Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 153

Bild, Text, Textur bei Paul Klee und Robert Walser

Versuch einer intermedialen Lektüre

Herausgegeben
von
Franz Hintereder-Emde

JGG Tokyo

日　本　独　文　学　会　研　究　叢　書　１５３

絵画・テクスト・テクスチャー

パウル・クレーとローベルト・ヴァルザーをメディア横断的に読む

ヒンターエーダー＝エムデ・フランツ

編

一般社団法人日本独文学会

本叢書は、春季・秋季研究発表会におけるシンポジウムの記録のため、日本独文学会が（2017 年以降は学会ホームページにおいて）発表の場を提供しているものです。叢書の編集は、学会編集委員等による査読制をとらず、各編集責任者に完全に任されています。

Mit der Studienreihe (SrJGG) bietet die Japanische Gesellschaft für Germanistik den einzelnen Veranstaltern der Symposien in den Frühlings- und Herbsttagungen die Möglichkeit, die Beiträge und die Diskussionsinhalte der Symposien zu dokumentieren und (seit 2017 im Internet) zu publizieren. Die Artikel sind nicht von der JGG-Redaktion peer reviewed, sondern werden ausschließlich vom jeweiligen Herausgeber wissenschaftlich-redaktionell zusammengestellt.

Inhalt

Franz HINTEREDER-EMDE
Vorwort 1

Franz HINTEREDER-EMDE
Näher an der Sprache: Aspekte des Atmosphärischen in Robert Walsers Poetik 5

Megumi WAKABAYASHI
Thematische und poetologische Grenzüberschreitungen zwischen Malerei und Dichtung in Robert Walsers *Fritz Kocher's Aufsätze* 20

Fuminari NIIMOTO
Künstlerbild und Poetenleben oder Warum Robert Walser immer wieder die Darstellenden darstellt 30

Reto SORG
‚Die Gebirgigmachung des Rahmens' oder Robert Walsers ‚Kunstschriftstellerei' 38

Marie KAKINUMA
Bild, Musik, Text und Textur
– Paul Klees medienübergreifendes künstlerisches Schaffen – 47

Franz HINTEREDER-EMDE
Nachwort und Diskussion 61

目次

ヒンターエーダー＝エムデ・フランツ
序文 1

ヒンターエーダー＝エムデ・フランツ
言葉のさらにすぐそばで：ローベルト・ヴァルザーの詩学における
雰囲気的諸相 5

若林恵
ローベルト・ヴァルザーの『フリッツ・コハーの作文集』における
絵画と詩作の主題的・詩学的交錯 20

新本史斉
芸術家の形象と詩人の生、あるいは、
ローベルト・ヴァルザーはなぜ表象する者を表象しつづけるのか 30

ゾルグ・レト
「フレームの山岳化」あるいはローベルト・ヴァルザーの
「アートライティング」 38

柿沼万里江
絵画、音楽、テキスト、テクスチャー
ーメディアを横断するパウル・クレーの芸術創造ー 47

ヒンターエーダー＝エムデ・フランツ
あとがきとディスカッションのメモ 61

Franz Hintereder-Emde

Bild, Text, Textur bei Paul Klee und Robert Walser
Versuch einer intermedialen Lektüre

Vorwort

Warum Paul Klee und Robert Walser? Susan Sontag bezeichnete Walser in ihrem Vorwort zu einer englischen Übersetzung seiner Texte als einen ‚Paul Klee in Prosa'.[1] Dieses Bonmot war etwa für die schweiz-amerikanische Germanistin Tamara Evans Anlass, konkrete Anhaltspunkte dafür nachzuweisen.[2] Wir wollen unabhängig davon die Charakteristik des Malers Klee und des Dichters Robert Walser mit Blick auf die Begriffe „Bild, Text, Textur" breiter diskutieren. Bereits in den neunziger Jahren hat sich der Germanist Moritz Baßler mit Textur als Signum moderner Kurzprosa auseinandergesetzt und Unverständlichkeit als ein signifikantes Kriterium hervorgehoben, wie texturell gestaltete Prosa die Leseerwartungen im Kontext konventioneller Diskurse unterläuft.[3]
Warum Paul Klee und Robert Walser? Beide machten geographisch die gleichen Stationen in ihrer Laufbahn durch, zunächst in der Kunsthauptstadt München mit ersten Erfolgen und früher Anerkennung, dann im rasch expandierenden Berlin, später wiederum aus unterschiedlichen Gründen in der Schweiz. Das sind jedoch Zufälle, denn persönlich standen sie nie in direktem Kontakt. Beide blickten als Aussenseiter der vielsprachigen sowie politisch neutralen Schweiz auf das boomende Deutschland. Das junge Kaiserreich war in Wissenschaft und Technik erfolgreich und zukunftsgläubig, in politischen und kulturellen Fragen zunehmend von reaktionärer und nationalistischer Dogmatik geprägt. Beide, Klee und Walser, erlebten den ersten technologisch modernen Krieg: Klee, geboren und aufgewachsen in Bern, aufgrund seines Vaters jedoch von deutscher Staatsangehörigkeit, hatte Kriegsdienst, allerdings nicht im Fronteinsatz zu leisten. Für den Schweizer Walser blieb es bei kurzen Wehrübungen. Zahlreiche idyllische Kurzprosastücke werden jedoch regelmäßig die Kriegsberichte auf der ersten Seite der Neuen Züricher Zeitung in geradezu unheimlicher Weise kontrastieren.[4]

---

[1] Sontag, Susan. „Walser's Voice", in: Robert Walser. *Selected Stories* with a Foreword by Susan Sontag. Transl. by Christopher Middleton and others. New York: Farrar, Straus and Giroux 1982, p. vii.
[2] Evans, Tamara S., „A Paul Klee in Prose": Design, Space, and Time in the Work of Robert Walser. In: *The German Quarterly* 57/1, 1984, 27–41.
[3] Baßler, Moritz. *Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 134) Tübingen: Niemeyer, 1994.
[4] Hendrik Stiemer hat in seiner Studie minutiös Walsers Prosastücke auf der Frontseite unterhalb der

Unabhängig von der Begegnung mit der martialischen Realität des ersten Weltkriegs zeichnet sich Beider Werk dadurch aus, dass es mitunter als kindlich-naiv, gar weltfremd belächelt wurde. Von zentraler Bedeutung für unsere Überlegungen ist jedoch die Art, wie sie sich einerseits eine neue Darstellungweise der Wahrnehmung in einer sich rasch und radikal verändernden Welt erarbeiten und andererseits, wie sie sich von den Zwängen der akademischen Vorgaben durch Genre und Akademismen befreien.

Grundlegende Erneuerungen auf allen Lebensgebieten, wie Auto, Eisenbahn, Flugzeuge, die mikroskopische Auflösung des Blicks, Elektrizität, Kino und Telefon, Hygiene und Medizin, industrielle Produktionsformen, all diese das Alltagsleben revolutionierenden Errungenschaften veränderten die unmittelbare individuelle Wahrnehmung. Wo sich die Realität in nie geahntem Ausmaß ausdifferenziert, wo neue Gesellschaftschichten wie Arbeiterschaft und Angestellte entstehen, gestaltet sich die Lebenswirklichkeit komplexer denn je.

Der in Ungarn geborene Max Nordau (1849−1923), Arzt, Kulturkritiker und Vertreter des Zionismus, konstatierte in seiner polemischen Modernekritik *Entartung* (1892/1893) eine ‚Verminderung der Lebenskräfte' und ‚geistige Zerrüttung'. Er bezog sich nicht nur auf die rasche Urbanisierung und Technisierung, indem er vor den schädlichen Auswirkungen der Großstädte warnte,[5] sondern auch auf die ‚Degeneration' des Lebens durch die moderne Kunst.[6] Nordau deutet neue Kunst in ihrem Trachten nach ‚gesteigerter

---

Kriegsberichte vorgestellt und diskutiert. Stiemer, Hendrik. *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung: Text- und Kontextstudien zu Robert Walser.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

[5] „Der Bewohner der Großstadt, selbst der reichste, der vom ausbündigsten Luxus umgebene, ist fortwährend ungünstigen Einflüssen ausgesetzt, die seine Lebenskraft weit über das unvermeidliche Maß hinaus vermindern. Er athmet eine mit den Ergebnissen des Stoffwechsels geschwängerte Luft, er ißt welke, verunreinigte gefälschte Speisen, er befindet sich in einem Zustande beständiger Nervenerregung und man kann ihn ohne Zwang dem Bewohner einer Sumpfgegend gleichstellen." Nordau, Max. *Entartung* Erster Band, Berlin: Duncker 1892, 56−57.

[6] Zur ‚Entartung' moderner Kunst: „Wir haben die mannigfaltigen Verkörperungen beobachtet, welche die Entartung und Hysterie in der Kunst, Dichtung und Philosophie der Gegenwart annehmen. Als die Hauptkundgebungen der geistigen Zerrüttung unserer Zeitgenossen haben sich uns auf diesen Gebieten dargestellt: der Mystizismus, welcher der Ausdruck des Unvermögens zur Aufmerksamkeit, zu klarem Denken und zur Beherrschung der Emotionen ist und auf Schwächung der höchsten Hirnzentren beruht, die Ich-Sucht, die eine Folge schlecht leitender Sinnesnerven, stumpfer Wahrnehmungs-Zentren, der Verirrung der Triebe aus Begierde nach genügend starken Eindrücken und des starken Ueberwiegens der organischen Empfindungen über die Vorstellungen ist, der falsche Realismus, der von verworrenen ästhetischen Theorien ausgeht und sich durch Pessimismus und unwiderstehliche Hinneigung zu schlüpfrigen Vorstellungen und gemeinster, schmutzigster Ausdrucksweise kennzeichnet." Nordau, Max. *Entartung* Zweiter Band, Berlin: Duncker 1893, 469.

Die ‚Degeneration' moderner Künstler: „Mit der Unfähigkeit zum Handeln hängt die Vorliebe zur leeren Träumerei zusammen. Der Entartete ist nicht im Stande, seine Aufmerksamkeit lange oder überhaupt auf einen Punkt zu lenken, und ebensowenig, die Eindrücke von der Außenwelt, welche seine mangelhaft arbeitenden Sinne seinem zerstreuten Bewußtsein zutragen, richtig zu erfassen, zu ordnen, zu Vorstellungen und Urteilen zu verarbeiten. Es ist ihm leichter und bequemer, [...] sich [...] einer unabsehbaren, ziel- und uferlosen Gedankenflucht hinzugeben, und er rafft sich kaum jemals [...] auf, den willkürlichen, in der Regel rein äußerlichen Ideen-Verbindungen und Bilderfolgen hemmend

Erregung‘ pauschal als Ausdruck krankhafter Nervosität, ein damals verbreiteter Topos der Modernekritik. Er wandte den ursprünglich medizinischen Begriff Entartung pauschal auf die moderne Kunst an, indem er diese radikal pathologisierte.[7] Nordaus Polemik bezog ihre populistische Authorität aus der Kombination aktueller natur- und sozialwissenschaftlicher Erkenntnisse mit den ideologisierten Moral- und Wertvorstellungen. Der ungeheure Erfolg seiner Kulturkritik, der sich in den raschen Neuauflagen und Übersetzungen seiner Schriften spiegelt, zeigt die vehemente Ablehnung neuer Kunstformen in weiten Kreisen der damaligen Gesellschaft.

Folgende Beiträge wurden erstmals auf der von der Universität Hokkaido ausgerichteten Herbsttagung 2022 der Japanischen Gesellschaft für Germanistik im Rahmen des internationalen Online-Symposiums „Bild, Text, Textur bei Paul Klee und Robert Walser – Versuch einer intermedialen Lektüre“ vorgestellt. Wir diskutieren darin die Formen der Grenzgänge zwischen den Künsten in Literatur und Malerei. Robert Walser und Paul Klee überschreiten je auf ihre Weise die Grenzen des rein literarischen, malerischen, aber auch des musikalischen und theatralischen Ausdrucks. Walser stand in seiner Berliner Zeit 1905 bis 1913 über seinen Bruder Karl, erfolgreicher Bühnenmaler und Illustrator, nicht nur im engen Kontakt zur Theaterszene um Max Reinhardt, sondern verkehrte auch im Kreis der Berliner Sezession, dessen Sekretär er für kurze Zeit war. Sowohl die Theaterbühne als auch die Malerei haben thematisch wie poetologisch Niederschlag in seiner Erzählweise gefunden. Klee wiederum schwankte zwischen seiner musikalischen und seiner bildnerischen Begabung, eine Karriere als Musiker wäre ihm ebenso wie als Maler offen gestanden. Ungeachtet seiner Entscheidung für letzteres kommt in seinen Bildkompositionen eine komplexe Verflechtung von Zeitlichkeit und Materialität, aber auch kindlicher Verspieltheit und Zeitkritik zum Ausdruck.

Im europäischen Kulturkreis erfolgte die Entflechtung der Medien ästhetischer Darstellung, etwa Schrift und Bild, vergleichsweise früh. Während in der japanischen Literatur durchgängig Bild-Text-Genres bis in die Gegenwart, etwa Manga, vertreten sind, wurde die noch im Mittelalter verbreitete Kombination von Text und Bild bereits ab der Renaissance und dem Humanismus durch die Schriftlichkeit verdrängt. Mit Lessings *Laokoon*-Aufsatz findet die Grenzziehung zwischen den Aufgaben der Malerei und der Dichtung einen Höhepunkt. Die Kunstgattungen wurden auf bestimmte Bereiche und Aufgaben eingegrenzt und gemäß der sinnlichen Wahrnehmung hierarchisiert, wie etwa in Schopenhauers Sinnenlehre im dritten Kapitel von *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

---

entgegenzuwirken und Zucht in den wüsten Tumult seiner fließenden Vorstellungen zu bringen. [...] er [...] bezeichnet sich stolz als einen Künstler.“ (35).

[7] Radkau, Joachim. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler.* München: Hanser 1998.

Jenseits definitorischer Eingrenzungen durch die Theorie haben sich Künstler stets durch Werke anderer Kunstformen inspirieren und zu neuem Ausdruck herausfordern lassen. Gemälde, Musik und Theaterszenen bringen Literatur hervor, wie Poesie und Text in die Materialität von Gemälden, Skulpturen und Plastiken gefasst werden. Am Beispiel von Walser und Klee diskutieren wir intermediale Grenzgänge zwischen literarischem, bildlichem und texturalem Ausdruck, die in der ästhetischen Wahrnehmung auf eine synästhetische Schicht unserer Kognition verweisen.

Franz Hintereder-Emde

Näher an der Sprache
Aspekte des Atmosphärischen in Robert Walsers Poetik

1. Sprachkrise versus *Lebendigkeit der Sprache*

Mit neuen Techniken wie Photographie, Film, Tonaufnahmen treten neue Darstellungs- und Ausdrucksmedien in Konkurrenz zu den traditionellen Kunstformen. Insbesondere Literaten und Philosophen haderten zunehmend mit ihrem alt hergebrachten Medium der durch Religion, Philosophie und Wissenschaft vereinnahmten Sprache. Nietzsche war bekanntlich einer der ersten und schärfsten Sprachkritiker, der in der Sprache lediglich ethisch-religiös entleerte Werte transportiert sah. In dessen Gefolge entwickelte Fritz Mauthner (1849–1923) seine Sprachkritik. In seinem dreibändigen Werk *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* heißt es einleitend:

> „Im Anfang war das Wort." Mit dem Worte stehen die Menschen am Anfang der Welterkenntnis und sie bleiben stehen, wenn sie beim Wort bleiben. Wer weiter schreiten will (...) der muß sich vom Worte befreien und vom Wortaberglauben, der muß seine Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen versuchen.[1]

Mauthners leidenschaftliche Absage an die Sprache gründet in der Einsicht, Sprache sei als Erkenntnisinstrument ungeeignet, denn zwischen der Wirklichkeit und der Sprache bestehe eine unüberbrückbare Kluft. Daher müsse Sprachkritik die Befreiung von der Sprache lehren:

> So ist es die Sprache allein, die für uns dichtet und denkt, die uns auf einiger Höhe die Fata Morgana der Wahrheit oder der Welterkenntnis vorspiegelt, die uns auf der steilesten Höhe losläßt und uns zuruft: Ich war dir ein falscher Führer! Befreie dich von mir!
> Die Kritik der Sprache muß Befreiung von der Sprache als höchstes Ziel der Selbstbefreiung lehren. Die Sprache wird zur Selbstkritik der Philosophie. (Mauthner 1906, 1: 713)

[1] Mauthner, Fritz. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Erster Band: *Zur Sprache und zur Psychologie.* Stuttgart/Berlin: J. G. Cotta 1906, 1. Vgl. zu Mauthner auch Lukas Gloor, *Prekäres Erzählen Narrative Ordnungen bei Robert Walser, Franz Kafka und Theodor Fontane.* Fink Verlag, Leiden: Brill 2020, 28–30. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846765593

Damit ist für Mauthner die Wirklichkeit durch die Sprache uneinholbar. Als Konsequenz sieht er daher gegenüber der Wirklichkeit, wie der frühe Wittgenstein, allein das Schweigen, wenn auch unter anderen Vorzeichen: für Mauthner ist es ein agnostisch-mystisches, für Wittgenstein ein Schweigen unter streng logischen Bedingungen.[2] Vor dem Hintergrund dieser skizzierten gesellschaftlichen Situation und den sprachkritischen Überlegungen, Sprache und Realität als getrennte Phänomene zu verstehen, stelle ich zwei Thesen zu Robert Walsers Poetik in Stichworten zur Diskussion: 1. Sprachkrise versus *Lebendigkeit der Sprache* und 2. *Atmosphärisches Schreiben* verdrängt mimetisches Erzählen.
Bei Walser werden die Zweifel an der Sprache von einer Faszination am Wort- und am Sprachspiel überwogen. In *Meine Bemühungen* aus dem Jahr 1928/29 rekurriert Walser:

> Ich ging seinerzeit vom Bücherverfassen aufs Prosastückschreiben über, weil mich weitläufige epische Zusammenhänge sozusagen zu irritieren begonnen hatten. [...] ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.[3]

Dieses oft zitierte Bekenntnis Walsers gibt zu wiederholter Überlegung Anlass. Handelt es sich nur um das Eingeständnis eines gescheiterten Romanciers? Welche poetologischen Implikationen liegen im Wechsel von epischen Zusammenhängen zu sprachlichen Experimenten? Um welche Experimente handelt es sich? In seinem Text *Stil* aus dem Jahr 1926, den er nach eigenem Bekunden erfolglos sowohl einer Zeitschrift in Deutschland als auch Otto Pick in Prag zur Publikation angeboten hatte, reflektiert er in der wortspielerisch assoziativen Weise der späten Texte über Aspekte des Stils.[4] „Stil bedeutet Sinn für Kultur. Mit der Kultur beginnt die Geschichte. Der ungeschichtliche Mensch unterscheidet sich vom geschichtlichen dadurch, daß er sich noch keinerlei Stil leistete [...] Immerhin ersann er etwas ganz Wunderbares: die Sprache“ (BG 4: 177−178). Eben in diesem Wunderbaren, in der Sprache nämlich, kulminiert sein eigener Stil, den er im Text virtuos mit Reim-, Klang-, Bild- und Bedeutungsassoziationen demonstriert: „Ich erkläre es jedenfalls für ein Vergnügen, Stilgefühl zu haben. Ich muß das ja wissen,

---

[2] Nájera, Elena. „Wittgenstein versus Mauthner: Two critiques of language, two mysticisms“, *Philosophie der Informationsgesellschaft - Philosophy of the Information Society.* Eds. Herbert Hrachovec, Alois Pichler, Joseph Wang. Kirchberg am Wechsel: ALWS 2007. https://wab.uib.no/ojs/index.php/agora-alws/issue/view/181
[3] Walser, Robert. *Für die Katz. Sämtliche Werke in Einzelausgaben.* Bd. 20. Hg. von Jochen Greven. Zürich/Frankfurt: Suhrkamp 1986, 427−430: 429−430. Zitate und Nachweise dieser Ausgabe im Folgenden: Walser Jahr, Band: Seitenzahl.
[4] Walser, Robert. *Aus dem Bleistiftgebiet* Band 4: Mikrogramme 1926/27. Fankfurt/Main: Suhrkamp 1990, 175−178. Fortan: BG. Zu Walsers Brief an Otto Pick vgl. BG 4: 443.

denn es ist bekannt, daß ich im Besitz eines Stiles bin“ (BG 4: 178).
Sprache ist der Inbegriff der Mittelbarkeit: sie schiebt sich zwischen die ‚unmittelbare Realität‘ und das Bewußtsein; die Realität der Sprache als solche wird dabei übersprungen. Hier setzt Walsers Experiment mit der Sprache ein. Er schreibt näher an der Sprache als an der ‚wahren Wirklichkeit‘, indem er die Sprache und das Schreiben selbst als Realität auffasst. Walser setzt sehr früh und zunächst kaum bemerkt eigene Akzente seiner Poetik. Die ersten Gedichte und Prosastücke wirken einerseits neuromantisch und idyllisch. Dennoch wird ein ungewohnter Zug sichtbar: die Figuren des Commis, des Angestellten, die Schreib- und Bürostuben und andere Elemente signalisieren, dass der Autor ist in der modernen Gegenwart angekommen ist.
Nietzsche diagnostiziert in seiner 1873 verfassten und 1896 publizierten Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, Wahrheit sei ein ‚bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Illusionen, sie sei abgenutzt und sinnlich kraftlos.‘ In Walsers dramatisierter Version von *Schneewittchen*, 1901 in der Kunstzeitschrift *Die Insel* abgedruckt, wird eben das Problem der Wahrheit − ist der Vorfall *Schneewittchen* eine überlieferte Tatsache (so der Jäger) oder ein erfundenes Märchen (so die Königin) − aufgeworfen. Es wird ein paradoxes Wechselverhältnis von Lüge und Wahrheit evoziert, zugleich werden weitere Begriffspaare, − Hass und Liebe, Sinn und Unsinn, Leben und Tod – aus den Angeln gehoben und in einen Bedeutungsstrudel hineingezogen.[5]

2. Verlust des ‚epischen Fadens‘: Aufgabe des Mimetischen

Walsers Sprachsensorium greift die sprach- und kulturkritische Stimmung um 1900 auf und er nimmt Nietzsche beim Wort: Wahrheit ist ein Heer aufgebrauchter Metaphern, und Walser bedient sich ihrer. Er setzt vom Inhalt befreite Metaphern ein, indem er sie als Ton- und Assoziationkasskaden zum Klingen bringt: damit erobert er sich die sinnlichen Qualitäten einer in rationalen, philosophisch-religiösen und normativen Diskursen erstarrten Sprache zurück. Walsers Sprache beruht auf Paradoxie, konjunktivischer Irrealität, Zweideutigkeit, Selbstwiderspruch und digressiver Assoziation, kurz in einer fortlaufenden Reihe von Regelverstößen gegen die logisch-diskursiv geordnete Sprache. Er changierte in seinen Texten auf einer Ebene der Sprache von Musikalität, Ähnlichkeit

[5] Walser 1986, 14: 74–115: lieben – hassen (94–95/101–102/105), ja – nein (105); scharf denkendes Gefühl (91), wahres (71) – gelogenes Märchen (78/92, 106, 107), lebendig – tot (86), sprechen – schweigen (82f), horchen – schweigen (81), küssen – töten (77), Sinn– Unsinn (87), Gefühl urteilt schärfer als Denken (91).

und Analogie.[6] Weder befreit er sich, wie Mauthner fordert, vom Wort noch von der Tyrannei der Sprache. Damit bleibt er, so mein Stichwort: „näher an der Sprache“. Dies soll in einem Vergleich mit Thomas Mann erläutert werden. Im ersten Kapitel von *Buddenbrocks* findet sich folgende Figurenbeschreibung:

> die Konsulin Elisabeth Buddenbrook, eine geborene Kröger, lachte das Krögersche Lachen, das mit einem pruschenden Lippenlaut begann, und bei dem sie das Kinn auf die Brust drückte. Sie war, wie alle Krögers, eine äußerst elegante Erscheinung, und war sie auch keine Schönheit zu nennen, so gab sie doch mit ihrer hellen und besonnenen Stimme, ihren ruhigen, sicheren und sanften Bewegungen aller Welt ein Gefühl von Klarheit und Vertrauen. Ihrem rötlichen Haar, das auf der Höhe des Kopfes zu einer kleinen Krone gewunden und in breiten künstlichen Locken über die Ohren frisiert war, entsprach ein außerordentlich zartweißer Teint mit vereinzelten kleinen Sommersprossen. Ihr kurzes Mieder mit hochgepufften Ärmeln, an das sich ein enger Rock aus duftiger, hellgeblümter Seide schloß, ließ einen Hals von vollendeter Schönheit frei, geschmückt mit einem Atlasband, an dem eine Komposition von großen Brillanten flimmerte.[7]

Thomas Manns Beschreibung läßt im Leser sinnlich greifbare Vorstellungen der Figur in materiellen Details der Kleidung, der Stoffe und Farben, sowie der physiognomischen Charakteristik der Gesichtsform, des Teints, der Augenfarbe, der dezent psychologisch gefärbten Mimik und Gestik erstehen. Die fiktiv hervorgebrachte Genauigkeit kreist dabei stets um die objektive Aussenwelt, sie wird plastisch und realistisch abgebildet. Genau hier liegt der Unterschied zu Walser.

