medialen Rahmens gelesen werden können.

²⁸ Ibidem.

«Wo andere mühsam lernten, spielte er.» Der Text *Porträt*.

Bemüht sich Großmann regelmäßig Porträts von einflussreichen Persönlichkeiten zu verfassen, spielt Walser mit dieser feuilletonistischen Gattungsform und bietet dem *Tage-Buch* einen Text, *Porträt*, der mit den Elementen dieses Genres, aber auch denjenigen der Biografie und des Nachrufs, jongliert. Die Zusammenarbeit eines «Musikdirektors» mit seiner «ersten Geige» innerhalb der Zeitschrift spiegelt sich vermutlich auch in der *Tage-Buch*-Nummer des 19. März 1921 wider, in der Walsers *Porträt* neben Großmanns *Richard-Riedl*-Porträt erscheint. Der Hauptredakteur des *Tage-Buchs* preist in dem von ihm verfassten Porträt den österreichischen Politiker und «neuen Gesandten für Berlin» Riedl und hebt hervor, dass dieser für den Anschluss Österreichs an Deutschland plädierte. So teilt der Österreicher-Berliner und Anschlussfreund Großmann auch seine eigene politische Überzeugung mit, und lässt eine maßgebende Stimme seine Tribüne besteigen, die als Befürworter seines Lagers fungiert. Walsers Text *Porträt* schildert dagegen das Leben eines potenziellen Künstlers, vermutlich von Alfred Kutschera, der trotz offensichtlichen und anerkannten Talents keine Ausbildung abschließt. Obwohl er berühmte Persönlichkeiten wie Hermann Bahr oder Franz Blei kennt, konnte er sich im journalistischen Bereich weder in Wien noch in Berlin durchsetzen, und nach Aufhalten in Portugal und Nizza verlieren sich seine Spuren. Die Hauptfigur weist weiterhin so auffällige Ähnlichkeiten mit Robert Walsers Biografie auf, dass sogar die Existenz dieses Modells infrage gestellt wird. Wenn Großmann mit seinem Porträt etwas über seine eigenen politischen Überzeugungen mitzuteilen versucht, was will denn der Feuilletonist Walser mit seinem *Porträt* kommunizieren? Im Folgenden seien dazu einige zentrale Aspekte und Passagen des Textes analysiert.

Der Titel: Die Bezeichnung «Porträt» benennt eine feuilletonistische Gattung à la Ludwig Speidel. Sie gehört zu den verschiedenen, allgemeinen Ausdrücken für feuilletonistische Texte, die sich, wie ‘Aquarelle’ oder ‘Skizzen’, auch als geeignet für gattungsübergreifende Titel erweisen können.²⁹ Walser verwendet in seinem

²⁹ Vgl. Assmann, David-Christopher, Tetzlaff, Stefan (Hrsg.), *Poetik der Skizze – Verfahren und diskursive Kurzprosaform vom Poetischen Realismus bis zur Frühen Moderne*, Universitätsverlag Winter, 2020, Heidelberg.

Oeuvre anscheinend willkürlich sowohl die Bezeichnung *Bildnis* als auch *Porträt*, ohne beide deutlich zu unterscheiden. Gleichzeitig nutzt er den freien und undefinierten Spielraum dieses Genres aus. Einerseits schreibt er eine *Porträtskizze* und das *Porträt eines Kaufmanns*, andererseits tauchen fünf 'Bildnisse' in seinem Oeuvre auf, und zwar *Bildnis einer Dame*, *Bildnis einer Frau*, *Bildnis eines Dichters*, *Bildnis eines Mannes* und *Damenbildnis*. Somit bedient sich Walser der Ambiguität der deutschen Sprache, die im Gegensatz zu den lateinischen Idiomen (auf Italienisch gibt es z. B. nur ein Wort dafür «Ritratto») über zwei Bezeichnungen für ein einziges Konzept verfügt. In der Vagheit, die diese willkürliche Verwendung der zwei Ausdrücke kreiert, erscheint nur dieser eine *Porträt*-Text in Walsers Oeuvre, der anhand des Titels scheinbar versucht, sich mit einer Gattungsdefinition auseinandersetzen. Diese Spur werde ich im folgenden Abschnitt verfolgen.

Der Einstieg: «Sein Vater stammte aus Mähren und war Musikdirektor in Aarau». Der erste Satz des Textes *Porträt* dient dazu, wie häufig die Aufmerksamkeit des Lesepublikums auf den Text zu ziehen. Wie Jochen Greven kommentiert hat, ist das Vorbild für das Porträt höchstwahrscheinlich Alfred Kutschera, der Sohn des bekannten Musikdirektors Eugen Kutschera. Dieser stammte aus «Mähren», lebte fünfundzwanzig Jahre in «Aarau» und war auch selbst im feuilletonistischen Kontext bekannt, weil er über lange Zeit für die *Neue Zürcher Zeitung* musikkritische Beiträge schrieb. Er starb unerwartet am 9. Februar 1918 an einem Schlaganfall, und in mehreren Organen wurden Nachrufe auf ihn veröffentlicht. Einerseits ist diese Persönlichkeit wohl wenigstens einem Teil des *Tage-Buch*-Lesepublikums bekannt, das vielleicht gerne etwas über den intelligenten Sohn hören würde; andererseits könnten diejenigen, die noch nichts von ihm gehört haben, das Porträt des Sohnes einer wichtigen Persönlichkeit kennenlernen, die als «Musikdirektor» auf jeden Fall zur intellektuellen Elite zählt.

Die lückenhafte Ausbildung und der Eingriff des Ichs: Nach dem Einstieg mit dem prominenten Vater wird der Sohn als Figur eingeführt, die mit diesem kontrastiert. Er gehört nicht zu den «urteilsfähigen», vorbildlichen und arbeitsamen Persönlichkeiten, die in der Regel im *Tage-Buch* porträtiert werden. Er scheint so

ephemer und unbedeutend, dass sogar sein Name im Text nicht erwähnt wird. So werden anfangs seine lückenhafte Erziehung und sein naiver Charakter geschildert:

Die Lehrer erblickten in ihm etwas wie ein Genie und mochten darin recht haben. Bei schönem Wetter pflegte er die Schule einfach zu «schwänzen», d. h. er ging spazieren. Jedermann hat ihn lieb, weil er so offenherzig, freimütig war, so freundlich lächelte, so sanft sich benahm, so lustige kluge Augen hatte, so lebhaft sprach und keinem im Weg war, höchstens dann und wann sich selber. Er wußte nämlich nicht, was er werden sollte. Frühentwickelte haben mit der Berufswahl große Mühe; sie verstehen alles und gehen mit ihrer Phantasie über Verhältnisse und Dinge hinaus. Es trieb ihn zur Kunst, zur Literatur, zum Geistigen und Schönen, und so fuhr er eines Tages, ich weiß nicht, um wie viel Uhr, nach Wien, das ja eigentlich seine Heimat war.

Dieses «frühentwickelte Genie» schwänzt bei schönem Wetter die Schule, ist von «Kunst», «Literatur», «Geistigem» und «Schönem» angezogen, kann sich noch nicht für einen spezifischen Beruf entscheiden, wird aber von allen geliebt. Am Ende der Charakterisierung greift erstmals das porträtierende Ich in den Text ein und stellt die eben vorgetragenen Informationen infrage durch den folgenden, ironisch gebrochenen Satz: «So fuhr er eines Tages, ich weiß nicht, um wie viel Uhr, nach Wien». Der Kommentar des Ichs lässt das Lesepublikum ahnen, dass es sich hier keinesfalls vor einem gewöhnlichen *Tage-Buch*-Porträt befindet, das sich auf *brevitas* und Sachlichkeit stützt, sondern vielmehr um einen spielerischen Umgang mit der Gattung Porträt. Anstatt außerhalb des Rahmens zu bleiben und sich auf die Darstellung der Figur zu beschränken, drängt sich nämlich das feuilletonistische Ich («ich weiß nicht, um wie viel Uhr») ironisch in das Porträt ein, versucht Teil der Repräsentation zu werden und verschiebt dadurch den Fokus auf das Spielerische am Porträt im Vergleich zu den vermittelten Informationen.

Die Legitimierung der porträtierten Figur: Nach der Beschreibung der ersten, wenig zielstrebigen Lebensschritte der porträtierten Figur werden im Text *Porträt* die Namen einiger berühmten «Menschen» eingeführt, mit denen sie in Wien und danach in München in Kontakt getreten ist:

Dort lernte er «Menschen» kennen, darunter Bahr, der ihn anlässlich eines Theaterabends Hofmannsthal vorstellte; es wurde ein Stück von Hebbel gegeben. Unser Gegenstand reiste bald nach München, zu Franz Blei, dieser machte ihn auf

Bücher, Gegenden und Leute aufmerksam, so auch auf mich, und so lernt' ich ihn kennen. Ich wohnte dazumal in Zürich. In meine Stube trat einer, der allem Anschein nach arm, aber jung und darum hoffentlich wohl auch ein bißchen leichtsinnig war.

Dieser Abschnitt zeigt, dass «unser Gegenstand» keine unbedeutende Figur verkörpert, denn immerhin verkehrt er mit wichtigen Künstlern und Publizisten jener Zeit, wie Bahr oder Hofmannsthal. Auch der berühmte Publizist Franz Blei, fungiert hier als Vermittler, damit «unser Gegenstand» in Kontakt mit dem feuilletonistischen Ich treten kann. Durch den namenlosen «Gegenstand» entsteht ein roter Faden, der Bahr, Hofmannsthal, Blei und das «Ich» miteinander verbindet, und man stützt sich sogar auf die fundierte Urteilsfähigkeit eines Franz Blei, um das feuilletonistische «Ich» vor den Augen des Lesepublikums durch wichtige Berichterstatter zu legitimieren.

Das Verhältnis zwischen dem feuilletonistischen Ich und der Hauptfigur: Sobald der talentierte «Gegenstand» nach Zürich kommt, um das «Ich» zu treffen, verstehen sich die zwei sogleich gut. Das Verhältnis mündet jedoch nicht in künstliche Zusammenarbeit, sondern beschränkt sich darauf, zu «reden», in «Zürich» zu bummeln und im «Kaffeehaus» zu verweilen.

Wir nahmen selbstverständlich sogleich die ganze neuere Malerei und Dichtung durch und redeten über Musik wahre Abhandlungen, auch über Frauen, und gingen dann zusammen ins Kaffeehaus. [...] Öfters gingen wir auf den Zürichberg, die hübsche Universitätstraße entlang, auch trafen wir uns beinah täglich im Warenhaus Jelmoli, oben im vierten Stock, bei einer Tasse Kaffee. Bald danach reiste er mit unsäglich geringen Mitteln nach Berlin, wo ich ihn ein Vierteljahr später wiedersah, indem auch ich mir den Ausflug erlaubte. In Berlin schrieb er für Zeitungen und suchte sich, so gut es ging, zu amüsieren. Da er sich überall artig zeigte, machte er Damenbekanntschaften, aber im Zeitungsdienst hatte er wenig Glück; Berichterstatten gelang ihm nicht recht; offenbar besaß er hierfür nicht genug Ader, genug Gabe. Er legte sich mehr aufs Lesen als aufs Schriftstellern, wußte stets sämtliche intelligente Neuigkeiten. Sein Interesse umfaßte Gemäldeausstellung, Konzerte, Theater und «Liebe».

Die Beziehung zwischen der Hauptfigur und dem «Ich» basiert hauptsächlich auf dem Plaudern vor einer Tasse Kaffee, sowie auf Spaziergängen in der Stadt, z. B.

im bekannten Warenhaus «Jermoli» oder in dem reichen Stadtviertel vom «Zürichberg». Die Tatsache, dass sie sich «beinah täglich» treffen, um sich zu amüsieren, verrät zugleich einiges auch über die anscheinend lockere Lebensweise des feuilletonistischen Ich. Diese spiegelt sich außerdem im Plauderton bzw. in der mündlichen Schriftlichkeit des Textes, die typisch ist für anscheinend frivole feuilletonistische Beiträge ist. Ein «Vierteljahr später» treffen sich die zwei wieder in Berlin, und das porträtierende Ich beweist nochmals, wie vertraut es mit seinem “Modell” ist. Es kann nämlich dem Lesepublikum etliches über die erfolglose schriftstellerische Laufbahn «im Zeitungsdienst» sowie über das Alltagsleben seines Modells mitteilen. Beide erweisen sich als sehr vertraut, auffällig ähnlich und verkehren sowohl an den selben Orten, «Gemäldeausstellung, Konzerte, Theater», wie auch in den gleichen Gesellschaftsschichten. Indem das Verhältnis zwischen der Hauptfigur und dem «Ich» geschildert wird, erfährt gleichzeitig das *Tage-Buch*-Lesepublikum viel über das porträtierende Ich, hinter dem sich der empirische Autor vermuten lässt.

Die Physiognomik der Hauptfigur: Erwartet man in der Regel von einem feuilletonistischen Porträt eine Beschreibung des Äußeren der dargestellten Figur, damit man sich ein Bild von ihr machen kann, halten sich im *Porträt* nur die folgenden, etwas rätselhaften Sätze bei ihrem Aussehen auf:

Er glich ein wenig dem König Ludwig von Bayern, ich sagt’ es ihm, und er gestand, daß es ihm schon viele gesagt hätten. Von Zeit zu Zeit fuhr er mit der Hand übers dichte dunkle Haar. Die Hände zart, der Teint ebenfalls, die Stimme angenehm, der Anzug lottrig, Schuhe nicht in besten Zustand, aber dafür ein tadellos, ich meine, sehr, sehr sympathisches Benehmen.

Der arme und ungepflegte «Gegenstand» gleicht «ein wenig dem König Ludwig von Bayern». Die rätselhafte Figur von Ludwig II., die z. B. 1922 auch T. S. Eliot in sein *Waste Land* einbaute, wird tatsächlich bereits in jener Zeit in ganz Europa zur außergewöhnlich populären Ikone.³⁰ Der politisch unglückliche, kunstschwärmerische, anscheinend homosexuelle und ‘verrückte’ König ist in der

³⁰ Vgl. Sykora, Katharina (Hrsg.), «Ein Bild von einem Mann» - Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos, Campus, 2004, Frankfurt am Main.

Zeit nach dem Ersten Weltkrieg häufig in Debatten über Männlichkeit und Homosexualität gegenwärtig, und sein Gesicht gehört zu den am meisten porträtierten, reproduzierten und somit wiedererkennbaren. Außerdem wird oft im feuilletonistischen Raum der Versuch unternommen, aus den gezeichneten Gesichtszügen eines Porträts bzw. aus der Physiognomik, das Schicksal oder den Charakter eines Individuums herauslesen. Die Möglichkeit einer Umnachtung oder eines tragischen Todes der porträtierten Figur wird vom feuilletonistischen Ich weder bestätigt noch dementiert. Es lässt alle Möglichkeiten offen:

Und jetzt? Wo lebt er? Wenn ich's wüßte, würde ich's wahrscheinlich sagen, aber ich weiß nicht einmal, ob er überhaupt existiert.

Handelt sich es hier eigentlich um einen Nachruf? Existiert der porträtierte «Gegenstand» überhaupt? Wenn nein, wie sollten die zuvor angegebenen biographischen Angaben interpretiert werden? Wenn ja, wie soll man die Lebenserfahrungen eines solchen Menschen deuten? Eindeutige Antworten werden dem Leser nicht geboten. Genauso wie die prekäre Existenz der Hauptfigur, die hier wegen ihrer 'Gesichtszüge' mit der schattenreichen Laufbahn Ludwigs II. in Verbindung gebracht wird, bleibt auch der Text rätselhaft und mit mehreren dunklen Winkeln.

Das Goethe-Zitat «en passant»: Scheinbar nebenbei wird im Text das folgende Zitat eingefügt, das fast wie ein Fremdkörper wirkt:

Ich wohnte dazumal in Zürich. In meiner Stube trat einer, der allem Anschein nach arm, aber jung und darum hoffentlich wohl auch ein bißchen leichtsinnig war. **Goethe sagte im Alter: «Weil ich nicht wild war, bin ich heute weise».** Dies en passant. Er fing sogleich an zu reden, und wie er's tat, waren wir bereits vertraulich.

«En passant» wird ein Goethe-Zitat in den Text eingebaut, das eine kurze Pause im Erzählfluss bewirkt, aber zum Verständnis des Beitrags kaum beiträgt. Die "kleine Form" sollte sorgfältig auf den limitierten Raum achten, der "Porträtist" sollte jede Art von Weitschweifigkeit meiden. Hier wird nicht nur ein keinesfalls bekanntes und vermutlich ungenaues³¹ Goethe-Zitat eingeführt (war ja nicht Goethe doch wild

³¹ Geht es hier eventuell um eine Anspielung auf das sehr bekannte Goethe-Zitat «Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle»?

in der Jugend und ist er nicht deswegen im Alter weise geworden?), sondern sogar darauf hingedeutet, dass es hier quasi spontan, mit einer Geste der „Sprezzatura“, «en passant» eingefügt wurde. Goethe-Zitate gehören zum Bildungshabitus, den sich das etwas elitäre *Tage-Buch* gibt. Das feuilletonistische Ich betont somit, dass ihm spontan und mühelos Zitate einfallen, und erweckt dadurch den Eindruck, dass es sehr viel mehr wüsste, wenn es sich gründlich und nicht nur «en passant» der Kunst und Bildung hingeben würde.

Die Pointe und die «glücklichen Fügungen»: Die rhetorische Frage am Schluss des Textes kann als eine Art Gebrauchsanweisung gelten, an die sich das Lesepublikum orientieren kann: «Gibt's denn nicht immer noch im Leben hie und da glückliche Fügungen?» Es sind die «glücklichen Fügungen» bzw. die zahlreichen Überschneidungspunkte zwischen dem rätselhaften Modell und dem porträtierenden Ich, auf die die Aufmerksamkeit der Lesenden gerichtet werden sollte. So wie Großmann stellt auch Walser in seinem *Porträt* dem Lesepublikum eine Figur vor, um indirekt auch etwas über sich selbst mitzuteilen, ohne jedoch seine Person in den Mittelpunkt des Beitrags zu rücken. Durch «glückliche Fügungen» erfahren nämlich die *Tage-Buch*-Lesenden, dass das feuilletonistische Ich in Zürich und Berlin verkehrt hat, dass es sich im journalistischen Bereich sehr gut auskennt, und dass es in Kontakt mit Franz Blei steht. Gegenüber einem feuilletonistischen Porträt à la Großmann geht aber Walser einen Schritt weiter, indem er infrage stellt, ob die Hauptfigur zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch lebt. Somit verrät er dem Lesepublikum, wie zweideutig oft feuilletonistische Porträts realiter sind, weil sie sich oft nicht auf die neutrale Darstellung eines Individuums beschränken, sondern vielmehr ihre Autoren versuchen, sich selbst im Porträt zu repräsentieren, indem sie andere Figuren porträtieren.

Es lassen sich einige, wenn auch sporadische Studien zum literarischen Porträt finden, Porträts, die hauptsächlich innerhalb des größeren Rahmens von Romanen auftauchen,³² jedoch gibt es bis jetzt keine Arbeit zu der spezifischen Poetik des

³² Vgl. Schneider, Thomas, *Das literarische Porträt - Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns "Doktor Faustus"*, Frank und Timme, 2005, Berlin; Spanke, Daniel, *Porträt, Ikone, Kunst – Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der*

feuilletonistischen Porträts. Walsers Beitrag *Porträt*, der einzige in seinem Gesamtwerk, der diesen übergreifenden Titel trägt, spornt, wie bereits im Fall *Skizze* oder *Aquarelle*, zu einer Reflexion über die feuilletonistische Gattung an. Was ist unter feuilletonistischem Porträt zu verstehen? Soll der Text *Porträt* als eine Reflexion über diese Gattung gelesen werden? Welche Funktion hat ein 'Porträt' und wie soll es rezipiert werden? Im Folgenden werden anhand von Walsers *Porträt* Fragen zum feuilletonistischen Porträt aufgeworfen, die für adäquate Analyse eines feuilletonistischen Porträts zu berücksichtigen sind.

Porträt als kleine Form: Das Porträt gehört zu den "kleinen Formen" der Kunst und ist einer Verknappung von außen unterworfen. Sowohl das malerische als auch das feuilletonistische Porträt ist in einen limitierten und klar definierten Raum eingerahmt, der häufig nur das Gesicht einer Person bzw. ein *pars pro toto* zur Darstellung bringt. Das Porträt zielt darauf ab, die Essenz eines Menschen auf einen limitierten Raum zu kondensieren und, wenn möglich, in der Physionomie des Modells seine Biografie oder seinen Charakter erkennbar zu machen. Im Text *Porträt* verstößt Walser einerseits spielerisch gegen die Regeln der *brevitas* und fügt «en passant» ein Goethe-Zitat in den Text ein, das wie ein Fremdkörper wirkt und scheinbar zum Verständnis des Beitrags nichts beiträgt. Andererseits maximiert er, was die Physiognomik der Hauptfigur anbelangt, exponentiell den Spielraum der kleinen Form: Indem er darauf hindeutet, dass der «Gegenstand» ähnlich wie der König Ludwig II. aussieht, gelingt es ihm durch knappe Sätze dem Lesepublikum ein Bild der Hauptfigur zu vermitteln, das den *Tage-Buch*-Lesenden ansprechen und zahlreiche Assoziationen auslösen kann.

