

Dorette Fasoletti

Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch *Seeland*

Dorette Fasoletti

Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch Seeland

EPISTEMATA

WÜRZBURGER WISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN

Reihe Literaturwissenschaft

Band 930 — 2020

Dorette Fasoletti

Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch Seeland

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Fonds des publications der Universität Lausanne.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien financier du Fonds des publications de l'Université de Lausanne.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license, which means that the text may be be remixed, transformed and built upon and be copied and redistributed in any medium or format even commercially, provided credit is given to the author. For details go to http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2020 Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier Umschlag: skh-softics / coverart Umschlag: skh-softics / coverart Umschlagabbildung: Karl Walser, Blick aus dem Fenster (1900) / Quelle: NMB Neues Museum Biel Alle Rechte vorbehalten Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8260-6960-4 PDF-ISBN 978-3-8260-7939-9 https://doi.org/10.36202/9783826079399

www.koenigshausen-neumann.de www.ebook.de www.buchhandel.de www.buchkatalog.de

Vorwort

Das vorliegende Buch stellt eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die 2018 von der *Faculté des Lettres* der Universität Lausanne angenommen wurde.

In erster Linie danke ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Peter Utz, für seine unermüdliche Unterstützung, sein geduldiges Lesen und seine konstruktive Kritik an meiner Arbeit. Er stand mir immer mit Rat und Tat bei inhaltlichen sowie methodischen Fragen zur Seite. Unsere Gespräche habe ich stets als Ermutigung und Motivation empfunden.

Mein Dank gilt ebenfalls den beiden Experten, Prof. Dr. Karl Wagner und Dr. Reto Sorg, für ihre wertvollen Hinweise und Anregungen. Danken möchte ich außerdem den Teilnehmerinnen und den Teilnehmern der CUSO-Doktorandenkolloquien für ihre genaue Lektüre einzelner Kapitel meiner Arbeit und für die stetige freundliche Unterstützung.

Anne Christine Leal Moret gilt mein Dank fürs Korrekturlesen und freundliche Hilfe.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meinem Mann Mario bedanken, der mir während des Studiums und der Promotion immer zur Seite stand. Ihm widme ich dieses Buch für sein Verständnis und vieles mehr.

Anzère, im Februar 2020

Inhalt

0.	Inhalt	/
1.	Einleitung	11
1.1.	Entstehungsgeschichte von Seeland	
1.2.	Die Titel des Projekts: Von Studien über Denkmal bis zu See	
1.3.	Publikation von Seeland – zeitgenössische Rezensionen	
1.4.	Forschungsüberblick	
1.5.	Walsers Revision eigener Texte	
1.6.	Art und Umfang der Überarbeitungen	
1.7.	Methode und Vorgehensweise	
1.8.	Analysenrichtungen – Fragestellung – Hypothesen	
2.	Leben eines Malers	37
2.1.	Einführung	37
2.2.	Zeitliche und räumliche Koordinaten, Zeitgestaltung und Struktur der Texte	39
2.3.	Erzählte Geschichte	
2.3.1.	Vom Maler zur Malerei, Erzählerposition	
2.3.2.	Unterschiede in der narrativen Gestaltung: Von einer noch	
	erkennbaren Novellenstruktur zu einer freieren Struktur	43
2.3.3.	Stilwandel – Ein engerer Leserbezug in der Zweitfassung	47
2.4.	Bildbeschreibungen	49
2.5.	Medienkonkurrenz im Fassungsvergleich	56
2.6.	Die Farbgestaltung und optische Eindrücke	57
2.7.	Romantische Bezüge	
2.7.1.	Interne Merkmale (Naturbeschreibungen)	60
2.7.2.	Reflexion	62
3.	Reisebeschreibung – Reisebericht	67
3.1.	Einführung	67
3.1.1.	Gattung Reisebericht: Definition und Entwicklung	67
3.1.2.	Einführung in Walsers Reisebeschreibung und Reisebericht	69
3.2.	Reiseroute	72
3.3.	Wahrnehmungs- und Darstellungsweise	76
3.4.	Von einem Reiseweg zu einem Reise- und Schreibweg –	
	Erzählerdisposition	82

8 INHALT

<i>3</i> .5.	Briefstruktur – Ein engerer Leserbezug in der Bearbeitung	84
3.6.	Publikationskontext des Erstdrucks	85
3.7.	Walsers Weltansicht in der Zweitfassung	89
3.8.	Exkursion mit Hermann Hesses Reisebildern	95
3.9.	Exkurs zu Hermann Walsers Landeskunde der Schweiz	98
3.10.	"Ziel" von Walsers Reisebeschreibung bzw. Reisebericht	101
4.	Naturschilderung – Naturstudie	103
4.1.	Einführung	
4.2.	Ecocriticism: Definition und Überblick	104
4.3.	Deutsche Entwicklung einer ökologisch orientierten Literaturinterpretation	107
4.4.	Präsentation der Texte Naturschilderung und Naturstudie	
4.4.1.	Narrative Struktur – ,Subjekt' der Texte	108
4.4.2.	Erzählperspektive – Leserbezug	
4.5.	Die Natur in ihren ästhetischen Dimensionen	113
4.5.1.	Visuelle Elemente	114
4.5.2.	Akustische Elemente	117
4.5.3.	Synästhesien – Schöne Natur – Bewegung	119
4.6.	Generellere Aspekte der Natur	
4.6.1.	Natur als Erholungs- und Zufluchtsort	
4.6.2.	Natur als Nutzgegenstand – Materialismus – Konsumgesellschaft	123
4.7.	Aufmerksamkeit	125
4.8.	Schlussbemerkungen	127
4.9.	Publikationskontext des Erstdrucks	
5.	Der Spaziergang	133
5.1.	Einführung	133
5.2.	Erzählen	138
5.2.1.	Die sprachliche Neugestaltung bei der Zweitfassung	142
5.2.2.	Konstruiertheit des Erzählens	149
5.2.3.	Veränderungen in der Erzähldisposition	152
5.2.4.	Ein noch engerer Leserbezug in der Zweitfassung	155
5.3.	Materialismus	156
5.4.	Romantische Bezüge	160
5.4.1.	Vom Objekt zum Subjekt	162
5.4.2.	Abschwächung des Romantischen bei der Zweitfassung	162
5.4.3.	Vom Romantischen zu existentiellen Fragen	163

INHALT 9

5.5.	Existentielle Fragen	166
5.5.1.	Existenzängste	166
5.5.2.	Tomzack	170
5.5.3.	Schlusspassage der Geschichte: Liebe – Tod	171
5.5.4.	Schlussbemerkungen	175
6.	Das Bild des Vaters	177
6.1.	Einführung	177
6.2.	Das Bild des Vaters – 'Textebene'	179
6.3.	Das Bild des Vaters – Referenz ,Welt'	181
6.3.1.	Vom Lebensgang des Vaters zu einem allgemeineren Menschenbild	181
6.3.2.	Zweitfassung: Was nicht in den Rahmen passt	186
6.4.	Dienen und Herrschen	189
6.5.	Standhalten	191
6.6.	Malerisches vs. dichterisches Gattung-,Lebensbild'	192
6.7.	Publikationskontext des Erstdrucks	
7.	Hans	195
7.1.	Einführung	195
7.2.	Wer ist Hans?	197
7.3.	Erinnern	201
7.4.	Das Idyllische und seine Destabilisierung	204
7.5.	Idylle im Schatten des Krieges	209
7.6.	Coda über den Erstdruck	214
7.7.	Schlussbemerkungen	217
8.	Schluss	219
9.	Anhang	235
9.1.	Abkürzungsverzeichnis	
9.2.	Textkritische Symbole	236
9.3.	Literaturverzeichnis	236
9.4.	Abbildungsverzeichnis	247

10 INHALT

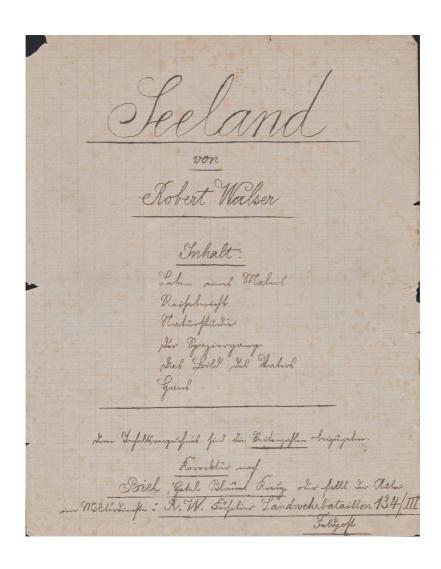


Abb. 1: Titelblatt des Seeland-Manuskripts

1. Einleitung

Anfang 1913 kehrte Robert Walser aus Berlin in die Schweiz zurück und ließ sich in seiner Vaterstadt Biel nieder. In seinen Berliner Jahren (1905–1913)¹ hatte er zwar mit seinen drei ersten Romanen² und mit seinen Beiträgen in den damals prominentesten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften einen Achtungserfolg erzielt, der künstlerische Durchbruch war ihm jedoch nicht gelungen. Als 35jähriger suchte er in Biel einen Neuanfang und bezog eine einfache Dachstube im Hotel Blaues Kreuz. Von hier aus nahm er neue Verbindungen zu Redaktionen und Verlagen nun vor allem in der Schweiz auf, mit dem Ziel, sich mit seinen Büchern in einheimischen Verlagen zu etablieren. Denn nach Ausbruch des Krieges wurden die Kontakte nach Deutschland bald schwieriger.

Während die erste in Biel zusammengestellte Sammlung Kleine Dichtungen (1915) noch beim deutschen Verlag Kurt Wolff publiziert wurde, erschienen die nächsten vier Bände bei Schweizer Verlagen: Prosastücke (1917) beim Rascher Verlag, Kleine Prosa (1917) beim Verlag A. Francke, Poetenleben (1917) beim Huber Verlag und Seeland (1920) wiederum bei Rascher. Diese Bände enthalten nur einen Teil der Texte, die Walser in seiner Bieler Zeit geschrieben hat. Wie wir aus seiner Korrespondenz wissen, zerschlugen sich Verhandlungen über weitere Sammlungen und auch über einen Roman mit dem Titel Tobold, den er nach mehreren Ablehnungen anscheinend vernichtet hat. In Buchform erschien ferner der längere Erzähltext Der Spaziergang (1917, beim Huber Verlag), jenes Buch Walsers, das zu seinen Lebzeiten die größte Auflage erreichte.