Im Vergleich zu Thomas Manns Gegenstands- und Figurenwelt, die bei aller Raffinesse konventionell ist, entfalten Walsers Texte eine Komplexität zwischen beschriebener und beschreibender Ebene. Seine Perspektive changiert zwischen den Objekten und der sie

---

[6] Diese Elemente in Walsers Poetik werden vielfach psychologisch gedeutet, etwa als Hyperreflexivität: „Hyperreflexivity, and its corresponding aesthetic manifestation narrative observation, are established as a source and defining feature of Walser's semantics and language experiments, the stasis of his landscape descriptions, his anti-labyrinthine stories, and his inclination towards servitude and the theater.“ (Vannette, Charles Monroe. *„Wir pröbeln und schneidern mit Dingen, die in der Brust anderer Menschen gesund und geheimnissvoll und unangetastet ruhen ...“ Narrative Observation and Hyperreflexivity in the Works of Robert Walser.* Ohio State University 2011: ii). Der Musikologe Roman Brotbeck verweist auf die Diagnose von Giessener Psychologen der Universität Giessen von 2011, die in Walsers Texten Züge einer „manierierten Katagonie“ erkennen, eine Störung der Denk- und Willenskraft, sowie auf eine Studie von chilenischen Psychologen, die Züge eines Aspergers in Verbindung mit Hochbegabung erkennen, in: Brotbeck, Roman. *Robert Walser – sein eigener Komponist*, 2022, 14–17. doi:10.30965/9783846766866_002.

[7] Mann, Thomas. *Die Buddenbrooks, Verfall einer Familie*. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 1, Frankfurt: S. Fischer 1974, 10–11.

beschreibenden Sprache, genauer dem Beschreibungsvorgang. Zu den Objekten der Aussenwelt schiebt sich die Sprache selbst als Darstellungsobjekt dazwischen. Nicht nur die Welt der Materialien, der Formen und Charakteren stehen im Mittelpunkt, sondern die sprachlichen Aspekte des Klanges, der Bedeutungsvielfalt, der Ähnlichkeiten, des Rhythmus vermengen sich mit Beobachtungen der Aussenwelt. Walser überlagert den Wirklichkeitseffekt (Roland Barthes) der Mimesis-Illusion durch seine synästhetisch geprägte Erzählweise. Dabei geht es nicht um objektive Detailltreue, sondern um eine in mehrere Wahrnehmungsdimensionen aufgefächerte Beschreibung. Die Ebenen von Darstellen und Darstellung, vom Darstellungsobjekt und Darstellungsmaterial gehen ineinander über und wechseln unvorhersehbar. Im Prosatext *Tiergarten* (Walser 1985, 3: 85–88), im Juni 1911 in *Neue Rundschau* erschienen, mutiert die Beschreibung von unmittelbar, synästhetisch amalgamierter Wahrnehmung zu einem gemäldeartigen Tableau, wie folgende Passagen zeigen:

> Wie warm es ist. Jedermann scheint erstaunt darüber [...], daß es so leicht, so hell, so warm ist. Wärme allein gibt schon Farbe. [...] In dieses wonnensüße kindheitartige Grün schauen. [...] Die Menschen sind starke, bewegliche Flecke im zarten, verlorenen Sonnenschimmer. Oben ist der lichtblaue Himmel, der wie ein Traum das untenliegende Grün berührt.“ (85)

> Die Spaziergänger verlieren sich [...] zwischen den Bäumen, die hoch oben noch luftig-kahl sind, und zwischen dem niedrigen Gesträuch, das ein Hauch von jungem, süßem Grün ist. Es zittert und bebt in der weichen Luft von Knospen, die zu singen, zu tanzen, zu schweben scheinen. Das ganze Tiergartenbild ist wie ein gemaltes Bild, dann wie ein Traum, dann wie ein weitschweifiger angenehmer Kuß. (86)

> Jetzt huschen [...] Schatten durch die Bäume […] Kaum sieht man es, so zart ist es. Maler machen auf solche Delikatessen aufmerksam. (86–87)

Mancher Leser mag hier zunächst vorwiegend Sprachkitsch erkennen. Aus kognitiver Perspektive betrachtet erlebt er jedoch eine ihm zunächst unbewußte ständige Verschiebung der Wahrnehmungsbereiche zwischen visuellen, taktilen, gustatorischen Eindrücken zu qualitativ-emotionalen Empfindungen (wonnensüß, zart, leicht, stark), zu deiktischer Räumlichkeit (hoch, niedrig, oben, untenliegend, dazwischen, weitschweifig), zu dynamischen Bewegungen: berühren, zittern, beben, singen, tanzen, schweben, huschen. Alle Dynamik scheint dennoch in ein Gemälde gebannt, wenn von Farben, Flecken und gemaltem Bild die Rede ist, wobei wiederum Maler in paradoxer Umkehr auf ‚huschende Schatten‘ aufmerksam machen. Auch der Ich-Erzähler, das Subjekt der

Beschreibung wird Teil des beschriebenen Tableaus:

> Wie das Publikum ist? Na gemischt, alles durcheinander, Elegantes und Einfaches, Stolzes und Demütiges, Fröhliches und Besorgtes. Ich selbst sorge mit meiner eigenen Person ebenfalls für die Buntheit und trage mit zur Gemischtheit bei. Ich bin gemischt genug. Doch wo ist der Traum? Laß uns ihn doch noch rasch einmal betrachten. Auf einer rundgebogenen Brücke stehen viele Leute. Man steht selbst da, lehnt sich leicht und voll guter Manier an das Geländer und schaut hinab (87)

Dieser in mehrerer Hinsicht bemerkenswerte Text, in dem sich die Beschreibung eines impressionistischen Gemäldes, etwa eines Max Liebermann, der wiederholt Szenen aus dem Berliner Tiergarten gemalt hat, mit den Beobachtungen des Spaziergängers und Großstadtflaneurs Walser vermischen, erschien im unmittelbaren Vorfeld der Zweiten Marokkokrise im Juli 1911. Anlässlich der Drohgebärden des deutschen Kaiserreichs, etwa dem „Panthersprung nach Agadir" lauteten die Schlagzeilen „Hurra, eine Tat!" und „Wann werden wir marschieren?" [8] Bei aller Leichtigkeit in der Sonntagsstimmung zeigt sich Walsers Gespür für die aktuelle gesellschaftliche Zeitstimmung in den flüchtigen Anspielungen auf das Militärische: *die Regimentsmusik, Soldaten mit ihrem Mädel, Menschen, die fürchten ‚in Marschierschritt und grobe Gebärden zu verfallen', die Rede von ‚überflüssigen Männern und Männertaten', die Devise „Nur keine Tat jetzt"*. All diese beiläufig eingestreuten Bemerkungen, die zitathaft die Tagespresse paraphrasieren, konterkarieren den Zeitgeist ebenso wie die geschlechterübergreifenden Stimmungen des erzählenden Ich: *es wird einem ganz weiblich zumut, ein Kind auf dem Arm tragen oder ein Dienstmädchen spielen wollen, die Einbildung eine Mutter zu sein, das Gefühl, ‚alles atme Fraulichkeit'*. Zuletzt gibt es mit ‚Kairo- und Rivierareisen' auch eine geographische Anspielung auf Nordafrika, wobei in dem gesamten Konflikt auch Ägypten eine Rolle spielte (Golo Mann 1958, 523). Ohne eine vordergründige politische Botschaft zu verkünden, ohne eine Geschichte mitzuteilen, ohne stark vernehmbare Erzählerstimme schlägt der Sprachgestus auf verschiedene Ebenen durch. Mittels einer verspielt wirkenden Sprachartistik, ohne Scheu vor ‚leeren' Metaphern evoziert der Text eine atmosphärische Stimmung, die sich einer ideologischen Zuordnung entzieht und dennoch Stellung bezieht.

---

[8] Mann, Golo. *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, 1958, 542. Vgl. auch die Schilderung der kolonialistischen und militärische Ambitionen sowie die ungeschickte Bündnispolitik des deutschen Kaiserreichs im Vorfeld des Ersten Weltkriegs: 506–545.

3. Sprache für die Theaterbühne

Eine der zentralen Inspirationsquellen für Robert Walser war seine Theaterleidenschaft. Das Theater verknüpft als Sprach- und Körperkunst Bühnenspiel mit Literarizität.[9] Die Wirkmächtigkeit seiner sprachlichen Illusionserzeugung beruht auf der im Menschen angelegten ganzheitlichen Wahrnehmung. Walsers Vorliebe für synästhetische Metaphern und Wortspiele schöpft die in der Sprache sedimentierten Formen sowohl des Sinnlichen als auch des reflektierenden Erkennens aus. Auf diese Weise oszilliert seine Sprache zwischen verschiedenen Diskursen – politisch, ästhetisch, ökonomisch –, zwischen Hochkultur und provozierender Trivialität. Bereits in frühen Texten nähert er sich den im mimetischen Erzählen verschütteten Schichten der Sprache und sucht die Unmittelbarkeit von Klang und Rhythmus, die Prosodie der Bühnensprache, die Dialektik von Sprechen und Hören.

Eine poetologische Technik Walsers insbesondere in seinen Romanen besteht darin, das epische Präteritum im Sinne Käte Hamburgers durch ausgedehnte Präsens-Passagen zu reduzieren: Zahlreiche Prosastücke sind dialogisch oder als kurze Theatermonologe und -szenen angelegt, seine Figuren sprechen teils monologisierend, teils in (schein-) dialogischer Form; er montiert in seine Romane, vor allem in *Geschwister Tanner* oder im Tagebuchroman *Jakob von Gunten*, großenteils szenisch angelegte Kapitel, aber auch Briefe, Träume und Essays.

Seine Poetik beruht auf dem hybriden Charakter der Sprache: zum einen ist Sprache etwas Körperlich-Performatives, im Sprechen hervorgebracht durch Sprachwerkzeuge, und wahrgenommen durch das Gehör, von Peter Utz prägnant als Ohralität bezeichnet.[10] Darin ist die soziale Komponente der Sprache benannt. Zum andern bilden das geschriebene Wort und seine Lautung eine uns meist unbewußte Einheit, die wir beim Lesen innerlich realisieren, eine Art ‚Legierung', wie Wittgenstein in *Philosophical Investigations 156–171* notiert: 'when one reads, letter and sound form a unity—as it were an alloy...When I feel this unity, I might say, I see or hear the sound in the written word.' (PI, 171).[11] Damit wird uns bewußt, dass Schrift bereits im Leseakt einen Aspekt des Akkustischen hat. Walsers Sprachlichkeit nutzt dies in akzentuierter Weise als klingendes Rezitieren, als eine theatralische Klanginszenierung, die schon beim

---

[9] Thums, Barbara. „Zuschauen und Erzählen. Robert Walsers Schaubühnen-Texte", in: *sprache und literatur 47*, 2018, 115–132.

[10] Utz, Peter. *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers ‚Jetztzeitstil'* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998: hier im Kapitel 8: *Walsers Ohralität. Einladung in die „Hängematt' des Horchens"* 243–294.

[11] Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell 1958 (1986), number 171, pp. 69−70.

horchenden Schreiben beginnt.[12] Walsers Texte sind dadurch Sprechtexte. Sein eigener Anspruch an eine Bühnensprache mag indirekt im als Frage betitelten Text *Was braucht es zu einem Kleist-Darsteller?* illustriert sein: „Offen gesagt, es braucht viel. Schon allein die Zunge. Da muß einer mit seinen Lippen tanzen und mit seiner deutschen Sprache jonglieren gelernt haben. Einem Menschenmund schlechthin ist es unmöglich, Verse von Kleist wie Verse von Kleist zu sprechen." (Walser 1985, 15: 23–26: 25) Die Reprise läßt aufhorchen, und das Tanzen und Jonglieren mit der deutschen Sprache ist eines der poetologischen Ideale Walsers.[13] In seinem späten Werk *Die Ruine,* 1926 in *Neue Schweizer Rundschau* erschienen, rekurriert er ironisch seinen obsessiven Ehrgeiz, dem Schreiben eine klanglich rhythmische Melodie abzuringen: „Immer war ich so eine Art Ästhet, der sich wegen Satzwendungen schier Locken ausriß, und der ganz unglücklich wurde, wenn seine Zeilen nicht fließend genug hinflossen."[14] In der Kombination von ‚Tanzen mit Lippen' und dem metaphorischen ‚Jonglieren mit der deutschen Sprache', beides Zirkuselemente, gibt Walser der Sprache ihre sinnlich-körperliche Dimension zurück. Seine Texte haben immer einen sprach-artistischen, rhethorisch-prosodischen Charakter, der neben inhaltlichen Elementen assoziative, paradoxe und widersprüchliche Wendungen aufweist. Stärker als ein ‚epischer Zusammenhang' wiegen für ihn Elemente der Bühnenpräsenz. Insbesondere seine Berliner Texte, etwa *Aschinger*, *Gebirgshallen, Ovation, Tiergarten*, *Friedrichstrasse* und andere mehr, die zwischen 1908 und 1911 in den Feuilletons, Wochen- und Literaturzeitschriften wie *Neue Rundschau* und *Die Schaubühne* erschienen sind, zeigen dies deutlich.[15] Er holt sein Erzählen aus der Geburtskammer des modernen Romans (Walter Benjamin)[16] und bringt es auf die Straße, auf die Unterhaltungsbühnen, in die Parks und Restaurants. Dabei lässt er an keiner Stelle Zweifel daran, dass es schreibend geschieht.

---

[12] Auf die musikalisch-rhythmischen Aspekte von Walsers Texten geht der Musikologe Roman Brotbeck in seiner Studie ein: *Töne und Schälle. Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021, Robert Walser-Studien 7*, 2022, Paderborn: Brill. DOI: https://doi.org/10.30965/978-3-8467-6686-6. Hier bes. im Kapitel: „Robert Walser – sein eigener Komponist", 1–23.

[13] Neben Peter Utz Studie *Tanz auf den Rändern* vgl. Sorg Reto: „‚So tanzt nur ein Dichter!' ‚Bewegungskultur' bei Paul Klee, Carl Einstein und Robert Walser." In: Baumgartner, Michael, Andreas Michel, Reto Sorg (Hg.). *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die Wechselseitige Erhellung der Künste.* München: Fink 2016, 233–247.

[14] Walser 1986, 17: 126–142: 135.

[15] Alle im Band *Aufsätze* versammelt: Walser 1985, 3.

[16] Benjamin, Walter. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lessko", *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007, 103–128: 107.

4. Sprache im Bezug zur Malerei

Sprache besitzt in Gestalt von Schrift und Text materiellen Charakter und hat mit der Malerei Untergrund und Linie gemeinsam. Und hier gründet die zweite Inspirationsquelle für Walser: die Malerei. An zahlreichen Stellen formuliert Walser diese Überblendung von Malen, Zeichnen und Schrift: „Schreiben scheint vom Zeichnen abzustammen“ heißt es in einem Aphorismus von 1927 (Walser 1986, 19: 232).[17] In dem Prosastück *Geschwister Tanner* von 1914 rekurriert Walser auf die Arbeit an seinem gleichnamigen Roman: „Ich erinnere mich, daß ich die Niederschrift des Buches mit einem hoffnungslosen Wortgetändel, mit allerlei gedankenlosem Zeichnen und Kritzeln begann.“[18]

Über die Malerei reflektiert Walser das Verhältnis von Grundfarben und Grundvokabular, seine Malbilder werden zu „Bildern in Prosa“ (Sorg).[19] Er realisiert, wie sich die Maler mittels Farbe und Licht von der realistischen Malerei befreiten: durch den Rückgang auf die Grundfarben. Licht und Schatten fungieren nicht länger im Dienst der traditionellen, euklidischen Perspektivik und der mimetischen Abbildungsillusion.

Schließlich wird das Prozeßhafte der Wahrnehmung entdeckt und dargestellt. Merleau-Ponty analysierte in seinem Essay *Der Zweifel Cézannes* (1945) das Abtasten Cézannes der Grenzen und Übergänge eines Gegenstandes zum Raum. Dies entspricht dem biokularen Sehen, der stetigen Augen- und Kopfbewegung. Auf diese Weise überträgt Cézanne das Schauen ins Auge des Betrachters. Zugleich bekommt die Zeitlichkeit des Bildbetrachtens, sowie die Materialität des Gemäldes neues Gewicht, womit auch die Arbeitsweise Paul Klees in den Blick kommt.

Das Prosastück von 1907 *Kleist in Thun* ist eine poetische Reminiszenz an den mehrmonatigen Aufenthalt des Dramatikers in dieser Stadt im Jahr 1802. Es beschreibt das sinnliche Versinken Kleists in der Landschaft um Thun. Die Natur erfüllt Kleists gesamtes Empfinden, beraubt ihn um die eigene Inspiration. An diesem Punkt kippt seine Wahrnehmung der äußeren Alpenlandschaft in eine innere Kulissen- und Theaterwelt, schließlich in eine flüchtige Skizze:

> Die Berge sind wie die Mache eines geschickten Theatermalers, oder sie sehen so aus, als wäre die ganze Gegend ein Album, und die Berge wären von einem feinsinnigen Dilettanten der

[17] Vgl. zum Kontext des Schreibens auch das Kapitel „(Wieder) Schreiben lernen“ von Schildmann, Mareike. *Poetik der Kindheit. Literatur und Wissen bei Robert Walser.* Göttingen: Wallstein 2019, 362–381.

[18] *Geschwister Tanner*, 1914 in *Der Neue Merkur* erschienen, Walser 1985, 4: 128–129.

[19] Schuppli, Madeleine / Schmutz, Thomas / Sorg, Reto (Hg.). *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles: Robert Walser und die bildende Kunst.* Argauer Kunsthaus, Benteli 2014, 32.

Besitzerin des Albums aufs leere Blatt hingezeichnet worden, zur Erinnerung, mit einem Vers. Das Album hat einen blaßgrünen Umschlag. (Walser 1985, 2: 70–81, 71)

Der Theaterdichter Kleist wird mit der Bühnenwelt assoziiert, die Natur und damit zugleich der Text als künstliche, auf das leere Blatt hingezeichnete ‚Mache' ins Bewußtsein gehoben. Sowohl auf inhaltlich-semantischer, wie auch auf der Darstellungsebene wird ein dramatischer Szenenwechsel äußerer Natur hin zu Bild- und Textdarstellung inszeniert.

5. *Atmosphärisches Schreiben* verdrängt mimetisches Erzählen

Das frühe Prosastück *Greifensee* (1902) enthält bereits eine bildlich-atmosphärische Dimension der Sprache: ‚weiße, weite Stille, grüne, luftige Stille, lichtblauer, halbbetrübter Himmel, süße blaue warme Stille, ein hohes, fernes, verschwommenes Grün': Die räumliche Ausdehnung der Stille und der Farben, die durch reduziertes, repetitiv geschichtetes Sprachmaterial entfaltet wird, bildet nach Hermann Schmitz einen Raum ohne Flächen und ohne fixierte Perspektive, und vermittelt ein nicht-euklidisches Raumgefühl, in seiner Terminologie eine Atmosphäre (Schmitz: 15–18). Die Darstellung seiner Stimmung entspricht dem Atmosphärischen wie es Yuho Hisayama zwischen den Positionen Hermann Schmitz' und Gernod Böhmes vermittelnd beschrieben hat.[20]
Ein weiteres Beispiel atmosphärischen Schreibens bietet der 1914 im Leipziger Kurt Wolf Verlag erschiene im Prosaband *Kleine Dichtungen* enthaltene Text *Das Lachen* (Walser 1985, 4: 158–159). Hier wird mit äußerst verknapptem Sprach- und Wortmaterial das Lachen zweier Kinder beschrieben.[21] In ständigen Wiederholungen, Paronomasien, Epitheta, Wortstammvariationen und Oppositionen wird ein Effekt in einer Art sprachlicher Minimal Music erzeugt, die mit wenigen Tönen in steten Wiederholungen und Variationen eine charakteristische Klangfarbe annimmt. Walser greift eine alltäglich zu beobachtende, universal-vertraute Erscheinung auf, die durch die sprachliche Intensivierung Nuancen des Lachens vergegenwärtigt, von reinster Freude bis zu schmerzhafter Krümmung und körperlicher Dissoziation bis zu einer grausam-gräßlichen

[20] Hisayama, Yuho. *Erfahrungen des ki – Leibessphäre. Atmosphäre, Pansphäre.* München: Alber 2014, 31–45.
[21] Das Wortmaterial auf dem knapp zwei Seiten langen Text: der Wortstamm "lachen": 26 Varianten/ Wiederholungen; Kind: 10 - Erwachsener/Ernst: 4, Glück: 6, groß: 6; klein: 4, des weiteren Binnenreime und Assonanzen, mehrere Adjektivreihungen: ein ganz feines, silberreines / ein so volles, reiches, süßes / eine so überschwengliche, reizende / so gräßlich, so grausam, so anhaltend / ein langes, großes, breites, üppiges, etc..