Porträt als Kunst zweiter Klasse? So wie eine 'Skizze' lädt auch ein Porträt zu Fragen über Kunst und ihre Untergattungen ein. In der Barockzeit z. B. war das Porträt eine außergewöhnlich beliebte Malgattung, vor allem unter den vornehmen Familien, die Künstler wie Rubens oder Velázquez für die Selbstrepräsentation

Kunst, Wilhelm Fink, 2004, München; Köhler, Ruth, Gisela, *Das literarische Porträt: Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 20er Jahrhunderts*, Paperback, 1991, Berlin.

engagierten.³³ Letzter war z. B. dreißig Jahre am spanischen Hof des Monarchen Philipp IV. tätig, wo er hauptsächlich für das Porträtieren der höfischen Gesellschaft zuständig war. Darum wurde er vom Biografenkünstler Giovanni Pietro Bellori, einer Art Vasari des Barock, mit der beleidigenden Charakterisierung «pittore di ritratti», Maler von Porträts, etikettiert. Das Porträt wird noch in seiner barocken Blütezeit oft als Kunst zweiter Klasse betrachtet, doch gelingt es trotz allem einem Velàzquez Meisterwerke zu schaffen, wie z. B. *Las Meninas*.

Auch Walser ist als Feuilletonist, in diesem besonderen Fall als Porträtist, aufgrund seiner einsamen Existenzweise auf magere Materialien für seine Werke und vor allem in der Berner Zeit fast nur auf eine einzige begrenzte literarische Gattung, das Feuilleton, angewiesen. Er experimentiert innerhalb dieses Mediums als publizistischem Format mit allen möglichen Formen, um die gleichen Elemente einer fast eventfreien Biografie neu zu kombinieren. Er experimentiert dabei auch, um sich selbst aus unterschiedlichen Perspektiven darzustellen. Porträtierte Velàzquez jahrzehntelang die gleichen Modelle und bediente sich fast nur der einen Malgattung, so schöpfte auch Walser in seiner ganzen schriftstellerischen Laufbahn hauptsächlich aus den gleichen Materialien seiner Existenz und projizierte sie vor allem immer wieder neu in die kleinen Rahmen des Feuilletons.

Wer ist ein Porträtist? Laut Giorgio Vasari hängt der Porträtist vor allem von seinem Modell ab. Je mächtiger und wichtiger es ist, desto anerkannter erweist sich der Porträtist. Tatsächlich stellt der berühmteste Künstler seiner Zeit, Giotto, den bekanntesten Schriftsteller seiner Epoche, Dante, dar, und engagieren die Päpste Julio II. Raffael, Paul II. Tizian und Innozenz X. Velàzquez, um sich selbst porträtieren zu lassen. Porträtieren die Schriftsteller Stefan Großmann, Ludwig Speidel oder Emil Ludwig vor allem wichtige Persönlichkeiten, stellt Walser einen

³³ Vgl. Castelnovo, Enrico, *Ritratto e società in Italia – Dal Medioevo all'avanguardia*, Einaudi, 2015, Torino; Cioran, Emil M., *Antologia del ritratto*, Adelphi, 2017, Milano; Montanari, Tomaso, *Velàzquez e il ritratto barocco*, Einaudi, 2018, Torino; Montanari, Tomaso, *Il Barocco*, Einaudi, 2012, Torino; Pommier, Édouard, *Il ritratto – Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, 2003, Torino; Calabrese, Omar, *L'arte dell'autoritratto - Storie e teoria di un genere letterario*, VoLo, 2010, Firenze.

nicht einfach einzurahmenden Menschen dar. Tatsächlich wählt er für ein Porträt eine ambivalente Figur, die einerseits anscheinend künstlerisches Talent aufweist, aber andererseits sich selbst «im Weg» steht und nichts aus seinen Talenten gemacht hat. «Unser Gegenstand» wird als «so mutig, so zart, so zur Fröhlichkeit aufgelegt, so generös» dargestellt, der «über sein fragliches Dasein, will sagen über seine Armut, nicht die kleinste sentimentale Bemerkung» macht. Er entpuppt sich aber zugleich als ein Mensch, der wie ein Taugenichts nicht reif und «vernünftig» werden und gar nicht mit Geld umgehen kann: «So fuhr er nach Nizza, spielte dort, gewann ziemlich viel Geld, verlor aber alles wieder. Innerhalb von zehn Minuten sah er sich wohlhabend und bettelarm». Lassen sich prestigereiche Modelle von wichtigen Porträtisten repräsentieren, so werden dagegen ambivalente, erfolgslose Figuren wie die hier beschriebene von genauso rätselhaften und ambigen Autoren wie Walser dargestellt.

Welche Funktionen hat das Porträt?: Das Porträt kann unterschiedliche Funktionen erfüllen. Dafür kann nochmals Velàzquez als interessantes Beispiel gelten: Obwohl er jahrzehntelang auf die Porträt-Gattung und auf die gleichen royalen Gesichter beschränkt gewesen ist, gelang es ihm, seine Funktion als Hofporträtist erfolgreich zu erfüllen und gleichzeitig einen eigenen unermesslichen Beitrag zur Geschichte der Malerei zu leisten. Auch Walsers *Porträt* erfüllt, in seiner zeitlichen Verankerung, eine Funktion, zielt aber zugleich als Reflektion über die Porträt-Gattung auf Grundsätzliches. Walser will sich mit ihm profilieren und sich der Zeitschrift, an die er ihn schickt, als Beitragslieferant empfehlen. *Porträt* erscheint im März 1921, ein paar Monate nach Walsers Umzug nach Bern. Wie in anderen Texten der selben Zeitspanne wie den *Nachrichten* dem *Brief*, *Die Elfenau*, *München* oder dem Manuskript *Neues* kondensiert Walser auch hier auffällig viele Informationen zur eigenen Biographie, über Persönlichkeiten mit denen er vor allem in Berlin bekannt hat oder auch über sein neues Leben in Bern. Somit stellt er seine «Präsenz» und seine «Produktion» dem Lesepublikum zur Schau, um zwei wichtige Konzepte des Künstlers und Walsersfans Thomas Hirschhorn zu

verwenden,³⁴ und versucht so nach dem Krieg für sich selbst und seine feuilletonistische Kunst wieder zu werben.

«Ich will mir alles, was wichtig ist, selber sagen.» Der Text *Der Proletarier*.

Stützt man sich auf die Repräsentation der gesellschaftlichen Konflikte der ersten Jahre der Weimarer Republik durch George Grosz, so zeichnen sich diese durch einen konstanten Klassenkampf zwischen “Räuber-Kapitalisten” und Proletarier-Arbeitern aus. In dieser politisch und sozial angespannten Zeit engagieren sich etliche Intellektuelle wie Erich Mühsam, Franz Jung, Ernst Toller, Max Hölz («die proletarische Napoleonnatur») dafür, einerseits das Proletariat politisch zu unterstützen und andererseits, der Arbeitsklasse in der Welt der Kunst eine Stimme zu geben. Die Zeitschrift *Die Aktion* von Franz Pfemfert und die von der *Allgemeine(n)-Arbeiter-Union* neugegründete *Proletarier-Zeitschrift* (1920),³⁵ oder die von Intellektuellen wie Hermann Schüller oder Erwin Piscator getragene und an die Linksparteien gebundene Theaterbühne, *Das proletarische Theater*,³⁶ spornen in den frühen 20er Jahren zu Debatten über die Rolle der Proletarier und der Volksmassen an. Die Frage, die sich 1922 der linksorientierte Schriftsteller Max Hermann-Neiße in einem Beitrag in der *Aktion* stellt, trifft den Kern der Diskussion: «Hat das, was in Kunst und Dichtung bisher offiziell als das Verehrungswürdige gepriesen wurde, auch für den klassenbewußten Proletarier Wert?»³⁷

Das linksliberale, bürgerlich und elitär geprägte *Tage-Buch*, das in diesen turbulenten Jahren von Stefan Großmann gegründet wird (1920), verfolgt die Debatten um die Entwicklung des Proletariats vor allem durch Korrespondenten

³⁴ Vgl. Hirschhorn, Thomas, Kathleen, Bühler, *Thomas Hirschhorn: Robert-Walser-Sculpture. 2016-2020*, Hatje Cantz, 2020, Berlin.

³⁵ Vgl. <https://www.aaap.be/Pages/Proletarier.html#1921>

³⁶ Fähnders, Walter, *Auseinandersetzungen über proletarisches Theater 1920-21*, in «Was soll der Proletarier lesen?» - *Literaturpolitische Kontroversen und Konzepte in den Anfangsjahren der Weimarer Republik*, in <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/proletarische-lektueren-ii-weimarer-republik/#top>

³⁷ Ibidem.

aus Sowjetrußland;³⁸ es berichtet darüber sachlich, ohne explizit Partei zu ergreifen. Das *Tage-Buch* versteht sich als ein «Geheimbund der Sachkenner», die die «Diskussionen über Verwirklichung des Sozialismus, über die aristokratische Durchhäderung der Demokratie»³⁹ vorantreibt, ohne sich mit der proletarischen Masse vermischen zu wollen. Das *Tage-Buch* ist eine elitäre Tribüne, die nur außergewöhnliche Persönlichkeiten besteigen dürfen. Der Artikel des berühmten Autors Stefan Zweig, *Aufruf zur Geduld*, erschienen in der ersten *Tage-Buch*-Nummer, kann als ein repräsentatives Beispiel gelten, um die elitäre Position von Großmanns Organ zu verstehen:

Meinungen haben viele, Ueberzeugungen ganz wenige. Meinung fliegt zu aus Wort, Zeitungsblatt, Wunsch und Gerede, fliegt wieder fort mit dem nächsten Wind und ist immer dem Druck der Luft unterworfen. Ueberzeugung wächst aus Erlebnis, nährt sich an Bildung, bleibt persönlich und unteilbar an den Tatsachen. Meinung ist Masse, Ueberzeugung der Mensch.⁴⁰

Als liberale Zeitschrift bietet das *Tage-Buch* dem Lesepublikum ein breites Spektrum an unterschiedlichen «Überzeugungen», gleichzeitig versucht es sich von den «Meinungen», die eher mit dem «Zeitungsblatt» verbunden sind, abzuheben. Die Proletariermasse wird 'von oben' als interessantes Phänomen analysiert, doch das *Tage-Buch* behauptet sich weiterhin als ein Bollwerk der elitären Bildung und der hohen Kultur.

Walsers Text *Der Proletarier* erscheint im *Tage-Buch* am 22. Mai 1920, zwischen seinen mythologischen Beiträgen, nach *Herkules* und vor *Odysseus* und *Theseus*. In Walsers Text wird ein einzelner *Proletarier* porträtiert, der sich als eine bescheidene, friedliche, wenig belesene, mit sich selbst zufriedene und nicht politisch engagierte Figur erweist. In einer Zeit der Umbrüche und Gewalt, zwischen Novemberrevolution und Kapp-Putsch, stößt das *Tage-Buch*-

³⁸ Vgl. z. B. Paquet, Alfons, *Berichte aus Sowjetrußland*; Goldschmidt, Adolph, *Die Wirtschaftsorganisation Sowjetrußlands*, Russel, Bertrand, *Berichte aus Sowjetrußland*, Macdonald, Ramsay, *Gegen den deutschen Sowjetismus*. Auch Reiseberichte wie Goldschmidts, *Moskau 1920*, für Rowohlt-Verlag, wurden im *Tage-Buch* mit viel Werbung unterstützt.

³⁹ Großmann, Stefan, *Zum Anfang*, *TB*-Manifest, 10.01.1920, H. 1, Jg. 1.

⁴⁰ Zweig, Stefan, *Aufruf zur Geduld* in *TB*, 10.01.1920, H. 1, Jg. 1.

Lesepublikum hier auf das Porträt eines harmlosen, ruhigen Individuums, das reibungslos in die von Großmann geplante «sanfte» Zeitschrift passt. Im Folgenden werden einige prägende Passagen aus dem Porträt dieser Figur kommentiert, die zeigen sollen, wie *Der Proletarier* gestaltet ist.

So der Einstieg in den Text *Der Proletarier*:

Ein junger Proletarier sagte mir: Ich geh' täglich zur Arbeit, man nennt uns Arbeiter, fügt nichts hinzu, aber es fehlt etwas. Die Frage ist: In welchem Sinn arbeiten wir?

Wie in einem journalistischen Report spricht hier ein «junger Proletarier», dessen Worte aufgenommen und im *Tage-Buch*-Artikel wiedergegeben werden. Dabei gibt es jedoch Umstimmigkeiten. Erwartet man in einer Zeitschrift einen dokumentarischen Beitrag, bleibt hier vieles im Dunkeln. Hat er, der empirische Autor des Beitrags, Robert Walser, die Worte des jungen Proletariers aufgenommen? Wann und wo hat das Gespräch bzw. der Monolog stattgefunden? Warum sind die Äußerungen des Proletariers nicht durch Anführungsstriche eingeführt? Sind sie also nicht treu aufgenommen worden? Wird hier über den «Sinn» der Arbeit 'philosophiert'?

Von Beginn an ist der Text als nicht einfach einzuordnen. Weil er auffällig auf den Worten «Proletarier», «Arbeit», «Arbeiter» und «arbeiten» insistiert, so ließe sich vermuten, dass sich der Beitrag mit diesem Thema und seinen Vertretern, der Arbeiterklasse, beschäftigen wird. Der zweite Paragraf beginnt jedoch mit den folgenden Worten:

Feierabends steh' ich herum, schaue die Leute an, mache mir Gedanken; diese kommen von selbst, ich will sie nicht, aber mit einemal sind sie da, und ich beschäftige mich mit ihnen. Das kommt und geht. Ich kann mir niemanden vorstellen, der nichts denkt. Das tut wohl jeder.

Das Thema „Arbeit“ wird im Text nicht mehr wieder auftauchen. So wird das Interesse des *Tage-Buch*-Lesepublikums geweckt, da es hier offenbar die Gelegenheit hat, eine authentische Aussage von einem Proletarier zu hören, aber die Erwartungen werden sogleich enttäuscht. Es handelt sich doch nicht um die Frage nach dem «Sinn» der Arbeit und auch nicht um die Beschreibung der

Bedingungen des Proletariats, sondern um ein proletarisches Individuum, das außerhalb des proletarischen Kontextes porträtiert wird.

Nach diesem Einstieg wird eine überraschende Version eines Proletariers dargestellt: Walsers *Proletarier* wird nicht in seine „natürlich“ zu erwartende Umgebung eingebettet, nicht in die graue Fabrik einer Großstadt unter seine Arbeitskollegen versetzt, und auch nicht als Tagelöhner beim Schaffen porträtiert. Walsers *Proletarier* wird in seiner Freizeit geschildert, beim Spazieren gehen. Er macht sich Gedanken über das Leben und hält Abstand von Kultur, Aktualitäten und Bildung:

Zeitungen les' ich wenig, weil ich mir selber eine Meinung bilden will; ich geh' lieber spazieren, da seh' und hör' ich etwas und lese im Buche des Lebens, das gewiß vorzügliche Artikel enthält.

Da steig' ich den Berg hinauf, lege mich ins Moos, unter einer breitästigen Tanne, und träume und rauche vielleicht ein wenig dabei, und über mir ist das Ferne, das Ewige und die Sonne vergoldet mir das Daliegen, und alles Gedachte bekommt einen Glanz, wie soll ich sagen? Jedenfalls kann ich einen Nachmittag lang so zubringen, ohne mich zu langweilen, was ich überhaupt nicht kenne und nicht kennenzulernen begehre.

Anstatt «Zeitungen» liest der *Proletarier* lieber «im Buche des Lebens» und anstatt sich in der Stadt mit Arbeitskollegen zu treffen, vielleicht in einer verrauchten Kneipe, geht er lieber allein «den Berg hinauf», wo er ruhig die Natur genießen kann. Unser *Proletarier* spaziert lieber außerhalb der Großstadt, hält sich anscheinend von seinen Arbeitskollegen fern und teilt dem Lesepublikum nichts über seine konkrete Arbeit mit.

Außerdem zeigt Walsers *Proletarier* in den Jahren sozial-politischer Klassenkämpfe sowie drohenden Revolutionen überraschenderweise kein Interesse am Politisieren:

Politisieren mag ich nicht, das dünkt mich fade. Schaffen will ich und mich nebenbei zu belustigen suchen. Die Welt nehm' ich, wie sie ist. Fleißige Hände scheinen mir wichtiger als unordentliches Gerede.

Politik ist eine Kunst, und der einfache Mann gebe sich nicht damit ab, es kommt nichts dabei heraus. Das Volk soll ehrlich, schlicht und freundlich sein, ich will auch so sein.

Unser *Proletarier* findet das Politisieren langweilig, will sich lieber «belustigen» und verzichtet darauf, politische Verantwortung zu übernehmen. Er will «ehrlich, schlicht und freundlich» sein und sich nicht in eine «Kunst» einmischen, die einen «einfachen Mann» überfordern würde. Der Proletarier entpuppt sich als eine zarte, harmlose Figur, die man sich auf keinen Fall bewaffnet bei einer gewalttätigen proletarischen Revolution gegen die Kapitalisten oder Arbeitsrechte debattierend unter etlichen anderen Proletariern vorstellen kann. Dem *Proletarier* gefällt das «Schöne, sei's ein hübscher Gedanke, sei's ein Gemälde», er fragt sich, warum die Menschen nicht so «ruhig und wohlwollend» wie Bäume seien und ist mit seiner armen, aber friedlichen Existenz zufrieden:

Ich finde das Leben auch schön, wenn es arm ist, freu' mich am Aufstehen und Zubettgehen, an einem Wort, an einem blühenden Zweig, an einem schönen Buch.

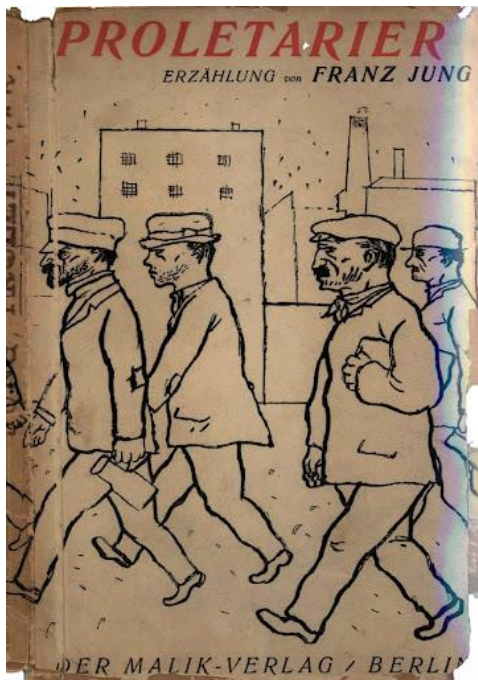
Das Gute verschwindet nie; irgendein Bescheidenes bleibt uns immer. Die Kleinen sind zufrieden mit Kleinigkeiten und tun alles, damit sie sich am Unscheinbaren erquicken.

Walser porträtiert also einen nur scheinbar naiven, angepassten *Proletarier*, der Freude «am Aufstehen und Zubettgehen» hat und sich «mit Kleinigkeiten zufrieden» erklärt. Wie die zitierten Passagen zeigen, handelt Walsers Text von einem überraschenden *Proletarier*, der nicht beim Arbeiten porträtiert wird, nicht mit der Proletariermasse verkehrt, sich nicht für Politik interessiert und nicht gegen die regierende, kapitalistische Klasse rebelliert. Eigentlich porträtiert hier Walser genau das Gegenteil eines erwartbaren Proletariers, einen Anti-Proletarier.

Vergleicht man Walsers *Proletarier* (Mai 1920) mit Franz Jungs Erzählung (die *Proletarier*, die Ende 1920 geschrieben, anfangs 1921 im Berliner *Malik*-Verlag veröffentlicht und auch im *Tage-Buch* beworben wird,⁴¹ wird sogleich offensichtlich, wie 'anti-proletarisch' Walsers Text ist. Bereits der von George Grosz entworfene Bucheinband von Jungs Buch *Proletarier* stellt mehrere

⁴¹ *TB*, 19.03.1921, H. 11, Jg. 2, d. h. in der selben *Tage-Buch*-Nummer, in der Walsers *Porträt* erschienen ist. So rezensiert der Schriftsteller Max Hermann-Neisse im *Tage-Buch* Jungs Werk: «Die Erzählung "Proletarier" (Herbst 1920 im Gefängnis verhaftet) ist das einzig mir bekannte Werk deutscher Sprache, in dem unbedingt Ernst gemacht ist mit der Bejahung einer klassenhaften Gesamtheit. Der Dichter Jung weiß Bescheid um das letzte derer, die an dieser Welt zugrunde gehen müssen.»

Mitglieder des Proletariats dar, die kaum etwas mit Walsers allein spazierender Hauptfigur gemeinsam haben.



Grosz zeigt Jungs *Proletarier* in der Nähe einer Fabrik, vermutlich in einer Großstadt wie Berlin, und porträtiert sie nicht als einzelne Individuen, sondern als kompakte Gruppe von Arbeitern, die, wie es sich für Proletarier gehört, zur Arbeit gehen. Erschöpft, arm sehen sie aus, aber zugleich werden sie von Grosz als würdevoll, unnachgiebig und kämpferisch gezeichnet. Sie erwecken in den Betrachtern sogleich den Eindruck, dass sie eine selbstbewusste Gemeinschaft von Menschen verkörpern, die bereit ist, sich für die eigenen Rechte einzusetzen und sich gemeinsam in die gleiche Richtung zu bewegen. Wird das Proletariat durch das Motto «Proletarier aller Länder, vereinigt euch!» dazu angespornt, sich als Klasse wahrzunehmen und sich zu vereinigen, um den Kapitalismus zu bekämpfen, so wirkt Walsers einzelner *Proletarier* umso überraschender, der er als selbständiges Individuum, als Anti-Proletarier sich in die umgekehrte Richtung begibt und Abstand von der Proletariermasse hält.