Walsers Bieler Prosa gilt bis heute als tendenziell ,idyllisch' und enthält wenig direkte Hinweise auf den Krieg. Im Vergleich zu der Berliner und Berner Produktion hat sie in der Walser-Forschung weniger Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Seeland bildet hier keine Ausnahme; im Nachwort seiner Ausgabe spricht Jochen Greven sogar vom "unbekannteste[n]" (SW 7, 215)³ aller Bücher Walsers. Das Buch ist bislang nicht als Einheit eigenen Rechts behandelt worden und auch die meisten der einzelnen Texte wurden bisher nur wenig beleuchtet. Hier warten noch zahlreiche Forschungsaufgaben in einer bislang wenig betrachteten Schaffensperiode des Autors.

¹ In der Forschung hat es sich durchgesetzt, Walsers Texte bestimmten Schaffensperioden zuzuordnen. So wird zwischen den frühen Werken (1898–1905), der Berliner (1905–1913), Bieler (1913–1921) und Berner Zeit (1921–1933) unterschieden.

² Rückblickend sind die drei Berliner Romane – Geschwister Tanner (1907), Der Gehülfe (1908) und Jakob von Gunten (1909), alle beim Verlag Bruno Cassirer, Berlin – die einzigen Romane, die Walser zu seinen Lebzeiten publizieren konnte.

³ Zu den verwendeten Siglen vgl. das Abkürzungsverzeichnis (Abschnitt 9.1).

Seeland besteht aus sechs Prosatexten: Leben eines Malers, Reisebericht, Naturstudie, Der Spaziergang, Das Bild des Vaters und Hans. Die Einzeltexte waren zuvor bereits entweder in Zeitschriften wie Der Neue Merkur oder – im Fall von Der Spaziergang – als eigenes kleines Buch publiziert worden. Als letztes der Bieler Bücher beleuchtet Seeland am greifbarsten eine Zeit, in der Walser als Buchautor auftreten will. Es geht buchstäblich um einen "Krieg", welchen Walser auf dem Buchmarkt führen muss, um sich als Schriftsteller zu behaupten. In der Erstfassung von Der Spaziergang von 1917 drückt Walser dies durch seinen Erzähler, einen Schriftsteller, so aus:

Ich bin in letzter Zeit zu der Überzeugung gekommen, daß Kriegskunst und Kriegführung fast so schwer und geduldheischend sind wie Dichtkunst und umgekehrt. Auch Schriftsteller treffen oft, wie Generäle, langwierigste Vorbereitungen, ehe sie zum Angriff zu schreiten und eine Schlacht zu liefern wagen, oder mit andern Worten ein Machwerk oder Buch auf den Büchermarkt schleudern, was herausfordernd wirkt und mitunter zu gewaltigen Gegenangriffen mächtig reizt. Bücher locken Besprechungen hervor, und diese fallen manchmal so grimmig aus, daß das Buch sterben und der Verfasser verzweifeln muß! (KWA 1-8, 184)⁴

In Seeland erprobt Walser eine neue Form der Kreativität, indem er zuvor publizierte Texte für die Buchherausgabe überarbeitet. In der zitierten Passage bearbeitet er vor allem den Anfang und das Ende:

Darf ich gestehen, ich sei in letzter Zeit zur Überzeugung gekommen, dass Kriegskunst ebenso schwierig und geduldheischend sein mag wie Dichtkunst, und umgekehrt?

[...] Bekanntlich locken Bücher allfällige diesbezügliche Besprechungen hervor, die manchmal so grimmig ausfallen, dass das Buch unverzüglich verschwinden muss, während offenbar der bedauerliche, arme, nichtswürdige Verfasser jämmerlich erstickt und zweifellos verzweifelt. (KWA 1-11, 96)

Die Umformulierung des ersten Satzes in eine rhetorische Frage verleiht der Aussage mehr Gewicht. Dadurch bezieht Walser seinen Leser ins Gespräch ein, und indirekt bringt er auch sich selbst als Leser der Erstfassung ins Spiel. Mit dem Um- und Weiterschreiben des letzten Satzes wird das Selbstmitleid des Ich-Erzählers der Erstfassung implizit kommentiert und weitergetrieben. Das Fragezeichen der Zweitfassung löst das Ausrufezeichen der Erstfassung ab, was die Passage weniger emotional macht und die reflexive Dimension der Bearbeitung unterstreicht.

⁴ Wenn nicht anders angegeben, stammen im Folgenden alle *Hervorhebungen* in den direkten Zitaten von Walsers Texten und Briefen von mir [D.F.].

Dass Walser bei der Bearbeitung den Kampf ums 'Buch' und um die Position auf dem Buchmarkt stärker herausstellt, spiegelt offenbar eine Zuspitzung seiner eigenen beruflichen und damit auch der finanziellen Lage wider. Wie seine Korrespondenz belegt, verschlechterte sich seine materielle Lage während des Krieges, d.h. auch in der Zeitspanne zwischen der Redaktion der zwei Fassungen von *Der Spaziergang*. Das hinzugefügte Adjektiv 'arm' kann durchaus auch im materiellen Sinne des Wortes verstanden werden. In dieser Hinsicht war die Zweitverwertung von schon publizierten Texten durch Walser sicher auch einem finanziellen Kalkül geschuldet. Die Publikation in Buchform sollte den Texten aber vor allem eine literarische Geltung und ein nachhaltiges Leben über die ephemere Existenz in Zeitungen und Zeitschriften hinaus sichern.

Während die Verleger, Herausgeber und Rezensenten Seeland oft als "Sammlung" vorgestellt haben, hat Walser es immer als "Buch" bezeichnet. Der unmittelbarste Beweis dafür ist das Seeland-Manuskript⁷, das Walser mit großer Sorgfalt verfasst hat, als wolle er damit schon ein Buch gestalten. Dafür sprechen das einheitliche Papierformat, die regelmäßige Handschrift und das schön gestaltete Titelblatt⁸. Das Seeland-Manuskript ist zugleich Zeugnis dieser neuen Form der Kreativität: Etwas Neues machen, heißt bei Walser, etwas handschriftlich neu schreiben. Dies hat ihn vermutlich dazu geführt, sogar Der Spaziergang ganz neu zu schreiben, obwohl er für diesen Text – anders als bei den anderen Texten des Buches – ursprünglich offenbar die Absicht hatte, das Druckmanuskript des Erstdrucks zu benutzen, um seine Korrekturen direkt auf diesem vorzunehmen.

Außer der relativen Länge, welche die Texte von Seeland verbindet, sind sie sowohl inhaltlich als auch formal sehr unterschiedlich. Wie für die meisten seiner Bände macht Walser kaum Angaben, wie er bei der Zusammenstellung von Seeland verfahren ist. Bei der Bearbeitung der Erstdrucke hatte Walser aber anscheinend einen Plan, der ihm erlaubt hat, andere Texte "ruhig liegen" zu lassen, da diese "keinen höheren Zusammenhang bilden" (BA1, 429), wie er am 1. Februar 1918 an den Huber Verlag schreibt. Durch

⁵ Erstfassung: August-September 1916; Zweitfassung: November 1917 bis Januar 1918.

⁶ Vgl. Utz: Tanz auf den Rändern, S. 295-368.

⁷ Neben den Manuskripten von *Geschwister Tanner* und von *Der Gehülfe* ist das Manuskript von *Seeland* das dritte noch erhaltene Werkmanuskript Walsers. Es befindet sich als Depositum der Robert Walser-Stiftung Bern im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Ein Scan des Manuskripts kann im Robert Walser-Zentrum in Bern eingesehen werden. Das Manuskript ist 2018 als KWA-Band erschienen.

⁸ Vgl. die Abb. 1 auf Seite 10 der vorliegenden Arbeit.

⁹ Jochen Greven erinnert sich, wie er sich bemüht hat, die Kompositionsprinzipien der Bände, welche Walser zusammengestellt hat, zu ermitteln, damit er diese Prinzipien auf die Sammlungen anwenden konnte, welche er im Rahmen der Herausgabe von Walsers Gesamtwerk zu gestalten hatte. Vgl. Greven: Robert Walser. Ein Außenseiter wird zum Klassiker, S. 116–118.

deren Überarbeitung kann Walser die mit Sorgfalt ausgewählten Texte – so meine These – stärker verbinden.

Anhand einer systematischen vergleichenden Lektüre der Texte von Seeland mit den Erstdrucken geht es in dieser Arbeit darum, ein mögliches "System" hinter Walsers Überarbeitungsprozess zu finden. Dies soll helfen, Seeland als ein bewusst komponiertes Buch zu interpretieren: Aus der Selbstrevision wird die Neukreation. Walsers kreativer Prozess ist dabei selbst Gegenstand dieser Arbeit. Am oben zitierten Beispiel aus Der Spaziergang lässt sich ein erstes Mal erkennen, wie ergiebig und notwendig der Fassungsvergleich sein wird.

Bevor ich auf die Methode und auf die konkrete Vorgehensweise eingehe, werden die komplizierte Entstehungsgeschichte von *Seeland*, die für die Komplexität sowohl des Buches als auch der Umarbeitung wesentlich ist, die zeitgenössischen Rezensionen sowie der aktuelle Forschungsstand vorgestellt. Auch einige Vorbemerkungen über den Titel des Projekts, über Walsers zweistufiges Schreibverfahren und über die Art und den Umfang der Anpassungen sind der eigentlichen Fallanalyse vorauszuschicken.