Lache, eine so triviale wie kaum erklärbare, aber atmosphärisch wahrnehmbar gemachte Erfahrung. Diese sprachliche Fingerübung auf engem Terrain bietet ein (Sprach-) Bild mit wenigen ‚Grundfarben' die mit einer kleinen, auch poetologisch zu deutenden Reflexion endet: „Kinder sind eben Künstler im Erfassen eines Grundes, recht selig zu sein. Ein kleiner, leiser Vorfall mag es gewesen sein, und da machten sie eine große Geschichte daraus, hingen solch ein langes, großes, breites, üppiges Lachen daran. Kinder wissen, was sie glücklich macht." (Walser 1985, 4: 159)

Merleau-Ponty berichtet in seinem Essay *Der Zweifel Cézannes* (1945) von folgendem Dialog: Der Maler und Kunsttheoretiker Emile Bernard habe Cézanne daran erinnert, dass für die Klassiker klare Konturen, Komposition und Verteilung des Lichts ein Bild erst zu einem Bild machen. Cézanne antwortet: „Sie machten Bilder, und wir versuchen uns an einem Stück Natur."[22] Der Protagonist Simon von *Geschwister Tanner* macht beim Betrachten der Bilder seines Bruders eben diese Beobachtung: „Wie das die Natur selber ist, was du malst", und räsoniert weiter: „Die Dichter hangen sicher weniger treu an der Natur, als Ihr Maler; denn sie treten in der Regel mit verbildeten und verstopften Köpfen an sie heran. Doch vielleicht irre ich mich, und ich würde mich in diesem Fall gerne geirrt haben." (Walser 1986, 9: 112–113) Die Bilder des Bruders stellen nicht die Natur dar, sie *sind* Natur, wobei Walser seinen Protagonisten eine Dichterschelte anbringen läßt, wovon angenommen werden darf, der Leser werde dessen Irrtum bestätigen, den dieser gerne einräumen würde.

Merleau-Ponty zitiert in seinem Essay *Das Auge und der Geist* (1961) Valéry: „Der Maler „bringt seinen Körper ein" und folgert: „Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei."[23] Ein Punkt, in dem Walser widersprechen würde, indem er gerade für sich das Körperliche seines Schreibens betont, vom Spazieren angefangen bis zum Umgang mit dem Schreibwerkzeug: „Ich weiß, daß ich eine Art handwerklicher Romancier bin. Ein Novellist bin ich ganz gewiß nicht. Bin ich gut aufgelegt, d.h. bei guter Laune, so schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hämmere oder nagle ich Zeilen zusammen, deren Inhalt man sogleich versteht."[24]

Nach einer Tanzvorstellung in *Geschwister Tanner*, deren Beschreibung an Wortdichte, Bildlichkeit und Klangfülle ein Prosagedicht ist, nimmt sich der Bruder des Protagonisten, der Maler Kasper, vor, die anschließende Ovation zu malen. Simon wendet ein: „Aber schwer zu malen [...] der Duft und Glanz der Freude, dieses Schimmern des Entzückens,

---

[22] Merlau-Ponty, Maurice. „Der Zweifel Cézannes" (1945). In: *Was ist ein Bild.* Gottfried Boehm (Hg.) München: Fink 1994, 39–59, 43.

[23] Merlau-Ponty, Maurice. „Das Auge und der Geist" (1961). In: *Auszug aus: Das Auge und der Geist: philosophische Essays.* Hrsg. und übers. von Hans Werner Arndt, Hamburg 1984, 13–43: 15.

[24] Walser, Robert. Eine Art Erzählung, in: Walser 1986, 20: 322–326, 322.

das Kalte und Warme“ (Walser 1986, 9: 49–50). Ganz offensichtlich wird hier vom Maler eine synästhetische Maltechnik des Atmosphärischen erwartet, die sich deutlich von einer realistisch-mimetischen Darstellung abhebt und wie sie aber vorausgehend sprachlich-poetisch realisiert wurde. Darin widerspricht diese Tanzszene mit der sich anschließenden Diskussion metapoetisch dem Vorurteil der „verbildeten und verstopften Köpfe“ der Dichter, die hier der Autor Walser seiner Figur in den Mund legt.
Damit argumentiert er gegen das Vorurteil gegenüber der Dichtung, dem auch Merleau-Ponty verpflichtet scheint. In *Das Auge und der Geist* heisst es:

> Die Kunst und namentlich die Malerei schöpfen aus jener Schicht unverarbeiteter Sinneserfahrung (...). Den Schriftsteller, den Philosophen befragt man um seinen Rat oder seine Meinung, man läßt nicht zu, daß sie die Welt in der Schwebe halten, man will, daß sie Stellung nehmen, sie können sich der Verantwortung sprechender Menschen nicht entziehen. (...) Nur der Maler hat das Recht, seinen Blick auf alle Dinge zu werfen, ohne zu ihrer Beurteilung verpflichtet zu sein.[25]

Entgegen dieser Behauptung äußert der Erzähler in Walsers Roman aus dem Nachlass *Der Räuber:* „[ich] baue [...] hier ein besonnenes Buch auf, aus dem absolut nicht gelernt werden kann. Es gibt nämlich Leute, die aus Büchern Anhaltspunkte fürs Leben herausheben wollen. Für diese Sorte sehr ehrenwerter Leute schreibe ich demnach zu meinem riesiggroßen Bedauern nicht.“ (Walser 1986, 12: 12) Walser gerät aus der Sicht des Philosophen in den Verdacht, sich ‚der Verantwortung sprechender Menschen zu entziehen‘, doch hier springt ihm Michel Serres bei. Dieser vermerkt in seiner Wissenschaftkritik *Die Fünf Sinne* zur Sprache zwischen Reflexion und Leben folgendes:

> „Die Erkenntnis kommt aus der Sprache, gewiß. Und wenn die Philosophie aus den Sinnen käme? (…) Wozu denken, wenn wir nicht zu leben verstehen? Dann genügt formales Wissen nicht mehr, soviel Macht es auch bieten mag; die Musik der Sprache, die sich universell unter den Sätzen hinzieht, scheint den Sinnen mehr zu sagen als die Bedeutung der Worte.“[26]

Bedeutungsträger und Medium der Erkenntnis ist die Sprache ohne Frage. Allerdings, so Serres, ist ihre Dimension der Musikalität, das heißt der Formgebung des Sinnlichen und der Wahrnehmung nicht minder fundamental. Hier spricht Serres der Poetik Walsers das

---

[25] Merleau-Ponty. Das Auge und der Geist (1961), 14–15.
[26] Serres, Michel. *Die Fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische.* FaM: Suhrkamp 1998, 262.

Wort. Welche Konnotationen, Assoziationen, welche Ähnlichkeiten und Potentiale hat Sprache, haben Worte, Phrasen, Metaphern, Metonymien? Laut Mauthner ist der Sinngehalt eines Wortes im Moment der Gegenwart bei jedem Menschen singulär, und über Erinnerung und Gedächtnis, durch Ähnlichkeit oder Analogie[27] mit Vergangenheit und Zukunft, also über den Jetzt-Moment hinaus verbunden.
Die hybride Medialität der Sprache mit ihren Elementen des Graphisch-Visuellen und des Körperlich-Organischen, diese beiden Sprachdimensionen berühren sich in der Poetik Walsers. Diese wird mit der neuen Phänomenologie eines Merleau-Ponty und Hermann Schmitz', auf die ich mich punktuell bezogen habe, annähernd beschreibbar. Stärker als die Negation einer auf das Rationale reduzierten Sprache – Reto Sorg spricht bei Walser treffend von einer „mitlaufenden Reflexion"[28] – kommt es ihm auf die Integration ausgegrenzter Sprachwelten der sinnlichen Welterfahrung an.

Literatur

Primärliteratur:

Walser, Robert. *Aus dem Bleistiftgebiet* Band 4: Mikrogramme 1926/27. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.

Walser, Robert. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben,* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985/1986.

Walser, Robert. *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte Band III/3 Drucke in der Neuen Zürcher Zeitung.* Herausgegeben von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Basel: Stroemfeld/Schwabe 2013.

Sekundärliteratur:

Baßler, Moritz. *Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916.* (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 134) Tübingen: Niemeyer, 1994.

Baßler, Moritz / Christoph Brecht / Dirk Niefanger / Gotthart Wunberg (Hg.). *Historismus und literarische Moderne.* Tübingen: Niemeyer 1996.

Baumgartner, Michael, Andreas Michel, Reto Sorg (Hg.). *Historiografie der Moderne.*

[27] Der Kognitionswissenschaftler Douglas Hofstadter sieht in der Analogie die Initiation des Denkens, vgl. Hofstadter, D. R. / Sander, E., Surfaces and Essences: *Analogy as the Fuel and Fire of Thinking.* Basic Books 2013.

[28] Schuppli, Madeleine / Schmutz, Thomas / Sorg, Reto (Hg.). *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles: Robert Walser und die bildende Kunst.* Argauer Kunsthaus, Benteli 2014, 31.

Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die Wechselseitige Erhellung der Künste. München: Fink 2016.

Benjamin, Walter. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lessko“*, Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007, 103–128: 107.

Böhme, Gernot. *Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung.* In: *Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne*. Hrsg. von H. Adler / U. Zeuch. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, 45–56.

Böhme, Gernot. „Über Synästhesien“. In: *Daidalos 41* (1991), 26–37.

Brotbeck, Roman. *Töne und Schälle. Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021, Robert Walser-Studien 7*, 2022, Paderborn: Brill. DOI: https://doi.org/10.30965/978-3-8467-6686-6.

Evans, Tamara S. „*A Paul Klee in Prose*: Design, Space, and Time in the Work of Robert Walser“ In: *The German Quarterly* 57/1, 1984, 27–41.

Gloor, Lukas. *Prekäres Erzählen Narrative Ordnungen bei Robert Walser, Franz Kafka und Theodor Fontane.* Fink Verlag, Leiden: Brill 2020. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846765593

Hisayama, Yuho. *Erfahrungen des ki – Leibessphäre. Atmosphäre, Pansphäre.* München: Alber 2014.

Hauskeller, Michael. *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung.* Berlin: Akademie Verlag 1995.

Mann, Golo. *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, 1958.

Mann, Thomas. *Buddenbrooks*: *Verfall einer Familie. Gesammelte Werke in zwölf Bänden,* Frankfurt/Main: 1960.

Mauthner, Fritz. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Erster Band: *Zur Sprache und zur Psychologie.* Stuttgart/Berlin: J. G. Cotta 1906.

Merlau-Ponty, Maurice. „Der Zweifel Cézannes“ (1945) In: *Was ist ein Bild.* Gottfried Boehm (Hg.) München: Fink 1994.

Merlau-Ponty, Maurice. „Das Auge und der Geist“ (1961) In: *Auszug aus: Das Auge und der Geist: philosophische Essays.* Hrsg. und übers. von Hans Werner Arndt, Hamburg 1984.

Nájera, Elena. „Wittgenstein versus Mauthner: Two critiques of language, two mysticisms“, *Papers of the 30th International Wittgenstein Symposium 5-11 August 2007. Philosophie der Informationsgesellschaft - Philosophy of the Information Society.* Eds. Herbert Hrachovec, Alois Pichler, Joseph Wang. Kirchberg am Wechsel: ALWS 2007. https://wab.uib.no/ojs/index.php/agora-

alws/issue/view/181
Nordau, Max. *Entartung* Erster Band, Berlin: Duncker 1892.
Nordau, Max. *Entartung* Zweiter Band, Berlin: Duncker 1893.
Radkau, Joachim. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler.* München: Hanser 1998.
Schildmann, Mareike. *Poetik der Kindheit. Literatur und Wissen bei Robert Walser.* Göttingen: Wallstein 2019.
Schmitz, Hermann. *Atmosphären.* Freiburg / München: Verlag Karl Alber 2014.
Schuppli, Madeleine / Schmutz, Thomas / Sorg, Reto (Hg.). *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles: Robert Walser und die bildende Kunst.* Argauer Kunsthaus, Benteli 2014.
Serres, Michel. *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische.* Übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2012.
Sontag, Susan. „Walser's Voice", p. vii. In: *Robert Walser. Selected Stories with a Foreword by Susan Sontag.* Transl. by Christopher Middleton and others. New York: Farrar, Straus and Giroux 1982.
Stiemer, Hendrik. *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung: Text- und Kontextstudien zu Robert Walser.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
Thums, Barbara. „Zuschauen und Erzählen. Robert Walsers Schaubühnen-Texte", in: *sprache und literatur 47* (2018/118), 115–132.
Utz, Peter. *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers "Jetztzeitstil"* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.
Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell 1958 (1986).

Megumi Wakabayashi

Thematische und poetologische Grenzüberschreitungen zwischen Malerei und Dichtung in Robert Walsers *Fritz Kocher's Aufsätze*

Einleitung

Gotthold Ephraim Lessing hatte 1766 mit seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* eine lang anhaltende Debatte ausgelöst. Er vertritt die Ansicht, dass Malerei, die bildende Kunst insgesamt, und Poesie ihre Gegenstände in Raum und Zeit je verschieden darstellen. Robert Walser knüpft in seinem Prosatext „Ein Maler" an diese Debatte an, indem er in das Verhältnis von Bild- und Textmedium thematisiert. Auf den ersten Blick scheint der Erzähler mit Lessings Ansichten übereinzustimmen. Im Gegensatz dazu werden jedoch in diesem Text die Grenzen zwischen den beiden Künsten überschritten, wie im Folgenden gezeigt wird.

„Ein Maler" befindet sich in Walsers erstem Buch *Fritz Kocher's Aufsätze*[1] von 1904 neben den drei weiteren Prosatexten „Fritz Kocher's Aufsätze", „Der Commis" und „Der Wald". Das ganze Buch zeichnet sich durch eine weitere poetologische Grenzüberschreitung aus. Die Ich-Erzähler und die Figuren überschneiden sich mit Herausgeber und Verfasser, die Grenzen zwischen den scheinbar voneinander unabhängigen Prosatexten erweisen sich als fließend.

Darüber hinaus tragen auch die Buchgestaltung und die Illustrationen des Bruders Karl Walser wesentlich zur Aufhebung der Grenzlinien bei, wodurch die Bestimmung der Autorenschaft vage wird: Mit Recht werfen Müller und Utz im Kommentar die Frage auf, wer denn eigentlich der Autor sei (Walser 2020, 4: 99).

In meinem Beitrag wird Walsers erzählerische Strategie der Grenzüberschreitungen analysiert und das komplizenhafte Zusammenspiel von Text und Bild beleuchtet. Zunächst untersuche ich inhaltlich die Überschneidungen von Maler und Dichter, dann von Erzähler und Figuren und schließlich die Illustrationen und die Buchgestaltung in ihrer Funktion als verknüpfende Rahmenkonstellation zwischen den einzelnen Texten.

[1] Walser, Robert. *Fritz Kocher's Aufsätze*. *Werke*. *Berner Ausgabe* Bd. 4. Hg. Dominik Müller und Peter Utz mit Kommentar, Nachwort und Anhang. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020. In der neuen Berner Ausgabe wird statt „Kochers" die apostrophierte Schreibweise „Kocher's" verwendet und folgt darin dem Erstdruck im Berner Sonntagsblatt (1902) und der ersten Insel-Ausgabe (1904).

1. Maler und Dichter

1.1. Ein schreibender Maler

In einer kurzen Einleitung zu „Ein Maler“ erklärt ein Herausgeber, wie ihm „die Blätter aus einem Notizbuch eines Malers in die Hände geraten“ (Walser 2020, 4: 58) sind. Im nächsten Abschnitt wechselt die Erzählperspektive zum Maler, der folgendes notiert:

> Dies soll eine Art Tages- oder Notizbuch werden. Ich werde die Blätter, wenn sie zu Ende geschrieben sind, verbrennen. Wenn sie zufällig aufbewahrt werden, so mögen sie nur einem neugierigen, schwatzhaften Schriftsteller in die Hände fallen; was kann mir daran liegen? Die Welt ist mir gleichgültig, ebenso die Menschen, ebenso diese paar Aufzeichnungen. Ich schreibe zu meinem Vergnügen, so zwischen dem Malen hindurch, wie ein Dieb, wie ein Erzschelm; ich habe immer gern kleine Streiche verübt. Und welch harmloser, unbedeutender Streich ist dieses Aufschreiben! [...] Das Schreiben ist überdies für die Malerhand eine amüsante Abwechslung, warum sollte ich das meiner Hand nicht gönnen? (Walser 2020, 4: 58)

Hier handelt sich nicht um ein Skizzenbuch, in das der Maler etwas zeichnen oder malen will, sondern um ein Tages- oder Notizbuch. Nach seiner Aussage geschieht dieses Schreiben nur zum Vergnügen und ist für ihn als Maler keineswegs die Hauptbeschäftigung. Er betont, ein Maler zu sein, während er aber gleichzeitig hervorhebt, dass er gerade beim Schreiben ist. Der Erzähler des Textes ist somit ein „schreibender Maler“. Bichsel bemerkt dazu:

> Hinter der Maske des schreibenden Malers versteckt sich ein Dichter, der in seiner Inszenierung des Schreibens mit einem souveränen Lächeln die Bestrebungen seines alter ego, des Malers, der seine bildende Kunst gegenüber der Wortkunst des Dichters wortreich in den Vordergrund stellt, fortwährend unterläuft.[2]

Der schreibende Maler ist einer, der mit spielerischer Leichtigkeit die normative Grenzziehung Lessings zwischen Malerei und Literatur überschreibt (Bichsel 2020, 104). Im oben zitierten Abschnitt nach der Einleitung tauchen wiederholt die Blätter und eine Hand oder die Hände auf. Anstelle von Wörtern wie Buch, Tagebuch, Notiz oder Notizbuch vermittelt die Verwendung des Wortes ‚Blätter‘ dem Leser ein taktiles Gespür

[2] Bichsel, Beat. *Augen-Blicke des Schreibens. Zur Poetik des Visuellen in der Schreibszene Robert Walsers*. Basel: Schwabe, 2020, 103.

des Papiers. Dieses Tastgefühl wird sicherlich durch die immer wieder erwähnte Hand noch intensiviert. Papier ist ein wesentlicher Bestandteil sowohl der Dichtung als auch der Malerei oder des Skizzierens, und in den beiden Künsten werden sie von der Hand geschaffen. Die Betonung des Tastgefühls unterstreicht die Materialität und Körperlichkeit des Schaffens sowohl in der Sprachkunst als auch in der bildenden Kunst. Der Maler bezeichnet übrigens sein ‚Schreiben' auch als ‚Aufzeichnungen'. Der Begriff Aufzeichnung ist nicht auf den sprachlichen Bereich beschränkt, sondern bezieht sich auch auf bildliche und akustische Medien. „Diese paar Aufzeichnungen" (Walser 2020, 4: 58) des schreibenden Malers zielen darauf, die Grenze zwischen den Künsten zu verunschärfen. Er versucht die Grenze in Bewegung und Schwingung zu versetzen, sie schreibend und ‚aufzeichnend' zu überschreiten.

1.2. Der Nebel als Schlange

Der Maler schreibt seine Zeilen in einer in einem Wald gelegenen Villa, die eine Gräfin, seine Verehrerin, besitzt. Dieser Wald ist fast immer in dichten Nebel gehüllt, was ihn zu folgenden Gedanken inspiriert:

> Ich streife oft nur umher, um mit dem Nebel in der Wette umherzustreichen. Das steigt, das fällt, das zieht sich hin, das schleicht, das schießt sich plötzlich seitwärts, es ist wundervoll. Wie weiße Schlangen! Aber ein Dichter kann das nie sagen, das kann nur ein Maler sagen. Ich könnte kein Dichter sein, denn ich liebe die Natur zu ungestüm, und: ich liebe nur sie. Ein Dichter aber soll vorwiegend über Welt und Menschen berichten. In der Naturschilderung wird er immer hinter dem Maler zurückbleiben, es ist nicht anders möglich. [...] Jede Kunst soll und muß ihre Grenzen haben, damit nicht die eine die andere verschlingt. (Walser 2020, 4: 59)

Der Vergleich der weißen Schlangen und das Verb „verschlingen" spielen eindeutig auf die Laokoon-Plastik an (Müller 2007, 119–120). Walser zeigt, dass er sich auf seine spezifische Weise mit dem Thema „Laokoon" auseinandersetzt. Der Maler grenzt sich hier vom Dichter ab und darin scheint er mit Lessing übereinzustimmen. Trotzdem können wir seine Behauptung nicht beim Wort nehmen.
Im obigen Zitat werden eine Reihe von Verben wie ‚streichen', ‚steigen', ‚schleichen' und ‚schießen' verwendet, die mit s- oder sch-Laut beginnen, und dann folgt der Satz „Wie weiße Schlangen!", der akustisch das Zischen und das Geräusch von kriechenden Schlangen wiedergibt. Außerdem wird der Buchstabe S als Ikon für die

Schlange dargestellt.[3] Hier werden sprachlich Klänge und visuelle Bilder zugleich hervorgerufen, und betonen auf diese Weise die Möglichkeit, den Text auditiv und visuell zu lesen.
Insbesondere das Verb ‚streichen' hat doch ein breites und vielfältiges Spektrum an Wortsinnmöglichkeiten. Als intransitives Verb bedeutet es ‚umherwandern' oder ‚sich herumtreiben', aber als transitives Verb, wenn es mit dem Objekt Pinsel oder Stift kombiniert wird, bezeichnet es die Bewegung des Pinsels oder Stifts. Das Verb kann in die beiden Wortfelder ‚malen' und ‚schreiben' eingeordnet werden.