Der Bucheinband spiegelt den Inhalt der Erzählung wider. Franz Jung beschreibt, wie die Proletariermasse von der Polizei angegriffen, wie sie vom kapitalistischen Staat verurteilt, und wie ein Mitglied des Proletariats, Fritz Küter, von der Masse hochgejubelt und gleich wieder fallen gelassen wird. Franz Jung spricht in dem Buch über Themen wie Ungerechtigkeit, Gewalt, Klassenkampf und versucht

zugleich eine neue Erzählkunst zu entwickeln, die unter dem Titel des «Gemeinschaftsrhythmus» darauf zielt, nicht das bürgerliche, scheinbar egoistische Individuum, sondern die Proletariermasse als Wir-Subjekt darzustellen.⁴² Er beschreibt das von ihm geprägte Konzept des «Gemeinschaftsrhythmus»:

Es ist der Rhythmus des gemeinsamen, gemeinschaftlichen Erlebens, gemeinsamer Empfindung von Freude und Schmerz, gemeinschaftlichen Hoffnungen und Enttäuschungen. Das individuelle Schicksal verschwindet. Statt Mittelpunkt wird es zur Nuance bunter Erzählung.⁴³

Laut Jung soll «das individuelle Schicksal» verschwinden zugunsten einer neuen sozialistischen Gemeinschaft, und die Kunst sollte darauf abzielen, treffende Erzählmittel für die Repräsentation dieses neuen kollektiven Subjekts zu entwickeln. Erst wenn der Proletarier nicht mehr auf seine begrenzte Existenz fokussiert, sondern in einer größeren Gruppe aufgehoben erscheint, die sich um sein Schicksal kümmern wird, gewinnt er endlich an Macht und Bedeutung.

Dass ein Proletarier immer nur als Teil einer größeren Gemeinschaft repräsentiert wird, wird 1929 auch von Kurt Tucholsky im Feuilletontext *Nie allein* kritisch analysiert. So beginnt Tucholskys Beitrag:

Eine Seite der Proletarierschicksal aller Länder wird niemals beschrieben - nämlich die Tragik, die darin liegt, daß der Proletarier nie allein ist. So ist sein Leben: Geboren wird er im Krankenhaus, wo viele Mütter kreißeln, oder in einem Zimmer, wo ihn gleich die Familie mit ihrem Anhang, den Schlafburschen, umwimmelt; so wächst er auf, und es ist noch eine bessere Familie, wenn jeder sein eigenes Bett hat; alle aber, die so leben, leben ständig das Leben der anderen mit und sind nie allein.⁴⁴

⁴² Vgl. Graczyk, Annette, *Die Masse als Erzählproblem, unter besonderer Berücksichtigung von Carl Sternheims "Europa" und Franz Jungs "Proletarier"*, Niemeyer, 1993, Tübingen; Schaub, Christoph, *Proletarische Welten – Internationalistische Weltliteratur in der Weimarer Republik*, De Gruyter, 2019, Berlin/Boston; Chołuj, Bożena, *Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution von 1918*, Springer, 1991, Wiesbaden.

⁴³ Jung, Franz, *Proletarische Erzählkunst*, in Franz, Jung, *Werke*, hrsg. von Schulenburg, Lutz, Nautilus, 1981, Hamburg, Bd. 1, S. 243.

⁴⁴ Tucholsky, Kurt, *Gesammelte Werke in zehn Bänden. Band 7*, Rowohlt, 1975, Reinbek bei Hamburg, S. 298-299.

Und der Feuilletonist fügt hinzu:

Man sage doch nicht, daß “die Leute dies gewöhnt seien” - das erinnert an den Ausspruch jenes Kellners, der beim Austernservieren sagte: «Ja, die Austern sterben sofort, wenn man die Schale öffnet. Aber sie sind das gewohnt!» An so ein Leben, in dem man nie allein ist, gewöhnt man sich nicht; man lebt es bitter zu Ende.⁴⁵

Laut Tucholsky kann sich der Proletarier das Alleinsein, das ein Privileg des Bürgertums bleibt, nicht leisten. Deswegen ist er gezwungen, lebenslang sein tragisches, kollektives «Proletarierschicksal» zu ertragen, ohne auf eine Befreiung davon hoffen zu dürfen.

Walsers *Proletarier* erscheint als Alternative zu einer positiven Konzeption einer proletarischen Gemeinschaft wie bei Franz Jung oder zum tragischen, unvermeidbar kollektiven Schicksal der Proletariermasse wie bei Kurt Tucholsky. Obwohl auch der Anti-Proletarier Sehnsucht nach Gemeinschaft hat («alle sind einsam und wünschen zusammenzuhängen») entzieht er sich erfolgreich der Gemeinschaft, entgeht der Politik und folgt friedlich und allein seinem Weg. Dadurch bietet Walser einerseits dem Lesepublikum eine alternative Darstellung des Proletariats. Andererseits nimmt er selbst als Autor klar Abstand von politisch orientierten Erzählformen, die den Proletarier ausschließlich in und mit der Proletariermasse darstellen. Das «individuelle Schicksal» von Walsers *Proletarier* verschwindet nicht zugunsten irgendeiner Gemeinschaft, verliert sich keinesfalls in einem «Gemeinschaftsrhythmus» und will sich nicht in irgendeine «Nuance der Erzählung» verwandeln.

Die Pointe des Textes *Der Proletarier* würde ich als eine Art Unabhängigkeitserklärung eines Anti-Proletariers verstehen, der darauf besteht, sein eigenes Schicksal zu bestimmen, ohne sich in einen anonymen und unbedeutenden Teil einer Gemeinschaft verwandeln zu müssen:

Soll ich beten gehen? Soll ich tanzen gehen? Wer sagt es mir? Ich will mir alles, was wichtig ist, selber sagen.

⁴⁵ Ibidem.

Alle sind einsam und wünschen zusammenzuhängen, allerlei Fäden leiten zu Dingen hin, die immer gleich sind. Hat nicht jeder etwas Liebes, beschäftigt nicht jeden etwas, und genügt das nicht?

Obwohl Walsers Anti-Proletarier nur als ein einfacher, naiver und unbedeutender Arbeiter porträtiert wird, verteidigt er trotzdem explizit seine Freiheit, selbst über sein eigenes Leben bestimmen zu wollen, auch wenn es sich bloß um die Entscheidung zwischen «beten» oder «tanzen» handelt. Walsers *Proletarier* nimmt Abstand von jeder Gemeinschaft, die *den Proletarier* in den Teil einer Proletariermasse verwandelt, sein frohes Alleinsein ist als ein Akt der Rebellion, der Freiheit und der Unabhängigkeit zu betrachten. Durch den Titel, *Der Proletarier*, und den Einstieg, der drei Varianten von «Arbeit» enthält, zieht Walser die Aufmerksamkeit des Lesepublikums auf das Proletariat, auf die Arbeiterklasse, um seine eigene Darstellung eines Proletariers anzubieten und somit seine Position zum Thema klarzustellen. Zielt Walser im Text *Porträt* darauf, als Strategie der Selbstdarstellung und -vermarktung dem Lesepublikum einige Passagen seiner schriftstellerischen Laufbahn mitzuteilen, distanziert er sich im *Proletarier* von einer linksorientierten, stark politisierten Repräsentation des Proletariats und bietet dagegen das Porträt eines alternativen Proletariers, der sich quer zu dem stellt, was man von ihm erwartet.

Die folgende und letzte Passage des Textes *Der Proletarier* spielt auf den Krieg an und konzentriert sich auf einen nicht näher bestimmten Kameraden, der im Text flüchtig erwähnt wird, und der «im Kampf» gefallen ist. So der Proletarier in seinem Monolog:

Mein Kamerad fiel im Kampf, er ging in unbeschreiblichem Eifer hin, ich habe das nicht verstanden. Ich bin mit ihm verglichen ein Kind. Er war wild, und ich liebte ihn um seiner starken Natur willen. Nun ist er fort, und ich Lebender, was will ich? Weshalb leb' ich?

So wie *Odysseus*, *Herkules* und *Theseus* spielt auch *Der Proletarier* auf den Krieg an. Jedoch wird hier eine andere Perspektive gezeigt, nicht diejenige eines Kriegsheimkehrers, sondern die eines Proletariers, der nicht an der Front gewesen ist. Ist sein «Kamerad» «in unbeschreiblichem Eifer» in den Krieg gezogen, wo er im Kampf fällt, kann der Proletarier seinen Eifer nicht verstehen, denn er ist «mit

ihm verglichen ein Kind». Während der wilde «Kamerad» mit «seiner starken Natur» im Krieg fiel und die männlichen Tathelden physisch und psychisch belastet aus der Front zurückkehren, wird der Proletarier durch sein Unverständnis, seine Unreife, seine Naivität, aber auch durch sein Abstandhalten von der Masse, den Zeitungen und der Großstadt geschützt und somit gerettet.

Wer ist aber der «Kamerad»? Die Bezeichnung «Kamerad» erscheint in einigen Walsers Texten vor allem der Bieler Zeit, wie z. B. in *Der Kamerad* oder *Leben eines Malers*, doch kann man den Text *Der Arbeiter*, 1915 in der Zeitschrift *Wieland* erschienen und 1918 in den Band *Poetenleben* eingeflossen, als eine Hauptquelle des *Proletariers* betrachten. Tatsächlich sind die Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Texten nicht zu übersehen: Auch *Der Arbeiter* stellt eine junge, einzelne, mit sich selbst zufriedene Figur dar, die wie *Der Proletarier* im Gegensatz zu den vom Titel hervorgerufenen Erwartungen nicht beim Arbeiten porträtiert wird. Vielmehr genießt er die Natur «mit ihren wechselreichen Bildern»⁴⁶, akzeptiert fröhlich seine untergeordnete Position in der Gesellschaft und rebelliert nicht gegen die privilegierten Klassen; ganz im Gegenteil liebt er als «armer Arbeiter» «die Paläste, die Allüren, das stolze, prachtvolle Auftreten der Reichen».⁴⁷ Wie im *Proletarier* wird auch im *Arbeiter* explizit über die politischen Einstellungen der Hauptfigur berichtet: «Was seine sozialpolitische Meinung betrifft, so war er zu allein, um so etwas haben zu können. Auch brauchte er das nicht. Er dachte lieber an Vater und Mutter, an die Natur, an lebendige Dinge als an Politik.»⁴⁸; Dabei wird ironisch über den Wert sowie die Bezeichnung der Arbeit bzw. des «Arbeiters» reflektiert: «Warum nennen wir ihn übrigens “Arbeiter”? Sollte das eine Laune, eine Wunderlichkeit oder Querköpfigkeit von uns sein? Sind wir der Meinung, daß wir ihn damit richtig bezeichnen? Warum nicht?».⁴⁹ Es wird hervorgehoben, wie der «junge Arbeiter» an seinem simplen Alltagsleben Freude hat und wie er sich daran gewöhnt hat «eine Dankbarkeit zu empfinden, womit er

⁴⁶ SW 15, Berner Ausgabe, Suhrkamp, 2021, Berlin, S. 104.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ivi, S. 103.

sich abends fröhlich ins Bett legte. Mit ebensolchem Gefühl erhob er sich frühmorgens vom Lager, um an die tägliche Arbeit zu gehen»⁵⁰.

Sind der *Proletarier* und der *Arbeiter* Seelenverwandte, teilen sie die gleiche Weltanschauung und das selbe Interesse für die Dichtung und das «Schöne», so unterscheiden sie sich radikal voneinander in ihren Verhalten gegenüber dem Ausbruch des Krieges. Dabei zeigt sich der Zeitabstand, der beide Texte trennt. *Der Arbeiter* stammt aus dem Jahr 1915 und *Der Proletarier* aus dem Jahr 1920. Während der *Proletarier* nicht begreift, warum sich alle «in unbeschreiblichem Eifer» an die Front stürzen; lässt sich der *Arbeiter* von diesem Eifer anstecken, ergreift die Waffe und eilt an die Front. So die letzte Passage des Textes *Der Arbeiter*:

Der Krieg brach aus. Alles eilte nach den Sammelplätzen, um die Waffen zu ergreifen. Auch unser Arbeiter eilte hin, ohne viel zu bedenken. Was gibt es viel zu bedenken, wo es dem Vaterland zu dienen gilt? Der Dienst für das Vaterland zerstreut alle Gedanken.

Bald stand er in Reih und Glied, und kräftig, wie er von Natur war, fand es göttlich schön, mit den Kameraden auf staubiger Straße gegen den Feind zu marschieren. Lieder singend ging es fort, und bald kam es zur Schlacht, und wer weiß, vielleicht war der Arbeiter einer unter denen, die für das Vaterland fielen.⁵¹

«Ohne viel zu bedenken» stürzt sich der Arbeiter in den Krieg, während der Proletarier sich nicht von dem Eifer anstecken lässt und sich rettet. Hervorzuheben ist hier vor allem, wie Walser aus seinen eigenen Texten schöpft, um einem Thema eine neue Variante zu geben. Walser sucht vermutlich Materialien für einen Anti-Proletarier, der eine klare Distanz zur üblichen linksorientierten Repräsentation dieser Figur markieren könnte und bedient sich des Materials des *Arbeiter*-Textes, fügt aber einen Abschnitt hinzu, der den tragischen Tod des Arbeiters im Kriege bestätigt.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ivi, S. 107.

«Was bin ich für ein Durcheinanderschüttler von dutzend Dingen.» Der Text *Ein Poet*.

Walsers Text *Ein Poet* erscheint am 31. Dezember 1920 in der letzten Nummer des ersten *Tage-Buch*-Jahrganges, d.h. nach den drei mythologischen Helden und dem *Proletarier*. Wie man aus dem Zitat aus dem Text *Ein Poet* entnehmen kann, das diesen Abschnitt übertitelt, sind in dem beschränkten Rahmen des *Poet*-Beitrags etliche Themen von Walsers Oeuvre präsent, die quasi «durcheinandergeschüttelt» werden. Der Beitrag handelt von einem Poeten, der eine mangelhafte Ausbildung hat, erfolglos versucht, Gedichte zu veröffentlichen, in der Natur vagabundiert, dreist einen Diener überrascht und indiskret in die Privatsphäre einer Dame einbricht, bei der er sich aber am Ende ansiedeln kann und für die er «nicht unter fünfhundert Mark pro Stunde» aus seinen Werken vorlesen wird. Im ersten Teil dieses Abschnitts wird der Fokus auf die Struktur und auf den Inhalt dieses Textes gelegt, indem einige prägende Passagen kommentiert werden. Im zweiten wird *Ein Poet* in seiner *Tage-Buch*-Nummer analysiert: Dort werden Aufsätze, Rezensionen, ein Porträt, aber auch Privatkorrespondenz vom Hauptredakteur Stefan Großmann so «durcheinandergeschüttelt», dass überraschende und stimulierende Verbindungen zwischen unterschiedlichen Themen und Autoren entstehen. Zu zeigen wird sein, wie Großmann in dieser *Tage-Buch*-Nummer u.a. sein Lesepublikum dazu einlädt, eine Brücke zwischen Robert Walser und Peter Altenberg zu schlagen.

So wie im Text *Der Proletarier*, wird auch in *Ein Poet* die Erzählsituation selbst mit inszeniert. Im *Proletarier* findet man den empirischen Autor, Robert Walser als impliziten Autor, der die Aussage des Proletariers aufnimmt und wiedergibt («Ein Proletarier sagte mir») sowie das «Ich» bzw. die Stimme der *Proletarier*-Hauptfigur. Auch in *Ein Poet* stößt man auf einen nicht näher bestimmten Erzähler («Ein Poet schrieb:»), der das Lesepublikum in die Rahmenerzählung einführt. So der Beginn des Textes:

Ein Poet schrieb: Ich kam nicht auf eigenen Wunsch zur Welt. Was war ich für meine Eltern? In erster Linie eine Sorge.

Das Lesepublikum wird dazu eingeladen, quasi indiskret in eine von nicht näher bestimmten „Poeten“ verfassten Text hineinzuschauen, der anscheinend vom

empirischen Autor zur Verfügung gestellt wurde. Wer ist der schreibende Poet? Wann und wo wurde dieser Beitrag verfasst? Außerdem erfährt der Leser aus den ersten Sätzen, dass es hier um private, familiäre Angelegenheiten handelt. Befindet man sich vor einem Auszug aus den Memoiren eines Poeten? Immerhin wimmelt die Zeit von erfolgreichen Memoirenwerken aus dem Krieg.⁵² Oder eher vor einem Tagebuchblatt, das durch die *Tage-Buch-Zeitschrift* öffentlich gemacht wird? Keine klare Einrahmung wird dem Lesepublikum geboten weder zur Identität des Poeten noch zur Natur des Textes.

Erlebt in der Folge *Ein Poet* die Schule beinahe wie eine «Unterhaltung», in der ihm die Religion «wie eine Art Roman» und die Geschichte wie etwas «Schönes und Selbstverständliches» erscheinen, so sitzt er mit zwanzig Jahren «häufig recht sehr nachdenklich am Tisch», schreibt «Verse» und schickt sie «an einen Herrn», um eine Bewertung seiner Arbeit zu bekommen. Die Jahre zwischen der Schule und seinen vermutlich ersten literarischen Versuchen werden in einer sehr «schlichten» Bemerkung erwähnt, die jedoch von einem ironischen Kommentar begleitet ist:

Die folgenden Jahre verbrachte ich mit Aufwachsen. Alles, was in dieser schlichten Ausdrucksweise liegt, will ich übergehen, denn ich fühle mich verpflichtet, mich vor Weitschweifigkeit in acht zu nehmen.

Indem der *Poet* sich selbst vor «Weitschweifigkeit» warnt, ‘verbraucht’ er zwei Zeilen, in denen er doch auch dem Lesepublikum etwas Genaueres über seine Jahre als Heranwachsender hätte mitteilen können. So spielt Walser mit den kleinen literarischen Formen, die in der Regel auf *brevitas* und Effizienz basieren sollten. Hier wird aber geschwätzt, über den Versuch sich vor «Weitschweifigkeit in acht zu nehmen». Außerdem wird so dem Text auch eine Aura des Dilettantismus, der Verwahrlosung im Sinne Benjamin verliehen.

Die literarischen Versuche bzw. die «Gedichte», die zur Prüfung «an einen Herrn» vorgelegt wurden, werden mit den folgenden Worten abgelehnt: «Völlig Armer,

⁵² Vgl. Sogos, Giorgia, *Le biografie di Stefan Zweig tra “Geschichte” e “Psychologie” - Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*, Firenze University Press, 2013, Firenze; Scheuer, Helmut, *Biographie - Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Metzler, 1979, Stuttgart.

Ihre Gedichte sind total dilettantisch.» Das Lesepublikum kann diese «Gedichte» nicht beurteilen, weil sie nicht im Text zur Probe gestellt werden, kann sie jedoch kaufen, denn eben (1919) ist eine zweite Auflage von Robert Walsers «Gedichte» in Berlin bei Bruno Cassirer erschienen. Außerdem werden die Gedichte «als total dilettantisch» etikettiert, (handelt sich hier um einen Reflex auf den Verriss der “Gedichte” 1919 durch Otto von Greyerz?).⁵³ Dieser Dilettantismus wird eigentlich durch die Prosa des Poeten bestätigt. Nicht nur neigt der Poet zu «Weitschweifigkeit», sobald er versucht, sie zu vermeiden, er entblößt auch seine Unsicherheit anhand seiner schriftstellerischen Leistung:

Es war Abend, in den duftenden Bäumen sangen die Vögel so schön, wie ich’s vernommen hatte. Die Zärtlichkeit, die ich empfand, hob ich mich in den Himmel, falls man so reden darf. Die Sommernacht war ja auch zum Entzücken.

Der Poet weiß nicht, ob seine Ausdrucksweise angemessen ist, bzw. ob «man so reden darf». Wie in einem fingierten Dialog erwartet er eine Rückmeldung von Seiten des kompetenten *Tage-Buch*-Lesepublikums.⁵⁴ Der scheinbar unsichere *Poet* gibt übrigens auch zu, dass sich sein Werk nicht durch Originalität auszeichnet:

Die Nacht glich einer schlafenden Frau, der Mond einem Traum. Solche und ähnliche Worte sind sicher oft gesagt worden, und ich bedauere, sie nicht umgangen zu haben. In einem Hause war Licht, mich zog’s hinein.

Die vom Poeten ausgesuchten Worte erweisen sich als fad und nicht eines Künstlers würdig. Darauf deutet der Poet selbst hin, entschuldigt sich beim Lesepublikum und bedauert, sie «nicht umgangen zu haben». Wie ein Schreiber, der beim Arbeiten stockt und nach Füllseln sucht, erweckt hier der Poet den Eindruck, dass er «Weitschweifigkeit» doch nicht vermeiden kann, und dass er das Blatt Papier unsicher und dilettantisch irgendwie auszufüllen sucht.

Plötzlich aber, in der Mitte der Nacht, («in einem Hause war Licht»), nähert sich der zögernde Poet der Tür eines Hauses. Der Rhythmus des Textes, der fast ins Stocken geraten war, beschleunigt überraschend:

⁵³ *Der Bund*, Jg. 70, Nr. 383, 12.09.1919.

⁵⁴ Über den Dialogismus in Walser vgl. Fuchs, Annette, *Dramaturgie des Narrentums – Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, Wilhelm Fink Verlag, 1993, München.

Ich ging in den Garten, kam vor die Tür und klingelte. Ein Diener öffnete und fragte. «Was will der Mensch zu später Stunde?» - «Führe mich hinein», erwiderte ich.