1.1. Entstehungsgeschichte von Seeland

Seeland, das erstmals 1920 erschien, hat eine lange Entstehungsgeschichte, die bis Februar 1917 zurückreicht. Um diese Geschichte zu rekonstruieren. stützte sich die Forschung seit 1975 auf Walsers überlieferte Korrespondenz, wie sie im Band Briefe von Walsers Gesamtwerk erstmals publiziert wurde. Aus diesen Briefen ließ sich jedoch nur schwer ermitteln, wie Walser zu dem Buchprojekt kam und warum es zwischen ihm und dem Huber Verlag, bei dem Seeland ursprünglich hätte erscheinen sollen, zu keiner Einigung kam. Ein Konvolut von bisher unbekannten Briefen zwischen Huber und den Brüdern Robert und Karl Walser kam 1998 zum Vorschein, als das Verlagsarchiv dem Staatsarchiv des Kantons Thurgau übergeben wurde. In einem 2013 veröffentlichten Buch hat André Salathé den erhaltenen Schriftverkehr Robert und Karl Walsers mit Huber editiert.¹⁰ Zum einen liefert die Korrespondenz neue Informationen zu Der Spaziergang, der 1917 bei Huber erschien. Zum anderen bringt sie Licht in Walsers Buchprojekt Studien und Novellen, von dem die Walser-Forschung zwar schon gewusst hatte, über dessen Inhalt und über die Gründe des Nichtzustande-Kommens allerdings nur spekuliert werden konnte. Dank des neuen Konvoluts an Briefen kann man verfolgen, wie die Bücher Seeland und Poetenleben aus dem Buchprojekt Studien und Novellen hervorgehen. 11

¹⁰ Vgl. Salathé: "Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen".

¹¹ Walsers Korrespondenz wird nach der Berner Ausgabe (BA) zitiert, welche auch die neu aufgefundenen Briefe aus dem Archiv des Huber Verlags enthält.

Am 16. Februar 1917, als Walser einige Details über die Veröffentlichung von *Der Spaziergang* mit dem Huber Verlag abklärt, fragt er nämlich, ob sich letzterer für sein neues Projekt *Studien und Novellen* interessieren würde. Walther Lohmeyer, der Verleger Hubers, befürwortet Walsers Vorschlag postwendend und erhält einige Tage später das Inhaltsverzeichnis, in dem Walser nicht weniger als 131 Prosastücke aufführt.¹² Zum großen Teil handelt es sich dabei um Texte, die Walser in den vorangehenden zweieinhalb Jahren in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichen konnte. Es dauert nicht einmal drei Wochen, bis Walser die Texte gesammelt hat und dem Verlag das Manuskript senden kann.

Aus verschiedenen Gründen – Umfang des Buches, Heterogenität der Texte, Einbezug von Texten, die gerade bei Francke und Rascher publiziert werden – kann Lohmeyer Walsers Buchprojekt so nicht akzeptieren. Er schlägt verschiedene andere Lösungen vor und lässt dabei den Dichter selbst urteilen. Walser beharrt aber hartnäckig auf seinem Projekt. Ein Treffen, das Lohmeyer ihm anbietet, um über *Studien und Novellen* zu diskutieren, lehnt Walser ab. Am 10. April 1917 sieht sich Lohmeyer gezwungen, dem Dichter das Manuskript zurückzusenden. Dabei wiederholt er die Gründe der Ablehnung und drückt sein Bedauern aus.¹³

Da er sich mit seinem ursprünglichen Buchprojekt nicht durchsetzen kann, offeriert Walser am 12. April 1917 dem Verlag Huber ein neues Buch Novellen, das elf Prosatexte¹⁴ aus Studien und Novellen beinhalten soll. Am gleichen Tag schiebt er einen revidierten Vorschlag für das Buch mit dem Titel Studien nach, welcher die Stücke Reisebeschreibung, Naturschilderung, Leben eines Malers, Marie, Das Bild des Vaters, Hans und Der Spaziergang enthalten soll.¹⁵

Lohmeyer befürwortet den revidierten Vorschlag mit dem Titel *Studien*, da Walsers Auswahl längerer Erzähltexte genau dieselbe sei, die der Verlag befürwortet hätte. Er macht sich aber Gedanken über den Buchtitel: "Ein Sammeltitel sollte es zwar sein, um die innere Geschlossenheit auszudrücken." (BA1, 358)

¹² Vgl. Walsers Brief an Huber vom 18.2.1917 (BA1, 321–324). – Für Abbildungen des Inhaltsverzeichnisses vgl. Salathé: "Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen", S. 98–100. In seinem Editionskommentar hat Salathé notiert, welche Texte Walser in *Prosastücke, Kleine Prosa, Poetenleben* und *Seeland* aufgenommen hat und welche posthum in den Bänden *Träumen* und *Feuer* Aufnahme gefunden haben.

¹³ Der Ton von Lohmeyers Briefen und seine beständige Suche nach konstruktiven Lösungen (um die Interessen des Verlags sowie des Dichters zu wahren) zeigen, wie wichtig es ihm offensichtlich war, Walsers Texte zu publizieren.

¹⁴ Rosa, Das Ehepaar, Werner, Reisebeschreibung, Frau Wilke, Naturschilderung, Frau Scheer, Leben eines Malers, Marie, Das Bild des Vaters und Hans. Vgl. den ersten Brief Walsers an Huber vom 12.4.1917 (BA1, 354).

¹⁵ Vgl. den zweiten Brief Walsers an Huber vom 12.4.1917 (BA1, 355).

In seiner Antwort vom 17. April 1917 bezeichnet sich Walser als Liebhaber von einfachen Buchtiteln. Er versteht jedoch Lohmeyers Bedenken gegen *Studien* und schlägt nicht weniger als sieben neue Titel vor. ¹⁶ Sechs davon enthalten das Wort 'Denkmal'. Lohmeyer erhebt erneut Einwände, vor allem gegenüber "Denkmal", welches "den Eindruck von Lautheit und Prätension erwecken" (BA1, 363) könnte.

Als sich Walser am 28. Mai 1917 beim Verlag Huber zurückmeldet, bietet er dem Verlag ein anderes Manuskript an, welches *Poetenleben* heißt und 25 Texte (darunter *Marie*) aus seinem ursprünglichen Projekt *Studien und Novellen* beinhaltet. In dem Schreiben gibt er Auskunft über *Studien*. Wie für *Poetenleben* nimmt er sich vor, die Texte für die Buchausgabe zu überarbeiten:

Was Ihr letztes Schreiben betrifft, so werde ich in den nächsten 14 Tagen die sechs Stücke "Reisebeschreibung", "Naturschilderung", "Leben eines Malers", "Das Bild des Vaters", "Hans" und "Der Spaziergang" sprachlicher und baulicher Verfeinerung, Veredlung unterziehen. "Marie" fällt jedenfalls hier weg! [...] Ob das Buch "Studien" oder irgendwie anders zu betiteln ist, werde ich während der Durcharbeitung fest entscheiden. [...]

Ich will "Poetenleben" zuerst herausgeben und erst nachher "Studien". (BA1, 365f.)

Walser hat das Buchprojekt *Poetenleben* bis dahin nie erwähnt. Offenbar hat er die Erstdrucke von *Poetenleben* in kürzester Zeit bearbeitet, vermutlich zwischen dem 12. April und dem 28. Mai 1917. Man kann sich fragen, warum er *Poetenleben* vor *Seeland* publizieren will: Ist ihm die Reihenfolge wichtig, weil er mit *Poetenleben* eine literarische Lebensbilanz ziehen will, bevor er sich neuen Themen und einer neuen Schreibweise zuwenden kann?

Am 10. Juni 1917 teilt Walser dem Huber Verlag seinen Entschluss mit, die *Studien* eine Zeit lang liegen zu lassen, da er "der rein handwerklichen Seite [s]eines Berufes vorläufig etwas gram" (BA1, 371) sei. ¹⁷ Der Grenzschutzdienst, welchen Walser im Sommer 1917 absolviert, verschiebt seine Arbeiten an *Studien* weiter.

Am 27. November 1917 kommt Walser auf *Studien* zurück und teilt dem Huber Verlag mit, dass er "diesen Winter hauptsächlich besorgt sein" (BA1, 421) wird, die Texte zu bearbeiten. Schon am 1. Februar 1918 sendet Walser das Manuskript des Buches dem Verlag:

¹⁶ Die sieben Titelvorschläge lauten: Ausgewählte Prosa. Ein Denkmal von / Denkmal in Prosa von / Das Denkmal. Ein Buch Prosa von / Ein Denkmal in (deutscher) Prosa von / Sieben Prosadichtungen. Eine Art Denkmal von / Dichtungen in Prosa von / Sieben Dichtungen in Prosa (eine Art Denkmal) von (BA1, 360f.).

¹⁷ Die Korrespondenz Walsers mit Huber über *Poetenleben* zeigt auch, wie viel Energie ihn seine Beteiligung an der Konzeption dieses Buches gekostet hat.

Wie Sie sich erinnern werden, vereinbarten wir im Frühjahr 17 brieflich miteinander, daß wir nach "Poetenleben" die sechs großen Arbeiten aus meiner Studienmappe herausgeben wollen. Heute ist der Zeitpunkt gekommen, wo ich Ihnen dieselben übergeben kann. Es handelt sich um

"Seeland"

ein Buch, das ich soeben druckfertig gemacht habe, das sechs Prosastücke enthält, die ich Ihnen hiemit höflich zum Verlag anbiete, im Bewußtsein, daß wir damit ruhig vor die Öffentlichkeit werden treten dürfen. (BA1, 427, Hervorh. R.W.)

Diese zwei letzten Briefe erlauben eine genaue Datierung der Arbeiten an den Erstdrucken von *Seeland* und zeigen, wie intensiv Walser an diesem Projekt gearbeitet hat.¹⁸

Am 30. März 1918 sendet der Verlag dem Dichter das Manuskript jedoch zurück und nennt dabei zwei Hauptgründe, die zu dieser Ablehnung führen: Unsicherheiten beim Verkauf von *Poetenleben*, Papiermangel. Dass der Brief nicht mehr von Lohmeyer unterzeichnet ist – sein Austritt aus dem Verlag Huber steht zu diesem Zeitpunkt fest –, mag den Entscheid des Verlags mit erklären.