> Der Maler streicht mit dem Pinsel über die Leinwand und der Dichter setzt mit seiner Feder oder seinem Schreibstift Striche auf das Papier. Malen und Schreiben erweisen sich damit als Facetten ein und derselben künstlerisch-produktiven Tätigkeit. (Bichsel 2020, 105)

Im Wald ist es, als ob der Nebel, der sich vertikal und horizontal, links und rechts nach allen Seiten hin ausbreitet, eine Art Textur webe. Durch den Wald ziehend, assoziiert der Nebel einerseits visuell die Laokoon-Plastik, während seine sich ständig verwandelnden Formen auf der anderen Seite das Element der Zeitlichkeit zeigen. Die nebelartige Textur kann sowohl visuelle bildende Kunst als auch zeitliche Sprachkunst darstellen.

1.3. Ein tanzender Dichter

Eines Tages erscheint in der Villa ein kranker Dichter, von dem es heißt:

> Wenn er berauscht ist, tanzt er. [...] Es ist eine seltsame, durchdachte Grazie in seinen Bewegungen. Wie wohlwollende Verse muten seine Neigungen und Beugungen an. So tanzt nur ein Dichter! Arme, Hände und Füße bringen eine Musik hervor, die man nirgends mit Ohren hört, die man eher mit Augen sieht. (Walser 2020, 4: 71)

Auch der tanzende Dichter weicht scheinbar von seiner Rolle ab. Aber sein Tanz hat Beugungen, d.h. hier lässt sich die Doppelbedeutung der körperlichen Bewegung und der sprachlichen ‚Beugung' von Substantiven und Verben verstehen. Tanzen bedeutet hier ebenso Dichten: Er dichtet, indem er tanzt, dabei entsteht eine Musik, die aber nicht hörbar, sondern sichtbar, also lesbar ist.

[3] Vgl. Bichsel 2020, 107. Bichsel erläutert auch den Zusammenhang zwischen den Alliterationen und dem „Mal-Akt": „Gleichzeitig werden in den s- und sch-Alliterationen das Reiben und das Streichen eines Pinsels auf der Leinwand des Malers akustisch aufgerufen, wodurch sich die Textstelle zusätzlich als Sprach-Bild des Mal-Aktes zu erkennen gibt."

1.4. Dichter und Maler

Der Dichter überschreitet noch eine andere Grenze. Während der Maler den Dichter beobachtet und seine Eindrücke niederschreibt, betrachtet und studiert der Dichter geradezu wie ein Maler die Nebellandschaft. Hier scheinen Maler und Dichter ihre Rollen getauscht zu haben. Wiederum hält der Maler seine Absicht zu malen schriftlich fest:

> Jetzt, während ich dies schreibe, schaut er neben mir zum Fenster hinaus: in den Regen, in die weite, abwärtssinkende Landschaft, in die Tannen und in den feinen, streichenden, fauchenden Nebel. So blickt und blickt er. [...] Vielleicht dichtet er noch etwas hier! Ich werde ihn malen. Ich werde ihn malen, wie er jetzt ist, in derselben zufälligen Haltung, wie er hinausblickt. Ich werde Gelegenheiten haben, Tannen zum Fenster hineinblicken zu lassen. Er, wie er hinausblickt, sie, wie sie hineinblicken. (Walser 2020, 4: 71)

Der Blick des Dichters wird dabei von den Tannen erwidert, d.h. die Objektivierung der Welt durch das Subjekt, und damit auch die Grenze zwischen dem Blicken und dem Dichten wird aufgehoben.

2. Erzähler und Figuren

Der Prosaband *Fritz Kocher's Aufsätze* besteht, wie bereits erwähnt, aus vier unabhängigen Prosatexten, die jeweils einen eigenen Titel tragen. Ursprünglich wurden sie zwischen März und August 1902 in acht Teilen im Berner Sonntagsblatt veröffentlicht. 1904 wurden sie in einem Buch zusammengefasst, gestaltet und illustriert von seinem Bruder Karl Walser, dem erfolgreichen Bühnenbildner und Maler. In jedem Prosatext überschreiten bald die jeweiligen Erzählfiguren die Grenze zwischen Herausgeber und Verfasser, bald treten die Figuren über die Grenzen zwischen den vier Prosatexten hinweg auf. Folglich ist die gegenseitige Unterscheidung der Prosatexte nicht immer eindeutig. Die Figuren weisen gegenseitige Beziehungen auf, und sind dennoch nicht identisch. Diesem Zusammenhang soll näher nachgegangen werden.

2.1. Herausgeber und Schüler

In der Einleitung des ersten gleichnamigen Prosatextes des Bandes „Fritz Kocher's Aufsätze“ versichert der Herausgeber, dass er an den Aufsätzen, die der Schüler Fritz

hinterlassen hatte, keine Änderung vorgenommen habe:

> Der Knabe, der diese Aufsätze geschrieben hat, ist kurz nach seinem Austritt aus der Schule gestorben. [...] Sie mögen vielen an vielen Stellen unknabenhaft und an vielen andern Stellen zu knabenhaft erscheinen. Aber ich bitte, zu bedenken, daß meine Hand daran nichts geändert hat. Ein Knabe kann sehr weise und sehr töricht fast im selben Moment reden: so die Aufsätze. [...] Adieu, mein Kleiner! Adieu Leser! (Walser 2020, 4: 9)

Mit den Abschiedsworten „Adieu, mein Kleiner! Adieu Leser“ verschwindet der Herausgeber und es folgen die Schulaufsätze. Der Verfasser und Ich-Erzähler der zwanzig Aufsätze ist selbstverständlich der Schüler Fritz. Trotz dieser erklärten Textstruktur stellt sich aber die Frage, ob der Schüler und der Herausgeber nicht identisch seien. Nicht nur die Ähnlichkeit im Stil, auch die Anspielungen des Schülers auf den Beruf ‚Schriftsteller‘ lassen aufhorchen, wie in den folgenden Zitaten zu sehen ist:

> Wir haben’s schon beschrieben, wenn auch ungenügend gesagt. Wir? Ei, spreche ich in der Mehrzahl? Das ist eine Schriftstellergewohnheit, und ich komme mir, wenn ich Aufsätze schreibe, immer wie ein Schriftsteller vor. (Walser 2020, 4: 26)
> Wie lieb und gut, kann meine ungeübte Feder nicht ausdrücken. Das sollte ein Schriftsteller von Beruf schreiben, der nähme das anders in die Hand. (Walser 2020, 4: 15)

Die Frage ist, weshalb Walser die Figur des Schülers aus seiner Schülerrolle fallen lässt: Hierin liegt eine ironisch-humorvolle Überheblichkeit und kindliche Altklugheit, die das Rollenspiel von Herausgeber und Schüler und auch den Akt des Schreibens ins Bewusstsein hebt.

2.2. Commis und Dichter

Der zweite Prosatext „Der Commis. Eine Art Illustration“ besteht in „[der] Schilderung einer alltäglichen Büroszene“ (Walser 2020, 4: 126). Auch die Figur des Commis wird mit einem Schriftsteller verglichen:

> Sein Talent zu schreiben macht leicht einen Schriftsteller aus dem Commis. Ich kenne zwei, drei, deren Traum Schriftsteller zu werden, bereits in Erfüllung gegangen ist, oder noch gehen wird. (Walser 2020, 4: 45)

Ein Commis ist mit seiner Schreibfeder auch ein „Schreibdasein“, darin dem Schriftsteller ähnlich. Insofern ist er „ein potenzieller Dichter“ (Müller/Utz 2020, 116). Das Schreiben fungiert hier als Verbindungsglied zwischen Commis und Dichter, aber auch zwischen diesen beiden und dem Schüler Fritz. Denkbar wäre, dass der Schüler seinen Platz „vom Schülerpult zum Stehpult“ (Walser 2020, 4: 115) gewechselt hat.

2.3. Ein kranker Dichter

Ein arbeitsloser Commis, der dichtet, so das Klischee, soll krank sein:

> Dieser Commis fing an, aus verzehrender Langweile Gedichte zu schreiben, und er hat einige schöne gemacht. [...] Es muß eine Art Krankheit bei ihm sein, daß er es nirgends aushalten kann, [...]. Kein Zweifel, er wird zugrunde gehen. (Walser 2020, 4: 51)

Eben eine solche Figur des kranken Dichters tritt im daran anschließenden Prosatext „Ein Maler“ auf. Die Vermutung liegt nahe, dass der dichtende Commis die Grenze des Prosatextes überschreitet und nun im Notizbuch des Malers in Erscheinung tritt. Diese Assoziation liegt bei dem bisherigen Reigen schreibender und dichtender Figuren nahe.

2.4. Der Wald

Im letzten Prosastück „Der Wald“ wird das Thema des Tannenwaldes, das bereits im Maler-Text erschienen war, wieder aufgegriffen und in den Vordergrund gerückt. Der Eindruck entsteht, dass der letzte Prosatext eine Fortsetzung des vorangegangenen wäre. Allerdings scheint der Einleitungssatz eher an die Schüleraufsätze anzuspielen.

> Wir hatten in der Schule einen alten Lehrer mit großem Kopf, [...]. Eines war sicher, die Worte des alten Lehrers gaben unserer Einbildungskraft zu tun, [...]. – Lehrer sterben, Knaben wachsen, und die Wälder bleiben, (Walser 2020, 4: 78)

Die Rede von „einem Lehrer“ erinnert unweigerlich an die Aufsätze des Schülers. Dieser schreibt in der Tat auch ein paar Aufsätze zum Thema Lehrer. Indem die Einleitung des letzten Prosatextes im Präteritum Erinnerungen an die Schule erzählt, ließe sich spekulieren, der Erzähler sei der erwachsene Fritz Kocher. Der ist jedoch früh verstorben, wie der Herausgeber versichert hatte. Damit lässt der Text den Leser mit einem ungelösten Rätsel zurück.

2.5. Poeten, Maler und Liebende

Im achten Abschnitt des letzten Prosatextes finden sich Schlüsselwörtern wie Poeten, Maler, Liebende und Skizzenbücher. Sie erinnern somit an den dritten Text „Ein Maler“:

> Die Poeten, das ist sicher, lieben den Wald, die Maler auch, das ist ebenso sicher, und alle braven Menschen, besonders aber Liebende! (Walser 2020, 4: 87)
> Es waren zwei junge Maler, die frisch in der Welt herumwanderten, mit der Absicht, ihre Skizzenbücher voll nach Hause zu tragen, um zeigen zu können, daß sie fleißige Kerle seien. (Walser 2020, 4: 87)

Außerdem wird eine kleine Geschichte über zwei Jungen und ein Mädchen eingefügt, in der einer der Jungen und das Mädchen ein Liebespaar sind. Diese Dreiecksbeziehung scheint jene aus dem vorherigen Prosatext widerzuspiegeln: Der Maler, der Dichter und die Gräfin, die in den Maler verliebt war und inzwischen mit ihm ein Paar ist.
Obwohl die vier Prosatexte separat konzipiert sind, tauchen die Erzähler und Figuren außerhalb der jeweiligen Texte erneut auf und verweisen damit auf ihre wechselseitigen Beziehungen. Dennoch können die Erzähler und Figuren über die einzelnen Texte hinweg nie eindeutig identifiziert werden. Bei Walser schlüpfen sie spielerisch aus der ihnen zugeteilten Rolle.

3. Buchgestaltung von Karl Walser

Robert Walser veröffentlichte zu seinen Lebzeiten sechzehn Bücher. Darunter wurden elf von Karl gestaltet und fünf davon von ihm dazu auch illustriert. Bei ihrer ersten Zusammenarbeit *Fritz Kocher's Aufsätze* ist die Tatsache interessant, dass die Unabhängigkeit jedes Prosatextes nicht nur von den aufgezeigten Erzählstrategien in Frage gestellt wird, sondern auch die Buchgestaltung und die Illustrationen von Karl Walser wesentlich dazu beitragen, die Grenzen der Einzeltexte zu verwischen.

3.1. Innentitel und Überschrift

Bei der ersten Ausgabe beim Insel-Verlag fällt die Titelseite ins Auge. Hier steht der Titel: „Fritz Kocher's Aufsätze. Mitgeteilt von Robert Walser“. Der Herausgeber der neuen Walser-Gesamtausgabe bemerkt, damit beginne bereits das verwirrende, das

gesamte Buch bestimmende Rollenspiel (Müller und Utz 2020, 124). Was bedeutet „Mitgeteilt von Robert Walser“? Was teilt er mit? Ist er nicht der Autor? Mit diesen Fragen spielt auch Karl Walser mittels seiner Buchgestaltung.
Jeden Aufsatztitel vom Prosatext „Fritz Kocher’s Aufsätze“ hat Karl handschriftlich gestaltet. Auffallend ist dann aber, dass auch die folgenden, davon eigentlich unabhängigen Prosatexte in gleicher Form wie die Aufsätze gestaltet wurden. Folglich wirken die Titel der drei Prosatexte durch die Überschriftgestaltung wie einzelne Teile der Schulaufsätze.

3.2. Illustrationen

Karl zeichnete für den ganzen Band insgesamt elf Illustrationen: Dabei wurden vier Illustrationen für „Fritz Kocher’s Aufsätze“, eine für „Der Commis“, wieder vier für „Ein Maler“ und zwei für „Der Wald“ verwendet. Die Tatsache, dass alle Illustrationen im gleichen Stil gezeichnet sind, verleiht dem Band eine visuelle Einheit, die auch die Eigenständigkeit der vier Prosatexte reduziert. Dieser Eindruck wird schließlich dadurch intensiviert, dass die Illustration „Fritz Kocher’s Grab“ am Ende des Buches platziert wurde. Dadurch wird die Grenze zwischen den vier Prosatexten verwischt und eine Lesart gefördert, dass alle Texte aus der Feder des fiktiven Schülers stammen.
Fritz Kocher’s Aufsätze war Robert Walsers erstes Buch, wobei Karl Walser nicht nur mit der Umschlagsgestaltung, sondern auch mit einer Folge von Illustrationen zu einzelnen Textabschnitten mitwirkte. Diese erste Kollaboration der Brüder wird dadurch zu einem anschaulichen Beispiel einer erzählerischen Strategie, Text und Bild ineinander in Korrelation treten zu lassen.

Literatur

Primärliteratur

Walser, Robert. *Fritz Kocher’s Aufsätze. Werke. Berner Ausgabe* Bd. 4. Hg. Dominik Müller und Peter Utz mit Kommentar, Nachwort und Anhang. Berlin: Suhrkamp, 2020.

Walser, Robert. *Fritz Kocher’s Aufsätze. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte.* Bd.I/I. Hg. Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin, Basel: Stroemfeld/Schwabe, 2010.

Walser, Robert. *Fritz Kocher’s Aufsätze*. Supplementband zu KWAI/1. Basel:

Stroemfeld/Schwabe, 2010.

Sekundärliteratur

Bichsel, Beat. *Augen-Blicke des Schreibens. Zur Poetik des Visuellen in der Schreibszene Robert Walsers*. Basel: Schwabe, 2020.

Echte, Bernhard und Andreas Meier (Hg.). *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter.* Zürich: Rothenhäuser Verlag Stäfa, 1990.

Fattori, Anna. „Karl und Robert Walser: Bild(er) und Text in Leben eines Malers“. *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser.* Hg. Anna Fattori und Margit Gigerl, München: Wilhelm Fink, 2008. 89–105.

Gisi, Lucas (Hg.). *Robert Walser-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung.* Stuttgart: Metzler, 2018.

Müller, Andreas Georg. *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne. Studien zu Robert Walsers Frühwerk.* Tübingen und Basel: A. Francke, 2007.

Müller, Dominik. „Ambivalenzen im Rollentext Fritz Kocher’s Aufsätze mitgeteilt von Robert Walser (1904)“. *Robert Walsers Ambivalenzen.* Hg. Kurt Lütscher, Reto Sorg, Bernd Stieger und Peter Stocker, Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 49–63.

Sorg, Reto. „Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der ›Fernen Nähe‹ bei Robert Walser“. In: *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser.* Hg. Anna Fattori und Margit Gigerl, München: Wilhelm Fink, 2008. 177–191.

Schwerin, Kerstin Gräfin von. „Im weitverzweigten Lebensgarten. Robert Walsers Gedicht *Der verlorenen Sohn* und Rembrandts Bild *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*“. In: *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. Hg. Anna Fattori und Margit Gigerl, München: Wilhelm Fink, 2008. 129–141.

Fuminari Niimoto

Künstlerbild und Poetenleben
oder Warum Robert Walser immer wieder die Darstellenden darstellt

1. *Cézannegedanken* oder Das Beleben der Dinge

Bild und Leben stehen bei Robert Walser seit seinen frühen Werken im krassen Gegensatz zueinander. In seinem Debütroman *Geschwister Tanner* (1907) werden die Augen des malenden Bruders Kasper mit denen des dahinlebenden jüngeren Simon verglichen und in Frage gestellt.

> Seine [=Kaspers] Augen waren kalt und ruhig in die Ferne gerichtet, als wüßten sie dort Besseres zu sehen. Sie schienen zu sprechen: „Wir, wir sehen Schönes; quält euch doch nicht, ihr andern Menschenaugen, ihr werdet es ja doch nie sehen, was wir sehen!“ [...] „Sie sind so groß, treten so weit hervor, scheinen sich um nichts zu kümmern, sind so achtlos und immer so groß geöffnet; wie leicht können sie verletzt werden!“ jammerte sie.[1]

> „Laß mich in deine Augen sehen, du hast so schöne Augen, Simon, Augen, in deren Anblick man liegt wie im Bett, wenn alles beruhigt ist und man betet“, sprach sie zu ihm. (Walser 1986, 9: 74)

Aufgrund dieser Zitatstellen ist anzunehmen, dass Robert Walser bereits in seinem ersten Roman sich von den ausschließlich sehenden, nie sich selbst befragenden Künstleraugen bewusst und kritisch distanzierte. Ganz verallgemeinernd ausgedrückt, war er nie zufrieden mit der tradierten Abbildtheorie und der statisch-einseitigen Beziehung zwischen Darstellenden und Dargestellten. Mit Worten seines Lieblingsautors Büchner ließe sich sagen, dass Walser kein „Medusenhaupt“[2] in seinem Text gelten lassen wollte. Was er sich denn von einem Maler wünschte, wird unter anderem in seinem späteren Prosastück *Cézannegedanken* (1929) unmissverständlich klar skizziert, worin sich der Protagonist an das eben gemalte Tuch auf seinem Bild wandte und möglicherweise so

[1] Walser, Robert. *Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelausgaben.* Bd. 9. Hg. von Jochen Greven. Zürich/Frankfurt: Suhrkamp 1986, 73−74. Zitate und Nachweise dieser Ausgabe im Folgenden: Walser Jahr, Band: Seitenzahl.

[2] Büchner, Georg. *Lenz*, Hg. v. Burghard Dedner/ Hubert Gersch. *Marburger Ausgabe. Bd. 5.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, 37.

anredete: „Belebe dich!“ (Walser 1986, 18: 253)

> Auch dieses Tischtuch habe seine eigentümliche Seele, wünschte er sich einzubilden, und jeder diesbezügliche Wunsch ging augenblicklich in Erfüllung. Bleich, weiß, rätselhaft-reinlich lag es da; er trat zu ihm hin, gab ihm Falten. Wie sich das Tuch anfassen ließ, ganz wie’s dem Antastenden beliebte! Es mag vorgekommen sein, daß er’s mit dem Wort: „Belebe dich“ anredete. (Walser 1986, 18: 253)

Wie Robert Walser diesen *Cézannegedanken* in seinen eigenen Texten sprachlich, das heißt, nicht mit einem Pinsel, sondern mit einer Feder und dann später mit einem Bleistift in die Praxis umsetzte, das wird im Folgenden in zwei Etappen ausgeführt: erstens in der Verdoppelung seiner Beschreibung und zweitens in seinen „Spaziergangsgedanken“.

2. *Der Greifensee* oder Die Verdoppelung der Beschreibung

In einem seiner frühesten Prosastücke *Der Greifensee* (1899) lässt der Ich-Erzähler in der Darstellung eines Spaziergangs zu einem „kleinen See“ die Beschreibung an sich wie eine konkrete Figur auftreten und springend und hüpfend zum See laufen und dann den See beschreiben.

> Auf welche Weise es mich zieht, und warum es mich zieht, wird der geneigte Leser selber wissen, wenn er das Interesse hat, meiner Beschreibung weiter zu folgen, welche sich erlaubt, über Wege, Wiesen, Wald, Waldbach und Feld zu springen bis an den kleinen See selbst, wo sie stehen bleibt mit mir und sich nicht genug über die unerwartete, nur heimlich geahnte Schönheit desselben verwundern kann. Lassen wir sie doch in ihrer althergebrachten Überschwenglichkeit selber sprechen. (Walser 1986, 2: 33)

Wie diese personifizierte Beschreibung den See mit ‚überschwenglichen‘ Worten zu schildern versucht und doch daran scheitert, das wollen wir hier aussparen und uns auf die Erzählstruktur konzentrieren. Nach dem Scheitern dieser Beschreibung kommt dann der Ich-Erzähler selber wieder zu Wort.

> Auf eine solche Weise spricht die Beschreibung, wahrlich: eine begeisterte, hingerissene Beschreibung. Und was soll ich noch sagen? Ich müsste sprechen wie sie, wenn ich noch einmal anfangen müsste, denn es ist ganz und gar die Beschreibung meines Herzens. (33)

Da die Beschreibung „seines Herzens“ bereits an der bildlichen Beschreibung des Sees und dessen Umwelt scheiterte, könne er, so der Ich-Erzähler, nicht mehr dasselbe wiederholen. Diese anscheinend total redundante Erzählstruktur musste Walser in sein allerfrühestes Prosastück hineinmontieren, weil er hervorheben wollte, dass dieser Spaziergang zu einem „fast unbekannten See“ doch sprachlich, das heißt, als ein zweidimensionales Geschehnis auf dem Papier stattfindet. Da muss die Beschreibung der Welt gerade deswegen scheitern, weil sie eben sprachliche Darstellung ist und bleibt. Unwissend, was er nun machen sollte, zieht nun der Ich-Erzähler seine Kleidung aus, springt ins Wasser, imitiert mimetisch die Ente auf dem See, und schwimmt hinaus.