Ich weiß nicht, ob ihn die Dreistigkeit und das Unmittelbare meiner Redeweise verblüffte, er schaute mich an, vergaß ganz und gar, was sich für ihn schickte, brachte keine Frage mehr vor, sondern lud mich ein, ihm zu folgen.

Obwohl diese Episode in eine märchenhafte Aura eingehüllt ist - auch der Poet selbst deutet später darauf hin: («hat diese Geschichte nicht viel Märchenhaftes?») -, handelt es sich hier eigentlich um eine Art Überfall, durch den in der Nacht die Privatsphäre eines Hauses gebrochen wird. Der Poet, der vorher unsicher über seine Ausdrucksweise gewesen ist («falls man so reden darf») und sich demütig für die von ihm ausgewählten unoriginellen und unpassenden Worte entschuldigt hat («ich bedaure sie nicht umgangen zu haben»), strotzt auf einmal vor Selbstbewusstsein und überrumpelt einen Diener durch die «Dreistigkeit» und das «Unmittelbare» seiner «Redeweise». Überraschenderweise lässt der «verblüffte» Diener den Eindringling herein, der plötzlich, in der Nacht unangemeldet bei der Hausbesitzerin erscheint, die sich jedoch wie in einem Märchen «benahm, als hätte sie mich längst erwartet».

Obwohl der *Poet* «einen ganz dummen Anzug» trägt, redet er sich so souverän, sicher und selbstbewusst zur Frau, dass es ihm sogar erlaubt wird, sich im Hause anzusiedeln:

«Ich ging lange herum», erlaubte ich mir, ihr zu sagen, «und bin ziemlich müde. Das Leben ist eng, die Welt klein und einförmig. Aber ich will in dieser Tonart nicht fortfahren, gnädige Frau könnten mich sonst für einen Philosophen halten. Sie sind schön und gerade so fremdartig, wie ich wünsche. Ihr Lächeln kündigt mir an, daß ich eine Frau vor mir habe, die gern hört, was nicht stündlich gesagt wird. Ich habe Zutrauen zu Ihnen und bitte Sie, solches auch mir entgegenzubringen. Ich habe gedichtet und bin davon so überanstrengt, daß ich Erholung nötig habe. Auf meiner Wanderung schaut' ich in vieler Menschen Augen und habe schier unzählige Bekanntschaften gemacht, aber alles ging fort, ich blieb allein mich trieb es aus einem Verhältnis ins andere. Nun häng' ich von Ihrem guten Willen ab und hoffe, Sie zeigen mir Gnade in Hülle und Fülle»

Beifügen muß ich, daß ich einen ganz dummen Anzug trug.

«Haben Sie etwas einzuwenden, wenn ich Sie bitte, mir Gesellschaft zu leisten?» Mit diesen Worten gab sie mir die Hand, die ich lebhaft drückte und nebenbei für die schönste, zarteste Hand der Welt hielt.

Das Selbstbewusstsein des Poeten manifestiert sich nicht nur im souveränen Umgang mit dem Diener und der Dame, sondern spiegelt sich auch in der Schreibart. Anstatt wie vorher seine Unsicherheit zu entblößen oder sich für seine ungeeigneter Wortwahl zu entschuldigen, entlarvt der Poet auf einmal seine literarischen Strategien:

Ihr Gesicht war sehr hübsch; ich will es aber unbeschrieben lassen, weil das interessanter ist. Gekleidet war sie sowohl wie eine vornehme Frau als beinah' wie eine Fürstin. Ich geh' wohl hieren etwas weit, habe das aber von jeher getan.

Welch eine lebenswürdige Art sie hatte, mit den Augen zu reden und mit der Miene Unterhaltung zu machen, aber das alles gehört nicht hierher. Was bin ich für ein Durcheinanderschüttler von dutzend Dingen.

Der Poet lässt z. B. das hübsche Gesicht der Frau «unbeschrieben», nicht weil er die richtigen Worte nicht finden kann, um es zu porträtieren, sondern damit es «interessanter» wirkt. Außerdem fügt er hinzu, dass das Porträt der Dame, deren «Augen» «reden» und deren «Miene» «Unterhaltung» macht, nicht hierhergehört. Wohin denn? Arbeitet der Poet gleichzeitig an einem anderen literarischen Text, in den die Beschreibung des hübschen Gesichts einfließen wird? Somit will vermutlich Walser mit „Sprezzatura“ zeigen, dass er sich gleichzeitig auch mit anderen, vielleicht wichtigeren Projekten (einem Roman?) beschäftigt, die nicht “durcheinandergeschüttelt” werden sollten.

Nachdem unser *Poet* im Haus der Dame, aber in einem eigenen Zimmer übernachtet hat, wird am nächsten Tag «beim Frühstück» über seine Zukunft gesprochen:

Beim Frühstück sagte sie mir, sie sei in eine «Affäre» verwickelt. Ich erwiderte, das hindere mich nicht, mich bei ihr wohlzufühlen. Sie könne verwoben sein, in was sie wolle.

Sie ernannte mich zu ihrem Minister des Innern. Ich lehnte jedoch den Posten ab, erklärte rund heraus, er erscheine mir zu gewagt. Hohe Verantwortungen tragen, sei mir lästig, Ämter von Gewicht würden sich kaum für mich eignen.

Auf die Frage, was ich zu tun dächte, welche Tätigkeit ich vorziehen würde, gab ich zur Antwort: «Ich werde dichten und Ihnen das Geschriebene jeweilen vorlesen, freilich nicht unter fünfhundert Mark pro Stunde.»

«Damit bin ich einverstanden», sagte sie, «und nun überlasse ich Sie den zahllosen Freiheiten, die Sie sich unter der Voraussetzung herausnehmen dürfen, daß Sie artig und sich zu zügeln wissen.»

Ich versicherte ihr, sie könne sorglos sein.

Obwohl die Dame in eine «Affäre» verwickelt ist, ernennt sie trotzdem den Poeten zu ihrem «Minister des Innern». Der Poet trägt aber weder gerne «hohe Verantwortungen» noch liebt er «Ämter von Gewicht», so lehnt er den «Posten» ab. Jedoch hält er sich bereit für die Dame als Dichter und Vorleser tätig zu sein, aber «nicht unter fünfhundert Mark pro Stunde»; sie erklärt sich damit einverstanden und lässt ihm auch «zahllose Freiheiten».

Wie im Falle *Arbeiter-Proletarier* schöpft Walser auch für den hier zur Diskussion stehenden Text aus dem Band *Poetenleben*. Im gleichnamigen Text im Buch erscheint nämlich ein «Poet», der sein Unterhalt bei Frauen im Tausch zum Vorlesen von Gedichten verdient. So dem entsprechenden Auszug aus *Poetenleben*:

Da und dort scheint der Poet auch als Vorleser bei hohen Damen stark in Betracht gefallen und ziemlich beliebt gewesen zu sein. Er las Selbstgedichtetes so gut wie anderes mit einem Anstand und mit einer Zungenfertigkeit vor, die, wenn nicht Staunen und Bewunderung, so doch wenigstens Zufriedenheit und Vergnügen erregten.

Mehr schmal und dünn als üppig und reichlich, und eher ungenügend als befriedigend war dagegen das Essen, das er zu essen bekam.⁵⁵

Der talentierte Poet, der mit «Anstand» und «Zungenfertigkeit» unterschiedlichen Frauen «Selbstgedichtetes oder anderes» vorliest und dadurch «Staunen und Vergnügen» erregt, bekommt dafür aber «ungenügend» zu essen. Im Gegensatz zum Protagonisten im Text *Poetenleben* kommt der *Poet* im *Tage-Buch* bei einer Dame an, die ihn aufnimmt, ihn mehr als ausreichend versorgt und ihm zugleich die notwendige Freiheit gewährt, weil — wie im Text steht — «Entfaltung ohne

⁵⁵ SW, S. 126.

Freiheit sicherlich unmöglich ist»⁵⁶. Wie in einem Märchen («Hat diese Geschichte nicht viel Märchenhaftes?») verwandelt sich der unsichere und scheinbar untalentierte Poet in einen selbstbewussten Dichter, der durch seine unwiderstehliche «Redeweise» einen Diener «verblüfft» und eine Dame erobert. Soll also der Text *Ein Poet* als ein Lob des Selbstbewusstseins verstanden werden, das einen Menschen zügig zum Erfolg bringen kann? Oder soll der Text eher als ein Märchen, als ein Tagebuchblatt, als eine Biografie eines Poeten gelesen werden? Als «Durcheinanderschüttler von dutzend Dingen» schüttelt hier Walser in der Tat unterschiedliche literarische Genres, verschiedene Elemente seiner eigenen Biografie und Material aus bereits veröffentlichten Texten durcheinander, so dass - wie nicht selten beim Feuilleton - die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Gattungen nicht mehr zu rekonstruieren sind.

In gewisser Hinsicht kann auch der Redakteur des *Tage-Buchs*, Stefan Großmann, als eine Art «Durcheinanderschüttler von dutzend Dingen» bezeichnet werden. In der *Tage-Buch*-Nummer, in der Walsers *Poet* erschienen ist, werden Rezensionen, literarische Beiträge, Werbungen aber auch Privatkorrespondenz von Großmann selbst so zusammengestellt, dass sich mehrere überraschende Verbindungen ergeben. Zuerst muss hervorgehoben werden, dass Walser nicht nur durch seinen Text *Ein Poet* in der letzten *Tage-Buch*-Nummer des ersten Jahrganges präsent ist. Dort taucht auch die Rezension des neu im Basler *Rheinverlag* erschienenen Buches des französischen Autors Francis Jammes auf, *Dichter Ländlich*, das dem Lesepublikum mit den folgenden Worten präsentiert wird:

Der absolute Mangel an heiteren Büchern wird diesem reizenden Bande zu einem großen Erfolg verhelfen. Jammes, im Innersten mit Robert Walser vergleichbar, gibt eine leise karikierende Autobiographie, aber er fühlt sich selbst nicht als Hauptfigur. Das ist vielmehr sein kleiner Sohn Paul und so wird die Dichterbiographie die lebenswürdigste und beseelteste Geschichte eines natürlichen Kindes. Ein bißchen Armut, ein bißchen Kleinstädtereier, ein bißchen Rührung und im Hintergrunde ein

⁵⁶ Ibidem.

bißchen verschollene Religiosität, alles delikat abgewogen und zart aufgetragen. Claire Goll hat die heitere Idylle fein übersetzt.⁵⁷

Hervorzuheben ist aufgrund dieser Rezension vor allem die Tatsache, dass wenigstens für den Rezensenten der Schriftsteller Robert Walser ein Konzept repräsentiert, das dem *Tage-Buch*-Leseublikum bekannt und dazu verwendbar ist, um neue Werke in wenigen Zeilen zu charakterisieren.

Hält man sich diese keinesfalls randständige Rolle Walsers im *Tage-Buch* vor Augen, gewinnt die Kollokation des Textes *Ein Poet* in der *Tage-Buch*-Konstellation an noch größerer Bedeutung. Interessanterweise wird Walsers *Poet* unmittelbar neben einem privaten, merkwürdigen Brief publiziert, den der verstorbene Peter Altenberg an Stefan Großmann bereits 1899 geschickt hat, der dazu einlädt, Verbindungen zwischen den zwei Autoren herzustellen.

⁵⁷ *TB*, 31.12.1920, H. 51, Jg. 1.

München, 25. Oktober 1899.

Liebster Stephan!

Wenn die körperlichen und seelischen Kräfte erschöpft sind, tritt bei verhältnismäßig günstig organisierten Naturen, gerade bevor sie endgültig dem Abgründe zusteuern, ein letztes verzweifeltes Zusammennehmen der letzten Energie-Reste ein, um das Ganze zu retten.

Ja, ich bedarf der Ruhe, der Einsamkeiten, der Widerspruchslosigkeit, der langsamen Wiederherstellung durch ein ganz ungestörtes unkompliziertes Dasein. Ich nähme alles, was sich mir von selbst böte, wie ein Sterbender einen Labetrunk, gerne, dankbarst an, aber mit dem Kämpfen und Ringen ist es endgültig vorbei!! Mein Bruder Georg schreibt mir Dinge, die bestimmend wirken: Er sagt, in seinem belasteten Dasein wäre mein aufblühender Name, mein geistiger Sieg, das einzige gewesen, was ihm in seinem ganzen Leben der Lichtblick gewesen sei. Er habe und bringe weiter das schwere Opfer meiner ökonomischen Erhaltung, meiner Freiheit. Aber ich möge ihm zuliebe dieses Gott-begnadete Leben nicht zerstören und ihm zuliebe versuchen, in Selbstbeherrschung langsam an mir zu arbeiten, bevor ich ganz endgültig verküme! S. Fischer schreibt mir dergleichen und stellt mir alle seine Freundschaft zur Verfügung.

Ich bin so tief zerstört, daß ich weitere Zerstörungen überhaupt nicht aushielte!!!

Ich komme zurück, bald, sehr bald.

Hier könnte man auch leben, wie überall, wo keine Feindseligkeiten wohnen.

Halbe und Hartleben behandeln mich mit außergewöhnlicher Verehrung und Freundlichkeit.

Halbes Frau ist sehr hübsch.

Heute ist Hartlebens Premiere. Ich war bei Halbe heute zum Essen geladen und bat mir dazu als Gäste noch Hartleben und Wilke. Dann sollten wir gemeinsam in die Premiere. Aber körperliche Leiden ließen mich heute noch abschreiben.

Hartleben lud mich gestern in eine Loge ein zur „Mascotte“.

Victor Bamberger zahlt alles, was ich selbst zu zahlen nicht in der Lage bin, alle Soupers im „American Bar“, entlastet mich, wo es angeht.

1630

Mit Karl Hauer bin ich viel beisammen.

Er verachtet den „Juden“ Messer.

Die Künstler sind eigentlich nicht andere als christlich-germanische verbannte Baufrüder und Burschenschaftler. Sie erbellen sich selbst durch Saulen, sind der letzte Gegensatz zu Schnitzler — Sallen — Beerhaimann — Loris! Sie tröben sich freilebzig!

Wer gut spielen kann, könnte es hier mit den Künstlern sehr gut ausbalancieren. Dieses aber ist das wichtigste Erfordernis. Denn alle Freundschaft und Gemütlichkeit erblüht aus dieser Quelle. Man ist naturgemäß mißtrauisch gegen einen, der nicht spielen kann, hält ihn für einen „spiritisierenden Juden!“ Ich gewann alle Sympathien durch meine Spatenhüü Verehrung!

Ihr

Peter Altenberg.

ROBERT WALSER

EIN POET

Ein Poet schrieb: ich kann nicht auf eigenen Wunsch zur Welt. Was war ich für meine Eltern? In erster Linie eine Sorge.

In der Schule erlebte ich teils Niederlagen, teils Erfolge. Der Geschichtsunterricht begeisterte mich. Die Religion mit Jesus Christus war mir all. Das war nicht widerwilliges Lernen, sondern heinahe Umherhaltung, Gezahl. Mir erschien die Religion wie eine Art Roman, und die biblische Geschichte floß in mich als etwas ebenso Schönes wie Selbstverständliches.

Die folgenden Jahre verbrachte ich mit Aufwachen. Alles, was in dieser schlechten Ausdrucksweise liegt, will ich übergeben, denn ich fühle mich verpflichtet, mich vor Weilschweifigkeit in Acht zu nehmen.

Als ich zwanzig Jahre alt war, saß ich häufig recht sehr nachdenklich am Tisch und schrieb Verse, wobei ich den Kopf in die Hand stützte, weil die Dichtkunst ungenügend mitleidlos stockte.

Zuweilen wußt' ich absolut nicht mehr weiter, denn gelang mir wieder ein Vers wie spielend; als sei alles schlärfere Überlegen eine große Dummheit, weil durchaus überflüssig.

Eines Tages schrieb ich an einen Herrn: „Ach, seien Sie doch so gut und lesen Sie alles dies durch und sagen mir, wie Sie's finden. Teilen Sie mir Ihre Kritik ungeniert mit, ich habe Mut genug, sie zu ertragen.“

1631

Hat bereits die Kritik auf etliche Gemeinsamkeiten zwischen dem Werk Peter Altenbergs und Robert Walsers hingewiesen,⁵⁸ so lässt sich die *Tage-Buch-Zeitschriftenseite* als eine symbolische Brücke zwischen den zwei Autoren

⁵⁸ Vgl. Schuster, Jörg, *Skizze und Imagination*, S. 145-156; Baßler, Moritz, Brecht, Christoph, Niefanger, Dirk, Wunberg, Gotthart, *Historismus und literarische Moderne*, Niemeyer, 1996, Tübingen, S. 105-130.

interpretieren.⁵⁹ Nachdem man Altenbergs Brief⁶⁰ an Großmann gelesen hat, auf stößt der Leser des *Tage-Buchs* auf Walsers Text, der mit den Worten beginnt: «Ein Poet schrieb: ich kam nicht auf eigenen Wunsch zur Welt». Der Beitrag weist eine Ich-Perspektive auf und berichtet über Erfahrungen aus dem Leben eines unbestimmten Poeten: mangelhafte Ausbildung, gescheiterte literarische Versuche, Beziehungen zu einer Frau. Zeit- und Ortsangaben sind nicht angegeben und die märchenhafte, verträumte Atmosphäre ermöglicht nicht, das feuilletonistische Ich bzw. den Poeten, zu identifizieren. Liest man chronologisch die Artikel in der Zeitschrift, so stößt man auf ein Porträt eines Typus von Poeten, zu dem man auch schon Altenberg rechnen könnte.

Wirft man einen Blick in die Sparten des *Tage-Buchs*, fällt auf, wie häufig Altenbergs Name präsent ist. Obwohl er am 8. Januar 1919 gestorben ist, ein Jahr vor der Gründung von Großmanns Zeitschrift, wird das *Tage-Buch*-Lesepublikum regelmäßig an sein Werk erinnert. Großmann, der neben Egon Friedell und Alfred Polgar⁶¹ zu den engsten Freunden und Verehrern des Wiener Feuilletonisten

⁵⁹ Beleg für einen flüchtigen Kontakt, mit Großmann als Schlüsselfigur, zwischen den Feuilletonisten Walser und Altenberg ist der folgende Brief Walsers von 1918 an den Schweizer Journalisten und Schriftsteller Emil Wiedmer: «Vor Jahren schrieben mir Altenberg, Stefan Großmann und eine Dame aus Salzburg eine Karte nach Zürich, worauf sie mir ihre Bewunderung für die »G.« (Gedichte) ausdrückten.» *Briefe*, Bd. 1., N. 363, S. 423f.

⁶⁰ Der von Großmann veröffentlichte Brief Altenbergs grenzt an Geschmacklosigkeit und entlarvt die Figur eines verzweifelten Dichters, der das «Saufen» preist und sich in Gegensatz zu Autoren wie Schnitzler, Beer-Hofmann, Salten und Loris, Pseudonym für Hugo von Hofmannsthal, der in der gleichen *Tage-Buch*-Nummer mit dem Beitrag *Beethoven* vertreten ist, setzt. So Altenberg: «Die Künstler sind eigentlich nichts anderes als christlich-germanische verbummelte Saufbrüder und Burschenschaftler. Sie erhalten sich naiv durch Saufen, sind der letzte Gegensatz zu Schnitzler - Salten - Beerhofmann - Loris! Sie trinken sich frei, ledig! Wer gut saufen kann, könnte es mir den Künstlern sehr gut aushalten. Dieses aber ist das wichtigste Erfordernis. Denn alle Freundschaft und Gemütlichkeit erblüht aus dieser Quelle. Man ist naturgemäß mißtrauisch gegen einen, der nicht saufen kann, hält ihn für einen "spintisierenden Juden" Ich gewann alle Sympathien durch meine Spatenbräu-Verherung!»

⁶¹ Alfred Polgar verfasst eine Art Hommage-Artikel für Peter Altenberg im *Tage-Buch*, der den Titel trägt: *Wirkung der Persönlichkeit*, H. 42, Jg. 1, 30. Oktober 1920.

gehörten,⁶² publiziert in den 20er Jahren im *Tage-Buch* etliche der zwischen ihm und Altenberg gewechselten Briefe, die Beweise für eine enge Beziehung darstellen sollen.⁶³ Altenberg schreibt an Großmann in der Wiener Zeit sowohl als privater Freund, um z. B. sein Beileid für den Tod Großmanns Bruder, Bruno, auszusprechen, oder um sich über finanzielle Schwierigkeiten zu beschweren,⁶⁴ wie auch «als Schriftsteller Peter Altenberg», um etwa 1898 die Reiseskizzen Großmanns aus Paris enthusiastisch zu rezensieren:

Ihre Studie "Die Reise" ist das *Vollkommenste*, was ich, mich und Tschechow ausgenommen, in dieser Art gelesen habe. Es ist zum ersten Mal, daß ich in letzter Freiheit sagen kann, daß eine Studie vollkommen künstlerisch, wahr, gut, tief, fein, zart ist. Es ist das Prinzip des "glissez, n'appuyez pas" und das "je jamais mettre le pointe sur le i" außerordentlich erfüllt. Es ist ein absolutes Meisterwerk, dieser "mikroskopische Ehebruch der Seele", der bei unseren geliebten Frauen, täglich, stündlich, minütlich, ja sekundlich (sic.) stattfindet und eigentlich ebenso ein tiefes Weh erzeugt wie der elend banale Ehebruch, den die Bauern-Vieher allein erst spüren und empfinden. Es ist bei Ihnen so künstlerisch stark, daß es natürlich den Bauern-Trotteln vollkommen entgehen wird. Zum ersten Mal bin ich in der Lage, in letzter wahrster Erkenntnis ein Produkt meiner Bekannten fanatisch begehren zu dürfen! Ich war so gerührt, daß ich einfach den ganzen Abend lang von nichts anderem sprach.⁶⁵

Demonstriert dieser am 11. Dezember 1920 im *Tage-Buch* publizierte Brief, wie der damals berühmte Peter Altenberg auf Stefan Großmanns Werk begeistert reagiert hat, zeigt er auch eine unerhörte Eitelkeit Großmanns. Er gräbt diesen Brief aus, um sich im Lichte des verstorbenen Altenberg zu sonnen. Zudem ist Altenberg für Großmann der vorbildliche Vertreter einer Literatur, die sich vom Kanon abwendet

⁶² So hielt z. B. Schnitzler 1898 in seinem Tagebuch fest: «Im Gasthaus Peter Altenberg, mit seinen widerlichen Jüngern Polak (Polgar ist hier gemeint) und Grossmann», Schnitzler, Arthur, *Tagebuch*, Digitale Edition, Donnerstag, 2. Juni 1898, https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/v/editions/entry__1898-06-02 (Stand 2020-12-2) PID: <http://hdl.handle.net/21.11115/0000-000B-EDE5-8>

⁶³ Vgl. Großmann, Stefan, *Ich war begeistert*, Edition Atelier, 2011, Wien, insbesondere das Kapitel *Mit Altenberg*, S. 100-109.