Walser reagiert auf die Ablehnung nicht, sondern sendet das Seeland-Manuskript gleich am 1. April 1918 an den Rascher Verlag. Dass sich Rascher für pazifistische Literatur einsetzt und zudem über zwei Reihen europäischer Bücher (Europäische Bücher und Europäische Bibliothek) verfügt, ist bei Walsers Wahl eines neuen Verlags für Seeland sicher nicht unbedeutend. Am 17. April 1918 schlägt Walser dem Rascher Verlag selbst vor, das Buch in dessen "Sammlung europäischer Bücher aufzunehmen" (BA1, 449, Hervorh. R.W.).

Obwohl der Verlag sofort auf Walsers Angebot eingeht, verlaufen die Verhandlungen zäh. Walser wehrt sich vor allem gegen die Forderung Raschers, das Buch durch seinen Bruder Karl illustrieren zu lassen. Er hat auch seine eigene Vorstellung über die Druckart, die Gestaltung und die Aufmachung, die sich für *Seeland* eignen würden.

In allen Fragen – Illustration, Druckart, Gestaltung, Aufmachung, Publikation – setzt sich letztlich der Verlag durch. Die Herstellung des Buches verzögert sich, zuerst durch eine Erkrankung Karls und dann durch technische Schwierigkeiten. Erst im Dezember 1920 erscheint *Seeland* in einer limitierten Luxusauflage von 600 nummerierten Exemplaren, die nur von Karl signiert sind. Dies macht deutlich, inwieweit Rascher auf den Ruf Karls gesetzt hat, der im Übrigen für seine fünf Radierungen ein größeres Honorar als Robert für die gesamten Texte erhält. 19

¹⁸ Beim Einreichen des Manuskripts merkt Walser selbst an, wie er "anderthalb (1½) Monat angestrengt mit ein und derselben Sache [s]ich abgemüht" (BA1, 428) hat.
¹⁹ Vgl. Echte: Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage, S. 194.

1.2. Die Titel des Projekts: Von Studien über Denkmal bis zu Seeland

Denkmal

Für sein Projekt schlägt Walser am 17. April 1917 dem Huber Verlag den Titel *Denkmal* vor. Walser erklärt, er sei auf 'Denkmal' gekommen, da die Texte als ein in "Abteilungen bestehendes Einziges, Vereinigtes, Verbundenes, gleichsam Denkmalartiges aufzufassen seien" (BA1, 360). Unter dem Vorschlag versteckt sich vermutlich Walsers Streben, als Buchautor aufzutreten: "Ein Buch stellt ja an und für sich eigentlich ein Denkmal dar" (BA1, 361). Zum Wort 'Denkmal' merkt Walser zudem an, er habe an sein Stück *Denke dran!* ²⁰ gedacht. Der Verweis auf *Denke dran!* – eine der wenigen direkten Positionierungen Walsers zum Krieg – lässt vermuten, dass der Titel *Denkmal* noch mit dem Kriegskontext verbunden ist.

Studien

Wenn Walser etwa ein Jahr später beim Einreichen des Manuskripts von Seeland ankündigt, dass das Buch "die sechs großen Arbeiten aus [s]einer Studienmappe" (BA1, 427) beinhaltet, kommt er auf den Titel zurück, den er ursprünglich für dieses Buch gewählt hat. Dieser Titel spielt möglicherweise auf Adalbert Stifters Erzählungen an, die unter dem Titel Studien (1844–1850) erschienen waren und die ein Modell für Walser gewesen sein könnten. Und auch Stifter hatte seinerzeit die Zeitschriften-Fassungen der Erzählungen für die Buchherausgabe wesentlich überarbeitet.

Etymologisch bezeichnet der Begriff 'Studie' eine ""Untersuchung, Vorarbeit zu einem wissenschaftlichen oder künstlerischen Werk' (um 1800), rückgebildet aus dem zu *Studium* geschaffenen Plural *Studien*"²¹. Dieser Begriff hebt die reflexive Dimension der Texte von *Seeland* hervor, die in der Tat als zweite Fassungen gegenüber den ersten Fassungen eine zusätzliche reflexive Dimension aufweisen.

Kunsthistorisch verweist 'Studie' auf den Prozess des Zeichnens und Skizzierens. Das Verhältnis zur Malerei nimmt in *Seeland* eine zentrale Rolle ein, wie dies später zu zeigen sein wird (vgl. Abschnitt 1.8).

Zentral bei 'Studie' ist der Prozess. Im Text *Naturstudie*, der gegenüber dem Erstdruck *Naturschilderung* den Begriff 'Studie' im Titel führt, fügt Walser einen Satz über die Bedeutung ein, die ein Dichter der Arbeit an seinen Werken beimisst: "Wenn du einen Dichter frägst, welches von seinen Büchern ihm das liebste sei, so wird er dir zweifellos antworten: *dasjenige*, *wonach ich trachte!*" (KWA 1-11, 60) Hier wird das 'Studieren' mit dem 'Buch' verknüpft. Der Titel *Naturstudie*, den Walser für die Buchfassung gewählt hat, verweist auf das 'Studieren' und auf Walsers Titelsuche,

²⁰ Der Text erschien zunächst in der Neuen Zürcher Zeitung vom 29. November 1914.

²¹ Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, S. 1749.

die letztendlich zu *Seeland* führen wird: "Ob das Buch 'Studien' oder irgendwie anders zu betiteln ist, werde ich während der Durcharbeitung fest entscheiden." (BA1, 365f.)

Seeland

Im Vergleich zu den nicht besonderen charakteristischen Titeln seiner früheren Sammelbände – wie Aufsätze, Geschichten oder Kleine Prosa – ist es bezeichnend, dass Walser für die zwei Bücher Poetenleben und Seeland, für die er die Texte sorgfältig bearbeitet, spezifische Titel wählt.²² An den Huber Verlag schreibt Walser beim Einreichen des Seeland-Manuskripts:

Den Titel halte ich für in jeder Hinsicht deßhalb geeignet, weil er ebenso einfach und unanspruchsvoll wie sinnlich und erdhaft-lebendig tönt. Er scheint mir ebenso sachlich wie farbig und anmutig. Er bezeichnet in aller Kürze dasjenige, um das es sich handelt, nämlich eine Gegend. (BA1, 427)

Und gegenüber dem Rascher Verlag merkt Walser an:

Der Titel "Seeland" erscheint mir deßhalb denkbar richtig, weil er knapp und straff dasjenige bezeichnet, um das es sich hier handelt, um eine Gegend und um die Erscheinungen derselben. Der Titel ist sinnlich und einfach, und ich möchte sagen, europäisch oder reinweltlich. "Seeland" kann in der Schweiz oder überall sein, in Australien, in Holland oder sonstwo. (BA1, 444)

Die zwei Passagen machen auf den vielfältigen Charakter des Titels aufmerksam: "Seeland" bezeichnet zunächst die schweizerische Region um den Bielersee. Gleichzeitig wird die Universalität der im Buch geschilderten Landschaft betont: "Seeland" kann "überall" sein. Auf das spezifische Verhältnis von schweizerischen Akzenten und dem universellen Charakter des Buchs werde ich in der genaueren Textanalyse und in den Schlussbemerkungen (vgl. Kapitel 3, 7 u. 8) zurückkommen.

"Seeland' bezieht sich zudem auf die Form der künstlichen Repräsentation selbst: Der Titel – wie Walser schreibt – "tönt" bzw. "ist" "sinnlich". "Seeland' ist nicht nur Träger von Bedeutung, sondern wird in seinem Klang und in seiner Materialität wahrgenommen.

In Seeland geht es also um die Gegend 'Seeland', welche für andere Gegenden stehen kann, um eine Studie nach der Natur, um das Spazieren als Suche nach Inspiration oder nach einem stillen Refugium. Es geht Walser um wichtige Personen seiner Familie: in Das Bild des Vaters um seinen Vater, in Leben eines Malers um seinen Bruder Karl. Es geht aber auch um Walser selbst: in Der Spaziergang um den Alltag eines Schriftstellers und um dessen existentielle Fragen, in Hans um seine Erinnerung an das

²² Zu Walsers Umgang mit Titeln vgl. Utz: Robert Walser. Stück ohne Titel.

Jahr vor dem Ausbruch des Krieges. Es geht ihm um die innere wie äußere Landschaft. Seeland wird so zum vieldeutigen Titel des Projekts, dieser Studien, dieses Studierens, welches eben auch die reflexive Anstrengung der "Selbstrevision" und der "Neukreation" in sich enthält.

1.3. Publikation von Seeland – zeitgenössische Rezensionen

An der Werbung für Seeland wollte Walser keinen Anteil haben, wie eine Postkarte vom 8. Januar 1920 an den Rascher Verlag belegt: "Betreffs Zettel an die Presse für das Seeland-Buch ist's mir lieber, wenn das jemand Inteligentes [sic] aus Ihrem geschätzten Hause besorgt." (BA1, 607) Walsers Reaktion mag auf die Verzögerung bei der Buchveröffentlichung, auf die von ihm nicht gewünschten Illustrationen und auf die Nicht-Aufnahme des Buchs in Raschers Europäische Bücher zurückgeführt werden. Dieses Desinteresse lässt sich sicher auch dadurch begründen, dass Seeland nicht aussieht, wie es sich Walser gewünscht und vorgestellt hat: Das Buchformat, ein bibliophiler Prachtband, sticht gegen alle anderen Publikationen Walsers heraus. Das Buch wirkt eher wie ein 'livre d'artiste' als wie ein literarisches Buch.

Im Nachwort seiner Ausgabe stellt Jochen Greven 1986 fest, dass von Seeland keine "wichtigere[n] Rezensionen" (SW 7, 212) bekannt sind. Dank der Kritischen Robert Walser-Ausgabe sind nun eine Voranzeige vom 30. November 1918 und eine Rezension Hans Trogs vom 15. Dezember 1920 in der Neuen Zürcher Zeitung erschlossen.