3. *Kleist in Thun* oder Vom Hineinspringen, wenn nicht ins Bild, dann ins Wasser

Diese Verdoppelung der Beschreibung lässt sich auch in seinen Dichter- und Künstlerporträts, unter anderem in seinem Prosastück *Kleist in Thun* (1907) beobachten. Dort wird nicht nur das Leben von Heinrich von Kleist dargestellt. Beschrieben ist auch, wie Kleist an der optischen Wahrnehmung der Welt verzweifelt:

> Er sitzt da, vorgebeugten Antlitzes, als müsse er zum Todessprung in das Bild der schönen Tiefe bereit sein. Er möchte in das Bild hineinsterben. Er möchte nur noch Augen haben, nur noch ein einziges Auge sein. Nein, ganz, ganz anders. Die Luft muss eine Brücke sein und das ganze Landschaftsbild eine Lehne, zum Daranlehnen, sinnlich, selig, müde. Es wird Nacht, aber er mag nicht hinuntergehen, er wirft sich an ein unter Sträuchern verborgenes Grab, Fledermäuse umschwirren ihn, die spitzen Bäume lispeln mit leise daherziehenden Windzügen. Das Gras duftet so schön, unter dem die Skelette der Begrabenen liegen. Er ist so schmerzlich glücklich, zu glücklich, deshalb so würgend, so trocken, so schmerzlich. So allein. Warum kommen die Toten nicht und unterhalten sich auf eine halbe Stunde mit dem einsamen Manne? In einer Sommernacht muss einer doch eine Geliebte haben. Der Gedanke an weißlich schimmernde Brüste und Lippen jagt Kleist den Berg hinunter, ans Ufer, ins Wasser, mit den Kleidern, lachend, weinend. (Walser 1986, 2: 77)

Hier kann man genau beobachten, wie Walsers Kleist sich einmal jene Künstleraugen wünscht, es ihm dann jedoch gelingt, sie zu verweigern, mit den Worten: „Nein, ganz, ganz anders.“ Was er braucht, ist nicht „ein einziges Auge“, das alles ins Bild überträgt. Es muss doch eine sinnliche, ja synästhetische Beziehung mit der Umwelt gestiftet

werden, und auch hier geht schließlich der an der Darstellung gescheiterte Darsteller ins Wasser.

4. „Spaziergangsgedanken“ oder Vom Spaziergang der Gedanken auf dem Papier

Solcher verdoppelten Darstellung kann man auch in seinem längeren Prosawerk *Der Spaziergang* (1920) aus der Bieler Zeit begegnen:

> Eines Vormittags, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, setzte ich den Hut auf den Kopf, lief aus dem Schreib- oder Geisterzimmer weg und die Treppe hinunter, um auf die Straße zu eilen. Im Treppenhaus begegnete mir eine Frau, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah und etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau trug. (Walser 1986, 7: 83)

Das sind die Anfangszeilen der von Walser selber revidierten, zweiten Fassung von *Der Spaziergang*, die 1920 in seinem Prosaband *Seeland* aufgenommen veröffentlicht wurde. Wie Walser in einem Brief an den Inhaber des Rascher Verlags werbend betont, scheinen diese Zeilen tatsächlich „inhaltlich […] bereichert“.[3] Denn die Stellen, die in der ersten Fassung inhaltsorientierte Lektüre eher störten, sind hier fast vollständig weggestrichen. Lesen wir nun die entsprechenden Zeilen der ersten Version, die 1917 in der Form eines schmalen kleinen Büchleins publiziert wurde:

> Ich teile mit, daß ich eines schönen Vormittags, ich weiß nicht mehr genau um wieviel Uhr, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, den Hut auf den Kopf setzte, das Schreib- oder Geisterzimmer verließ, die Treppe hinunterlief, um auf die Straße zu eilen. Beifügen könnte ich, daß mir im Treppenhaus eine Frau begegnete, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah. Sie trug etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau. Ich muß mir jedoch auf das strengste verbieten, mich auch nur zwei Sekunden lang bei dieser Brasilianerin oder was sie sonst sein mochte, aufzuhalten; denn ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden. (Walser 1986, 5: 7. Hervorhebung: F.N.)

Im Vergleich zur späteren, revidierten Fassung wird hier nicht nur ein Spaziergang,

[3] Walser, Robert. *Briefe. 1897–1920.* Hg. von Peter Stocker u. Bernhard Echte, unter Mitarbeit von Peter Utz u. Thomas Binder. Berlin, 2018, 444.

sondern auch die Darstellung eines Spaziergangs mit dargestellt. Anders gesagt: es wird hier wiederum unterstrichen, dass dieser Spaziergang doch durch einen Schreibakt auf dem Papier praktiziert wird. Es ist keineswegs Zufall, dass man bereits in diesem Text aus der Bieler Zeit, wo Walser hochfiktiv „den Spaziergang“ poetologisch reflektiert, einem Begriff begegnet, der sonst fast nur in seinem späteren Werk anzutreffen ist: „Gegenständlichkeit“.

> Ein Spaziergang fördert mich beruflich und macht mir zugleich auch noch persönlich Spaß und Freude; er erquickt und tröstet mich, ist mir ein Genuß und hat gleichzeitig die Eigenschaft, daß er mich zu weiterem Schaffen reizt und anspornt, indem er mir zahlreiche kleine und große Gegenständlichkeiten als Stoff darbietet, den ich später zu Hause emsig und eifrig bearbeite. (Walser 1986, 5: 50)

Dass Walser über viele, ja mannigfaltige Gegenstände schreibt, dabei auch unbrauchbare Sachen, dienende Dinge liebevoll skizziert, das ist wohl bekannt und auch in der neuesten Walser-Forschung thematisiert.[4] Es wird jedoch kaum auf dieses nicht unbedingt geläufige Wort „Gegenständlichkeit“ bzw. „Gegenständlichkeiten“ im Plural geachtet. Auch in der Studie von Julia Maas *Dinge, Sachen, Gegenstände. Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers* wird dieser Begriff einfach als Derivat des von „Gegenstand“ abgeleiteten Adjektivs „gegenständlich“ angesehen.[5]
„Gegenständlichkeiten“ sind jedoch nicht mit „Gegenständen“ gleichzusetzen. Anders als konkrete, sogar fassbare „Gegenstände“ scheinen „Gegenständlichkeiten“ bereits anzufangen, aus dem Bild herauszuschlüpfen und gerade deshalb als Stoff für seine ‚emsige häusliche Arbeit‘ tauglich zu werden. Daher bedeutet es einen gravierenden Verlust, dass Walser in der zweiten Fassung von *Der Spaziergang* gerade diese häusliche Arbeit nicht mehr mit darstellte. Um so dankenswerter ist die Tatsache, dass uns beide Versionen vorliegen.
Symptomatisch für diesen Verlust ist das Verschwinden eines dem Autor eigenen Neologismus: „Spaziergangsgedanke“. Um das festzustellen, soll eine Textstelle vergleichend in beiden Fassungen gelesen werden, wo der Protagonist gegenüber einem Steuerbeamten über die Bedeutung eines Spaziergangs für eine erfolgreiche Berufsausführung eine glühende Rede hält:

---

[4] Maas, Julia. *Dinge, Sachen, Gegenstände. Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers.* Paderborn: Wilhelm Fink, 2019, 13−22.
[5] Maas 2019, 17.

> Geheimnisvoll und heimlich schleichen dem Spaziergänger allerlei schöne, feinsinnige Spaziergangsgedanken nach, derart, daß er mitten im fleißigen, achtsamen Gehen innehalten, stillstehen und horchen muß, daß er über und über von seltsamen Eindrücken und bezaubernder Geistergewalt benommen und betreten ist und er das Gefühl hat, als müsse er plötzlich in die Erde hinabsinken oder als öffne sich vor seinen geblendeten, verwirrten Denker- und Dichteraugen ein Abgrund. Der Kopf will abfallen (Walser 1986, 5: 52−53. Hervorhebung: F.N.)

> Geheimnisvoll schleichen dem Spaziergänger allerlei Einfälle und Ideen nach, derart, daß er mitten im fleißigen, achtsamen Gehen stillstehen […] (Walser 1986, 7: 128. Hervorh.: F. N.)

Es ist zutiefst zu bedauern, dass in der inhaltsorientierten, nach Walsers werbender Aussage „neu und so vorteilhaft wie möglich geformte[n]“, [6] zweiten Fassung offensichtlich „allerlei schöne, feinsinnige Spaziergangsgedanken“ der Kürzung zum Opfer fielen. Hier wird der Spaziergang zwar inhaltlich gut genießbar, aber als Spaziergang auf dem Papier poetologisch nur ungenügend erfahrbar.

5. Gegenständlichkeit oder Vom Zurückschauen des Gegenüber

Walser wusste genau, wie er einerseits Dinge und Gegenstände in der Schwebe halten und andererseits darstellende Dichter und Künstler in Frage stellen kann. In seinen nachgelassenen Mikrogrammen, diesen auf äußerst bescheidene Weise auf gebrauchten, zerschnittenen Papierfetzchen mikrographisch verfassten Prosastücken wird schon von der Schreibsituation her die Wichtigkeit des darstellenden Poeten bis zur Grenze minimiert. Um so besser. Denn: Je nichtiger und winziger der Wert des Darstellenden ist, desto freier und sorgloser, das heißt, desto feinfühliger und sorgfältiger kann er mit den Dingen umgehen. Das dokumentiert zum Beispiel ein Mikrogramm aus dem Jahre 1927, das Walser auf einen Streifen Einschlagpapier kritzelte.

> Das Hinausblicken in die Landschaft gibt mir zur Beobachtung Anlaß, daß das Ziehende zierlicher, schöner, edler aussehen kann als das, was feststeht oder standhält. Soeben werden nämlich die Bäume und Bäumchen vom Wind einzig aus dem sehr einfachen, ohne weiteres wahrnehmbaren Grund geschüttelt, daß sie beharrlich sind. Inwiefern sie zeitweise nachgeben, entsteht die Rüttelung. Wenn sie nicht wurzeln würden, könnte von einem Rauschen ihrer

[6] Walser, Robert. *Briefe 1897–1920*. Berlin, 2018: 444.

> Blätter keine Rede sein und infolgedessen auch von einem Lauschen nicht. Das Lauschen ist vom Rauschen abhängig und das Rauschen vom Rütteln und das Rütteln von der fixierten, aus einem bestimmten Platz hervorwachsenden Gegenständlichkeit. (Walser. *Aus dem Bleistiftgebiet* Bd. 5, 2000, 83)

Wie bereits erwähnt, verwendet Walser das Wort „Gegenständlichkeit“ bzw. „Gegenständlichkeiten“ erst seit seiner Bieler Zeit, vor allem um Dinge zu bezeichnen, denen ein Spaziergänger auf der Straße begegnet. Hier in diesem Mikrogramm aus der Berner Zeit, geht der Erzählende nicht mehr auf der Straße, sondern sitzt am Fenster und sieht in die Landschaft hinaus, wie ehemals der malende Bruder in *Geschwister Tanner*, oder jener Kleist in Thun vor dem Thuner See. Jetzt aber sind die angeschauten Dinge trotz ihres Stillstehens sprachlich belebt, dadurch viel beweglicher und lebendiger. Sie bleiben nicht mehr Gegenstände, Objekte, sondern sind Gegenüber, die sich gegen den Anschauenden behaupten und möglicherweise zurückschauen. Man weiß schon, wie dieser „schöne, feinsinnige Spaziergangsgedanke“ im Zimmer sonst, wiederum im Walsers Neologismus, heißt: „Cézannegedanken“:

> Was er betrachtete, wurde vielsagend, und was er formte, schaute ihn an, als wär’s beglückt gewesen, und schaute auch uns noch heute so an.
>
> Man wird die Behauptung aufzustellen das Recht haben, daß er den ausgedehntesten, an Unermüdlichkeit grenzenden Gebrauch von der Gelenkigkeit und Willfährigkeit seiner Hände machte. (Walser 1986, 18: 256)

Literatur

Büchner, Georg. *Lenz*, Hg. v. Burghard Dedner/ Hubert Gersch. Marburger Ausgabe. Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.

Maas, Julia. *Dinge, Sachen, Gegenstände. Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers.* Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.

Walser, Robert. *Aus dem Bleistiftgebiet*. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt, 2000.

Walser, Robert. *Briefe. 1897−1920.* Hg. von Peter Stocker u. Bernhard Echte, unter Mitarbeit von Peter Utz u. Thomas Binder. Berlin, 2018.

Walser, Robert. *Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelausgaben.* Bd. 2. Hg. von

Jochen Greven. Zürich und Frankfurt, 1986.
Walser, Robert. *Der Spaziergang. Sämtliche Werke in Einzelausgaben.* Bd. 5. Hg. von Jochen Greven. Zürich und Frankfurt, 1986.
Walser, Robert. *Seeland. Sämtliche Werke in Einzelausgaben.* Bd. 7. Hg. von Jochen Greven. Zürich und Frankfurt, 1986.
Walser, Robert. *Geschwister Tanner. Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 9. Hg. von Jochen Greven. Zürich und Frankfurt, 1986.
Walser, Robert. *Zarte Zeilen. Sämtliche Werke in Einzelausgaben.* Bd. 18. Hg. von Jochen Greven. Zürich und Frankfurt, 1986.

Reto Sorg

‚Die Gebirgigmachung des Rahmens‘ oder Robert Walsers ‚Kunstschriftstellerei‘

1. Unmöglich und produktiv

Eine bestimmte Anzahl von Robert Walsers Feuilletontexten fällt in die sogenannte ‚Kunstschriftstellerei‘, ein Genre, das sich nach 1900 im boomenden Markt der Zeitungen, Kataloge, Zeitschriften und Kunstbücher herausbildet und bis zum Ende der Weimarer Republik in Blüte steht. Zur ‚Kunstschriftstellerei‘ zählt man Prosatexte, die Werke der bildenden Kunst sowie deren Urheber in deskriptiver und explikativer Hinsicht behandeln. Von der Kunstwissenschaft unterscheidet sie sich durch Breitenwirksamkeit, von der Kunstkritik durch stilistische Heterogenität. Die Schreibweise oszilliert zwischen argumentierender Essayistik, traditioneller Kunstkritik, hermeneutischer Bildinterpretation, sozio-historischer Verortung, kunstphilosophischer Auslegung und literarisch ambitionierter Beschreibung. Nicht-Fiktionalität und das sich einbringende Autoren-Ich sind konstitutive Elemente dieser Texte, die sich umfangmäßig zwischen kurzen Glossen und ausladenden Monografien bewegen.

Im Idealfall ist ein Kunstschriftsteller bestens vernetzt und informiert, verfügt über einen glänzenden, wiedererkennbaren Stil und vermag, seine Meinung überzeugend kundzutun. Die Blüte der Kunstschriftstellerei geht mit einem Aufschwung der Kunstvereine und Kunstmuseen sowie der Institutionalisierung der Sezessions-Bewegungen in Berlin, München und Wien einher. Ihr Zielpublikum ist die wachsende Zahl aller am Kunstbetrieb Beteiligten sowie der kunstinteressierte, aber oft „verunsicherte Bürger“[1], der seinem Geschmacksurteil nicht traut und nach Beratung strebt.

Kunstschriftsteller wie Julius Meier-Graefe, Oscar Bie, Richard Muther, Hermann Bahr oder Carl Einstein werden viel gelesen, haben aber nicht unbedingt einen guten Ruf. Wilhelm Hausenstein, selbst ein maßgeblicher Vertreter, kritisiert, seine Zunft habe „sich der Bindung durch einen bestimmten künstlerischen Gegenstand“ entledigt und schreibe primär von sich: „Was dem Sehenden, Denkenden, Schreibenden am Rand der künstlerischen Dinge einfiel, wurde Gegenstand der Darstellung.“[2] Er plädiert dafür, „dem Bild entlang zu leben, das Besondere von ihm auszusagen und den Grad von

[1] Marchal/Zeising/Degner 2020, 78.
[2] Hausenstein 1916/1920, 98.

Allgemeinheit zu erreichen, der vom Bild selbst erreicht wird.“[3] Dies im Wissen um die prinzipielle Vergeblichkeit der Bemühung: „Unmöglich bleibt es zuletzt, Auge und malende, meißelnde, zeichnende Hand in Gedanken, Wort und Schrift zu übertragen.“[4] Bei aller Kritik, die sie erfährt, begründet die Kunstschriftstellerei das breitenwirksame Schreiben über Kunst, das, indem es auf die künstlerische Praxis zurückwirkt, selbst zum produktiven Faktor wird.

2. Der Outsider als Insider

Bei aller Unorthodoxie, die Robert Walser als Schriftsteller gegenüber bildender Kunst an den Tag legt, kann er nicht verbergen, dass er ein vollendeter ‚Insider‘ ist. Seit ihrer gemeinsamen Jugend prägt ihn sein Bruder Karl, der in Berlin als Maler, Zeichner, Radierer, Illustrator, Buchgestalter, Freskenmaler und Bühnenbildner früh reüssiert und Teil des Kunstestablishments wird. Karl beherbergt Robert in seiner Atelierswohnung und führt ihn in die lokale Theater- und Kunstszene ein. Als wegweisend erweist sich dabei der Kunsthändler und Verleger Bruno Cassirer, der Robert Walser 1905 zur Mitarbeit an der Monatsschrift *Kunst und Künstler* einlädt und fünf seiner Bücher publiziert.
Der Text *Ein Maler* von 1902 belegt, dass Robert durch den Austausch mit seinem älteren Bruder früh über Fachwissen und ein elaboriertes Verständnis von Malerei verfügt. Der privilegierte Zugang in Berlin, den er ab 1905 genießt, eröffnet ihm die Welt hinter den Kulissen. Er pflegt Beziehungen zur Berliner Secession, amtet 1907 vorübergehend als deren Sekretär, unterhält Kontakte zu Sammlern, Händlern, Redakteuren und Verlegern und verfolgt die Künstlerexistenz seines Bruders aus allernächster Nähe (vgl. Echte 2019). Walsers Kunstschriftstellerei, welche die Konventionen der klassischen Ikonografie, der akademischen Kunstbetrachtung und der belletristischen Ekphrasis fröhlich unterläuft, entspringt also nicht der blauäugigen Unbekümmertheit eines Betriebsfremden, sondern der intimen Kenntnis und Erfahrung eines Eingeweihten, eines Eingeweihten freilich, der zum Betrieb auf Distanz geht.

[3] Hausenstein 1916/1920, 100.
[4] Hausenstein 1916/1920, 100.

3. Ekphrasis des Rahmens

Robert Walsers Verhältnis zur bildenden Kunst ist bislang unter diversen Gesichtspunkten behandelt worden: im Zusammenhang mit Fragen der Synästhesie (vgl. Utz 1998, Todorow 2009), im Kontext von Fragen der Intermedialität (vgl. Sorg 2015), hinsichtlich seiner transdisziplinären Wirkung (vgl. Evans 1996, Schuppli/Schmutz/Sorg 2024, Tobler 2015) oder im Rahmen von Überlegungen zu den von Karl Walser illustrierten Büchern (vgl. Müller 1997). Obwohl ihre präskriptive Wirkungsmacht und der damit einhergehende „Jargon für Eingeweihte und Halbeingeweihte“ [5], wie Hausenstein selbstkritisch meint, schon die Beteiligten umtreibt, wird die Kunstschriftstellerei und ihr Impact auf die Entwicklung der modernen Kunst und Literatur erst seit Kurzem aufgearbeitet (vgl. Marchal u. a. 2020).

3.1. Walsers Kanon

Wenn wir die repräsentative Auswahl der Texte über Künstler und Kunstwerke überblicken, die die 2006 von Bernhard Echte vorgelegte Anthologie *Vor Bildern* versammelt, so entspricht diese dem Muster, das auch Walsers literarische Vorlieben bestimmt: Zeitgenössische Werke, die in denselben Zeitungen und Zeitschriften publiziert und behandelt werden, in denen Walser selbst veröffentlicht, kommen kaum vor. So hat er sich zu Paul Klee, George Grosz oder Kasimir Malewitsch ebenso wenig vernehmen lassen wie zu Alfred Döblin, Gottfried Benn, Hugo Ball, Carl Einstein oder James Joyce (vgl. RWHb, 55–62).

Was Walser an Kunst berücksichtigt, erstreckt sich von der Renaissance über die Klassik bis hin zur Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts und umfasst unter anderem Cranach, Tizian, Brueghel, Rubens und Rembrandt, dann Watteau, Fragonard, Delacroix, Daumier, Cézanne, Renoir und schließlich van Gogh, Hodler und – last but not least – seinen Bruder Karl Walser.

Für einen Autodidakten ohne höhere Schulbildung ist diese Auswahl, die besondere Kompetenz oder spezifische Interessen voraussetzt, erstaunlich. Aufgrund von Walsers eigener Modernität könnte man erwarten, dass ihn neben anerkannten und etablierten Positionen doch auch zeitgenössisches oder unorthodoxes Schaffen beschäftigt. Er hat Gegenwärtiges gekannt, das steht außer Zweifel, geschrieben jedoch hat er in erster Linie über Namen und Werke, die zum Kanon zählen.

[5] Hausenstein 1916/1920, 97.

3.2. Kunst erzählen

In Walsers Texten zur Kunst tritt keine wissenschaftliche, kunstkritische oder journalistische Instanz auf, sondern ein erzählendes Ich. Es ist stets namenlos und – bei aller Nähe zum Autor – nie identifizierbar. Die subjektiven Meinungen und Urteile sind an dieses Ich gebunden und stehen in einem fiktionalen Rahmen. Zur Literarizität, die durch stilistische Freiheiten und notorische Selbstbezüglichkeit akzentuiert wird, passt die weitgehende Abwesenheit von Terminologie und Jargon.
Aufs Ganze gesehen, schreibt Walser zwar wiederholt, aber nicht beständig über bildende Kunst. Im Unterschied zu Kunstschriftstellern baut er darauf keine Karriere auf; die Texte entstehen verteilt über die Jahre und werden verstreut publiziert. Neben den Texten zu Literatur, Theater und Musik trägt die Kunstschriftstellerei wesentlich zur transdisziplinären Anlage seines Werks bei.