⁶⁴ *TB*, 11.12.1920, H. 48, Jg. 1.

⁶⁵ *Ibidem*.

und in Zeitungen und Zeitschriften, d. h. im Feuilleton, einen neuen alternativen Raum findet. Als Großmann z. B. 1926 im *Tage-Buch* den Sammelband des Feuilletonisten bzw. des «zeitungschreibenden Dichters» Hans Siemsen rezensiert, stützte er sich auf die Figur Peter Altenberg, um die «zart gefärbten Kunstwerke» Siemens zu loben, denn «hier spricht ein norddeutscher Bruder von Peter Altenberg».⁶⁶

Setzt man sich nicht nur flüchtig mit Altenbergs skizzenhafter Poetik auseinander, zeigen sich die Parallelen zwischen Altenberg und Walser überraschend deutlich. Diese «Genie(s) ohne Fähigkeiten»⁶⁷ legen auffällige Gemeinsamkeiten an den Tag: Sie waren beide auf Zeitschriften und Zeitungen angewiesen, hinterließen kein systematisches Oeuvre, widmeten sich beide ohne eine akademische Ausbildung der kleinen Formen der Literatur, der Skizze, des “Nebensächlichen”.⁶⁸ Wie die Titel zwei Sammelbücher hervorheben, *Wie ich sehe* und *Was mir der Tag zuträgt*, setzt Altenberg den Schwerpunkt seiner Poetik auf das Visuelle, auf die flüchtigen Impressionen, die täglich wie in einem Schlaraffenland dem Dichter zufliegen. Er ist ein scheinbar passiver, fast pathischer⁶⁹ Poet, der rasch aufs Papier wirft, was immer die Außenwelt ihm zuträgt und Kunst kreiert, ohne sich einem komplizierten und zeitberaubenden Überlegungsprozess unterwerfen zu müssen. Altenberg wird als auf Anhieb fehlerfreien⁷⁰ Sofortkünstler erachtet, der einfache,

⁶⁶ TB, 03.07.1926, H. 27, Jg. 7.

⁶⁷ Vgl. Radak, Ernst, *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten*, Stiasny, 1961, Graz.

⁶⁸ Vgl. Althaus, Thomas (Hrsg.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, De Gruyter, 2007, Tübingen; Autsch, Sabine (Hrsg.), *Kulturen des Kleinen, Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, Wilhelm Fink, 2014, Paderborn.

⁶⁹ Preusser Heinz-Peter, *Pathische Ästhetik - Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne*, Universitätsverlag Winter, 2015, Heidelberg, insbesondere *Das Ende des Subjekts in der Pluralität der Moderne* (S. 9-28), *Pathische Ästhetik* (143-159).

⁷⁰ Vgl. Barker, Andrew W., «Ich haße die Retouche» - *Peter Altenberg's letter to Arthur Schnitzler of July 1894 and its Consequences*, *Modern Austrian Literature*, Bd. 25, N. 3/4, 1992, S. 257-272.

unproblematische Skizzen verfasst,⁷¹ die eine prägende «Lockerung des syntagmatischen Zusammenhangs»⁷² aufweisen.

Wie das *Riedl*- und das *Benedikt*-Porträt zeigen, verwendet Großmann in seiner Zeitschrift die ihm zur Verfügung stehenden feuilletonistische Beiträge für unterschiedliche Ziele, um z. B. wie in diesem Fall seine enge Beziehung zu einem anerkannten Autor wie Peter Altenberg zu signalisieren, die dem ganzen *Tage-Buch* Prestige verleihen würde. Zudem ist im Sommer 1920 Franz Bleis *Bestiarium* erschienen und im *Tage-Buch* positiv rezensiert werden,⁷³ in dem neben Walser auch Altenberg⁷⁴ porträtiert wird. Anfangs 1921 wird von Egon Friedell das *Altenberg-Buch* veröffentlicht, das einige unveröffentlichte Briefe, Porträts und Skizzen Altenbergs versammelt.

Großmann verwendet so vermutlich Walsers *Poet*-Text, um eine Art Tribut, eine Hommage an Altenberg zu machen. Durch den Referenzautor Altenberg, der bereits der Ewigkeit angehört, wird so nicht nur das *Tage-Buch* selbst, sondern in

⁷¹ So wurde z. B. 1896 Altenbergs Buch *Wie ich sehe* von Hugo von Hofmannsthal rezensiert: «Ich weiß nicht recht, von welcher Art dieses Buch ist. Es ist ganz angefüllt mit kleinen Geschichten, wie ein Obstkorb. Es sind vielleicht hundert kleine Geschichten darin. Ich kann schwer sagen, was für kleine Geschichten. Sie sind zu einfach!», von Hofmannsthal, Hugo, *Ein neues Wiener Buch*, in Reden und Aufsätze, Bd. 1, Gesammelte Werke, 1891-1913, S. 222.

⁷² Nienhaus, Stefan, *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende - Altenberg, Hofmannsthal, Polgar*, De Gruyter, 1986, Berlin, New York, S. 22.

⁷³ *TB*, 31.12.1920, H. 51, Jg. 1.

⁷⁴ So das keineswegs positive Porträt von Peter Altenberg im *Bestiarium*: «oder auch den Peter nannte man aus unbekanntem Gründen die seltsame Laune Gottes, der hier ein Wesen schuf, das nur aus einem einzigen Organ bestand: aus einem Auge, dem der Fliegen gleich in tausend Facetten zerlegt und die sichtbare Welt in kleinsten Bildern von großer Schärfe etwas übersichtlich auffangend. Einem solchen seltsamen Wesen war von Natur aus nur eine kurze Lebensdauer bestimmt. Aber gegen die Natur und die Absicht Gottes bildete dieses stolz gewordene Auge so etwas wie einen Leib aus. Der war nun etwas schwächlich geraten, wie nicht anders zu erwarten, und das Auge Peter hatte mit ihm seine argen Molestern, die schließlich auch dem Auge nicht gut bekamen. Das Auge Peter hatte sich mit der Erzeugung seiner Verdauungs- und sonstigen Organe übernommen, und es sah am Ende nichts mehr als den prekären eigenen Mageninhalt: es spiegelte keine umgebende Welt mehr, sondern nur die Farben seiner Exkremamente.» Blei, Franz, *Das große Bestiarium der modernen Literatur*, 1922, Rowohlt, Berlin, <https://signaturen-magazin.de/franz-blei--das-grosze-bestiarium-der-modernen-literatur.html>

diesem Kontext auch Robert Walser, der im Kreis des *Tage-Buch*-Leseublikums weniger bekannt war als Altenberg, in bestimmter Weise positioniert. Walser wird in gewisser Weise zum Nachfolger Altenbergs im *Tage-Buch*; er darf in dessen Fußstapfen treten.

Das Sonett von den Krallen –

Ein rätselhafter Schluss zu Walsers Publikationen im *Tage-Buch*

Wie der *Insel*-Redakteur und Lyriker Rudolf Alexander Schröder in einem Brief (17.07.1900) an den Kollegen Otto Julius Bierbaum schreibt, hat Robert Walsers literarischer Stil etwas «Raubtiermäßiges, wenn der Mann seine Worte wie Krallen in die Dinge schlägt.»¹. Nachdem sich der Raubtier-Walser in seiner schriftstellerischen Laufbahn mit einem breiten Spektrum an unterschiedlichen Gattungen auseinandergesetzt hat, greift er im Herbst 1924 zum dritten Mal mit seinen „Krallen“ die lyrische Gattung an, und experimentiert vermutlich erstmals mit der Form des Sonetts. Was die dritte lyrische Phase Walsers bzw. seine Spätlyrik angeht (1924-1933), gehört *Das Sonett von den Krallen* zweifelsfrei zu seinen ersten Versuchen, sich erneut in einer neuen Gattung zu versuchen. Das am 28. Februar 1925 im *Tage-Buch* erschienene *Sonett von den Krallen* ist sowohl der letzte publizierte Beitrag Walsers in Großmanns Zeitschrift wie auch sein erstes veröffentlichtes Sonett.

Die Ergebnisse dieser lyrischen Experimente haben unterschiedlichen Erfolg. Viele in dieser Zeit entstandenen Gedichte sind unveröffentlicht geblieben. Etliche andere erscheinen ab 1925 in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften wie dem *Tage-Buch*, in *Wissen und Leben*, im *Simplicissimus*, in *Die literarische Welt*, der *Prager Presse*, dem *Prager Tageblatt*; andere jedoch werden von Organen wie dem *Neuen Merkur*, dem *Berliner Tageblatt* oder der *Neuer Zürcher Zeitung* explizit abgelehnt.² Im Folgenden wird der Fokus zuerst auf das *Tage-Buch* gelegt: Einerseits werden Vermutungen im Zusammenhang mit dem Rowohlt-Verlag über den Aufschwung der lyrischen Produktion Walsers angestellt; andererseits wird skizzenhaft geschildert, wie sich *Das Sonett von den Krallen* in Großmanns Zeitschrift liest. Schließlich wird sich die Analyse auf den Inhalt und auf die Form dieses äußerlich rätselhaften Gedichts konzentrieren, das in etlichen Aspekten in Walsers Oeuvre fast als ein Unikat darstellt.

¹ Ifkovits, Kurt, *Die Insel. Eine Zeitschrift der Jahrhundertwende*, Universität Wien, 1996, Wien, S. 283.

² Vgl. Stiemer, Hendrik, *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung – Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*, Königshausen und Neumann, 2013, Würzburg, S. 192-197.

Die Spätlyrik Walsers ist eng mit dem Rowohlt-Verlag verbunden. 1924 verfasst Walser Prosatexte sowie dialogische Texte für die von Franz Hessel gegründete und vom Rowohlt-Verlag finanzierte Zeitschrift *Vers und Prosa*, die später bei Rowohlt in Walsers letztes Buch *Die Rose* eingeflossen sind. Durch *Vers und Prosa* kommt Walser mit der neusten Lyrik in Kontakt und wird vermutlich dadurch auch dazu angespornt, sich selbst wieder Gedichten zu widmen; sein letzter *Vers-und-Prosa*-Beitrag, *Die Geliebte*, erscheint im August 1924, und seine ersten neuen lyrischen Versuche gehen auf den Herbst des gleichen Jahres zurück. Ein Brief an Franz Blei bezeugt, dass Walser noch im Februar/März 1925 «für den Rowohltverlag neue Gedichte»³ schreibt, die, wie er hofft, bald in einem Band publiziert werden sollten. Neben dem *Sonett von den Krallen*, das am 28.02.1925 im *Tage-Buch* erscheint, nimmt die von Willy Haas gegründete und ebenfalls von Rowohlt herausgegebene Zeitschrift *Die literarische Welt* Beiträge Walsers an, unter denen auch Gedichte zu finden sind. Obwohl sich z. B. ein Projekt wie eine Sammlung von *Neuen Gedichten* zerschlagen hat, bietet der Rowohlt-Verlag Walser unterschiedliche Kontexte, in denen er nicht nur seine Prosa, sondern auch seine Lyrik erfolgreich platzieren kann.

Im *Tage-Buch* selbst rücken zwei Personen in den Vordergrund, die dort die Lyrik wesentlich prägen: Albert Ehrenstein und Otto Zarek. Spielt die Lyrik in den ersten *Tage-Buch*-Jahrgängen nur erst eine marginale Rolle, werden ab 1923 etliche Gedichte des jüdischen Lyrikers und Übersetzers aus dem Chinesischen Albert Ehrenstein veröffentlicht. Dieser wird, vermutlich von Großmann selbst, im *Tage-Buch* folgendermaßen präsentiert:

Chinesische Lyrik – das war ins Deutsche übertragen meist chinesisch angemalter Geibel.⁴ Lag's an der Auswahl, lag's an den Mittlern - die Pfirsichblüten chinesischer Dichter duften im Deutschen meistens ein bißchen parfümiert. Von solcher Süßigkeit sind die Dichtungen "Pe-Lo-Thien" frei, die Albert Ehrenstein soeben in einem wunderschönen ausgestatteten Bande bei Ernst Rowohlt herausgegeben hat. Es sind Dichtungen der edelsten Schwermut, deren Meister und Opfer ja nicht nur Pe-Lo-

³ *Brief 637*, S. 116, Bd. 2, Suhrkamp, Berner Ausgabe, 2018, Berlin.

⁴ Der berühmte Autor von populär nachromantischen Lyrik Emanuel Geibel galt im 19. Jahrhundert auch als erfolgreicher Übersetzer.

Thien, sondern auch der deutsche Albert Ehrenstein ist. Übertragung, Nachdichtung, Komponierung? Es handelt sich hier jedenfalls um die schönsten deutschen Verse, die seit dem Krieg ertönten.⁵

Der Rowohlt-Verlag publiziert 1923 Ehrensteins Übersetzung von *Pe-Lo-Thien* und seine Gedichte werden dem *Tage-Buch*-Leseublikum als «die schönsten deutschen Verse» «seit dem Krieg» präsentiert. Tatsächlich tauchen in Großmanns *Tage-Buch* nach diesem ersten Beitrag regelmäßig sowohl Gedichte von Ehrenstein wie auch positive Rezensionen seiner Werke auf, wie etwa zum Buch *Lukian* durch Franz Hessel.⁶ Außerdem finanziert der Rowohlt-Verlag die Reise Ehreinsteins mit Oskar Kokoschka nach Nordafrika und in den Nahen Osten,⁷ und ein anderes Rowohlt-Organ, *Vers und Prosa*, publiziert während des ganzen Jahres 1924 mehrere seiner Gedichte und sogar ein Sonderheft über seine Übersetzung von Po Chu-I. Ehrenstein wird im Rowohlt-Verlag zu einer großzügig unterstützten Schlüsselfigur

Ob Walser auch durch dieses Vorbild ermutigt worden ist, sich wieder mit Gedichten zu beschäftigen, weiß man nicht. Sicher ist, dass Walser Ehrensteins Name präsent ist, denn er hat «ein paar aus dem Chinesischen übersetzten Gedichten»⁸ (im *Tage-Buch* oder *Vers und Prosa*) gelesen, wie er in einem Brief an Therese Breitbach schreibt, und wird er 1925 vom Rowohlt-Verlag gebeten, «in einer Ihnen nahestehenden Zeitung oder Zeitschrift»⁹ Ehrensteins Buch *Lukian* zu besprechen. Eine entsprechende Buchbesprechung Walsers ist nicht bekannt, aber dieses Beispiel zeigt, welche Strategien der Rowohlt-Verlag einschlägt, um seine Neuerscheinungen zu vermarkten, und zugleich dass der seit mehr als zehn Jahren wieder in der Schweiz ansässige Walser als wichtiger Autor des Berliner Rowohlt-Verlags betrachtet wird. Dieser stützt sich auf ‘seine’ Autoren, so wie auf Walser,

⁵ *TB*, 07.07.1923, H. 27, Jg. 4.

⁶ *TB*, 31.10.1925, H. 44, Jg. 6.

⁷ Hofeneder, Veronika, *Albert Ehrenstein*, 2018, <https://litkult1920er.aau.at/portraits/ehrenstein-albert/>

⁸ *Brief 663*, S. 159, Bd. 2, Suhrkamp, Berner Ausgabe, 2018, Berlin.

⁹ *Ivi*, *Brief 662*, S. 158.

um in verschiedenen Organen Werbung z. B. für seinen Dichter Ehrenstein und indirekt für den eigenen Verlag zu betreiben.

Nicht nur erhält mit Ehrenstein die Lyrik selbst im *Tage-Buch* einen Platz, vor allem durch Otto Zarek, einflussreicher Lyriker, Journalist und Dramaturg, wird auch die Lyrik Kritik in der Zeitschrift wichtig. Zarek zählt u. a. zu den entscheidenden Unterstützern Brechts. Ab Anfang 1925 löst er Max Krell¹⁰ in der Rubrik *Tisch mit Büchern* in den *Glossen* von Großmanns Zeitschrift ab; dort werden neben Büchern durch Kurth Pinthus regelmäßig Filme rezensiert, aber auch unterschiedliche Beiträge von Carl von Ossietzky, vor allem unter dem Pseudonym Lucius Schierling platziert. Zarek beschränkt sich in den eigenen Spalten nicht nur auf die Besprechung von Neuerscheinungen, sondern versucht auch dem Lesepublikum ein Bild der zeitgenössischen Literatur zu verschaffen. Dabei deckt er ein breites Spektrum an Gattungen wie Epik, erzählende Prosa, Romane, Pamphlet ab und setzt sich vor allem mit Lyrik auseinander. Er preist Ehrenstein als Dichter, der nach dem Expressionismus einen neuen Weg in der Poesie gefunden habe,¹¹ unterstützt aber auch unbekanntere Dichter¹² und beschäftigt sich im Artikel *Die neue Schweiz* mit der schweizerischen Poesie.¹³

Walsers *Sonett von den Krallen* erscheint in der gleichen *Tage-Buch*-Nummer, in der sich Zarek prononciert für die Lyrik einsetzt. Ein Abschnitt aus Zareks Beitrag lautet so:

Die lyrische Produktion unserer Zeit ist nicht tot; nur die Verleger stellen sie tot – und stellen sich taub. Erschreckend, wie mutlos sie werden, wenn das Wort “Lyrik” fällt. Mir scheint, Verleger fallen in Ohnmacht, wenn sie einen wirklichen Lyriker entdecken, dessen Kraft sie verpflichten könnte. Wäre es sonst denkbar, daß ein Bert Brecht – der ein Lyriker ist – nur in Zeitschriften Lyrisches bekanntgeben kann? Muß

¹⁰ Max Krell arbeitet in den 20er Jahren als Lektor für den *Ullstein*-Verlag, bei dem er erstmals 1929 *Im Westen nichts Neues* von Erich Maria Remarques veröffentlicht.

¹¹ Vgl. *TB*, 18.04.1925, H. 16, Jg. 7.

¹² Vgl. Zarek, Otto, *Der Dichter Jakob Haringer*, *TB*, 20.03.1926, H. 12, Jg. 7.

¹³ *TB*, 04.04.1925, H. 14, Jg. 7.

man zur Zeitung greifen, um festzustellen, daß Zuckmayer schöne Verse schreiben kann?¹⁴

Als Beweis dafür, dass die «lyrische Produktion unserer Zeit» nicht «tot» ist, findet das *Tage-Buch*-Leseublikum in gleicher Zeitschriftnummer Walsers *Sonett von den Krallen*. Im Gegensatz zu den anderen «lyrischen Produzenten der Zeit» gehört Rowohlt keinesfalls zu den Verlegern, die sich «tot» und «taub» stellen und publiziert z. B. einen Ehrenstein. Auch Walsers geplante Sammlung *Neue Gedichte* soll dort erscheinen. Zarek¹⁵ kritisiert die Verleger, hebt jedoch zugleich auch hervor, dass zumindest Zeitungen und Zeitschriften talentierte Lyriker wie Bert Brecht, Carl Zuckmayer oder, wie diese *Tage-Buch*-Nummer beweist, Robert Walser, publizieren. *Das Sonett von den Krallen* ist nicht nur ein Zeichen einer neuen, experimentellen lyrischen Phase Walsers, es ist auch ein neues Interesse des *Tage-Buchs* und des Rowohlt-Verlags einzubetten.

Zeichnet sich die späte Lyrik Walsers mehrheitlich durch einen auffällig freien Umgang mit Gattungsregeln aus, der den Gedichten oft eine scheinbar dilettantische Aura verleiht,¹⁶ enthält sein spätes lyrisches Oeuvre auch eine begrenzte Anzahl Sonette, die sich streng an die Regeln halten.¹⁷ Die späte Lyrik zeigt nicht nur, dass Walser keinesfalls ein Dilettant im lyrischen Feld ist, sondern auch, wie der Dichter auf sehr unterschiedliche Weise experimentiert, in einem scheinbar spontanen, improvisierten, prosaischen Stil bis zu einer rigiden kanonisierten poetischen Form. Wie die Mikrogramme erweisen, setzt sich Walser intensiv auch mit Sonetten auseinander,¹⁸ von denen etliche anschließend in Zeitschriften und Zeitungen erscheinen. Nicht nur *Das Sonett von den Krallen* im *Tage-Buch*, sondern auch andere Sonette werden erfolgreich in verschiedenen

¹⁴ *TB*, 28.02.1925, H. 9, Jg. 6.