Die Voranzeige – offenbar vom Verlag Rascher verfasst – legt besonderen Wert auf die Einzigartigkeit des Buches: Dieser "Luxusdruck [...] umschließt fünf Prosastücke und erhält durch fünf Originalradierungen von Karl Walser, dem Bruder des Dichters, einen besonderen künstlerischen Wert" (KWA 3-3, 371, Hervorh. des anonymen Verfassers). Dass Seeland sechs Stücke enthält, scheint dem Verfasser weniger bedeutend zu sein als Karl Walsers Radierungen. Diese ungenaue Ankündigung, welche mit fast denselben Worten im Neuen Winterthurer Tagblatt vom 7. Dezember 1918 und in der Züricher Post vom 12. Dezember 1918 erscheint²³, mag auch die spätere, oben zitierte Reaktion Walsers bei der Werbung für Seeland ausgelöst haben.

²³ Ich danke Barbara von Reibnitz dafür, dass sie mir aus den Vorarbeiten zur Kritischen Robert Walser-Ausgabe die bislang unbekannten Rezensionen von *Seeland* zugänglich gemacht hat. Diese Rezensionen werden auszugsweise im Band *Seeland* zitiert (vgl. dazu Sprünglins *Editorisches Nachwort* zum Band *Seeland*, KWA 1-11, 215–217). Der Band KWA 7 (als E-Book geplant) wird die Volltexte aller bislang bekannten Rezensionen enthalten.

In seiner Besprechung für die *Neue Zürcher Zeitung* betont zunächst Hans Trog die Schweizer Herkunft des Dichters (vgl. KWA 3-3, 388). Er legt dann besonderen Wert auf die Spannungen, welche das Buch beleben, und deutet auf die erkennbaren biographischen Elemente hin:

Wie [Der Spaziergang] sind auch die andern fünf echteste Walser: zart und naiv, weltklug und genügsam, dem Tage und der Sonne aufgeschlossen, am Schatten nicht vorbeisehend, aber auch nicht verzweifelnd, gütig, aber über der Freundlichkeit gegen den Nächsten das Eigenleben und Eigenstreben nicht vergessend, ein vielleicht Unbehauster, aber ein Freier. (KWA 3-3, 388)

Von den wenigen neu erschlossenen Rezensionen sei noch auf diejenigen in *Der Bund* vom 5. August 1921 und von Emil Wiedmer in der *Solothurner Zeitung* vom 25. Februar 1921 hingewiesen. Für den Rezensenten von *Der Bund* besteht kein Zweifel darüber, dass *Seeland* dem romantischen Erbe verpflichtet ist:

Als sinnender Spaziergänger erscheint Robert Walser auch in diesem Bande wie in seinen früheren, betrachtungsfroh, der Freude am Detail zugeneigt, in allen Verhältnissen der Romantik nachspürend und stets romantischer Pflicht gehorchend, bewusst pretiös, weich und keck zugleich, in seinen glücklichen Gebilden Meister eines anmutigen, geheimnisvoll eindringlichen dichterischen Rhythmus.²⁴

Wiedmers Besprechung enthält vor allem Reflexionen über die Einzigartigkeit von Walsers Poesie. Wie Trog betont er die Schweizer Herkunft des Dichters; es geht ihm dabei im bildhaften Wortsinn um eine 'Verwurzelung' Walsers im Heimatlichen:

Wer das Eigengewächs im Poetengarten, der mit so urverschiedenen Pflänzchen aufzuwarten in der Lage ist, liebt, wird für Robert Walser immer etwas übrig haben. Dabei muß man eine Schrullenhaftigkeit von hervorstechend extravaganten Allüren in Kauf nehmen. Damit wird nur derjenige Leser Walser mit dem nötigen Verständnis begegnen, der über dasselbe Maß an Freiheit in den poetischen Ansichten verfügt wie der Dichter selbst. Der Dichter erlaubt sich nämlich Dinge, die sich ein Allerweltsdichter nie erlauben würde, dem es um breite Wirkung zu tun ist. Walser ist eine ausgesprochene exclusive Natur, schweizerisch bodenständig, mit ganz romantischen Neigungen, ein literarischer Kobold, eine dichterische Rarität und kein Belletrist, dessen Werke wie frische Weggli verschlungen werden. "Robert Walser", lächeln die still Beglückten: der Fall ist in ein paar Worten schwer zu deuten. ²⁵

²⁴ R.W.: Schweizerische Literatur (soll im Band KWA 7 erscheinen).

²⁵ Wiedmer: Walser – Bänninger – Hiltbrunner (soll im Band KWA 7 erscheinen).

1.4. Forschungsüberblick

Der spärlichen zeitgenössischen Rezeption von Seeland, die sich teilweise durch die geringe Auflage der teuren Ausgabe erklären lässt, entspricht eine bisher fehlende Wahrnehmung von Seeland in der Forschung. Bei seiner Vorstellung von Seeland im 2015 erschienenen Robert Walser-Handbuch weist Jörg Kreienbrock auf die "Nicht-Wahrnehmung" beziehungsweise auf das "Vergessen" (RWH, 163) von Seeland hin.

Was die Erforschung der Einzeltexte betrifft, hat *Der Spaziergang* weitaus die größte Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Bei der Präsentation dieses Textes im *Robert Walser-Handbuch* bietet Reto Sorg einen Überblick über die unterschiedlichen Forschungsansätze und die umfangreiche Sekundärliteratur. ²⁶ *Leben eines Malers* ist der zweite Text von *Seeland*, dem bis jetzt besondere Beachtung geschenkt wurde. Dabei geht es vor allem um die Beziehungen zwischen den Künstlerbrüdern Robert und Karl und den Schwesterkünsten Dichten und Malen. ²⁷

Wie die Umarbeitung der Erstfassungen von *Seeland* zu bewerten sei, war bislang in der Forschung kein spezielles Thema. Ein wichtiger Grund besteht darin, dass die Erstdrucke in den Werk-Ausgaben Walsers nicht publiziert wurden.²⁸

Eine Ausnahme bildet hier *Der Spaziergang*, dessen zwei Fassungen immer wieder nachgedruckt werden. Ein systematischer Fassungsvergleich war aber bislang auch kaum ein Thema.²⁹ Auch die unübersichtliche Publikationsgeschichte des Textes hat nicht besonders zu einer klaren Unterscheidung zwischen den zwei Fassungen von *Der Spaziergang* beigetragen: In den früheren Ausgaben von Walsers Werken und in Anthologien wurde abwechselnd die Erstfassung oder die Zweitfassung gedruckt. *Das Gesamtwerk* (GW), das zwischen 1966–1975 publiziert wurde und als erstes Referenzwerk für die Forschung diente, enthält nur die Version von *Seeland*. Erstmals beide Fassungen bringt 1985/1986 die Taschenbuchausgabe *Sämtliche Werke in Einzelausgaben* (SW). Die Forschung stützt sich oft auf die eine oder die andere Fassung, ohne sie speziell zu unterscheiden.

 ²⁶ Sorg: Der Spaziergang (RWH, 150–154). – Vgl. auch den Abschnitt 5.1 dieser Arbeit.
 ²⁷ Vgl. dazu das separate Kapitel dieser Arbeit über Leben eines Malers.

²⁸ Die damalige Entscheidung des Herausgebers, Erstdrucke von Walsers Texten in Walsers Werk-Ausgaben nicht einzubeziehen, gilt für alle Erstdrucke, die Walser selbst Zeit seines Lebens in seine Sammlungen aufgenommen hat. Die KWA arbeitet an den Editionen aller Erstdrucke von Walsers Feuilletons, dies nicht nur um alle Erstdrucke zugänglich zu machen, sondern auch, um diese Texte in deren Editionskontext zu untersuchen. Vgl. dazu von Reibnitz: Feuilletons für Zürich, Berlin, Frankfurt und Prag.

²⁹ Für einen Fassungsvergleich in Ansätzen vgl. Susan Bernofskys Einleitung zu ihrer Übersetzung der Zweitfassung von *Der Spaziergang* (Bernofsky: *Introduction*).

Bis heute werden die Erstfassungen der Seeland-Texte als Einzelabdrucke nicht immer als solche erkannt. Im Robert Walser-Handbuch beginnt Kreienbrock seine Präsentation von Seeland mit den folgenden Worten: "Seeland, eine Sammlung von sechs, teilweise schon zuvor veröffentlichten Texten [...]. Die einzelnen Erzählungen waren teilweise bereits in den Jahren zuvor [...] publiziert worden." (RWH, 163, Hervorh. D.F.)

Dasselbe gilt für die Wahrnehmung der Erstfassungen und der Zweitfassungen als zwei unterschiedliche Texte. So betrachtet z.B. Jochem Kießling-Sonntag *Naturstudie* als einen Nachdruck von *Naturschilderung*: "zuerst 1916 erschienen unter dem Titel *Naturschilderung*"³⁰. In ihrem Artikel zur Poetik des Verschwindens in Walsers Bieler Prosa nimmt Marion Gees Bezug auf die Erstfassung von *Hans*, welche 1916 in *Die Schweiz* erschien, zitiert dabei aber Passagen der Zweitfassung, insbesondere eine Stelle am Textende, die Walser für *Seeland* neu geschrieben hat.³¹

Walsers Revision eigener Texte ist jedoch ein Thema, dem neuerdings in der Forschung immer mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird, dies nicht nur für seine Berner Texte (die Mikrogramm-Forschung), sondern auch für seine Bieler Prosa.³²

Am Ende seines Buches über Walsers Frühwerk gibt Marc Caduff einen Ausblick auf Walsers Revision eigener Texte in der Bieler Zeit.³³ Mit einer Analyse der zwei Fassungen von *Leben eines Dichters* (1905/1917³⁴) zeigt Caduff, wie Walser die Zweitfassung in der Auseinandersetzung mit seiner eigenen Vorlage nochmals neu verfasst. Dabei ziele Walser nicht auf eine Verbesserung des zuvor publizierten Textes; beide Fassungen stehen als unterschiedliche Ausformung eines Themas je für sich.