3.3. Bilder platzieren

Wenn Walser über Kunst schreibt, erscheinen die Werke in einem Kontext, der ebenso wichtig ist wie die Werke selbst. Es geht um den Ort, an dem ein Werk gesehen wird, um die Zeit, zu der die Betrachtung stattfindet, und um die Form, in der ein Werk präsent ist. Dazu gehört zwingend auch ein Subjekt, welches das Werk in der spezifischen Situation wahrnimmt und darüber etwas aussagt. Dabei geht es nicht darum, es in seiner ‚Totalität' zu erfassen, wie das ein Carl Einstein versucht hat, sondern um das Aufgreifen einzelner Facetten oder Aspekte. Philosophisch gesprochen, handelt es sich nicht um die Apperzeption eines Werks im Sinn einer vollendeten geistigen Aneignung, sondern um seine subjektive, intuitive und punktuelle Perzeption im Hier und jetzt.Walsers Faible für die freie Kunstbetrachtung repräsentiert die Kehrseite der Institutionalisierung des Kunstbetriebs. Die klassische ebenso wie die zur ‚Secession' neigende zeitgenössische Kunstbewegung präsentieren Kunstwerke in dafür eingerichteten Räumlichkeiten in Kunstmuseen, Kunstvereinen und Galerien. In dem Moment, da Ausstellungen zu Attraktionen werden, die ein Massepublikum anziehen, beschäftigt Walser indes etwas anderes. Davon ausgehend, dass Bilder wie die von van Gogh nie bestellt worden seien, da dieser sich „den Auftrag selber" erteilt habe, bringt er die Frage vor, ob für solche Bilder „in unserer Gesellschaft überhaupt ein geeigneter Platz existiere" (Walser 1986, 16: 345). Wenn Bilder gleichsam ‚überall' sind, interessiert Walser, wo das moderne Kunstwerk effektiv hingehört, denn, wie es in *Hodlers Buchenwald* (1925) lakonisch heißt: „irgendwo müssen Bilder eben plaziert werden." (Walser 1986, 17: 188)

3.4. Im Universum blättern

Die auratische Einzigartigkeit der gezeigten Originale, die durch die öffentliche Zurschaustellung zelebriert wird, geht mit einem Boom drucktechnischer Reproduktionen einher, die als Postkarten, Prospekte, Plakate, Kataloge und Zeitschriften zirkulieren. Der rasanten Medialisierung und der wachsenden Präsenz von bildender Kunst im Alltag trägt Walser Rechnung. Es gibt bei ihm keine Wahrnehmung von Kunst, ohne dass ein Medium involviert wäre, das die ‚Präsenz' des betreffenden Werks tangiert. Walser veranschaulicht, wie unterschiedlich uns Kunstwerke begegnen: Da erscheint ein Bild als Erinnerung an eine fotografische Reproduktion, die einst das Zimmer des Erzählers zierte (vgl. *„Apollo und Diana"*), oder als Exponat in thematisch ausgerichteten Ausstellungen, über die Bericht erstattet wird (vgl. *Belgische Kunstausstellung*), oder als buchähnliches Album, das Drucke eines beliebten Malers enthält (vgl. *Das Ankeralbum*), oder als wache Erinnerung an ein Bild, das „vor Jahr'n in der Sezession" (VB, 77)[6] (vgl. *Renoir*) hing, oder an ein anderes, das der Erzähler „in einer Gemäldeausstellung" (VB, 79) (vgl. *Das Van Gogh-Bild*) sah, oder als als Denkmal platzierte Skulptur oder als „im Schaufenster einer Buchhandlung" ausgestellte „Reproduktion" (VB, 85), die eine Erinnerung ans Original auslöst, das der Erzähler einst im privaten Rahmen betrachtet hatte (vgl. *Hodler Buchenwald*).

Walsers Universum der Kunst gleicht einem großen Album oder einer bunten Illustrierten, die man zur Hand nimmt, um darin zu blättern. Die darin versammelten und besprochenen Werke verweisen nicht auf ein übergeordnetes, geschlossenes Weltbild, sondern stellen die persönliche Bilderwelt (vgl. Bazon Brock) von Walsers erzählerischem Alter ego dar. Das „mannigfaltig zerschnittene[ ] oder zertrennte[ ] Ich-Buch" (Walser 1986, 20: 322), an dem dieses Alter ego laufend arbeite, wie es im Text *Eine Art Erzählung* (1928/1929) heißt, besteht zwar aus Sprache, ist aber wesentlich von Bildern mitgeprägt.

3.5. Mit Worten malen

Walsers Texte zur bildenden Kunst betreiben auch jene Art der Mimikry, die man von einem Sprachkünstler erwartet: Sie zeichnen und malen mit Worten, um den Stil eines Werks, das sie beschreiben, stilistisch zu imitieren. So wirkt etwa der Text über *Watteau* stellenweise manieriert verschnörkelt und schwebend galant – wie Bilder des Rokoko-Malers. Und der Text *Das Ankeralbum* (1926), der Albert Ankers Kunst ‚Hand und

[6] Walser. *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*; im Folgenden werden Zitate aus dieser Anthologie mit der Sigle VB und der Angabe der Seitenzahl direkt im laufenden Text nachgewiesen.

Fuß‘ (VB, 57) und ländliche ‚Verankerung‘ attestiert, entwirft eine Szenerie am Familientisch, die der volkstümliche Maler selbst entworfen haben könnte.
Der Text *Cézannegedanken* (1929) wiederum, der sich in die Denk- und Arbeitsweise des Malers hineinversetzt, imitiert weniger stilistische Eigenheiten der Darstellung, als vielmehr den künstlerischen Prozess selbst. Walser entwirft mit sprachlichen Mitteln ein lebendiges Bild des Malers und seiner Kunst, während jener genialisch das nicht sichtbare Wesen von Gegenständen und Menschen auf die Leinwand zaubert. Er tut dies, indem er – mit „lauernde[n] Augen“ (VB, 73) – zu erfassen sucht, was Walser wie folgt umschreibt: „den Geist des Geheimnisses am Unverstandenen des besonders Beschaffenen“ (VB, 75). Wie Paul Klee sagt, Kunst gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache sichtbar,[7] glaubt auch Robert Walser, moderne Malerei gründe im romantischen Vermögen, „neben dem Sichtbaren auch das Unsichtbare zu sehen“ (Walser 1986, 7: 20).

3.6. Bilder lesen

Wie Literatur und Malerei in seinem Werk interagieren, zeigt mustergültig Walsers Text *Damenbildnis* von 1915, der das gleichnamige, 1902 entstandene Ölbild seines Bruders behandelt. In farblich gedämpftem Jugendstil gehalten, zeigt es eine Dame, die ein aufgeschlagenes Buch in der Hand hat, über dem eine parkartige, idyllische Landschaft schwebt, als entspringe sie dem Buch oder ihrem Kopf.
Das Bild sei „seltsam“, bemerkt der Erzähler, „denn der Maler hat in einer Anwandlung von schöner Kühnheit die gewohnten Grenzen überschritten und ist durch ein einseitig Gegebenes frei hinausgedrungen.“ (VB, 97) Die Eigenart besteht darin, dass neben der Leserin auch „liebenswürdige, heimliche Träumerei, ihr Denken und Phantasieren“ (VB, 97) dargestellt sind, also das, was der Lektüre entspringt und für gewöhnlich nicht sichtbar ist. Das Essenzielle der Figur wird nicht – wie in *Cézannegedanken* – als intensive Form dargestellt, sondern unmittelbar, indem ein locus amoenus im Bild erscheint, der den realistischen Grundgestus unterminiert. Walser erkennt im Bild gar eine Mise en abyme, denn er glaubt, dass auf der grünen Wiese „ein Schäfer ausgestreckt liegt, der wieder seinerseits in einem Buch zu lesen scheint, da er weiter nichts zu tun hat.“ (VB, 97)
Bild und Buch sind in doppelter Weise aufeinander bezogen, indem das Buch buchstäblich und im übertragenen Sinn dargestellt ist. Das Bestechende am Bild, um Roland Barthes Idee des ‚punctum‘ zu paraphrasieren[8], ist indes der Blick der Frau, der

[7] Klee, Paul. *Schöpferische Konfession*, 28.
[8] Vgl. Barthes. *Die helle Kammer*, 35f.

weder ins Buch noch auf die Landschaft gerichtet ist, sondern sich mit dem Blick des Betrachters trifft, den sie unter der Hutkrempe hervor unverfroren anblickt. Diese Komplizenschaft wirkt als innige Verbindung. Es ist, als eröffne das Aufblicken, der Unterbruch der Lektüre, die Gelegenheit, das Imaginäre der Leserin und damit das Bild als Ganzes zu erfassen.

4. Kunst in Prosa

Neben der stilistisch virtuosen Verbindung kunstkritischer und literarischer Schreibweisen, die Kunstschriftsteller generell an den Tag legen, ist es besonders die Fokussierung auf die Umstände und Rahmenbedingungen der behandelten Werke, auf die „peripheralen Verhältnisse“[9], wie Hausenstein abschätzig sagt, die Robert Walsers Texte über Kunst und Künstler kennzeichnet. Die Idee, bildende Kunst zum Gegenstand einer systematischen, akademisch verfahrenden Betrachtung zu machen, ist ihm ebenso fremd wie die Vorstellung einer ‚absoluten Kunst‘, wie sie ein Gottfried Benn oder Carl Einstein postulieren, da in seinen Augen die Kontext- und Rezeptionsbedingungen, unter denen ein Werk existiert, ebenso relevant sind wie das Werk selbst.

Die Auseinandersetzung mit Inhalt, Technik und Stil von Kunstwerken erfolgt in einem fiktionalen Rahmen und wird von subjektiven, persönlich gefärbten Ausführungen über die Hintergründe der Entstehung, die Bedingungen der Betrachtung oder die Art und Weise der Präsentation flankiert, überlagert oder gar verdrängt, so dass nicht Werke an sich im Zentrum stehen, sondern die Bedingungen der Möglichkeit ihres Entstehens, Erscheinens und Betrachtens. „tagelang zielte er darauf hin“, heißt es in *Cézannegedanken*, „Selbstverständliches unverständlich, für Leichtbegreiflichkeiten eine Grundlage des Unerklärlichen zu finden. […] Sein ganzes stilles Leben lang kämpfte er den lautlosen […] Kampf um die Gebirgigmachung, so dürfte vielleicht der umschreibende Ausdruck lauten, des Rahmens.“ (VB, 73)

So zeugt Walsers Schreiben über bildende Kunst weder von einer exzentrischen Lust zur Selbstdarstellung zu Lasten der behandelten Werke (was Hausenstein der Kunstschriftstellerei pauschal vorhält), noch von einer spezialisierten Profession (was die Kunstschriftstellerei ist), sondern es trägt systematisch zur wechselseitigen Erhellung der Künste bei, die in seinem Werk zum Tragen kommt.

Er kultiviert also nicht, was Walter Benjamin die ‚Aura‘ eines Werks nennt, sondern erfasst dieses im Augenblick seiner Aktualisierung, also in dem Moment, wo es unter

[9] Hausenstein 1916/1920, 98f.

profanen, prosaischen Umständen – in einer bestimmten Situation, in einer bestimmten medialen Form, für ein bestimmtes Subjekt – in Erscheinung tritt. Zu einer Zeit, als Béla Balázs in „der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen“ [10] erkennt und ‚Bilderwelten‘ generell wichtiger werden, überführt Robert Walser Ikonen der bildenden Kunst in Prosa.

Das war übrigens auch ganz buchstäblich der Fall, denn die von Robert Walser behandelten Werke wurden jeweils – bis auf eine Ausnahme – nicht abgebildet. Erst die anthologische Publikation befand es für nötig, den Texten die entsprechenden Abbildungen zur Seite zu stellen.

Literatur

Primärliteratur

Walser, Robert. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben,* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985/1986.

Walser, Robert. *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*. Hg. v. Bernhard Echte. Frankfurt u. Leipzig: Insel 2006 (IB; 1282). [= VB].

Sekundärliteratur

Balázs, Béla. *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* [1924]. Mit einem Nachwort v. Helmut H. Diederichs u. zeitgenössischen Rezensionen v. Robert Musil u. a. Frankfurt: Suhrkamp 2001 (stw; 1536).

Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980]. Übers. von Dietrich Leube. 16. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp 2016 (stb; 1642).

Echte, Bernhard. *„Seltsame Käuze, wir zwei“. Karl und Robert Walser. Photographien von Dominique Uldry, Essay von Bernhard Echte.* Wädenswil: Nimbus 2019.

Hausenstein, Wilhelm. „Der Kunstschriftsteller“ [1916]. In: ders.: *Zeiten und Bilder. Gesammelte Aufsätze. Erste Folge*. München: Der Neue Merkur 1920, 97–101.

Klee, Paul. „Schöpferische Konfession.“ In: *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, Bd. XIII, hg. v. Kasimir Edschmid. Berlin: Reiß 1920.

Marchal, Stephanie, Andreas Zeising u. Andreas Degner (Hg.). *Kunstschriftstellerei. Konturen einer kunstkritischen Praxis*. München: Metzel 2020 (Praktiken der Kritik; 1).

Müller, Dominik. „Künstlerbrüder – Schwesterkünste. Robert und Karl Walser“. In:

[10] Balázs 1924/2001, S.

Ulrich Stadler (Hg.): *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Stuttgart: Metzler 1997, 382–395.

Sorg, Reto. „Intermedialität (Malerei, Musik, Theater, Tanz, Rundfunk, Photographie, Kino)“. In: *Robert Walser-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Hg. v. Lucas Marco Gisi. Stuttgart: Metzler 2015, 289–299.

Sorg, Reto. „‚Irgendwo müssen Bilder eben plaziert werden.‘ Robert Walser und die bildende Kunst.“ In: Schuppli, Madeleine, Thomas Schmutz u. Reto Sorg (Hg.): *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst. Paying No Attention I Notice Everything. Robert Walser and the Visual Arts*. Sulgen: Benteli 2014, 31–38.

Tobler, Konrad. „Gegenwartskunst.“ In: *Robert Walser-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Hg. v. Lucas Marco Gisi. Stuttgart: Metzler 2015, 387–390.

Todorow, Almut. „Ekphrasis im Prager Feuilleton der Zwischenkriegszeit. Malerei-Texte von Robert Walser.“ In: Sibylle Schönborn (Hg.): *Grenzdiskurse. Zeitungen deutschsprachiger Minderheiten und ihr Feuilleton in Mitteleuropa bis 1939*. Essen: Klartext 2009, 193–208.

Utz, Peter. *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“*. Frankfurt: Suhrkamp 1998.

Marie Kakinuma

Bild, Musik, Text und Textur
Paul Klees medienübergreifendes künstlerisches Schaffen

Kein moderner Künstler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat so bewusst *Textur* als strategisches Element in sein Schaffen integriert wie Paul Klee (1879−1940), um die Grenzen des literarischen, bildnerischen und musikalischen Ausdrucks zu überschreiten. Als Jugendlicher schwankte Klee zwischen seiner musikalischen und seiner bildnerischen Begabung, eine Karriere als Musiker wäre ihm ebenso wie als Maler offen gestanden.[1] Ungeachtet seiner Entscheidung für letzteres kommt in seinen Bildkompositionen eine komplexe Verflechtung von Zeitlichkeit und den materialen Aspekten seiner Malerei[2], Verspieltheit und Zeitkritik zum Ausdruck. Seine Kompetenz auf beiden künstlerischen Bereichen nährte seine Zweifel an der berühmten Laokoon-These, die eine strikte Grenzziehung zwischen Malerei und Dichtung vornimmt. Da wurden Kunstgattungen als räumliche und zeitliche definiert und im philosophischen Diskurs gemäß der sinnlichen Wahrnehmungsweise hierarchisiert. Dazu äußerte sich Klee kritisch.

> Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.[3]

Der vorliegende Beitrag setzt sich unter folgenden Aspekten mit dem Begriff *Textur* auseinander: 1. Textur als allgemeine Materialbeschaffenheit in der Malerei. 2. Textur als Materie in Klees künstlerischem Schaffen. 3. Textur im musikalischen Sinn in Form der horizontalen Richtung der Melodie und der vertikalen Richtung der Harmonie innerhalb einer Partitur. 4. Textur als bildnerische Struktur, die er in Form der *Polyphonie-Malerei*

---

[1] Das biographisch leicht nachvollziehbare Thema *Klee und Musik* wurde bereits vielfach erforscht (Schneider 1974, Ulbrich 2000, Zentrum Paul Klee 2006 und Gartmann 2020) und steht auch bei zeitgenössischen Komponisten wie etwa Pierre Boulez im Mittelpunkt des Interesses.

[2] Im Gegensatz zu diesem blühenden Forschungsgebiet wurde erst in den 1990er Jahren eine Wende in der Klee-Forschung eingeleitet, die sich durch technisch abgesicherte und in der Wahrnehmung fundierte Bildanalysen den Materialien seiner Malerei widmete (Kersten und Trembley 1990, Kersten und Okuda 1995, Kersten 2011). Mittels einer technisch präzisierten Analyse wurde der Schaffensprozess des Künstlers genauer erschlossen (Kakinuma 2019, 2021 und 2022).

[3] Klee, Paul. „Schöpferische Konfession". In: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII*. Hg. Kasimir Edschmid. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920, 32−33.

(Klee) wie hier im gleichnamigen Bild, zur höchsten Form steigert (Abb. 1). Die musikalische Struktur der Polyphonie ist, wenn auch nicht gleichsetzbar, eng mit einer materiellen *Textur* verwandt: wie Kett- und Schussfaden in horizontaler und vertikaler Richtung ein Textilgewebe formen, so bilden voranschreitende Melodiestimme und zusammenklingende Harmonie ein klangliches Gewebe.

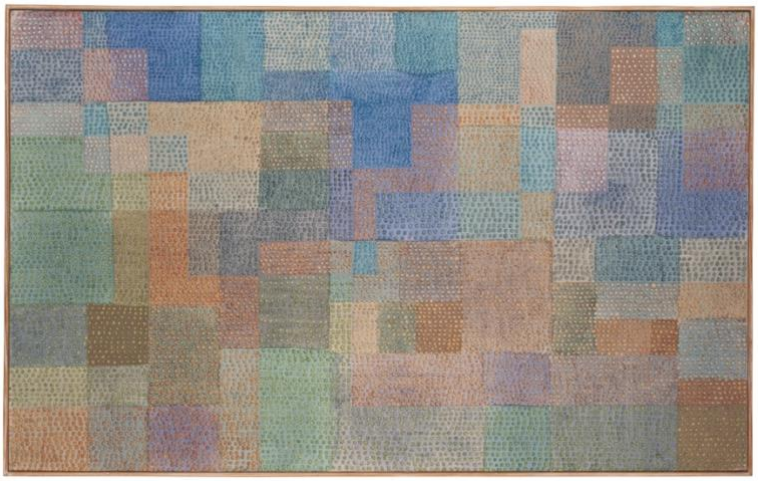

Abb. 1: Paul Klee, Polyphonie, 1932, 273 Ölfarbe und Kreide auf Leinwand, 66,5 x 106 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Foto: Bisig & Bayer, Basel

1. Textur als allgemeine Materialbeschaffenheit in der Malerei

In der langen Tradition der abendländlichen Kunstgeschichte, z. B. in der Malerei der Renaissance, wurden die Oberflächen von Gemälden bearbeitet, bis sie glatt wurden, und zum Schluss gefirnisst. Damit wurde die Darstellung vervollständigt und gewissermaßen verewigt. Was die räumliche Kunst hierbei möglich macht, ist die Übertragung eines dreidimensionalen, realistischen Raums auf eine zweidimensionale Holztafel oder Leinwand, anhand linearer Perspektive. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wurde auf die verschiedenen Beschaffenheiten der abgebildeten Gegenstände wie Vorhänge, Steine, Holz, menschliche Haut, Gras und Fell gelenkt. Abgebildete Satinvorhänge etwa bekamen einen schimmernden Glanz, als ob der dargestellte Stoff real wäre, aber die Beschaffenheit der Oberfläche, d.h. die Textur des Gemäldes wurde verdrängt. Die Materialität (Haptik) der Farbe muss dabei so weit wie möglich eliminiert werden. Erst im Zeitalter der Erfindung der Fotografie ist es nicht mehr primäres Ziel, zweidimensionale Bilder naturtreu/realistisch zu gestalten. Die Maler des Impressionismus hinterlassen absichtlich Farbspuren und den Pinselduktus auf der Leinwand. Die Oberfläche der Gemälde ist nicht mehr glatt, sondern rau, unregelmäßig und uneben. Die Materialität des Mediums selbst wird nun in den Vordergrund gestellt. Der Betrachter kann nicht mehr die authentische Beschaffenheit der dargestellten

Gegenstände erkennen, sondern spürt die Textur der Maloberfläche (in Französisch Matière) selbst. Befreit von der Aufgabe, die Dreidimensionalität der Gegenstände zu reproduzieren, die die Fotografie nun übernommen hatte, begannen die Künstler im 20. Jahrhundert, die Textur in ihrer Malerei weiter zu erforschen.