¹⁵ Im gleichen Artikel preist Otto Zarek den Dichter Iwan Goll und etikettiert zugleich auch Carl Seeligs Gedichtband *Himmel und Herde* als «belanglos»

¹⁶ Vgl. Stierner, Hendrik, *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung – Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*, Königshausen und Neumann, 2013, Würzburg.

¹⁷ Vgl. Neher, Antje, *Herr und Diener in der Gestalt des Narren: Robert Walsers Spätlyrik*, Peter Lang, 2011, Frankfurt am Main, S. 112-125.

¹⁸ Vgl. AdB, Bd. 2, S. 364-365; 348-353; 356 und 360.

Organen publiziert: *Das Sonett vom Zuchthaus*, *Das Sonett von Zweiglein*, *Sonett auf ein Bild von Boucher*, *Sonett auf eine Venus von Tizian*, *Rachesonett*, aber auch *Kleist* zählen zu diesen Sonetten. Nimmt man *Kleist* aus, tragen alle Walsers veröffentlichten Sonette Walsers die Gattungsbezeichnung bereits im Titel. Obwohl die eindeutige und unverwechselbare äußere Form bereits auf die Natur des Gedichts hinweist, wird der Leser durch den Titel zusätzlich darüber informiert, dass es sich hier um Sonette handelt.

Die erwähnten Sonette verfolgten sorgfältig die Regel und unterscheiden sich dadurch vom Großteil von Walsers Spätlyrik, die häufig gegen die formalen Normen verstößt. Jedes Sonett entwickelt seine eigene innere Dialektik so auch *Das Sonett von den Krallen*:

Auch sie sieht dieses nasse, schwere Schneien,
sie, die so lieb ist: ich hab' das erfahren
und alle, die mit ihr verbündet waren;
hört ihr den Jüngling zum Erbarmen schreien?

Nie gingen sie im Abendlicht zu zweien;
schwerfällig senken sich die nassen Scharen;
sie rissen ihn bei seinen goldnen Haaren;
der Laienbruder sang die Litaneien.

Sie, die so lieb ist, schaut nun auch dies Fallen.
Was fiel nicht Hohes schon seit Adams Zeiten?
Weshalb sollt' man sich nicht auch Weh bereiten?

Durch blutgeröstete, verlassne Hallen
seh' ich sie auf den ausgespreizten Krallen,
sie, die so lieb ist, still von dannen schreiten.

Das Sonett lässt sich nicht eindeutig enträtseln, und in diesem Fall ist der journalistische Kontext zur Interpretation kaum hilfreich. Wer steckt hinter dem «Laienbruder», der «Litaneien» singt? Wer ist die weibliche Figur, die «auf den ausgespreizten Krallen» «still von dannen» schreitet und hinter sich «blutgeröstete, verlassne Hallen» zurücklässt? Handelt sich um ein Sonett, das auf einer

rätselhaften Selbstverständigung basiert, oder spielt Walser hier eher “nur” mit der Musikalität dieser Gedichtform? Auf Fragen kann man nur mit Vermutungen antworten.

In der ersten Strophe betrachtet ein nicht näher bezeichnetes lyrisches Ich «das nasse, schwere Schneien» aber nicht allein: «Auch sie sieht dieses nasse, schwere Schneien, / sie, die so lieb ist: ich hab’ das erfahren / und alle, die mit ihr verbündet waren;». Das lyrische Ich, eine Frau und eine Gruppe unbestimmter Menschen, die «mit ihr verbündet waren», betrachten dieses «schwere Schneien». Im vierten Vers der ersten Strophe ändert sich jedoch die Perspektive: «hört ihr den Jüngling zum Erbarmen schreien?». Wird das lyrische Ich plötzlich von außen als verzweifelter «Jüngling» beschrieben? Wird hier die gleiche Szene aus einer Außerperspektive wahrgenommen?

In der zweiten Strophe wird angedeutet, dass vermutlich das lyrische «Ich» bzw. der «Jüngling», und die Frau, «die so lieb ist», nie eine romantische Beziehung eingegangen sind: «Nie gingen sie im Abendlicht zu zweien;» danach stehen die drei folgenden rätselhaften Verse: «schwerfällig senken sich die nassen Scharen; / sie rissen ihn bei seinen goldnen Haaren / der Laienbruder sang die Litaneien.» Sind diejenigen, die «mit ihr verbündet waren», die als «nasse Scharen» «schwerfällig» sinken und «ihn», den «Jüngling» mit nach unten «bei seinen goldnen Haaren» mitreißen? Ein «Laienbruder» singt die «Litaneien», d. h. eine Art monotones Gebet, während «nasse Scharen» von unbestimmten Menschen, die mit «ihr verbündet waren», sinken und den «Jüngling» «bei seinen goldnen Haaren» mit sich nach unten ziehen. Und «sie, die so lieb ist, schaut nun auch dies Fallen».

Erst in der letzten Strophe wird nochmals eine Ich-Perspektive eingenommen: «Durch blutgerötete, verlassne Hallen / seh’ ich sie auf den ausgespreizten Krallen, / sie, die so lieb ist, von dannen schreiten.» Es ist das lyrische Ich, das die Frau, diese Art Harpyie, Sirene oder Todesgöttin sieht, als sie sich «auf den ausgespreizten Krallen» entfernt und Gewalt, Trümmer und Leere hinterlässt. Handelt sich es hier um eine leibliche Frau, die «so lieb» aussieht, aber «Krallen» hat, und die bereits viele Männer brutal und erbarmungslos verlassen hat? Oder ist es eher eine Metapher der Welt der Kunst, die «so lieb», so schön und ungefährlich

aussieht, aber «Krallen» hat, sich als erbarmungslos, gewalttätig und schmerzhaft entpuppt und viele, «die mit ihr verbündet» sind, zum Scheitern verurteilt?

Was das Sprachmaterial in dem Sonett betrifft, fällt sogleich auf, dass sich Walser im Gegensatz zum Großteil seiner feuilletonistischen Produktion nicht des „Jetztzeitstils“, der Zeitungs- und Zeitschriftensprache bedient. Anstatt wie ein Schwamm die Diskurse seiner Zeit aufzusaugen und sie in eine neue poetische Konstellation zu verwandeln, trifft das *Tage-Buch*-Lesepublikum hier auf ein Sonett, das vielmehr der Lyrik von Clemens Brentano, Rainer Maria Rilke oder Theodor Däubler ähnelt.¹⁹ Aktualisiert Walser z. B. Odysseus so, dass er als mythologische Figur «eine Zeitung liest» und somit in den Zeitdiskurs eingebaut werden kann, wirkt *Das Sonett von den Krallen* so wie ein in sich geschlossenes Ganzes, das keine Bezüge außerhalb seines begrenzten Rahmens eingehen will.

Auffällig an dem Sonett ist auch die Abwesenheit von Ironie, von spielerischem Umgang mit Gattungsnormen oder witzigen Verniedlichungen.²⁰ Wiederholt trifft man auf Bilder, die ein ernstes und schweres ‘Fallen’ beschreiben, das sich im gravitatisch-monotonen Rhythmus des Gedichts widerspiegelt: das «nasse, schwere Schneien», «schwerfällig senken die nassen Scharen», «sie, die so lieb ist, schaut nun auch dies Fallen. / Was fiel nicht Hohes schon seit Adams Zeiten?». Eine unbestimmte weibliche Figur auf «ausgespreizten Krallen» betrachtet anscheinend kalt und passiv dieses Fallen, dieses Herunterkommen und lässt sich keinesfalls vom verzweifelten «Jüngling» berühren, der «zum Erbarmen» schreit. «Still» schreitet sie «von dannen» und lässt erbarmungslos Trümmer hinter sich zurück. Es erscheint keine Spur von Hoffnung, sondern es bleiben «blutgerötet, verlassene Hallen», der Schrei eines Jünglings «zum Erbarmen», «das nasse, schwere Schneien» und eine «sie», «die so lieb ist», sich aber als eine monströse Figur erweist.

Das Sonett von den Krallen bleibt rätselhaft auch in seinem schweren, ernsten Ton, auf den man sonst selten in Walsers Oeuvre trifft. Auf dem Mikrogrammblatt 484

¹⁹ Vgl. Kemp, Friedhelm, *Das europäische Sonett*, Wallstein Verlag, 2002, Göttingen; Mönch, Walter, *Sonett – Gestalt und Geschichte*, F. H. Kerle Verlag, 1955, Heidelberg.

²⁰ Vgl. Fattori, Anna, Gräfin von Schwerin Kerstin, *Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa – Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Universitätsverlag Winter, 2011, Heidelberg.

auseinander, auf dem das *Sonett von Krallen* erstmals entworfen wird, stößt man auf ein zweites Sonett, *Das Sonett vom Zweiglein*, das Walsers in der gleichen Zeitspanne erfolglos an Efraim Frisch für den *Neuen Merkur* geschickt hat,²¹ auf den Text *Phantasie vom Kuss*, der in der *Prager Presse* platziert wird,²² und auf den Text *Hier wird sorgsam übersetzt*, in dem eine ironische Paraphrasen-Übersetzung von Paul Verlaine unternommen wird. All diese Beiträge zeichnen sich durch einen leichten, scheinbar simplen und ironischen Ton aus, der kaum Verbindungen zum *Sonett von den Krallen* aufweist. Fokussiert man weiterhin auf die veröffentlichten Gedichte Walsers im gleichen Zeitraum, tauchen auch hier keine poetischen Werke auf, die durch einen ähnlich schweren Ton charakterisiert sind.²³ Gilt also das *Sonett von den Krallen* als ein Versuch Walsers, sich in einem anderen Ton zu versuchen? Oder hält es vielleicht einen besonderen Moment der Verzweiflung des Autors fest? Auch diese Fragen kann man nur mit Vermutungen beantworten.

So wie das Ungeheuer Tomzak in Walsers *Spaziergang*, das dort überraschend auftaucht, für eine kurze Zeit «alle Froheit und Freude»²⁴ wegnimmt, aber genauso so plötzlich wieder spurlos verschwindet, so tauchen selten und unerwartet in Walsers Oeuvre Szenen oder Texte auf, die deutlich «nach schrecklichen und schwermütigen Dingen»²⁵ klingen. Nicht nur die Tomzak-Szene aus dem *Spaziergang* und das *Sonett von den Krallen*, sondern auch der Mikrogrammtext *Weißer Männer* wäre ein Beispiel, wo auf einmal die Freude, die Ironie, das Schöne, das Spielerische völlig verschwinden und sich plötzlich eine andere Seite von Walsers Kunst zeigt. Der Text befindet sich auf dem Mikrogrammblatt 265 und stammt aus dem Herbst 1924.

Weißer Männer
reißen mir nachts um zwölf

²¹ Vgl. *Brief 640*, Suhrkamp, Berner Ausgabe, 2018, Berlin, S. 122.

²² SW 13, S. 156-157.

²³ Vgl. z. B. *Kann sie mich anders als glücklich wünschen, Wie die die Hügelchen lächelten, Die Alle, Sonntagvormittägliche Fahnen, Das Kind sinnt, Jesus Unerklärlicher*.

²⁴ SW 14, Berner Ausgabe, Suhrkamp, 2020, S. 26.

²⁵ *Ibidem*.

die liebevolle und –leere,
die gesättigte, dürstende
Seele aus und tragen sie zu den Gletschern in's Gebirge.
zerbissen von den Zähnen
der Ungeheuerlichen
bringen sie sie mir wieder und pflanzen und legen
sie mir in den Leib.
o besuche mich doch einmal, liebes, liebes Weib!
Ich möchte dich entkleiden,
wie sich die Menschheit befreien möchte von ihren Leiden.
hab keine Furcht, ich werde sein wie seiden.²⁶

In Walsers Oeuvre sind Episoden, Kapitel wie dieses zu finden, die einen schweren, manchmal furchterregenden Ton an den Tag legen und wie Fremdkörper in seinem Oeuvre wirken, plötzlich in den Vordergrund rücken aber auch bald verschwinden. Wer sind z. B. diese furchterregenden *Weißer Männer*, die in der Nacht auftauchen und die Seele des lyrischen Ich ausreißen? Auch *Das Sonett von den Krallen* gehört zu diesem Korpus von rätselhaften Texten, die auf einmal eine ungewöhnliche und unerwartete Facette von Walsers Kunst entpuppen, die jedoch im Rahmen eines facettenreichen Werks ihren Platz haben.

Mit diesem rätselhaften Sonett, publiziert am 28. Februar 1925, endet die Zusammenarbeit Walsers mit dem *Tage-Buch*. Nach den Umbrüchen und der Hyperinflation der Ersten Nachkriegszeit findet sich Walser 1925 nach den *Tage-Buch*-Texten aufs Neue im Mittelpunkt des journalistischen Markts und seine Feuilletontexte erscheinen wieder regelmäßig in vielen deutschsprachigen Organen wie *Die literarische Welt*, *Das Berliner Tageblatt*, *Die Frankfurter Zeitung*, *Prager Presse*, *Prager Tageblatt* oder *Der neue Merkur*. Großmanns „Tribüne“, das *Tage-Buch*, und die Unterstützung des Rowohlt-Verlags, der das Walsers Buch *Die Rose* aber auch die Zeitschrift *Vers und Prosa* herausgegeben hat, ermöglichten es Walser, die nötige Visibilität zu finden, um sich wieder in der „Journalistenstadt“ Berlin und im ganzen deutschsprachigen Raum durchzusetzen. Außerdem verliehen ihm vermutlich die erfolgreiche Zusammenarbeit mit Franz Hessel für die

²⁶ AdB 2, S. 213.

Zeitschrift *Vers und Prosa* und die Gelegenheit, seine Texte im prestigeträchtigen *Tage-Buch* zu veröffentlichen, das ein erneuertes Selbstbewusstsein, um es nochmals mit einem Roman zu versuchen. Der im kurzen Zeit niedergeschriebene *Räuber-Roman* stammt aus dem Sommer 1925, einem ohnehin enorm produktiven Jahr.

Weshalb nach 1925 keine Beiträge Walsers mehr im *Tage-Buch* erschienen sind, ist nicht eindeutig zu begründen. Das Rowohlt-Archiv, das im Zweiten Weltkrieg zerbombt wurde, kann keine Auskunft geben. Doch dieser Zäsur fällt praktisch mit dem Abschied von Stefan Großmann als Hauptredakteur zusammen. Am 23. Mai 1925 verabschiedet sich der Hauptredakteur symbolisch von der eigenen Zeitschrift mit einem ironischen *Nachruf an Stefan Großmann* und übergibt die Leitung seinem Partner Leopold Schwarzschild. Großmann, als Förderer von «zeitungschreibenden Dichtern», wie er 1926 die Feuilletonisten in einem Artikel im *Tage-Buch* nennen wird, vertritt in den fünf Jahren (1920-1925) an der Leitung der Redaktion eine feuilletonistische Poetik, für die im *Tage-Buch* nach Großmanns Abschied vermutlich kein Platz mehr zu finden war. In diesem Sinn sind Stefan Großmann und das *Tage-Buch* als entscheidende Faktoren zu betrachten, dass sich Walser nicht nur im Rowohlt-Verlag, sondern auch allgemein im journalistischen Kontext nach dem Wirrwarr des Krieges durchsetzen konnte.

Bibliografie:

Primärliteratur:

Walser Robert, *Briefe*, hrsg. von Stocker, Peter und Echte, Bernhard, Suhrkamp, Berner Ausgabe, 2018, Berlin.

Walser, Robert, *Sämtliche Werke in Einzelausgabe*, hrsg. von Greven Jochen, Suhrkamp, 1985, Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur:

Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, 1974, Frankfurt am Main.

Agamben, Giorgio, *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, 2017, Milano.

Agamben, Giorgio, *Gusto*, Quodlibet, 2015, Macerata.

Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, 2013, Macerata.

Agamben, Giorgio, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, 2001, Torino.

Altenberg, Peter, *Das Altenberg-Buch*, hrsg. von Friedell Egon, Verlag der Wiener graphischen Werkstatt, 1922, Leipzig.

Aman, Silvio, *Robert Walser – Il culto della bellezza*, Giampiero Casagrande, 2009, Lugano, Milano.

Amrein, Ursula, Groddeck, Wolfram und Wagner Karl, *Tradition als Provokation – Gottfried Keller und Robert Walser*, Chronos, 2012, Zürich.

Antonello, Anna, *„Die Weltbühne“ als Bühne der Welt – Politik und Literatur im Spiegel einer deutschen Zeitschrift (1918-1933)*, Kadmos, 2017, Berlin.

(von) Arburg, Hans-Georg, Treppe, Benedikt, Zimmermann, Elias (Hrsg.), *Physiognomisches Schreiben – Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik*, Rombach, 2016, Freiburg i.Br./Berlin/Wien.

Arendt, Dieter, *Symbolik des Fensters in der Kunst und Literatur: Vom Opaion zum Blumenfenster*, in *Lares*, vol. 57, no. 2, 1991, S. 149-170, www.jstor.org/stable/44628952. Accessed 4 Nov. 2020.

Assmann, David-Christopher, Tetzlaff, Stefan (Hrsg.), *Poetik der Skizze – Verfahren und diskursive Kurzprosaform vom Poetischen Realismus bis zur Frühen Moderne*, Universitätsverlag Winter, 2020, Heidelberg.

Auburtin, Victor, *Pfaunfedern – Phantastische Weltgeschichten*, Regenbrecht, 2012, Berlin.

Auerbach, Erich, *Mimesis*, Francke Verlag, 2015, Marburg.

Autsch, Sabine, Öhlschläger, Claudia und Süwolto, Leonie (Hrsg.), *Kulturen des Kleinen – Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, Wilhelm Fink, 2014, Paderborn.

- Avery, George, *Das Ende der Kunst. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa*, in *Schweizer Monatshefte*, Jg. 48, H. 3, S. 285-305.
- Azzouni, Safia und Wirth, Uwe (Hrsg.), *Dilettantismus als Beruf*, Kulturverlag Kadmos, 2010, Berlin.
- Babbi, Anna Maria (Hrsg.), *Rinascite di Ercole*, Edizioni Fiorini, 2002, Verona.
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare – Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, 1979, Torino.
- Barker, Andrew W., «*Ich haße die Retouche*» - *Peter Altenberg's letter to Arthur Schnitzler of July 1894 and its Consequences*, *Modern Austrian Literature*, Bd. 25, N. 3/4, 1992, S. 257-272.
- Barker, Andrew W., *Aus einem Skizzenbuch. Five unpublished sketches by Peter Altenberg*, in *Austrian Studies* 1, 1990, S. 28-46.
- Barkhof, Jürgen (Hrsg.), *Das schwierige 19. Jahrhundert*, De Gruyter, 2000, Tübingen.
- Barthes, Roland, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, 1982, Torino.
- Baßler, Moritz - "Die Entdeckung der Textur" - *Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Niemeyer Verlag, 1994, Tübingen.
- Baßler, Moritz, Brecht, Christoph, Niefanger, Dirk, Wunberg, Gotthart, *Historismus und literarische Moderne*, Niemeyer, 1996, Tübingen.
- Baum, Mathias, *Bildfindung im Spannungsfeld von Existenzialität und Sensualität*, Peter Lang, 1993, Frankfurt am Main.
- Baur, Wolfgang, *Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk Robert Walsers*, Kümmerle, 1974, München.
- Behmer, Markus, *Von der Schwierigkeit, gegen Illusionen zu kämpfen - Der Publizist Leopold Schwarzschild – Leben und Werk vom Kaiserreich bis zur Flucht aus Europa*, Lit, 1996, München.
- Bender, Hans, *Klassiker des Feuilletons*, Reclam, 1965, Stuttgart.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main.
- Benne, Christian, *Autofiktion und Maskerade – Robert Walsers Ästhetik des Biographieverzichts*, in *Jahrbuch für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien*, Fink, 2007, Kopenhagen, München, S. 32-53.
- Bense, Max, *Sulla forma del saggio*, in Benassi, Stefano und Pullega, Paolo, *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, 1989, Cappeli, Bologna, S. 175-190.
- Berardelli, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, 2002, Venezia.

- Berding, Helmut, Heller, Klaus, Speitkamp, Winfried (Hrsg.), *Krieg und Erinnerung – Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, Göttingen.
- Beretta, Stefano, *Una sorta di racconto – La scrittura poetica e l'itinerario dell'esperienza di Robert Walser*, Campanotto, 2008, Pasion di Prato (Udine).
- Berg, Gunhild (Hrsg.), *Wissenstexturen: Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen - Berliner Beiträge zur Wissens- und Wissenschaftsgeschichte*, Peter Lang, 2014, Bern.
- Berg, Gunhild, Gronau, Magdakena, Pilz, Michael, *Zwischen Literatur und Journalistik – Generische Formen in Periodika des 18. Bis 21. Jahrhunderts*, Universitätsverlag Winter, 2016, Heidelberg.
- Bernofsky, Susan, *Clairvoyant of the Small: The Life of Robert Walser*, Yale University Press, 2021, New Haven.
- Bertschik, Julia, *Das Tage-Buch. Wochenzeitschrift 1920-1933*, <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/das-tage-buch/>
- Bertschik, Julia, *Der Querschnitt. Illustrierte Monatsschrift 1921-1936*, <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/der-querschnitt/#fnref-688-1>.
- Bienhardt, Michael, *Die eingebildete Metropole – Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Metzler, 1992, Stuttgart.
- Bierbaum, Otto Julius, *Eine empfindsame Reise im Automobil von Berlin nach Sorrent und zurück an den Rhein in Briefen an Freunde geschickt*, Bard, 1903, Berlin.
- Bierbaum, Otto Julius, *Mit der Kraft. Automobilia*, Bard, 1906, Berlin
- Blanchot, Maurice, *La conversazione infinita*, Einaudi, 2015, Torino.
- Blanshard, Alastair, *Ercole – Una vita da eroe*, Donzelli, 2006, Roma.
- Bleckmann, Ulf, “...ein Meinungs-labyrinth, in welchem alle, alle herumirren...” - *Intertextualität und Metasprache, als Robert Walsers Beitrag zur Moderne*, Peter Lang, 1994, Frankfurt am Main.
- Bloch, Ernst, ‘Spuren’ - *Lektüren*, Locher, Elmar (Hrsg.), Studien Verlag, 2008, Innsbruck.
- Bloch, Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*, Suhrkamp, 1962, Frankfurt am Main.
- Boitani, Piero, *L'ombra di Ulisse – Figure di un mito*, Il Mulino, 1992, Bologna.
- Boitani, Piero, *Sulle orme di Ulisse*, Il mulino, 1998, Bologna.
- Borchmeyer, Dieter, *Robert Walser und die moderne Poetik*, Suhrkamp, 1999, Frankfurt am Main.
- Borghesi, Silvia, Rocchi, Giovanni, *Turner*, in *I Classici dell'Arte*, vol. 25, 2004, Rizzoli, Milano.