In eine weitere Perspektive rücken die Überarbeitungen der Bieler Zeit auch Angela Thut und Christian Walt, indem sie einen Überblick über Walsers Arbeit am eigenen Text geben, dies über die ganze Schaffenszeit Walsers hinweg. 35 Sie analysieren u.a. die Überarbeitungspuren im Seeland-Manuskript. Der Vergleich von Der Spaziergang mit dem Manuskript zeige, "dass die sichtbaren Überarbeitungspuren nur einen Bruchteil der Varianz zwischen den beiden Textversionen betreffen" 36. Als Beispiel wird der Textanfang 37 angeführt, welchen Walser im Prozess der Bearbeitung stark verändert hat: Im Manuskript findet sich an dieser Stelle nur eine einzige

³⁰ Kießling-Sonntag: Gestalten der Stille, S. 180.

³¹ Gees: "So, so? Verloren?", S. 89.

³² Für das Konzeptionsprinzip und einen Fassungsvergleich von *Poetenleben* vgl. die zwei Aufsätze von Peter Utz: *Robert Walsers "Poetenleben"*, u. *Erschriebenes Leben*.

³³ Vgl. Caduff: Revision und Revolte, S. 122-132.

³⁴ Erstdruck in der Zeitschrift Kunst und Künstler; Zweitfassung im Band Kleine Prosa.

³⁵ Thut/Walt: "Das muß besser gesagt sein".

³⁶ Ebenda, S. 249.

³⁷ Erster Absatz des Textes gemäß der Gliederung der *Seeland*-Fassung. – Für eine Gegenüberstellung der zwei Textfassungen vgl. den Abschnitt 5.2. dieser Arbeit.

Streichung. Thuts und Walts Folgerung ist, Walser habe anscheinend nicht den Erstdruck abgeschrieben, um ihn dann zu überarbeiten: "Der Prozess der Bearbeitung fand hier offenbar großenteils *zwischen* den beiden Fassungen statt, ohne sich in Form von Streichungen und Hinzufügungen auf der Druckvorlage zu materialisieren."³⁸ Deshalb bezeichnen Thut und Walt Walsers Verfahren als "erneute Niederschrift":

Statt einer Überarbeitung der bestehenden Texte anhand von Streichungen und Notizen scheint Walser in den abweichenden Zweitfassungen für die Buchsammlungen in gewisser Weise sein gewohntes 'Ins-Reine-Schreiben' zu reproduzieren, indem er das spontane Moment der Direkt-Reinschrift weiterhin aufrechthielt, aber gleichzeitig auf eine vormalige Textfassung zurückgriff. Es handelt sich dabei also nicht um eine Abschrift, sondern eher um eine erneute Niederschrift.³9

Kurz nach Abschluss der vorliegenden Arbeit erschienen bei der KWA das Buch Seeland (KWA 1-11) sowie die kritische Faksimile-Edition des Seeland-Manuskripts (KWA 4-3). Im Editorischen Nachwort der kritischen Faksimile-Edition stellen die drei Herausgeber – Fabian Grossenbacher, Christian Walt und Wolfram Groddeck – fest: Walser habe "die Erstdrucke nicht zuerst abgeschrieben und danach überarbeitet; vielmehr weichen schon die Grundschichten der Neufassungen mehr oder weniger signifikant von den gedruckten Vorlagen ab" (KWA 4-3, 183).

Aufgrund meiner eigenen Untersuchung ausgewählter Blätter des Manuskripts von Seeland, die ich im Laufe meiner Arbeit im Robert Walser-Zentrum einsehen konnte, schließe ich mich diese Einschätzungen an. Gute Beispiele dafür liefern die am Anfang der Einleitung zitierten zwei Sätze aus Der Spaziergang, die Walser für Seeland stark bearbeitet hat: Das Seeland-Manuskript (Blatt 41, KWA 4-3, 89) zeigt bereits praktisch die neue Fassung; an der ersten Stelle findet sich keine Korrektur und an der zweiten Stelle nur drei kleinen Sofortkorrekturen (Einfügung eines Wortes über der Zeile, zwei Streichungen).

Zwischen dem Manuskript und der Druckfassung des Textes bestehen dazu Differenzen. ⁴⁰ Zumeist handelt es sich dabei um Normalisierungen der Rechtschreibung und der Zeichensetzung. Vom Manuskript ließ Rascher eine maschinelle Abschrift für den Satz erstellen. Weder diese Druckvorlage noch die Druckfahnen sind überliefert. Ob es sich bei den in wesentlich geringeren Abweichungen zwischen dem Wortlaut des Manuskripts und des Drucktexts "um Fehler des Abschreibers, um lektorielle Korrekturen, um Autorkorrekturen an der Fahne oder um Setzerfehler handelt" (KWA 1-11, 197), lässt sich also nicht mehr rekonstruieren.

³⁸ Thut/Walt: "Das muß besser gesagt sein", S. 250 (Hervorh. der Autoren).

³⁹ Ebenda, S. 251.

⁴⁰ Vgl. dazu Sprünglins Editorisches Nachwort zum Buch Seeland (KWA 1-11, 196f.).

Zusammengefasst lässt sich aber festhalten: Entscheidend ist vor allem, was zwischen den gedruckten Erstfassungen und den Zweitfassungen für Seeland stattfindet. Eine detaillierte Analyse der Überarbeitungsprozesse, wie sie nun durch die Publikation des Seeland-Manuskripts möglich geworden ist, das hier nur ganz punktuell beigezogen wurde, könnte zwar weitere Einblicke in Walsers konkrete Überarbeitungsverfahren geben, würde aber an den Resultaten dieses Vergleichs von Anfangs- und Endstufen nichts ändern.

1.5. Walsers Revision eigener Texte

In den ab dem Ende der Berliner Zeit erscheinenden Sammlungen zeichnet sich eine Entwicklung in Walsers Schreibverfahren ab. Für die Bände Aufsätze (1913) und Geschichten (1914) nimmt Jochen Greven an, Walser habe sie aus Druckbelegen zusammengestellt; auch die Druckvorlage zu Kleine Dichtungen (1915) sei vermutlich aus Erstdruckbelegen zusammengestellt worden. Für die Sammlungen Prosastücke (1917) und Kleine Prosa (1917) dagegen werden der nachgewiesene Erstdruck bzw. die fünf ausgewiesenen Einzelabdrucke für die Buchherausgabe überarbeitet. Für Poetenleben (1917) und Seeland (1920) revidiert Walser dann alle Erstfassungen.

Wir können vermuten, dass sich daraus die zweitstufige Schreibweise der Berner Zeit entwickelte, die Walser das "Bleistiftsystem" nennt und mit der er sich nach eigener Aussage aus der Verkrampfung befreite, die das Schreiben mit der Feder bei ihm ausgelöst habe.⁴⁴

Beim Einreichen des Seeland-Manuskripts weist Walser selbst darauf hin, wie er "alle Sätze, die dieses Buch enthält, sorgfältig geprüft und dadurch in Form sowohl wie Inhalt recht beträchtliche Verbesserungen erzielt [hat]" (BA1, 428) bzw. wie die Stücke "vom Autor in zäher eifriger Arbeitsamkeit für die Buchherausgabe neu und so vorteilhaft wie möglich geformt, Satz für Satz aufmerksam geprüft und inhaltlich teilweise stark bereichert worden" (BA1, 444) sind. Eine ähnliche Aussage macht er beim Einreichen des Manuskripts von Poetenleben: "Sämtliche Stücke habe ich neu geschrieben, um ihnen sowohl die festeste Form wie die möglichst gefällige Sprache zu geben." (BA1, 365)

⁴¹ Vgl. Greven: Robert Walsers Schaffen in seiner quantitativen zeitlichen Entwicklung, S. 136–138.

⁴² Die Brüder – vgl. dazu Grevens Anmerkungen zu Prosastücke (SW 5, 274).

⁴³ Leben eines Dichters, Plauderei (I), Dickens, Doktor Franz Blei und Tobold (II) – vgl. dazu Grevens Nachwort und Anmerkungen zu Kleine Prosa (SW 5, 271 u. 275–278). Vgl. hierzu auch den Artikel von Barbara von Reibnitz über Kleine Prosa im Robert Walser-Handbuch (RWH, 154).

⁴⁴ Vgl. den Brief Walsers an Max Rychner vom 20.6.1927 (BA2, 298–300).

Im Nachwort zu Seeland bezeichnet Greven die Seeland-Versionen als "Endfassungen" (SW 7, 214). Solche Hierarchisierungen der Fassungen eines Textes sind bei den Werk-Ausgaben eines Autors üblich und werden oft vom Autor festgelegt. In dieser Arbeit werden Begriffe wie "Erstdruck" oder "Erstfassung" für die Erstfassungen sowie Begriffe wie "Bearbeitung" "Zweitfassung" oder "Seeland-Fassung" für die Zweitfassungen benutzt, um einer gewissen Monotonie zu entgehen. Es geht mir dabei nicht um eine Einstufung oder Bewertung der Texte. Ich möchte mich hier Caduffs Erkenntnisse anschließen, dass Walsers Revision eigener Texte nicht im Zeichen einer "Verbesserung" der zuvor publizierten Texte steht. Der spätere Text stellt – wie es Caduff formuliert – "jeweils eine Neuschöpfung auf dem Korpus des bereits Geschriebenen"⁴⁵ dar.

Die Besonderheit beim Seeland-Buch liegt darin, so die am Anfang dieser Arbeit ausformulierte These, dass Walser durch die Überarbeitung die Texte für die Buchherausgabe stärker verbinden kann. Von besonderer Bedeutung in dieser Hinsicht ist die folgende Bemerkung, welche Walser gegenüber dem Huber Verlag beim Einreichen des Seeland-Manuskripts macht: "Was ich irgendwie tun konnte, um ein schönes, wohlgeformtes Buch herzustellen, habe ich getan." (BA1, 428)

Die Aussage enthält sozusagen *in nuce* die zugrunde liegende Frage, mit welcher ich mich in dieser Arbeit beschäftigen werde: Was hat Walser getan, "um ein schönes, wohlgeformtes Buch herzustellen"? Was macht Seeland zu einem "Buch'?