2. Textur als Materie in Klees künstlerischem Schaffen.

Klees Schaffen ist von einer experimentellen Verwendung verschiedenartigster Materialien geprägt, die vor ihm in der bildnerischen Gestaltung kaum Verwendung fanden. Die während des Ersten Weltkriegs entstandenen Werke sind ein gutes Beispiel dafür. Zwischen 1916 und 1918 wurde Klee zum deutschen Militär eingezogen. Während der Dienstzeit waren Malmittel und -materialien schwierig aufzutreiben. Anstelle von Leinwand verwendete Klee deshalb als Bildträger auch Reste von Leinenstoffen, die in den Werkstätten der Gersthofener Fliegerschule zur Bespannung der Flugzeugflügel verwendet wurden. Zu dem Werk *Einsiedelei* (1918) notierte er im Œuvrekatalog folgende Technik (Abb. 2): „Aquarell (auf Gouache Blau) Flugzeugleinen, kreidegrundiert.“

Abb. 2: Paul Klee, *Einsiedelei*, 1918, 61 Aquarell und Gouache auf Kreidegrundierung auf auf Karton 18,4 x 25,9 cm, Zentrum Paul Klee, Bern. © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Der Einbezug unkonventioneller Bildträger ging einher mit Klees Experimentierfreude bei der Herstellung von Malmitteln und Grundierungen, für die er Materialien wie Gips, Kreide oder Sand verwendete. Ausbrüche und Spuren der Bearbeitung liess er dabei bewusst stehen. So wurden seine Bilder durch eine Kombination unterschiedlicher Bildgründe und auch durch das Übereinanderlegen mehrerer Malschichten komplex aufgebaut. Dabei bezog er die Haltbarkeit des Materials sowie den Zerfallsprozess in den künstlerischen Schaffensprozess mit ein. Dieses Phänomen ist besonders in seinem Spätwerk ersichtlich. Das Spätwerk wurde nach der Lebenschronologie des Künstlers wie folgt definiert. Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten emigrierte Klee im Dezember 1933 in seine Heimatstadt, Bern. Im Herbst 1935 erkrankte Klee zunächst

an einer Lungenentzündung. Die Krankheit, die später als progressive Sklerodermie diagnostiziert wurde, lähmte sein Schaffen bis ins Frühjahr 1936 vollständig. Aufgrund der Bindegewebsverhärtung von Haut und inneren Organen konnte er seine Bilder nicht mehr in der minutiösen Technik und mit demselben Detailreichtum ausarbeiten. Stattdessen verwendete Klee zunehmend als Malmittel pastose Kleisterfarbe, indem er Farbstoff und Kleister mischte und als Bildträger Jute etwas von einem Kartoffelsack und Zeitungspapier aus dem alltäglichen Gebrauch und verzichtete auf jegliche Art der Feinbearbeitung. Aufgrund seiner körperlichen Einschränkungen konnte Klee eine neue Formsprache und den neuen Umgang mit den Materialien gewinnen. Klees Spätwerk zeichnet sich durch die rohe Materialität der Bildfläche und den Zerfallsprozessen der fragilen Gewebe der Bildträger aus. Dies ungewöhnlich *zerstörerische* Verfahren verbindet sich eng mit seiner grundlegenden Kunstauffassung. Damit soll das Kunstwerk nicht vom statischen Gesichtspunkt der Vollendung her betrachtet, sondern vielmehr als organisch-dynamischer Werkprozess einschliesslich des Zerfallsprozesses verstanden werden.

In dieser Hinsicht entwickelt sich der Begriff *Textur* über die Materie hinaus zu der Frage, wie die Zeit sowohl in die Bildstruktur als auch in die Bildgestaltung einbezogen werden kann. Hier wird folgende These diskutiert: die Zusammensetzung der Materie ist am deutlichsten im Zerfallsprozess zu erkennen.

3. Textur im Sinne einer Partitur: horizontale Melodie und vertikale Harmonie

In der Musik ist Textur die Kombination von Tempo, Melodie und Harmonik in einer Komposition, wodurch die Gesamtqualität des Klangs in einem Stück bestimmt wird. Die Textur wird häufig in Bezug auf die Dichte oder Dicke und den Bereich oder die Breite zwischen der niedrigsten und der höchsten Tonhöhe in relativen Begriffen beschrieben und genauer anhand der Anzahl der Stimmen oder Teile und der Beziehung zwischen diesen Stimmen unterschieden. Beispielsweise enthält eine dicke Textur viele Ebenen von Instrumenten. Während Klee sich auf musikalische Texturen stützte, baute er seine Bilder mehrschichtig auf. In seiner Lehrtätigkeit am Staatlichen Bauhaus in Weimar (1921−1925), Dessau (1926−1931) und später an der Düsseldorfer Kunstakademie (1931−1933), versuchte Klee die musikalische Struktur der Melodie, der Harmonie, des Rhythmus, der Fuge und der Polyphonie in seine Malerei umzusetzen. Bei der Melodie handelt es sich um eine musikalische, zeitliche Analogie der aktiven und freien Linie. Im

Klees Unterrichtsnotiz wird auf eine aktive Linienführung hingewiesen.[4] „Wenn ein Punkt in Bewegung kommt und zur Linie wird, erfordert das Zeit.“[5]

Für Klee bedeutete die Linienführung eine zeitliche Bewegung. In der Bleistiftzeichnung *Traumhaftes* (1930) verläuft eine Linie leicht aufwärts waagrecht (Abb. 3). Im Unterbereich der Bildkomposition schlendert sie in mehreren Schlaufen, führt zunächst in Gegenrichtung nach unten, schwingt sich in die Höhe und schlägt einen sanften Bogen. Über dem Kopf des Träumers laufen Füße wie Musiknoten umher. Wie sich in der Musik eine Melodie vielstimmig entfaltet, so entwickeln sich im Bildnerischen freie Linien im Zusammenspiel mit konvergierenden und divergierenden Linien.

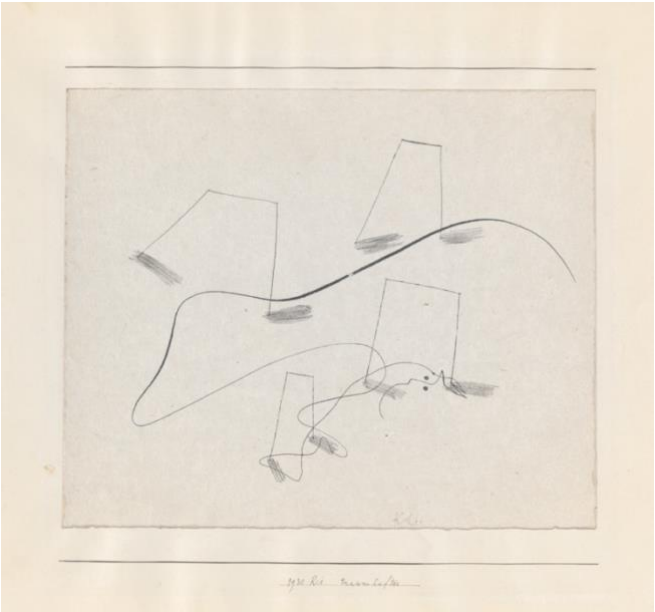

Abb. 3: Paul Klee, *Traumhaftes*, 1930, 81, Feder auf Papier auf Karton 25,2/25,4 x 30,7 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Bei der Harmonie handelt es sich um einen Farbklang in Aquarellen und Ölgemälden. Während der Vorbereitung seines Unterrichts in theoretischen Vorlesungen zur Form und Gestaltungslehre am Bauhaus wurde die methodische Ausarbeitung bzw. theoretische Fundierung seiner künstlerischen Prinzipien, insbesondere der Farbtheorie gefordert. Basierend auf etablierten Farblehren von Goethe oder Otto Runge beschäftigte sich Klee systematisch mit der *Bewegung und Stufung der Farben*[6] und entwickelte seine Aquarelltechnik. Es stützte sich dabei auf ein Ordnungssystem, in dem die Farben in einem Kreis angeordnet sind. Im Ton ähnliche Farben liegen nebeneinander, so liegt zwischen den Primärfarben Rot und Gelb die Mischfarbe Orange, zwischen den Primärfarben Rot und Blau die Mischfarbe Violett, zwischen den Primärfarben Blau und Gelb die Mischfarbe Grün. Die Komplementärfarben Rot-Grün, Violett-Gelb, Blau-Orange liegen sich im Farbkreis gegenüber.

---

[4] Klee, Paul. *Bildnerische Formlehre*: BF/10 (Linear aktiv) http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/010/ [30.4.2023]

[5] Klee, Paul. „Schöpferische Konfession“. *Tribüne der Kunst und Zeit XIII.* Hg. Kasimir Edschmid. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920, 33.

[6] Klee, Paul. *Bildnerische Gestaltungslehre*: I.2/157 (sechsteiliger Farbkreis) http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/157/ [30.4.2023]

Im Aquarell *Scheidung abends* (1922) verwendete Klee vorwiegend die Primärfarben Blau und Gelb und legte lasierende Schichten übereinander (Abb. 4). Die Farbgebung des Aquarells basiert auf einer Diametral-Stufung aus Blauviolett und Gelborange. Zunächst wurden Blauviolett und Gelborange über die gesamte Blattfläche sehr dünn aufgetragen, so dass ein neutrales Grau durch die Mischung der beiden Farben erst auf dem Blatt erzeugt wird. Allerdings lassen sich gegensätzliche Komplementärfarben nicht exakt zu Grau neutralisieren, sondern führen eher zu schmutzigen Brauntönen. Der sechste Streifen genau in der Mitte der Komposition bleibt in diesem neutralen Grau ausgespart und ausgehend davon überlagern sich nach unten hin gelb-orange Schichten und nach oben hin blau-violette Schichten. Da die Bewegung der Farbauftragung von der Mitte zu den beiden Rändern des Blattes hin verläuft, beinhaltet der Titel des Bildes eine physikalische und eine symbolhafte Bedeutung von *Scheidung*. In diesen Schichtbildern schuf er Farbbewegungen durch das Zusammenspiel systematischer Farbschichtungen und -abstufungen, also eine Farbtonalität. In *Scheidung abends* symbolisieren zwei vertikal gegeneinander gerichtete, ungleich lange Pfeile den allmählichen Übergang vom Licht zum Dunkel.

Abb. 4: Paul Klee, *Scheidung Abends*, 1922, 79, Aquarell und Bleistift auf Papier, oben und unten Randstreifen mit Aquarell und Feder, auf Karton, 33,5 x 23,2 cm, Zentrum Paul Klee, Bern. © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Wenn die farbigen Schichtbilder Klees methodische Umsetzung der Aquarellmalerei veranschaulichen, so findet die systematische Auseinandersetzung des Künstlers mit der Ölmalerei ihren Niederschlag in den so genannten *Quadratbildern*. Die niederländische Künstlergruppe *De Stijl* etablierte sich mit der strengen Reduktion der Farben und Formen. Das zentrale Element ihres Kunstprogramms war die Reduktion auf die Primärfarben und das formale Gerüst des orthogonalen Bildrasters. Durch die Präsenz Theo van Doesburgs, der vom Februar 1921 bis Herbst 1922 in Weimar lebte und als Aussenstehender die Diskussion um die gestalterische Ausrichtung am Bauhaus maßgeblich beeinflusste, gewannen Fragestellungen zur Bedeutung der bildnerischen Reduktion an der Weimarer

Ausbildungsstätte zunehmend an Bedeutung. Selbstverständlich nahm auch Klee an dieser Diskussion teil. Das Ölbild *Bildarchitectur rot gelb blau* (1923) kann als Antithese zum Purismus von *De Stijl* verstanden werden (Abb. 5): Klee ging zwar von der Reduktion auf die drei Primärfarben aus, erweiterte aber die Skala durch tonale Abstufungen. Im intuitiven Ausbalancieren der Farbtöne lösen sich die strengen orthogonalen Raster auf und schwingen gleichsam mit der Modulation der Farbklänge. In Klees Unterrichtsnotiz wird ein Rastersystem zugrunde gelegt und in den einzelnen Feldern nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit eine Farbe zugeteilt.[7] Auf dieser Grundlage ermutigte Klee uns jedoch, die künstlerische Intuition und Sinne frei entfalten zu lassen. Klee kommentierte die puristische Gesetzlichkeit des *De Stijl* kritisch:

Abb. 5: Paul Klee, *Bildarchitektur rot, gelb, blau*, 1923, 80, Ölfarbe auf schwarzer Grundierung auf Karton; originaler, gefasster Rahmen 44,3 x 34 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

> Das ist ein sehr beherzigenswertes Gesetz, wenn man sich vor einem Schematismus hütet, der das nackte Gesetz in die Sache umsetzen will. Solche Missverständnisse führen zur Konstruction um ihrer selbst willen. Sie spuken in Köpfen engbrüstiger Asthmatiker, welche Gesetze geben an Stelle von Werken. Welche zu wenig Luft in sich haben, um zu begreifen, dass Gesetze nur zu Grunde liegen sollen, damit es auf ihnen blühe.[8]

[7] Klee, Paul. *Bildnerische Gestaltungslehre*: I.3/93
http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/03/093/ [30.4.2023]
[8] Klee, Paul. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Hg. Jürgen Glaesemer, faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskriptes von Paul Klees Vortragszyklus am Staatlichen Bauhaus, Weimar 1921/22. Basel and Stuttgart: Schwabe, 1979, 184.
http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/187/?from_search=true [30.4.2023]

So weichen seine *Quadratbilder* von der Strenge des Rastersystems ab und schwingen sanft, in Analogie zum Wachstum von Pflanzen (Abb. 6).

Abb. 6: Paul Klee, *Der blühende Garten*, 1930, 199, Pastellkleisterfarbe auf schwarzer Grundierung auf Papier 41 x 50 cm, Privatbesitz, Schweiz. Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

4. *Polyphonie-Malerei*

Ihren Höhepunkt fand Klees bildnerische Auseinandersetzung mit der Musik im Versuch der Umsetzung polyphoner Komposition. In Analogie zur Musik entstanden so durch die Überlagerung von Farbflächen mehrstimmige Bildgefüge. In *Polyphon gefasstes Weiss* (1930) durchkreuzen acht gewinkelte Linien das Bildfeld und begrenzen je eine Farbschicht (Abb. 7): zwei ein helles Blau, drei ein helles Rosa, drei ein blasses Orange. D.h. zwei blaue Schichten, drei rosa Schichten und drei orange Schichten überlagern sich. So werden dünn aufgetragene transparente Farbflächen komplex geschichtet. Mit den Eigenschaften von Aquarellfarben, die die darunter liegen-den Schichten durchscheinen lassen, hat Klee eine drei-

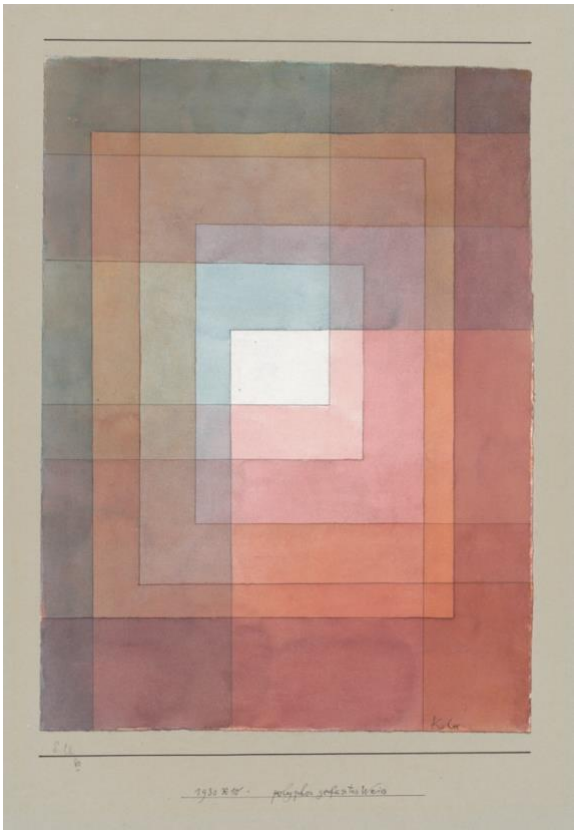

Abb. 7: Paul Klee, *polyphon gefasstes Weiss*, 1930, 140 Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 33.3 x 24.5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

dimensionale Resonanz geschaffen, indem er die Farben in mehreren Schichten übereinandergelegt hat. Die Dichte der Überlagerungen nimmt gegen die Blattränder hin zu und nähert sich in den Blattecken dem Braun an. In der Mitte der Komposition bleibt dagegen ein Feld im Papierton ausgespart. Als ob das Weiß des Papiertons in dieser polyphonen Struktur gefangen/gefasst wäre. So hat Klee das Bild mit dem Titel *Polyphon gefasstes Weiss* versehen. Dank der zentripetalen Kraft dieses Weiß klingen die einzelnen Stimmen (Farben) zusammen, ohne ihren individuellen Charakter zu verlieren. In der physikalischen Optik werden alle Farben weiß, wenn sie sich vermischen. Es dürfte hierher das ausgesparte Weiß in der Mitte der Komposition als Licht selbst verstanden werden.

In der Polyphonie-Malerei sind mehrere Melodien unabhängig und gleichbe-rechtigt, weder verschmelzen sie miteinander, noch fallen sie auseinander, sondern verweben sich zu einem eng verflochtenen Ganzen. Klee hat tatsächlich am Bauhaus die Gestaltungslehre in der Werkstatt für die Weberei unterrichtet. Die Abbildungen 8 und 9 zeigen Werke aus der Webereiwerkstatt.

Kett- und Schussfaden in horizontaler und vertikaler Richtung formen ein Textilgewebe. Wichtig beim Weben ist, dass die begrenzten Elemente von Kette und Schuss eine Vorwärts- und Rückwärtsbewegung erzeugen. Die Kreuzung der beiden Fäden bedeutet einen Wiederholungsmechanismus der Wechselbeziehung, bei der das, was vorne war, nach hinten taucht und das, was hinten war, nach vorne.

In Klees Unterrichtsnotiz zur Gliederung *Vierstimmige Polyphonie*[9] ist ersichtlich, wie er die strukturelle Analogie zwischen der Polyphonie und des Textilgewebes erforscht hat. Auch in der polyphonen Musik wird ein Versuch unternommen, ein Gleichgewicht der verschiedenen Stimmen zu halten, indem sie klanglich mal in den Vordergrund und mal in den Hintergrund treten. Die Stimmen sind nicht vom Anfang bis zum Ende des Stücks immer gleichberechtigt, sondern eine Stimme, die vorher die Rolle der Unterstützung spielte, tritt nun als Hauptmelodie hervor und genau umgekehrt zieht sich eine andere Stimme zurück, die im Vordergrund geklungen hatte. Die faszinierende Wechselbewegung der Stimmen bzw. die Umkehrung der Haupt- und Nebenstimmen macht den eigentlichen Reiz der polyphonen Musik aus.

Die Gleichzeitigkeit − eine solche polyphone Zeit unterscheidet sich vom normalen

[9] Klee, Paul, *Bildnerische Gestaltungslehre*: I.4/129 (vierstimmige Polyphonie) http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/129/?from_search=true [30.4.2023]

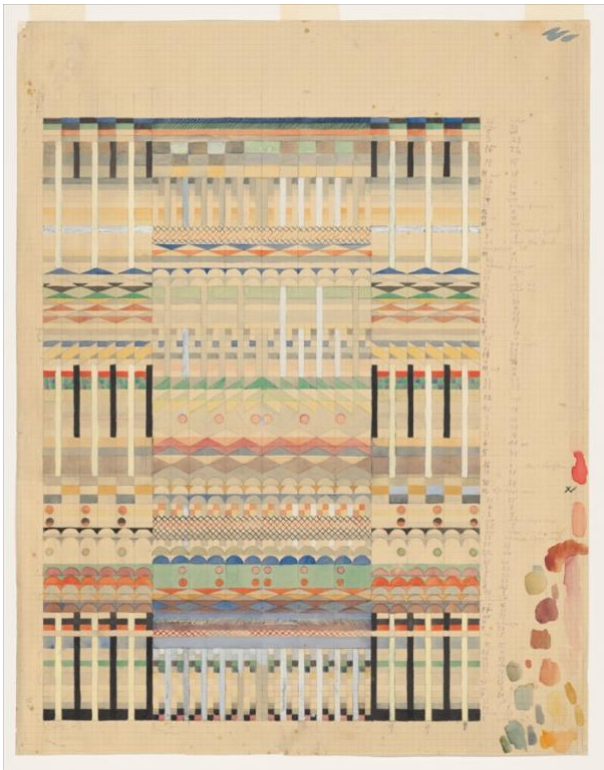

Abb. 8: Gunta Stölzl, Entwurf für Jacquardbehang *Fünf Chöre*, 1928 Aquarell und Bleistift auf kariertem Papier, 61 x 47 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.
© 2023, ProLitteris, Zurich

linear-chronologisch Zeitfluss und bewegt sich auf eine multidimensionale Ausbreitung zu. Auf diese Weise suchte Klee ein Gebiet, auf dem die Grenze zwischen zeitlicher und räumlicher Kunst ihre Bedeutung verliert: „ Die polyphonische Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitlichkeit tritt hier noch reicher hervor.“[10]

Abb. 9: Gunta Stölzl, Wandbehang, Schlitzgobelin *Rot-Grün,* 1927/1928 Baumwolle, Wolle, Seide, Leinen 150 x 110 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.
© 2023, ProLitteris, Zurich

[10] *Paul Klee. Tagebücher 1898−1918.* Textkritische Neuedition, Hg. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen: Gerd Hatje 1988. Nr. 1081.