- Böschstein, Bernhard, *Die Sprengkraft der Miniatur – Zur Kurzprosa Robert Walsers, Kafkas, Musils, mit einer antithetischen Eröffnung zu Thomas Mann*, Olms, 2013, Hildesheim, Zürich, New York.
- Bottioli, Giovanni, *Cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, 2006, Torino.
- Braungart, Wolfgang, Kauffmann, Kai (Hrsg.), *Essayismus um 1900*, Universitätsverlag Winter, 2006, Heidelberg.
- Brenner, Peter (Hrsg.), *Der Reisebericht*, Suhrkamp, 1989, Frankfurt am Main.
- Brommer, Frank, *Theseus – Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, Darmstadt.
- Buch, Hans Christoph, *Ut Pictura Poesis – Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, Carl Hanser Verlag, 1972, München.
- Bucher, André, *Repräsentation und Wiederholung in Robert Walsers «Räuber»-Roman*, in Müller-Wille, Klaus und andere (Hrsg.), *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Rombach Wissenschaften, 2002, Freiburg im Breisgau, S. 283-294.
- Bunzel, Wolfgang, *Das deutschsprachige Prosagedicht – Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*, De Gruyter, 2005, Berlin.
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Reclam, 2014, Stuttgart.
- Butzer, Günter, Jacob, Joachim (Hrsg.), *Lexikon literarischer Symbole*, Metzler, 2008, Stuttgart.
- Buxbaum-Conradi, Björn, *“Genauigkeit und Seele”: Der Versuch eine Synthese von Ratio und Mystik in Robert Musils Roman “Der Mann ohne Eigenschaften”*, VDM, 2010, Saarbrücken.
- Calabrese, Omar, *L'arte dell'autoritratto - Storie e teoria di un genere letterario*, VoLo, 2010, Firenze.
- Calasso, Roberto, *Das Rosa Tiepolos*, Suhrkamp, 2019, Berlin.
- Castelnuovo, Enrico, *Ritratto e società in Italia – Dal Medioevo all'avanguardia*, Einaudi, 2015, Torino.
- Castiglione, Baldassar, *Il libro del cortegiano*, a cura di Barberis, Walter, Einaudi, 2017, Torino.
- Chołuj, Bożena, *Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution von 1918*, Springer, 1991, Wiesbaden.
- Cioran, Emil M., *Antologia del ritratto*, Adelphi, 2017, Milano.
- Claudius, Matthias, *Urians Reise um die Welt*, in <https://www.projekt-gutenberg.org/claudius/gedichte/chap004.html>
- Craveri, Benedetta, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, 2001, Milano.

- Dainat, Holger, *Abeallino, Rinaldini und Konsorten – Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*, Niemeyer, 1996, Tübingen.
- Deckert, Hermann, *Zum Begriff des Porträts*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 5, 1929.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Kafka. Per una letteratura minore*, Feltrinelli, 1975, Milano.
- Di Maio, Davide, *Das Neue Tage-Buch 1933-1940 la "tribuna" di Leopold Schwarzschild in esilio*, Artemide, 2010, Roma.
- Dieter, Lamping, *Handbuch der literarischen Gattungen*, Kröner, 2009, Stuttgart.
- Diezmann, Nina, *Die Kunst des Hungerns - Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900*, Kadmos, 2006, Berlin.
- Donnarumma, Raffaele und Grazzini, Serena (Hrsg.), *La rete die modernismi europei – Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi, 2016, Perugia.
- Eberwein, Tobias, Müller, Daniel (Hrsg.), *Journalismus und Öffentlichkeit: Eine Profession und ihr Gesellschaftlicher Auftrag*, Verlag für Sozialwissenschaft, 2010, Wiesbaden.
- Echte, Bernhard, Meier, Andreas (Hrsg.), *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*, Rotenhäusler Verlag, 1990, Stäfa.
- Echte, Bernhard, *Versuch über das Grotteske in Walsers Spätwerk*, in Chiarini, Paolo, Zimmermann, Hans Dieter, *Immer dicht vor dem Sturze...` - Zum Werk Robert Walsers*, Athenäum, 1987, Frankfurt am Main, S.32-46.
- Echte, Bernhard, *Was braucht es zu einem Walser-Sprecher? Erkundigungen rund um Ludwig Hardt*, in *Mitteilungen der Robert-Walser-Gesellschaft*, 28/2021, S. 10-18.
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula – Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, Carl Hanser, 1987, München.
- Ehrich-Haefeli, Verena, *«Gaukler sein wäre schön». Fritz Kochers Aufsätze - Ein Modell subversiver Anpassung bei Robert Walser*, in Fues, Wolfram Malte und Mauser, Wolfram (Hrsg.), *«Vergebendes Enthüllen». Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Martin Stern, 1995, Würzburg, S. 329-344.
- Eickenrodt, Sabine, *Kopfstücke - Zur Geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers "Kleist in Thun"*, in *Kleist-Jahrbuch*, hrsg. von Blamberger, Günter, Breuer, Ingo, Metzler, 2004, Stuttgart, Weimar, S. 123-144.
- Eickenrodt, Sabine, *Maßloses Stilgefühl. Zur Ethik des Essays in Robert Walsers Prosaskizzen der Berner Zeit*, in *Zeitschrift der Germanistik*, 2012, Berlin., S. 558-580.
- Elias, Norbert, Dunning, Eric, *Sport e aggressività*, Il Mulino, 1989, Bologna.

- Enzensberger, Hans, Magnus, *Ludwig Börne und Heinrich Heine. Ein deutsches Zerwürfnis*, Franz Greno, 1986, Nördlingen.
- Ercolino, Stefano, *Il romanzo massimalista*, Bompiani, 2015, Milano.
- Ercolino, Stefano, *Il romanzo-saggio*, Bompiani, 2017, Milano.
- Erhart, Walter und Herrmann, Britta (Hrsg.), *Wann ist der Mann ein Mann? - Zur Geschichte der Männlichkeit*, Metzler, 1997, Stuttgart.
- Evan, Tamara, 'A Paul Klee in Prose'. *Design, Space, and Time in the Work of Robert Walser*, in *The German Quaterly* 57, 1984. (27-41)
- Evan, Tamara, *Robert Walser and the Visual Arts*, Graduate School and University Center City of New York, 1996, New York.
- Fantappiè, Irene, *Einschöpfung: il concetto di plagio in Karl Kraus*, in *Studi Germanici*, 2012, Roma, S.113-131.
- Fappanni, Simone, *Scrivere d'acquerello*, Flumenartis 71, 2016, Großbritannien.
- Fattori, Anna, Gigerl Margit (Hrsg.), *Bildersprache, Klangfiguren: Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, Wilhelm Fink, 2008, Paderborn.
- Fattori, Anna, Gräfin von Schwerin Kerstin, *Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa – Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Universitätsverlag Winter, 2011, Heidelberg.
- Fellner, Karin, *Begehren und Aufbegehren; Das Geschlechterverhältnis bei Robert Walser*, Tectum Verlag, 2003, Marburg.
- Fetz, Bernhard, Schlösser, Hermann, *Wien-Berlin: mit einem Dossier zu Stefan Großmann*, Zsolnay, 2001, München.
- Fischer, Heinz-Dietrich (Hrsg.), *Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts*, De Gruyter, 1973, München
- Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere*, Bur, 2018, Milano.
- Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Feltrinelli, 1971, Milano.
- Foucault, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Bur, 2018, Milano.
- Franzen, Jonathan, *Il progetto Kraus*, Einaudi, 2014, Torino.
- Frenschkowski, Marco, *Die Geheimbünde - Eine kulturgeschichtliche Analyse*, Marxi, 2007, Wiesbaden.
- Fuchs, Annette, *Drammaturgie des Narrentums – Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, Wilhelm Fink Verlag, 1993, München.
- Füllebron, Ulrich, *Das deutsche Prosagedicht: zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Wilhelm Fink, 1970, München.

- Furler, Bernhard, *Augen-Schein – Deutschsprachige Reisereportagen über Sowjetrußland 1917-1939*, Athenäum, 1987, Frankfurt am Main.
- Gabrisch, Anne, *Blei. Porträts*, Volk und Welt, 1986, Berlin.
- Gabrisch, Anne, *Robert Walser und Franz Blei – Oder: vom Elend des literarischen Betriebs*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, 1990, Berlin.
- Galinsky, Karl, *The Herakles Theme: The Adaptations of the hero in Literature from Homer to the twentieth century*, Blackwell, 1972, Oxford.
- Gardini, Nicola, *Lacuna - Saggio sul non detto*, Einaudi, 2014, Torino.
- Gees, Marion, *Schauspiel auf Papier - Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers*, Erich Schmidt, 2001, Berlin.
- Germanese, Donatella, *Pan (1910-1915) - Schriftsteller im Kontext einer Zeitschrift*, Königshausen und Neumann, 2000, Würzburg.
- Gisi, Lucas Marco, *Robert-Walser-Handbuch – Leben, Werk und Wirkung*, J.B. Metzler, 2015, Stuttgart.
- Gisi, Lucas Marco, Thüring, Hubert und Wirtz, Irmgard M. (Hrsg.), *Schreiben und Streichen – Zu einem Moment produktiver Negativität*, Wallstein, Chronos, 2011, Göttingen, Zürich.
- Giuriato, Davide, Kammer, Stephan (Hrsg.), *Bilder der Handschrift*, Stroemfeld, 2006, Frankfurt am Main.
- Giuriato, Davide, Stingelin, Martin und Zanetti, Sandro, *„Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.“ - Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, Wilhelm Fink, 2005, München.
- Gloor, Lukas, Lötscher, Rebecca, *Goldenes Anfängliches - Neue Beiträge zur Robert Walser-Forschung*, Wilhelm Fink, 2020, Paderborn.
- Gottsche, Dirk. *Das Deutschsprachige Prosagedicht: Theorie Und Geschichte Einer Literarischen Gattung Der Moderne - The Modern Language Review 102.2 (2007): 588–589*. Print.
- Grácian, Baltasar, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, übersetzt und herausgegeben von Gumbrecht, Hans Ulrich, Reclam, 2020, Ditzingen.
- Graczyk, Annette, *Die Masse als Erzählproblem, unter besonderer Berücksichtigung von Carl Sternheims „Europa“ und Franz Jungs „Proletarier“*, Niemeyer, 1993, Tübingen.
- Greven, Jochen, *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers – Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*, Wilhelm Fink, 2009, München.
- Greven, Jochen, *Robert Walsers Schaffen in seiner quantitativen zeitlichen Entwicklung und in der Materialität seiner Überlieferung*, in Ross, Roland, Groddeck, Wolfram,

- Morgenthaler, Walter (Hrsg.) *Text. Kritische Beiträge*, Stroemfeld, H.9, 2004, Frankfurt am Main, S.129-140.
- Greven-Aschoff, Barbara, *Die bürgerliche Frauenbewegung in Deutschland 1894-1933*, Vandenhoeck und Ruprecht, 1981, Göttingen.
- Grilli, Alessandro, *Adone – Variazioni sul mito*, Marsilio, 2014, Venezia.
- Grilli, Alessandro, *Storie di Venere e Adone – Bellezza, genere, desiderio*, Mimesis, 2012, Milano, Udine.
- Gronau, Peter, *“Ich schreibe hier dekorativ” - Essays zu Robert Walser*, Königshausen und Neumann, 2006, Würzburg.
- Groß, P. Gerhard, *Das Ende des Ersten Weltkriegs und die Dolchstoßlegende*, Reclam, 2018, Ditzingen.
- Großmann, Stefan, *Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte*, Edition Atelier, 2011, Wien.
- Großmann, Stefan, *Wir können warten oder der Roman Ullstein*, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2014, Berlin.
- Gschwandtner, Harald (Hrsg.), *Musil-Forum – Studien zur Literatur der klassischen Moderne*, De Gruyter, 2018, Berlin/Boston.
- Haacke, Wilmont, *Handbuch des Feuilletons*, Lechte Verlag, 1953, Emstetten.
- Haas, Claude, *Im Schatten des “unbekannten Soldaten” - Trauer, Heldengedenken und Totenkult in der deutschen Literatur des Ersten Weltkriegs*, Weimarär Beiträge, 2015, Jg. 61, H. 2.
- Habersetzer, Karl-Heinz (Hrsg.), *Deutsche Schriftsteller im Porträt 6 – Expressionismus und Weimarer Republik*, C. H. Beck, 1984, München.
- Hackert, Fritz, *Robert Walser, Feuilletonist*, in *Provokation und Idylle - Über Robert Walser*, Ernst Klett Verlag, 1971, Stuttgart.
- Hammerschmid, Michael, *Räuberische Poetik – Spuren zu Robert Walser*, Klever, 2009, Wien.
- Hänselmann, Matthias C., *Das deutsche Mundart-Sonett im 19. Jahrhundert – Entstehung, Entwicklung und Kontexte einer unmöglichen Gedichtform*, Winter, 2020, Heidelberg.
- Hart-Nipprig, Christian L., *Rhetorik des Schweigens – Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Suhrkamp, 1981, Frankfurt am Main.
- Haupt, Sabine, *Würffel Stefan Bodo – Handbuch Fin de Siècle*, Alfred Kröner Verlag, 2008, Stuttgart.
- Heffernan, Valerie, *Provocation from the Periphery – Robert Walser Re-examined*, Königshausen und Neumann, 2007, Würzburg.

Heine, Heinrich, *Götter im Exil*, Projekt-Gutenberg.de, 1853, <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/goetterx/goetterx.html>

Heinemann, Ulrich, *Die verdrängte Niederlage -Politische Öffentlichkeit und Kriegsschuldfrage in der Weimarer Republik*, Vandenhoeck und Ruprecht, 1983, Göttingen.

Heller, Erich, *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*, Suhrkamp, 1994, Frankfurt am Main.

Henzler, Harald, *Literatur an der Grenze zum Spiel – Eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters*, Königshausen und Neumann, 1992, Würzburg.

Hessel, Franz, *Ermunterungen zum Genuß: Sowie Teichwaren leicht gefärbt und Nachfeier Kleine Prosa 1926-1933*, Moses-Krause Peter (Hrsg.), Das Arsenal, 1999, Berlin.

Hevesi, Ludwig, *Ludwig Speidel. Eine literarisch-biographische Würdigung*, Meyer und Jessen 1910, Berlin.

Hilmes, Oliver, *Ludwig II. - Der unzeitgemäße König*, Pantheon, 2015, München.

Hinderer, Walter, *Codierung von Liebe in der Kunstperiode*, 1997, Würzburg.

Hinz, Klaus-Michael und Horst Thomas, *Robert Walser*, Suhrkamp, 1991, Frankfurt am Main.

Hirschhorn, Thomas, Kathleen, Bühler, *Thomas Hirschhorn: Robert-Walser-Sculpture. 2016-2020*, Hatje Cantz, 2020, Berlin.

Hobus, Jens – *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*, Königshausen und Neumann, 2011, Würzburg.

(von) Hofmannstahl, Hugo, *Ein neues Wiener Buch*, in Reden und Aufsätze, Bd. 1, Gesammelte Werke, 1891-1913.

Höhn Gerhard, *Heine-Handbuch*, Person, Werk-J.B. Metzler (2004)

Hölleler, Walter und Bender, Hans (Hrsg.), *Der Essay, Akzente*, Zeitschrift für Dichtung, 12. Jahrgang, Carl Hanser Verlag, 1965, München.

Holub, Robert (Hrsg.), *Teoria della ricezione*, Einaudi, 1989, Turin.

Hübner, Andrea, *Ei', welcher Unsinn liegt im Sinn? - Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur*, Stauffenburg, 1995, Tübingen.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowohlt, 2004, Berlin.

Hüppauf, Bernd (Hrsg.), *Provokation und Idylle*, Ernst Klett Verlag, 1971, Stuttgart.

Ifkovits, Kurt, *Die Insel. Eine Zeitschrift der Jahrhundertwende*, Universität Wien, 1996, Wien.

- Jäger, Christian und Schütz, Erhard, *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*, Deutscher Universitätsverlag, 1999, Wiesbaden.
- Jäger, Maron, de Mazza, Ethel Matala, Vogl, Joseph (Hrsg.), *Verkleinerung – Epistemologische und literaturgeschichte kleiner Formen*, De Gruyter, 2021, Boston, Berlin.
- Jakob, Christoph, *Robert Walsers Hermeneutik des Lebens*, Shaker Verlag, 1998, Aachen.
- Jesi, Furio, *Germania segreta – Miti nella cultura tedesca del '900*, Feltrinelli, 1995, Milano.
- Jung, Werner, Delabar, Walter (Hrsg.), *Weibisch, frankophil und (nicht nur) von Männern gemacht -Denkbilder, Schmuck- und Fundstücke, Randständiges, Hauptsächliches, Amüsantes und Bedenkliches aus der Geschichte des Feuilletons im frühen 20. Jahrhundert*, Aisthesis Verlag, 2016, Bielefeld.
- Kammer, Stephan, *Figurationen und Gesten des Schreibens – Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Max Niemeyer Verlag, 2003, Tübingen.
- Keckeis, Paul, *Robert Walsers Gattungen*, Wallstein, 2018, Göttingen.
- Kemp, Friedhelm, *Das europäische Sonett*, Wallstein Verlag, 2002, Göttingen.
- Kernmayer Hildegard Schütz Erhard, *Oberfläche unterm Strich – Zur Geschichte und Poetik der Kleinen Form*, in *Die Eleganz des Feuilletons – Literarische Kleinode*, herausgegeben von Hildegard Kernmayer und Erhard Schütz, Transit, 2017, Berlin.
- Kernmayer, Hildegard, *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903) - Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*, De Gruyter, 2013, Berlin.
- Kernmayer, Hildegard, Jung Simone, *Feuilleton – Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*, Transcript Verlag, 2017, Bielefeld.
- Kernmayer, Hildegard, *Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons*, in «Zeitschrift für Germanistik», Peter Lang, Vol. 22, N. 3, 2012.
- Kerr, Katharina (Hrsg.), *Über Robert Walser*, Suhrkamp, 1978, Frankfurt am Main.
- Kiaulehn, Walter, *Berlin: Schicksal einer Weltstadt*, Biedersten Verlag, 1952, München.
- Kindt, Tom, *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne – Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*, Max Niemeyer Verlag, 2008. Tübingen.
- Klussman, Paul Gerhard (Hrsg.), *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*, Lang, 1993, Frankfurt am Main.
- Koenen, Gerd, *Ein "Indien im Nebel": Alfons Paquet und revolutionäre Rußland*, Osteuropa, Vol. 55, N. 3, März 2015, S. 80-100.

- Koenen, Gerd, Kopelew, Lew, *Deutschland und die russische Revolution 1917-1924*, Wilhelm Fink, 1998, München.
- Köhler, Ruth, Gisela, *Das literarische Porträt: Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 20er Jahrhunderts*, Paperback, 1991, Berlin.
- Kolinsky, Eva, *Engagierter Expressionismus Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik*, Metzler, 1970, Stuttgart.
- Kortländer, Bernd, *Robert Walser, die Zeitschrift "Die Rheinlande" und ihr Herausgeber Wilhelm Schäfer*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, 2004, München.
- Koschatzky, Walter, *Die Kunst des Aquarells – Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Dtv, 1999, München.
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, 20xxxxxxxysnaconda, 2007, Köln.
- Kreienbrock, Jörg, *Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers*, Diaphanes, 2010, Zürich.
- Langen, August, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts – Rahmenschau und Rationalismus*, Eugen Diederichs Verlag, 1994, Darmstadt.
- Lethen, Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte - Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, 1994, Frankfurt am Main.
- Leuenberger, Stefanie, Müller, Dominik, Jäger-Trees Corinna und Müller, Ralph (Hrsg.), *Literatur und Zeitung – Fallstudien aus der deutschsprachigen Schweiz von Jeremias Gotthelf bis Dieter Bachmann*, Chronos, 2016, Zürich.
- Lewald, August, *Aquarelle aus dem Leben*, Lincke, 1836, Mannheim.
- Lewis, Beth Irwin, *Georg Grosz – Arte e politica nella Repubblica di Weimar*, Edizioni di Comunità, 1977, Milano.
- Lienhard, Ralf, *Der Kreis der "Individualität" - Willy Storrer im Briefwechsel mit Oskar Schlemmer, Hermann Hesse, Robert Walser und anderen*, Haupt, 2003, Bern.
- Locher, Elmar, *Der Vorhang, die Lippe des Mundes springt auf – Rahmungen bei Robert Walser*, in *Die kleinen Formen in der Moderne*, herausgegeben von Elmar Locher, Edition Sturzflüge, 2001, Bozen, S. 167-196.
- Ludwig, Emil, *Genie und Charakter – Zwanzig männliche Bildnisse*, Rowohlt, 1924, Berlin.
- (von der) Lühe, Irmela, Runge, Anita, *Biographisches Erzählen*, Metzler, 2001, Berlin.
- Lukàcs, Georg, *Die Seele und die Formen*, Aisthesis, 2011, Bielefeld.