1.6. Art und Umfang der Überarbeitungen

Im Prozess der Bearbeitung hat Walser kaum einen Satz der Erstdrucke der Texte von Seeland unberührt gelassen: Er permutiert Worte innerhalb von Satzteilen, setzt Synonyme ein, streicht an der einen Stelle adjektivische Bestimmungen, fügt an einer anderen Stelle neue hinzu. Er stellt Satzteile innerhalb von Sätzen um, trennt an der einen Passage einen langen Satz in zwei Sätze auf, fügt an einer anderen Passage zwei Sätze zusammen. Hier kürzt Walser die Konstruktion, dort entfaltet er die Aussage durch weitere Reflexionen, neue Assoziationen, Abschweifungen oder Exkurse. Innerhalb von Passagen werden Sätze neu organisiert. Sicher scheint nur, dass die Story, der Plot und der Stoff der Beschreibung durch die Überarbeitung kaum berührt werden.

Zum Verhältnis zwischen den Bleistiftschrift-Entwürfen der Berner Zeit – den sogenannten "Mikrogrammen" – und deren Reinschrift notiert Christian Walt:

⁴⁵ Caduff: Revision und Revolte, S. 123.

Dabei ist es jedoch in der Regel so, dass Walser von den vier Änderungskategorien der Rhetorik die Hinzufügung weniger oft nutzt als die Umstellung, die Ersetzung und die Weglassung. Das bedeutet, dass er recht selten im zweiten Arbeitsschritt Motive einführt oder längere Stellen hinzufügt, die nicht schon in Bleistiftform vorliegen.⁴⁶

Die Tendenz der Berner Produktion lässt sich für die Seeland-Texte weniger verallgemeinern, da Walser hier zahlreiche Stellen hinzufügt. Eine Ausnahme bildet Der Spaziergang, der vor allem von Kürzungen, Umstellungen und Ersetzungen geprägt ist. Die am Anfang dieser Einleitung zitierte Stelle über die Schwierigkeit der Dichtkunst ist eine der wenigen Passagen, die Walser für Seeland erweitert, was ihre Wichtigkeit unterstreicht.

Auf dem Seeland-Manuskriptblatt 33 notiert Walser nach dem Ende von Naturstudie (KWA 4-3, 73, Hervorh. R.W):

hier folgt: *Der Spaziergang* (Korrekturbögen 5 bis 85)⁴⁷

Die in Klammern nachträglich gestrichene Bemerkung "Korrekturbögen 5 bis 85" deutet darauf hin, dass Walser ursprünglich offenbar die Absicht hatte, die Korrekturbögen des Erstdrucks zu benutzen, um seine Änderungen direkt auf diesen vorzunehmen. Dieser Hinweis und die Tatsache, dass *Der Spaziergang* auf einem anderen Papier als die fünf anderen Texte geschrieben ist, weisen darauf hin, dass Walser ihn höchst wahrscheinlich erst zuletzt, nach den anderen Texten, überarbeitet hat.

Im Allgemeinen sind die Modifikationen zwischen den zwei Fassungen von *Der Spaziergang* kleiner und feiner als diejenigen der fünf anderen Texte von *Seeland*. Hier soll eine diesbezügliche Hypothese vorangestellt werden: Als Walser die Erstfassungen überarbeitet, steht *Der Spaziergang* seiner aktuellen Schreibweise am nächsten; für die fünf anderen Texte gibt es einen größeren zeitlichen Abstand zwischen der Redaktion der zwei Fassungen. Dies mag teilweise auch erklären, warum Walser die Bearbeitung von *Der Spaziergang* für das Ende seiner Arbeit am *Seeland*-Manuskript aufgespart hat.

Die nachfolgende Tabelle gibt einen Überblick über die Textmasse (in Worten) sowie deren quantitative Entwicklung (in Worten und in Prozent) zwischen den zwei Fassungen der Texte:

⁴⁶ Walt: Improvisation und Interpretation, S. 23.

⁴⁷ Zu den verwendeten textkritischen Symbolen vgl. den Abschnitt 9.2.

⁴⁸ Dieser größere Abstand lässt sich aus dem Erscheinungsdatum der Erstfassungen ableiten: *Reisebeschreibung* erschien im August 1915, *Leben eines Malers* und *Naturschilderung* im Januar 1916, *Das Bild des Vaters* und *Hans* im August 1916. Die Redaktion des Erstdrucks von *Der Spaziergang* liegt zwischen August und September 1916.

	Erstdrucke	Seeland-Texte		wicklung
	Worte	Worte	Wort	e / Prozent
Leben eines Malers	6'340	5'980	- 360	- 5.6 %
Reisebericht	6'227	6'724	+ 497	+ 8.0 %
Naturstudie	4'551	5'526	+ 975	+ 21.4 %
Der Spaziergang	17'522	16'037	- 1'485	- 8.5 %
Das Bild des Vaters	5'157	4'735	- 422	- 8.2 %
Hans	7'484	7'888	+ 404	+ 5.4 %
Total	47'281	46'890	- 391	- 0.8 %

Jener Text, welcher für Seeland am stärksten erweitert wird, ist Naturstudie. Dort hat Walser die Aussagen durch viele neue Reflexionen entfaltet, die u.a. die Dichotomie Kultur–Natur betreffen. Innerhalb der Texte gibt es Gegenentwicklungen: In Reisebericht sind die Naturbeschreibungen wesentlich kürzer als in Reisebeschreibung, während längere kommentierende Passagen für Seeland neu hinzugefügt werden. Dadurch distanziert sich Walser in Reisebericht von der Idyllik der Erstfassung, um eindeutiger an die damaligen politischen Diskurse anzuknüpfen. Diese Statistik soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass es Variationen innerhalb der Einzeltexte geben kann und dass sie vermutlich unterschiedlichen Zielen folgen.

Eigenartig ist die Tatsache, dass bis auf ein paar hundert Worte die Summe der Worte der sechs Erstdrucke und der sechs Überarbeitungen gleichbleibt. Haben die Variationen innerhalb des Ganzen der sechs Texte mit einer Neugewichtung zwischen den Texten tun? Ist die Straffung von Der Spaziergang mit dieser Neugewichtung in Beziehung zu setzen?

Diese wenigen Vorbemerkungen deuten darauf hin, dass es unzählige Modifikationen von unterschiedlicher Art gibt. Dazu kommen narrative oder stilistische Änderungen, die sich erst im genauen Fassungsvergleich zeigen werden.

1.7. Methode und Vorgehensweise

In der literaturwissenschaftlichen Forschung hat Seeland bisher wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Und Walsers Überarbeitung eigener Texte für die Buchpublikation sind noch nicht systematisch für die Interpretation fruchtbar gemacht worden. Diese Arbeit betritt insofern Neuland, konzentriert sich dabei auf das Potential der Differenz und auf das Schreibverfahren, um der Heterogenität des Werks ebenso wie seiner Einheit gerecht zu werden. Da es sich hier um 'Textstufen' handelt, lässt dies vermuten, dass eine genetische Frage vorliegt. Könnte deshalb die "critique génétique", allen voran Almuth Grésillons Reflexionen über die genetische Dimension literarischer Texte, für die Analyse fruchtbar gemacht werden?

Critique génétique

Diese literaturwissenschaftliche Methode, die sich seit den 1970er Jahren in Frankreich entwickelt hat, sucht auf der Grundlage von Autor-Handschriften und anhand der "überlieferte[n] Schreibspuren den schriftlichen Entstehungsprozess literarischer Werke zu rekonstruieren"⁴⁹. Dies umfasst nicht nur die äußere Entstehungsgeschichte eines Werkes, sondern vor allem die innere Textgenese. Es geht der *critique génétique* um das "Freilegen der Schreibmechanismen, die dem Schaffensprozess zugrunde liegen"⁵⁰ und damit um eine "fundierte Kenntnis der materiellen und intellektuellen Akte literarischer Kreativität"⁵¹.

Hinsichtlich der *critique génétique* stellt Grésillon fest: "Sie ist nur möglich, wenn geschriebene Spuren der Genese vorliegen."⁵² Das Verfahren der *critique génétique* schränkt sich für diese Arbeit insofern ein, als die sichtbaren Überarbeitungspuren im *Seeland*-Manuskript nur einen Bruchteil der Varianz zwischen den beiden Fassungen betreffen, als von Walser keine Überarbeitungsnotizen überliefert sind und als die Druckvorlage des *Seeland*-Manuskripts sowie die Manuskripte der Erstfassungen verschollen sind. Und auch bei idealen Überlieferungssituationen bieten die Handschriften, wie Grésillon betont, "nur einen kleinen Teil von Indizien für die gesamten mentalen Prozesse, die zwischen dem Beginn eines Projekts im Kopf oder im Unbewussten eines Autors und der Übergabe des fertigen Textes an den Drucker stattgefunden haben"⁵³.

Abgesehen von den fehlenden Spuren der Genese fällt es schwer, die Erstdrucke der Texte von Seeland als "Brouillons" zu bezeichnen. Sie sind in bestimmten Kontexten publiziert worden und in ihrer Eigenständigkeit ernst zu nehmen. Für die Buchherausgabe schreibt Walser die Texte neu, dies in der Auseinandersetzung mit den zuvor publizierten Texten. Wie der Auszug aus Der Spaziergang bereits zeigt, ist die Zweitfassung gleichzeitig das Zeugnis einer Lektüre der Erstfassung, ihr Meta-Kommentar und eine neue Kreation. Diese Art von Bearbeitung lässt sich kaum als "genetisch" bezeichnen, wenn man darunter den Weg vom Brouillon zur Endfassung verstehen will.

Einige Reflexionen über die genetische Dimension literarischer Texte können aber für diese Arbeit trotzdem aufschlussreich sein. Die *critique génétique* legt besonderes Gewicht auf das Schreiben sowie auf die Schreibprozesse und versucht, eine Typologie von literarischen Arbeitsprozessen zu ermitteln. Bei der textgenetischen Methode geht es auch darum, gewisse Merkmale als einheitliche Änderungen, welche in eine bestimmte Richtung

⁴⁹ Grésillon: "Critique génétique", S. 14.

⁵⁰ Grésillon: Literarische Handschriften, S. 125.

⁵¹ Ebenda, S. 230.

⁵² Ebenda, S. 36.