Klee schuf im Jahr 1923 eine Gruppe von Werken, in denen jeweils zwei gegensätzliche Elemente auf raffinierte Art und Weise miteinander verbunden sind: Dabei wird die figurative Darstellung in ein geometrisch-abstraktes Farbfeld mit tonal abgestuften Aquarellschichten eingebettet. *Nachtfaltertanz* (1923) zählt zu dieser Werkgruppe (Abb. 10). Der abstrakte Bereich der Komposition des Aquarells basiert auf einem Rastersystem, das in mehrschichtig aufgetragenen und deshalb polyphon wirkenden Lasuren in Blau und Rot graduell von der Bildmitte zum Rahmen hin dunkler wird. Das Aufhellen der Szene zur Mitte hin wirkt so, als ob ein Scheinwerfer das zentrale Ereignis auf der Bühne beleuchten würde. In der Mitte der Komposition schwebt ein Nachtfalter und führt eine Tanzszene auf der Bildbühne verzückt vor. Der Nachtfalter wird von der Lichtquelle angezogen und versucht aufzusteigen, wird aber zugleich von der Schwerkraft zu Boden gezogen, was durch eine Reihe von nach unten gerichteten Pfeilen symbolisiert wird. Wenn er die Licht-quelle erreichen würde, würde er in Ekstase sterben. Mit dieser allegorischen Metapher lässt sich auch sagen, dass er durch die Schwerkraft geschützt wird. Die physikalische Spannung zwischen Auf- und Abstiegskraft sowie die Gleichzeitigkeit der Erzählung − es geht um Leben und Tod − wird also durch die abstrakte polyphone Struktur untermauert. Genau das ist die ambivalente Aura von Klees Werken, die sich zwischen Abstraktion und Figuration hin und her bewegt. Und wenn man dieses Bild unter einem musikalischen Aspekt interpretiert, würden aufsteigende und absteigende Tonhöhen gleichzeitig

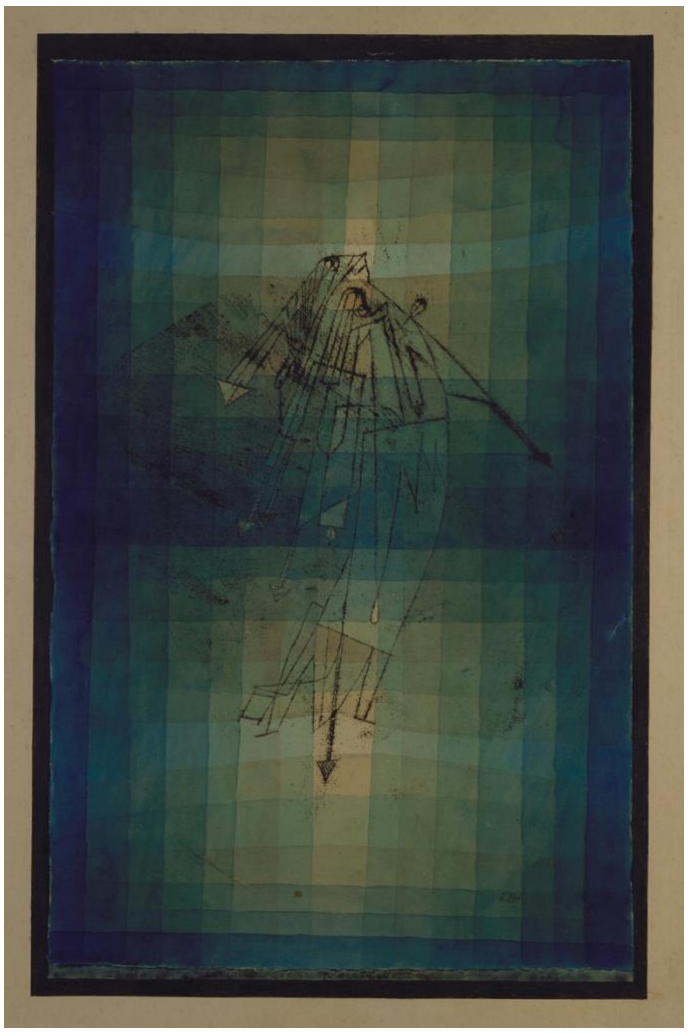

Abb. 10: Paul Klee, *Nachtfaltertanz*, 1923, 124, Ölpause, Bleistift und Aquarell auf Papier, unten Randstreifen mit Aquarell und Feder, mit Gouache und Feder eingefasst, auf Karton 51,5 x 32,5 cm.
© Aichi Prefectural Museum of Art

erklingen und eine starke emotionale Spannung hervorrufen.
Obwohl wir es als Bild betrachten, nehmen wir mehrere davon ausgehende Stimmen wahr. Diese Stimmen spalten und zerstreuen das Bewusstsein des Ausführenden, des Zuhörers und des Betrachters. Auf diese Weise lädt Klee uns mit seinen Bildern ein, alles gleichzeitig zu fühlen und Polyphonie zu erleben. Klee hat trotz seines grossen musikalischen Talents einen anderen Weg eingeschlagen und ist Maler geworden. Damit hat er seinen musikalischen Reichtum in einem Maße auf andere Bereiche als die Musik ausgedehnt, wie es als normaler Musiker unmöglich gewesen wäre.

Literaturverzeichnis

Düchting, Hajo. *Paul Klee. Malerei und Musik*, München/New York: Prestel, 1997.

Gartmann, Thomas (Hg.). *Von der Fuge in Rot bis zur Zwitschermaschine. Paul Klee und die Musik*. Basel: Schwabe Verlag 2020.

Hopfengart, Christine (Hg.). *Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk / Paul Klee. Music and Theatre in Life and Work*. [Ausst.-Kat. Galerie Thomas, München 23. Februar – 12. Mai 2018] Köln: Wienand, 2018.

Kagan, Andrew. *Paul Klee. Art & Music*, Ithaca/London: Cornell University Press. 1983.

Kain, Thomas. „Paul Klee und Karl Grebe − Musikalische Polyvalenz und Artifizialität“ *Paul Klee in Jena 1924*. [Ausst.-Kat. Stadtmuseum Göhre, 14. März − 25. April 1999] Jena: Kunsthistorisches Seminar. 1999, 313−316.

Kain, Thomas. „Vorbereitungen zur polyphonen Malerei − das Bild als Bildausschnitt“. *Paul Klee im Rheinland.* Hg. Uta Gerlach-Laxner. [Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7. März − 9. Juni 2003] Köln: DuMont, 2003, 208−227.

Kakinuma, Marie (Hg.), Megumi Wakabayashi und Koki Matsuu (Übers.). *Robert Walser und Paul Klee.* Tokyo: Heibonsha 2018.

Kakinuma, Marie. „Transparency and opacity: recto-verso works by Paul Klee“. *Zwitscher-Maschine*. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee−Studien, Nr. 7, 2019, 4−23. https://zenodo.org/record/3298527#.ZCsSlexBxJU [30.4.2023]

Kakinuma, Marie. „Der Spaziergang in Paul Klees künstlerischem Schaffen“, in: Pfeifer, Annie und Reto Sorg (Hg.). *„Spazieren muß ich unbedingt“ Robert Walser und die Kultur des Gehens*, Paderborn: Fink 2019, 167–185.

Kakinuma, Marie. „*Gespaltene* Werke bei Paul Klee“. *Zwitscher-Maschine.* Journal on

Paul Klee/ Zeitschrift für internationale Klee-Studien, Nr. 10, 2021, 35−58. https://zenodo.org/record/5105654#.ZCsSuexBxJU [30.4.2023]

Kakinuma, Marie. „*Gespaltene* Werke bei Paul Klee II“. *Zwitscher-Maschine*. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien, Nr. 11, 2022, 29−59. https://zenodo.org/record/6406383#.ZCsS1uxBxJU [30.4.2023]

Kersten, Wolfgang und Trembley, Anne. „Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik“. *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Hg. Josef Helfenstein und Stefan Frey. [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 17. August − 4. November 1990] Stuttgart: Hatje, 1990, 77−91.

Kersten, Wolfgang und Okuda Osamu. *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883−1940: mit vollständiger Dokumentation. [Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 21. Januar − 17. April 1995: Staatsgalerie Stuttgart, 29. April − 23. Juli 1995] Stuttgart: Hatje, 1995.

Kersten, Wolfgang (et al. Hg.). *Paul Klee − Art in the making, 1883−1940*, [Ausst.- Kat. National Museum of Modern Art, Kyoto, 12. März − 15. Mai 2011, und im National Museum of Modern Art, Tokyo, 31. Mai − 31. Juli 2011] Kyoto: National Museum of Modern Art, 2011.

Klee, Paul. „Schöpferische Konfession“. *Tribüne der Kunst und Zeit XIII.* Hg. Kasimir Edschmid. Berlin: Erich Reiß Verlag. 1920, 28−40.

Klee, Paul. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Hg. Jürgen Glaesemer, faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskriptes von Paul Klees Vortragszyklus am Staatlichen Bauhaus, Weimar 1921/22. Basel und Stuttgart: Schwabe. 1979.

Klee, Paul. „Schöpferische Konfession“. *Tribüne der Kunst und Zeit XIII.* Hg. Kasimir Edschmid. Berlin: Erich Reiß Verlag. 1920, 28−40.

Klee, Paul. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Hg. Jürgen Glaesemer, faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskriptes von Paul Klees Vortragszyklus am Staatlichen Bauhaus, Weimar 1921/22. Basel und Stuttgart: Schwabe. 1979.

http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/001/ [30.4.2023]

Lista, Marcella (Hg.). *Paul Klee (1879−1940): polyphonies*. [Ausst.-Kat. Musée de la musique, Paris, 18. Oktober 2011 – 15. Januar 2012] 2011.

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hg.). *Paul Klee. Tagebücher 1898−1918.* Textkritische Neuedition, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen: Gerd Hatje. 1988.

Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.). *Paul Klee und die Musik*. [Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 14. Juni − 17. August 1986] Berlin: Nicolai, 1986.

Schneider, Angela. „Zum Musikalischen im Werk Paul Klees“. *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*. Hg. Lucius Grisebach, Berlin:Nationalgalerie Berlin, 1974, 80−88.

Ulbrich, Susanne. „Die Polyphonie in den Bildern Paul Klees“. *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*. Hg. Tatjana Böhme und Klaus Mehner. Wien/Köln/New York: BöhlauVerlag, 2000, 151−161.

Zentrum Paul Klee (Hg.). *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 9. September − 12. November 2006] Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

Franz Hintereder-Emde

Nachwort

Hinter der durch Wissenschaft, Technik und soziale Bewegungen ausgelösten Darstellungskrise in Kunst- und Literatur der Jahrhundertwende um 1900 stand ganz wesentlich eine Wahrnehmungskrise. Die tradierten Werte-, Handlungs- und Urteilsstrukturen zeigten zunehmende Verwerfungen. Die sich revolutionierende Raum- und Zeiterfahrung eröffnete neue Wahrnehmungserlebnisse, die wiederum neue Formen des Ausdrucks einforderten. Herkömmlich strukturierte Darstellungsweisen etwa in Malerei und Literatur verloren die Erdung mit der sich verändernden Realität. Stellen die Prachtgemälde eines Anton von Werner geschönte Dokumentationen des wilhelminischen Kaisertums dar, bleiben sie ohne selbst stilbildend zu wirken in steriler Nachahmung verhaftet.[1]

So radikal die Philosophie das Denken und die Sprache in Frage stellte, so konsequent versuchten darstellende Künstler und Literaten, sich von hergebrachten Strukturen zu lösen und neue Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Medien zu erkunden. Im konsequenten Experimentieren mit Farben, Licht, Linien einerseits, mit der von Gattungen, Logik und Inhalten befreiten Sprache andererseits, kurz mit den elementaren Materialien, mit den ihnen eigenen Texturen wurden unbekannte Bereiche des malerischen und literarischen Ausdrucks ergründet. Dafür stehen die Arbeiten von Paul Klee und Robert Walser, die wir im Rahmen unserer Beiträge diskutierten.

Paul Klee verabschiedet sich früh von der ihre Werke für die Ewigkeit versiegelnden traditionellen Malerei, die eine strikt euklidisch-räumliche, aber dadurch auch erstarrte Abbildung erzeugt. Seine im musikalischen Verstand gründende Technik der polyphonen Malerei versucht er durch immer wieder neue, unspektakuläre und einfach zur Hand liegenden Materialien Ausdruck zu geben. Wie Marie Kakinuma veranschaulicht, tragen dabei die Qualitäten und Eigenschaften, sei es Zeitungspapier, Kartoffelsack oder Flugzeugleinen im Zusammenspiel der Farbstoffe wesentlich zur Struktur der Bilder bei. Seine Arbeiten konserviert Klee auch nicht mehr bernsteinartig für die Ewigkeit, sondern kalkuliert ihre begrenzte Zeitlichkeit, besser ein Mitgehen mit der Zeit mit ein.

Diese neuen Formen der darstellenden Kunst, sofern sie nicht auf polemische Ablehnung stießen, erzeugten einen Bedarf der Deutung und Erklärung. Hier kumulierte sich der Bedarf an *Kunstschriftstellerei*, die sich ab der Jahrhundertwende in den zahlreich begründeten Kunstzeitschriften interpretierend mit der neuen Kunst, ihren Tendenzen und

[1] Mann, Golo. *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.* Frankfurt/Main: Fischer 1966, 462.

Richtungen beschäftigte. Auch Robert Walser, der bereits durch seinen Bruder Karl mit Malerei aufs engste vertraut war, widmete diesem Sujet große Aufmerksamkeit. Bereits seine frühen Arbeiten, etwa *Fritz Kocher's Aufsätze* von 1904 thematisieren die Interferenzen und grenzüberschreitenden Wechselbeziehungen von Malerei und Dichtung, wie Megumi Wakabayashi akribisch herausarbeitet. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Reto Sorgs Beobachtung, dass sich Walser in seiner Kunstschriftstellerei keineswegs nur oder überwiegend auf moderne Malerei bezieht, sondern einen durchaus traditionellen Kanon alter Meister wählt. Modern oder zumindest unvertraut darin ist hingegen Walsers Blick, der eine neue Perspektive im Vertrauten herausarbeitet und damit eingefahrene Sehgewohnheiten durchkreuzt.

Vergleichbar mit Klee arbeitet Walser im Bereich der Sprache mit dem unmittelbar naheliegenden Material. Seine ‚Grundfarben' sind die einfachen Lexeme und Wortstämme, die sowohl in Wortarten ummontiert, als auch paronomastisch, diaphorisch verballhornt und mit ihren Klängen rhythmisiert werden. Auf diese Weise schneidet er immer wieder neue Bedeutungsebenen an, die dem Leser wenig Raum lassen, sich in eingefahrenen Gedankenbahnen und Bedeutungserwartungen zu bewegen. Vergleichbar zu seinen Bildbetrachtungen, die ungewohnte Sichtweisen eröffnen, thematisiert er Beiläufiges, Triviales, Dinge aus dem alltäglichem Leben, denen gemeinhin kein großer Wert noch große Bedeutung beigemessen wird.[2] Die Rede ist von Texten wie *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen* (Walser 1986, 16: 328–230), *Lampe, Papier und Handschuhe* (Walser 1986, 5: 154–157) oder *Reisekorb, Taschenuhr, Wasser und Kieselstein* (Walser 1986, 16: 330–332), also Gegenstände, die in großen Sinn- und Bedeutungszusammenhängen keinen Ort haben. Bei Walser nehmen sie die Gestalt von Prosa an und erhalten dadurch eine Existenz, die vor allem durch Sprache erzeugt wird. Walser praktiziert hier ein Schreiben, das sich allein aus ihrer sprachlichen Gestalt heraus nahezu ohne Inhalte manifestiert, wie es einst Flaubert als ideale Schreibform ersehnte.[3]

Während sich Paul Klee selbstbewußt modern zeigte und früh erfolgreich war, hielt Robert Walser seine Modernität dezent im Hintergrund und ließ sich von Verlag und Kritikern als „Naturtalent" vermarkten.[4] Dennoch stehen seine Sprachexperimente denen der Sprachphilosophie nicht nach. Im Kontrast zu Dada und Surrealismus, die in ihren Programmen Ratio und Logik radikal negierten, arbeitet Walser auf seine Art Texturen der Sprache heraus, die sich über Kategorien des Inhalts, der Form, der Genre

[2] Baßler, Moritz. *Die Entdeckung der Textur.* Zu *Greifensee* 1994: 117–122.
[3] Peter Utz verweist auf Flaubert, *Tanz auf Rändern,* 20.
[4] Stiemer, Hendrik (2013) beschreibt die Werbestrategie seines Verlages Cassierer für *Geschwister Tanner*, die Walser als naives Naturtalent vermarkteten, wobei er belegt, dass Walser seine Texte durchaus mit einem klaren Konzept entworfen und ausgeführt hat (117–122).

und Gattungen hinweg auf fundamentale, in der Kritik oft als primitiv monierte Elemente der Sprache stützten. Dabei verlassen seine Reim- und Klangspielereien ebenso wie seine davon initierten Assozitationstechniken keineswegs den Boden der Wirklichkeit oder des Natürlichen. Seine subtil eingeflochtenen Kommentare zu Kultur und allen Formen von Kunst und Literatur, zu Politik, Geschichte und gesellschaftlichen Ereignissen, auf die er häufig zeitnah mit Texten in Prosa- oder Reimform reagierte (etwa zum Ableben Rilkes und anderer Kollegen),[5] zeigen einen kritischen Geist, und einen Zeitzeugen, der verzichtet, sich ideologisch festzulegen. Wie Fuminari Niimoto herausarbeitet, vergegenwärtigt sich Walser an jedem Punkt seines Schreibens, dass es sprachlich und schreibend geschieht, und macht sich derart die Grenzen seines Metiers, das ihm immer auch ein handwerkliches war, bewußt.

Ein Künstler wie Thomas Hirschhorn, ein Walser-Verehrer, der diesen in einer großen Installation 2019 in seiner Heimatstadt Biel gefeiert und geehrt hat, macht sich Techniken Klees und Walsers zu eigen, indem er allerorten anzutreffende Materialien, aus Styropor-Resten, alten Möbeln, Holzpaletten und Plastikgegenstände Kunstwerke kreiert. Die Kunst schert dadurch aus dem elitären Kulturdiskurs aus und positioniert sich näher an der Alltagswirklichkeit. Eine Idee, die Walsers Versuch widerspiegelt, unmittelbare sinnliche Wahrnehmungen als texturales Medium in seine Literatur zu absorbieren und in die Sprache der rationalen Diskurse der sogenannten Hochkultur einzuflechten.

Diskussion

Die Diskussion im Anschluss an das Symposium griff einige wenige Aspekte der Einzelbeiträge auf. Zu *Fritz Kocher's Aufsätze* wurde der kritische Einwand geäußert, dass die Buchgestaltung von Robert Walsers erster Buchveröffentlichung aus verlegerischer Sicht von wenig Erfolg gesegnet war. Die Frage stellte sich, ob der junge und unerfahrene Autor Robert vom bereits etablierten Bühnenmaler und Buchillustrator Karl dominiert wurde oder ob sich vor allem der Verlag vom Renommee des bekannten Malers auf der sicheren Seite wähnte.

Dagegen wurde mit dem Verweis auf die detaillierte Analyse argumentiert, dass die enge Zusammenarbeit der Brüder durchaus naheliegt und vor allem in den unterschiedlichen Textpartien die wiederholte Amalgamierung von Malerei und Dichtung augenscheinlich ist. Zweifellos bedeuteten *Fritz Kocher's Aufsätze* für Robert Walser einen verhaltenen Start auf den Buchmarkt. Trotz der folgenden mehr oder weniger erfolgreichen Roman-

[5] Stiemer 2013: 197–244.

Publikationen findet sich hier bereits ein erster Hinweis auf Walsers unkonventionelle Arbeitsweise, der sich vor allem in den schnelllebigen Medien der Kunst- und Kulturzeitungen und -zeitschriften tummelt und hier sein eigenes Terrain finden sollte.
Hierzu verwies Sorg ausdrücklich nochmals auf Wilhelm Hausensteins Arbeit *Kunstschriftstellerei* (1916) und aktuelle Studien[6] dazu, die den mitunter prejorativ verwendeten Begriff freilegt und im Zeitkontext konkretisiert. Wie an Walsers Texten zur Kunst, zu den aktuellen Zeitströmungen, den Unterhaltungs- und Vergnügungsformen zu beobachten, spielt das Medium der Kunst- und Kulturzeitschrift eine wesentliche Rolle, obgleich sich Walser nicht vordergründig auf Kunstschriftstellerei eingrenzen läßt. Dennoch zeigen seine Texte eine profunde Kenntnis der Malerei als solcher, des Marktes und der Kunstszene im weiteren Sinne. Obgleich selbst im Kreis der Berliner Sezession verkehrend und mit Künstlern und Kunstwerken in Kontakt, zeigt sich bei Walsers Texten, dass stärker als die Aura des Originals, jeweils die Situation der Begegnung in welcher Form auch immer, für seine Bildbetrachtungen den Schreibimpuls auslösen, sei es eine einfache Replika und Kopie, sei es allein eine Erinnerungen an ein Gemälde. Dabei finden oft auch nebensächliche Details sein Augenmerk und werden Gegenstand seiner Bildbetrachtung.
Ergänzend erläuterte Sorg, der auch als Mitherausgeber den neuen Berner Gesamtausgabe fungiert, die Publikationshintergründe auch von anderen Walser-Büchern, etwa *Poetenleben* (1917) und *Seeland* (1920). Keines dieser Bücher war für die Verleger ein Verkaufserfolg. Teils lag es an Walsers eigenen Ansprüchen, an der eher bibliophil gehaltenen Gestaltung, an den begrenzten und signierten Auflagen, teils aber auch an der zeitlichen Positionierung, die diese Bände auf ihre Weise *produktiv* verunglücken ließen.
Das von Niimoto aufgezeigte Scheitern der sprachlichen Wirklichkeitsdarstellung, das Walser bereits in seinem frühen Prosastück *Greifensee* (1902) reflektiert, wurde von Hintereder-Emde aufgegriffen, um die poetologischen Aspekte zu präzisieren. Dabei galt es, sich folgenden Hintergrund zu vergegenwärtigen: Wirklichkeit nicht durch einen ‚Medusenblick' der poetischen Darstellung erstarren zu lassen, davor wird in Büchners *Lenz* gewarnt; hier formuliert der junge Büchners sein poetologisches Credo, nämlich seine Idealismuskritik und sein radikaler Realismus.
Walsers entgeht der Wirkung des Medusenhaupts, indem er zum einen die poetologische Selbstreflexion zu einem durchgängigen Gestaltungselement seines Schreibens macht. Im Zusammenspiel mit den herausgearbeiteten synästhetischen Elementen, durch Walsers

[6] Hausenstein, Wilhelm. „Der Kunstschriftsteller" [1916]. In: ders.: *Zeiten und Bilder. Gesammelte Aufsätze.* Erste Folge. München: Der Neue Merkur 1920, S. 97–101. Marchal, Stephanie, Andreas Zeising u. Andreas Degner (Hg.). *Kunstschriftstellerei. Konturen einer kunstkritischen Praxis.* München: Metzel 2020.

fluidale Sprachgestaltung des Atmosphärischen, die nicht auf einer bestimmten Ebene der Wahrnehmung, der Reflexion oder Handlung fixierbar ist, wird auf einer weiteren Ebene unmittelbare Wirklichkeitsillusion aufgehoben und als Sprachspiel erkennbar.
Der von Niimoto herausgearbeitete zentrale Begriff *Gegenständlichkeiten* werde ab der Bieler Zeit (1913–1921) auch andernorts benutzt und stehe, so der renommierte Walser-Kenner Peter Utz, im späten Walser-Werk für die Tendenz der Abstrahierung seines Sprachgebrauchs. Zentral wird dabei die Aufmerksamkeit gegenüber dem Dargestellten, den Gegenständen, die mit dem Darstellenden in einen Dialog eintreten, eine Aufmerksamkeit, wie sie in Walsers *Cézannegedanken* (1929) heraufbeschworen wird und wie sie Paul Celan in seiner Büchnerpreisrede (1960) mit Malebranche als „natürliches Gebet der Seele“ bezeichnet.[7]

[7] Vgl.: https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/paul-celan/dankrede [24.9.2023].

日本独文学会研究叢書　１５３号
2023 年 10 月 14 日発行
Ⓒ 2023　一般社団法人日本独文学会

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik
Nr. 153
Alle Rechte vorbehalten

Ⓒ2023 Japanische Gesellschaft für Germanistik e.V. Tokyo

Bild, Text, Textur bei Paul Klee und Robert Walser
Versuch einer intermedialen Lektüre
編集　ヒンターエーダー＝エムデ・フランツ
発行　　一般社団法人日本独文学会
〒170－0005
東京都豊島区南大塚 3－34－6－603
電話　03－5950－1147
メールフォーム http://www.jgg.jp/mailform/buero/

SrJGG

ISBN 978-4-908452-43-7