- Lüscher, Kurt (Hrsg.), *Robert Walsers Ambivalenzen*, Wilhelm Fink, 2018, Paderborn.
- Lüscher, Philippe, *Karl Walser in Japan: Eine Reise im Jahr 1908*, Nimbus, 2008, Wädenswil.
- Maas, Julia, *Dinge, Sachen, Gegenständen - Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers*, Wilhelm Fink, 2019, Paderborn.
- Madrasc-Groschopp, Ursula, *Die Weltbühne - Porträt einer Zeitschrift*, Der Morgen, 1983, Berlin.
- Maissen, Thomas, *Geschichte der Schweiz*, Reclam, 2015, Stuttgart.
- Mann, Golo, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Fischer, 2004, Frankfurt am Main.
- Mann, Heinrich, *Mensch und Macht*, Fischer, 1988, Frankfurt am Main.
- Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, 2001, Frankfurt am Main.
- Martin, Gunther, Einleitung zu Altenberg, Peter, *Reporter der Seele*, Stiansny-Verlag, 1960, Graz, S. 5-24.
- Mayr, Siegfried, *Robert Walser und die neue Zeit*, VDM Verlag, 2008, Saarbrücken.
- Meunier, Hans, Jessen, Ernst, *Das deutsche Feuilleton. Ein Beitrag zur Zeitungskunde*, 1931, Carl Dunker, Berlin.
- Mohr, Daniela, *Das nomadische Subjekt – Ich-entgrenzung in der Prosa Robert Walsers*, Peter Lang, 1994, Frankfurt am Main.
- Mönch, Walter, *Sonett – Gestalt und Geschichte*, F. H. Kerle Verlag, 1955, Heidelberg.
- Montanari, Tomaso, *Il Barocco*, Einaudi, 2012, Torino.
- Montanari, Tomaso, *Velázquez e il ritratto barocco*, Einaudi, 2018, Torino.
- Moretti, Franco, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, 2017, Torino.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, 1999, Torino.
- Moretti, Franco, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, 2003, Torino.
- Müller, Dorit, *Gefährliche Fahrten – Das Auto in Literatur und Film um 1900*, Königshausen und Neumann, 2004, Würzburg.
- Müller, Hans-Harald, *Der Krieg und die Schriftsteller – Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Metzler, 1986, Stuttgart.
- Muralt, Marlise, *Ambivalenzen und Provokationen in Robert Walsers "Die Rose" - Sprachkünstlerische Grenzgänge*, Schwabe Verlag, 2020, Basel.
- Neher, Antje, *Herr und Diener in der Gestalt des Narren: Robert Walsers Spätlyrik*, Peter Lang, 2011, Frankfurt am Main.

- Neukom, Marius, *Robert Walsers Mikrogramm "Beiden klopfte das Herz" - Eine psychoanalytisch orientierte Erzähltextanalyse*, Imago, 2003, Gießen.
- Neumann, Helga, Neumann, Manfred, *Maximilian Harden (1861-1927) - Ein unerschrockener deutsch-jüdischer Kritiker und Publizist*, Königshausen und Neumann, 2003, Würzburg.
- Niehaus, Stefan, *Was ist ein Format?*, Wehrhan Verlag, 2018, Hannover.
- Nienhaus, Stefan, *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende – Altenberg, Hofmannsthal, Polgar*, De Gruyter, 1986, Berlin, New York.
- Nitsch, Wolfram, *Vom Flugblatt zum Feuilleton – Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Narr, 2002, Tübingen.
- Noble, Arthur, *Gedankenspaziergänge mit Robert Walser*, Peter Lang, 2002, Bern.
- Nordenfalk, Carl, *Storia della Miniatura – Dalla tarda antichità alla fine dell'età romantica*, Einaudi, 2012, Torino.
- Nübel, Birgit, Fleig, Anne (Hrsg.), *Figurationen der Moderne – Mode, Sport, Pornographie*, Wilhelm Fink, 2011, München.
- Oesterle, Günter, "Unter dem Strich" - Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert, in Barkhoff, Jürgen, Carr, Gilbert und Paulin, Roger, *Das Schwierige neunzehnte Jahrhundert – Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*, Max Niemeyer Verlag, 2000, Tübingen, S. 229-250.
- Ollier, Claude, *Feuilleton*, Julliard, 1990, Paris.
- Ovid, *Metamorphosen*, Reclam, 1994, Reinbek bei Hamburg.
- Paine, Jonathan, *Selling The Story – Transaction and narrative value in Balzac, Dostoevsky, and Zola*, Harvard University Press, 2019, Cambridge, Massachusetts.
- Pellin, Elio, Weber, Ulrich, "...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs" - *Autobiographie und Fiktion*, Chronos, 2012, Zürich.
- Pfeifer, Annie, "Spazieren muss ich unbedingt" - *Robert Walser und die Kultur des Gehens*, Wilhelm Fink, 2019, Paderborn.
- Pfotenhauer, Helmut, Riedel, Wolfgang, Schneider, Sabine (Hrsg.), *Poetik der Evidenz – Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Königshausen und Neumann, 2005, Würzburg.
- Piscator, Erwin, *Das politische Theater*, Rowohlt, 1963, Reinbek bei Hamburg.
- Polgar, Alfred, *Musterung, Kleine Schriften*, hrsg. von Reich-Ranicki, Marcel und Weinzierl, Ulrich, Bd. 1, Rowohlt, 1982, Reinbek bei Hamburg.
- Pommier, Édouard, *Il ritratto – Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, 2003, Torino.

- Pozzi, Giovanni, *La parola dipinta*, Adelphi, 1981, Milano.
- Prang, Helmut, *Die romantische Ironie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, Darmstadt.
- Preusser, Heinz-Peter, *Patische Ästhetik - Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne*, Universitätsverlag Winter, 2015, Heidelberg.
- Radak, Ernst, *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten*, Stiasny, 1961, Graz.
- Raddatz, J. Fritz – *Das Tage-Buch. Porträt einer Zeitschrift*, Athenäum, 1977, Königstein.
- Reents, Friederike (Hrsg.), *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, De Gruyter, 2009, Berlin, New York.
- Reitter, Paul, *On the origins of Jewish self-hatred*, Princeton University Press, 2012, Princeton New Jersey.
- Reitter, Paul, *The Anti-Journalist – Karl Kraus and Jewish self-fashioning in Fin-de-Siècle in Europe*, The University of Chicago Press, 2008, Chicago.
- Resch, Jessica, *Odysseus' Wandlungen im Nachkriegsdeutschland. Die Figur des griechischen Helden in der deutschsprachigen Erzählprosa*, Tectum, 2012, Marburg.
- Rodewald, Dierk, *Literatur und Reflexion – Versuch einer Strukturanalyse*, Verlag Gehlen, 1970, Bad Homburg V.D.G., Berlin, Zürich.
- Roloff, Simon, *Der Stellenlose – Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*, Wilhelm Fink, 2016, Paderborn.
- Roser, Dieter, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Königshausen und Neumann, 1994, Würzburg.
- Rothemann, Sabine, *Spazierengehen – Verschollengehen – Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*, Tectum, 2000, Marburg.
- Roussel, Martin, *Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie*, Stroemfeld, 2009, Frankfurt am Main.
- Roussel, Martin, Witz Markus und Wunderlich, Antonia (Hrsg.), *Eingrenzen und Überschreiten - Ver-fahren in der Moderneforschung*, Königshausen und Neumann, 2005, Würzburg.
- Ruf, Oliver (Hrsg.), *Goethe und die Schweiz*, Wehrhahn Verlag, 2013, Hannover.
- (von) Sacher-Masoch, Leopold, *Gesammelte Werke, Arand, Charlotte, von Rodenbach Zoë* (Hrsg.), Asklepiosmedia, 2014, Dinslaken.
- Said, Laura - *“Ich hoffe, die Literaturgeschichte wird mir zehn Zeilen widmen”. Die Fiktionalisierungen Walther Rathenaus*, Universitätsverlag Winter, 2016, Heidelberg.

- Salathé, André (Hrsg.), «Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen.» - Robert und Karl Walsers Briefwechsel mit dem Verlag Huber Frauenfeld (1916-1922) samt einer Biografie von Verleger Walther Lohmeyer (1890-1951), Verlag des Historischen Vereins des Kantons Thurgau, 2013, Frauenfeld.
- Sättler, Franz, *Mythos Menschheit - Das Leben und Sterben der Götter, Kulturen und Religionen aus Sicht der adonistischen Geheimlehre*, Schleierwelten-Verlag, 2006, Wyk auf Föhr.
- Schafroth, Heinz, *Seeland kann überall sein. Oder: Warum es anderswo noch türkischer zugehen kann als in der Türkei. Über Robert Walsers zweite Bieler Zeit (1913-1920) und die (so genannte) Bieler Prosa*, in *Text + Kritik – Robert Walser*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, 2004, München.
- Schaub, Christoph, *Proletarische Welten – Internationalistische Weltliteratur in der Weimarer Republik*, De Gruyter, 2019, Boston/Berlin.
- Scheffler, Kirsten, *Mikropoetik – Robert Walsers Bieler Prosa – Spuren in ein «Bleistiftgebiet» avant la lettre*, Transcript, 2010, Bielefeld.
- Scheuer, Helmut, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Metzler, 1979, Stuttgart.
- Schildmann, Mareike, *Poetik der Kindheit - Literatur und Wissen bei Robert Walser*, Wallstein, 2019, Göttingen.
- Schiller, Friedrich, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Negri, Antimo (Hrsg.), Armando Editore, 2002, Rom.
- Schlaffer, Heinz. *Der Bürger als Held : sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche / Heinz Schlaffer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. Print.
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, De Gruyter, 2014, Berlin/Boston.
- Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Universitätsverlag Winter, 2004, Heidelberg.
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter, *Der Träumer vollendet sich im Dichter. Die ästhetische Emanzipation der Traumaufzeichnung*, in Schnepel, Burkhard, *Hundert Jahre – Die Traumdeutung*, Köppe, 2001, Köln, S. 83-106.
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung. Friedrich Huchs `Träume`*, in Tucsay, Christa Agnes, Ballhausen, Thomas, *Traumnarrative. Motivische Muster. Erzählerische Traditionen. Medienübergreifende Perspektive*, Präsenz, 2018, Wien, S. 30-45.

- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter, *Halbschlafbilder: Zur Ästhetik des Kontrollverlusts*, in Ahlheim, Hannah, *Kontrollverlust, Kontrollgewinn. Beiträge zur Geschichte des Schlafs in der Moderne*, Campus, 2014, Frankfurt, S. 51-72.
- Schmitz, Walter (Hrsg.), *Die Münchner Moderne – Die literarische Szene in der "Kunststadt" um die Jahrhundertwende*, Reclam, 1990, Stuttgart.
- Schneider, Thomas, *Das literarische Porträt - Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns "Doktor Faustus"*, Frank und Timme, 2005, Berlin.
- Schnell, Ralf, *Die verkehrte Welt – Literarische Ironie im 19. Jahrhundert*, Metzler, 1989, Stuttgart.
- Schober, Renate – *Das "Tage-Buch" - Eine politische Zeitschrift der Weimarer Republik*, Süddeutscher Verlag, 1977, München.
- Scholes, Robert, *Modernism in the Magazines*, Yale University Press, 2010, New Haven.
- Schuppli, Madeline (Hrsg.), *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles: Robert Walser und die bildende Kunst*, Benteli, 2014, Salenstein.
- Schutte, Jürgen, Spengler, Peter, *Die Berliner Moderne (1885-1914)*, Reclam, 1987, Stuttgart.
- Schütte, Uwe, *Zwischen Pazifismus und Gewalt. Zur Genese der anarchistischen Utopie bei Erich Mühsam*, *Zagbreber Germanistische Beiträge* 21, 2021, S. 279-298.
- Schütz, Erhard, *'Die Zeitung ist mächtiger als die Bücher...' - Vorwort*, in Großmann, Stefan, *Wir können warten oder Der Roman Ullstein*, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2004, Berlin, S. 5-18.
- Schütz, Erhard, Kauffmann, Kai, *Die lange Geschichte der Kleinen Form - Beiträge zur Feuilletonforschung*, Weidler Verlag, 2000, Berlin.
- Schwahl, Markus, *Die Wirklichkeit und ihre Schwestern – Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethischen Implikationen im Werk Robert Walsers*, Peter Lang, 2001, Frankfurt am Main.
- Schwerin (von) Gräfin, Kerstin, *Minima Aesthetica – Die Kunst des Verschwindens – Robert Walsers mikrographische Entwürfe "aus dem Bleistiftgebiet"*, Peter Lang, 2001, Frankfurt am Main.
- Seelig, Carl, *Wanderungen mit Robert Walser*, Suhrkamp, 1977, Frankfurt am Main.
- Segeberg, Hanno (Hrsg.), *Technik in der Literatur*, Suhrkamp, 1987, Frankfurt am Main.
- Segel, Harold B., *Egon Erwin Kisch, The Raging Reporter - A Bio-Anthology*, Purdue University Press, 1992, West Lafayette, Indiana.
- Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi Paperback, 1985, Torino.

- Sembdner, Helmut (Hrsg.), *Heinrich von Kleists Nachruhm – Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Dtv, 1997, München.
- Siegel, Christian, *Die Reportage*, Metzler, 1978, Stuttgart
- Siegel, Elke, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*, Königshausen und Neumann, 2001, Würzburg.
- Siegert, Bernhard, *Europa. Kultur der Sekrätäre*, Diaphanes, 2003, Zürich, Berlin.
- Simanowski, Robert, *Die Verwaltung des Abenteurs Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*, Vandenhoeck und Ruprecht, 1998, Göttingen.
- Simonis, Annette, *Literarischer Ästhetismus - Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Max Niemeyer, 2000, Tübingen.
- Sogos, Giorgia, *Le biografie di Stefan Zweig tra "Geschichte" e "Psychologie" - Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*, Firenze University Press, 2013, Firenze.
- Sorg, Reto (Hrsh.), *Robert walsers 'ferne Nähe'. Neue Beiträge zur Forschung*, Wilhelm Fink, 2007, München.
- Sorg, Reto, «Wir leben in plakätischen Zeiten.». *Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit*, in Theisohn, Philipp, Weder, Christine (Hrsg.), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Wilhelm Fink, 2013, Münschen, S. 167-185.
- Sorg, Reto, *Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenporträts*, in Lucas Marco Gisi, Urs Meyer, Reto Sorg (Hrsg.), *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*, Paperback, 2013, München, S. 107–130.
- Sösemann, Bernd, *Das Ende der Weimarer Republik in der Kritik demokratischer Publizisten – Theodor Wolff, Ernst Feder, Julius Elbau, Leopold Schwarzschild*, Colloquium, 1976, Berlin.
- Sosnicka, Dorota und Pender, Malcolm (Hrsg.), *Ein neuer Aufbruch? - Die Deutschschweizer Literatur nach der 700-Jahr-Feier*, Königshausen und Neumann, 2012, Warschau.
- Spanke, Daniel, *Porträt, Ikone, Kunst – Metodologische Studien zur Geschichte des Portäts in der Kunstdliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, Wilhelm Fink, 2004, München.
- Springfeld, Sara, Greiner, Norbert, Leopold, Silke (Hrsg.), *Das Sonett und die Musik – Poetiken, Konjunktoren, Transformationen, Reflexionen*, Winter, 2016, Heidelberg.
- Stark, Roland, *Sprache auf Goldwaage – Robert Walser und Der Buntscheck*, Walser-Zentrum, 2012, Bern.

- Starobinski, Jean, *Porträt des Künstlers als Gaukler – Drei Essays*, Fischer, 1985, Frankfurt am Main.
- Stegert, Gernot, *Feuilleton für alle*, De Gruyter, 1998, Tübingen.
- Stiemer, Hendrik, *Das Feuilleton als Publikations- und Interpretationskontext. Studien zu Robert Walser*, in *Zeitschrift für Germanistik*, Peter Lang Verlag, 2012, Berlin, S. 645-648.
- Stiemer, Hendrik, *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung – Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*, Königshausen und Neumann, 2013, Würzburg.
- Stifter, Adalbert, *Wien und die Wiener*, Scientia Verlag, 1945, Amsterdam
- Strelis, Joachim, *Die verschwiegene Dichtung – Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*, Peter Lang, 1991, Frankfurt am Main.
- Strinz, Bastian *Robert Walsers Prosastücke im Lichte Friedrich Nietzsches – Ein poetologischer Vergleich*, De Gruyter, 2019, Berlin/Boston.
- Sykora, Katharina (Hrsg.), *«Ein Bild von einem Mann» - Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos*, Campus, 2004, Frankfurt am Main.
- Tebben, Karin (Hrsg.), *Abschied vom Mythos Mann – Kulturelle Konzepte der Moderne*, Vandenhoeck und Ruprecht, 2002, Göttingen.
- Theison, Philipp, Weder Christine (Hrsg.), *Literaturbetrieb – Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Wilhelm Fink, 2013, München.
- Thüring Hubert, Jäger-Trees, Corinna und Schläfli, Michael (Hrsg.), *Anfangen zu schreiben – Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, Wilhelm Fink, 2009, München.
- Timme, Annelise, *Flucht in den Mythos – Die Deutschnationale Volkspartei und die Niederlage von 1918*, Vandenhoeck und Ruprecht, 1969, Göttingen.
- Ueding, Gert (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 10, Darmstadt, 2011.
- Utz, Peter, *Ausgeplauderte Geheimnisse. Die Verwandtschaft von Brief und Feuilleton am Beispiel Robert Walsers*, in *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*, herausgegeben von Isolde Schiffermüller und Chiara Conterno, 2015, Würzburg, S. 181-200.
- Utz, Peter, *Déjà-vu-Effekte beim feuilletonistischen Flanieren: Walter Benjamin, Franz Hessel, Robert Walser* in Oesterle, Günter (Hrsg.), *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*, Wilhelm Fink, 2003, München, S. 163-177.
- Utz, Peter, *In Nomadenzelt des Feuilletons – Robert Walsers Schreiben zwischen Literatur und Zeitung, zwischen Bern und Berlin* in Müller, Dominik (Hrsg.), *Literatur und Zeitung – Fallstudien aus der deutschsprachigen Schweiz von Jeremias Gotthelf bis Dieter Bachmann*, Chronos, 2016, Zürich. (105-120)

- Utz, Peter, *Kleist in Thun: «ähnlich» aber ohne «Original»*, Vortrag an der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, 2005, Thun.
- Utz, Peter, *Kultivierung der Katastrophe – Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*, Wilhelm Fink, 2013, München.
- Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern - Robert Walsers 'Jetztzeitstil'*, Suhrkamp, 1998, Frankfurt am Main.
- Utz, Peter, *Von der „Amazone“ zum „Zeitungs bureau“: Robert Walsers „Alphabet“ und das literarische Buchstabieren im Feuilleton*, in *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XXXII, Peter Lang, 2020, Bern, H. 1, S. 105-125.
- Utz, Peter, *Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne*, in *Die kleinen Formen in der Moderne*, hrsg. von Elmar Locher, Edition Sturzflüge, 2001, Bozen. (133-166).
- Villwock, Peter, *Räuber Walser – Beschreibung eines Grundmodells*, Königshausen und Neumann, 1993, Würzburg.
- Vinçon, Hartmut, *Frank Wedekind*, Metzler, 1987, Stuttgart.
- Vulpus, Christian August, *Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptmann*, Holzinger, 2016, Berlin.
- Walt, Christian, *Improvisation und Interpretation – Robert Walsers Mikrogramme lesen*, Stroemfeld, 2015, Frankfurt am Main und Basel.
- Walter, Hans-Albert, *Ein Reporter der keiner war – Rede über Egon Erwin Kisch*, Metzler, 1988, Stuttgart.
- Warren, John und Zitzlsperger, Ulrike, *Vienna meets Berlin – Cultural interaction 1918-1933*, Peter Lang, 2008, Frankfurt am Main.
- Weimar, Klaus (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, De Gruyter, 2007, Berlin.
- Weller, Uwe, *Maximilian Harden und die "Zukunft"*, Schünemann Universitätsverlag, 1970, Bremen.
- Wesemann, Andreas (Hrsg.), *Chronik eines Untergangs – Deutschland 1924-39 – Die Beiträge Leopold Schwarzschilds in den Zeitschriften "Das Tage-Buch" und "Das Neue Tage-Buch"*, Czernin, 2005, Wien.
- Wildenhahn, Barbara, *Feuilleton zwischen den Kriegen – Die Form der Kritik und ihre Theorie*, Wilhelm Fink, 2008, München.
- Wirtz, Irmgard und Wieland Magnus, *Paperworks – Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier*, Wallstein-Chronos, 2017, Göttingen, Zürich.

Wirtz, M. Irmgard, Wieland, Magnus (Hrsg.), *Literatur – Verlag – Archiv*, Wallstein, 2015, Göttingen, Zürich.

Wolfinger, Kay, *Ein abgebrochenes Journal. Interpretationen zu Robert Walsers 'Tagebuchfragment'*, Peter Lang, 2011, Frankfurt am Main.

Wolfinger, Kay, *Verstehen Sie den Zusammenhang? - Robert Walser im Kontext*, Königshausen und Neumann, 2015, Würzburg.