⁵³ Grésillon: "Critique génétique", S. 15.

weisen können, herauszuarbeiten. So verdankt diese Arbeit der *critique* génétique wichtige Anregungen, verfolgt aber einen eigenen methodischen Ansatz, dessen Grundlage die gedruckten Erstfassungen und Zweitfassungen bilden. An einigen Stellen des Fassungsvergleichs wird das Manuskript von Seeland punktuell einbezogen, um zu zeigen, wie sich einige der beobachteten Entwicklungen in den wenigen sichtbaren Überarbeitungspuren und in den Sofortkorrekturen kristallisieren.⁵⁴

Vorgehensweise - Grenzen der Methode

Im Gegensatz zu thematisch orientierten Studien, die für ihre Argumentation die passenden Textstellen aus dem Werk eines Autors zitieren, wurde für die vorliegende Arbeit zunächst eine systematische vergleichende Lektüre der Texte von Seeland mit deren Erstdrucken durchgeführt. Die Texte wurden in synoptischen Tabellen erfasst, Absatz pro Absatz, dies gemäß der Textgliederung der Seeland-Fassungen. Schon beim Eintippen der Texte wurden Unterschiede zwischen den zwei Fassungen festgestellt. Es ging in diesem ersten Schritt darum, den Texten "unvoreingenommen" zu begegnen. Zentral ist zu beobachten, was sich zwischen den zwei Fassungen ereignet.

Dabei zeigt sich eine enorme Menge von Unterschieden, weil Walser ja fast keinen Satz unverändert stehen lässt. Die Masse dieser Daten, und die Frage, wie sie zu systematisieren sind, ist die größte Herausforderung dieser Arbeit. Aus ihr heraus geht es in einem zweiten Schritt darum, Spielregeln für Walsers Schreibverfahren zu finden. Ich suche dabei den Prozess dieses Um-, Weiter- und Neuschreibens zu strukturieren. In diese Systematisierung gehen interpretatorische Entscheide ein, und diese können die Interpretation des Ganzen lenken. Werkinterne Bezüge und Entwicklungen, die im größeren Kontext von Seeland zu klären sind, sollen sich auf diese Weise herauskristallisieren.

Walsers Bemerkung, dass *Seeland* als ein in "Abteilungen bestehendes Einziges" (BA1, 360) zu betrachten ist, weist darauf hin, dass jeder der sechs Texte ein in sich geschlossener Teil innerhalb eines größeren Ganzen bildet, und demzufolge eigene Spezifitäten aufweisen kann. Die gewählte Vorgehensweise hat den Vorzug, dieses Eigenrecht des Einzeltextes in sorgfältigen Textlektüren und in einer Analyse des medialen Kontextes konstruktiv zu würdigen.

-

⁵⁴ Im *Editorischen Nachwort* zum *Seeland*-Manuskript stellen die drei Herausgeber fest, dass die Bleistiftspuren im *Seeland*-Manuskript "im Wesentlichen" Korrekturen von Walser sind, "die jedoch keinen übergreifenden Zusammenhang einer letzten Durchsicht bilden, sondern in den meisten Fällen während der Niederschrift vorgenommen wurden". (KWA 4-3, 188) Dank dieser faksimilierten Edition könnte eine detaillierte Untersuchung der Überarbeitungspuren Gegenstand einer anderen Arbeit sein.

Auch der Editionskontext ist nämlich Teil der methodischen Herausforderung. Stellt man z.B. den Text *Reisebeschreibung*, eine scheinbar zeitferne Idylle, in seinen medialen Kontext, so bildet er einen Kontrast zu den meisten anderen Texten, die in den Kriegsjahren in *Der Neue Merkur* publiziert wurden. In *Seeland* verliert *Reisebericht* an Querbezügen zu diesem medialen Kontext, gewinnt aber an Bezügen zu den anderen Texten des Buches. Wichtig ist also zu beobachten, welche Rolle der Editionskontext bei jedem Text und bei dessen Überarbeitung und Neupublikation spielen könnte.

Wo immer dies geeignet erscheint, werden die Hefte, in welchen die Erstdrucke veröffentlicht wurden, einbezogen, um die Texte in deren Editionskontext zu untersuchen: Wie sehen diese Hefte aus? Welche Texte umrahmen Walsers Prosastücke und welchen indirekten Einfluss üben sie auf die Lektüre von Walsers Texten aus? Auf welches kulturelle und politische Programm weisen die Zeitschriften hin? Zusätzlich stellt sich die Frage, was es in dieser Zeit heißt, für eine schweizerische oder eine deutsche Zeitschrift zu schreiben.

Aus theoretischer Perspektive setzt sich die Arbeit zum Ziel, die Grenzen der Methode der vergleichenden Lektüre zu überprüfen. Es geht vor allem um die Frage, ob dieses Vorgehen die Unterschiede zu stark betont. Würde eine Interpretation der Einzeltexte oder eine Untersuchung zur Komposition des Buches die inhaltlichen und formalen Verbindungen besser herausstellen?

Als Einstieg in die Textanalyse möchte ich einige Analysenrichtungen vorstellen, die für die meisten Texte relevant sind und die beim Fassungsvergleich als roter Faden dienen werden.

1.8. Analysenrichtungen – Fragestellung – Hypothesen

Reihenfolge der Texte

Walsers sorgfältige Gestaltung des *Seeland*-Manuskripts und seine Korrespondenz⁵⁵ weisen darauf hin, dass er über die Reihenfolge der sechs Stücke gründlich nachgedacht hat. Die Texte werden dementsprechend nach der von Walser festgelegten Reihenfolge untersucht. Im Laufe der Analyse wird zu bestimmen versucht, nach welchen Kriterien Walser die Texte im Buch angeordnet haben könnte.⁵⁶ Auch den Übergängen zwischen Nachbartexten wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

solches Ordnungsprinzip fällt für Seeland nicht auf.

 ⁵⁵ Vgl. Walsers Brief an den Verlag Huber beim Einreichen des Seeland-Manuskripts: "Mit der Reihenfolge der Stücke darf ich Sie wohl einverstanden hoffen." (BA1, 428)
 ⁵⁶ Z.B. hat Walser die Texte von Poetenleben in der Sammlung so angeordnet, dass sie chronologisch seiner Biografie folgen. Vgl. Sprünglin: Poetenleben (RWH, 161). – Ein

Erzähler – Erzählhaltung – Leser

Seeland besteht aus drei Ich-Erzählungen: Reisebericht, Naturstudie, Der Spaziergang und drei Er-Erzählungen: Leben eines Malers, Hans und Das Bild des Vaters. Die Texte haben gemeinsam, dass sich die Geschichte auf einen Protagonisten konzentriert: Bei den Ich-Erzählungen handelt es sich um die Ich-Figur, bei den Er-Erzählungen um den Maler, Hans bzw. den Vater. Ein wesentliches Augenmerk wird auf die Distanz zwischen dem Erzähler und der Figur der Geschichte gelegt. Bei der vergleichenden Lektüre wird darauf geachtet, ob die Distanz bei der Bearbeitung zu- oder abnimmt und ob die Entwicklungen bei den Ich-Erzählungen und den Er-Erzählungen dieselben sind.

Wie meist bei Walser ist die Einstellung des Erzählers zum Erzählten nicht neutral; sie verändert sich im Erzählen selbst. Neben der Distanz des Erzählers zur Figur der Geschichte werden der Zweifel und die Ironie ⁵⁷ punktuell untersucht. Es wird zu bestimmen versucht, auf wen/was sich der Zweifel und die Ironie richten und welche Entwicklungen zwischen den zwei Fassungen zu beobachten sind.

Der am Anfang dieser Einleitung zitierte Auszug aus *Der Spaziergang* deutet darauf hin, dass der Erzähler der Bearbeitung neue sprachliche Mittel – in diesem Fall eine rhetorische Frage – einsetzt, um einen Dialog mit dem Leser herzustellen und um die Aufmerksamkeit des letzteren auf ein gewisses Thema zu verstärken. Dass Walser beim Verfassen der zweiten Fassungen zugleich ein Leser der ersten Fassungen ist, könnte erklären, warum er bei den Bearbeitungen dazu getrieben wird, den Leser und demzufolge sich selbst als Gesprächspartner heranzuziehen. Beim Fassungsvergleich soll darauf geachtet werden, ob sich diese Tendenz bestätigt und gegebenenfalls zu welchen spezifischen Zwecken Walser je nach Erzählung neue rhetorische Fragen und/oder Leseranreden benutzt.

Hinter den Fragen zum Erzähler, zur Erzählhaltung und zum Leser stecken generelle Fragen: Geht die reflexive Dimension der Buchfassungen mit einem kontrollierteren Erzählen einher? Gibt es einen Erzähler für das ganze Seeland-Buch?

Gattungsfragen

Walsers freier und spielerischer Umgang mit literarischen Gattungen, der oft als Merkmal seiner Modernität betrachtet wird, ist ein Thema, dem in der Forschung besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.⁵⁸

⁵⁷ Walsers Ironie wird unterschiedlich gedeutet. Für eine Zusammenfassung der Forschung vgl. Greven: "*Mit seiner deutschen Sprache jonglieren gelernt*", S. 21–25.

⁵⁸ Vgl. insbesondere die Beiträge im Band Fattori/Schwerin: "*Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa*". – Für eine Zusammenfassung der Forschung und einen Überblick über die Sekundärliteratur vgl. Schwerin: *Gattungen und Gattungspoetik*.

Gattungsfragen werden rund um die zur gleichen Zeit zusammengestellte Sammlung *Poetenleben* intensiv diskutiert, insbesondere in Verbindung mit dem Autobiografischen, mit der Vermischung von Fiktionalität und Faktualität.⁵⁹ Andere Studien untersuchen die Beziehungen von *Poetenleben* zu Novellenzyklus und Roman.⁶⁰

Ausgehend vom Fassungsvergleich möchte ich dieses Thema aus der Perspektive der Gattungstransformationen angehen. Beim Erstdruck trägt Leben eines Malers den Untertitel Eine Novelle von Robert Walser und Hans den Untertitel Ein Idyll von Robert Walser, Biel. Geht das Weglassen dieser Untertitel in den Seeland-Versionen mit einer Distanzierung von den Merkmalen der Gattung Novelle bzw. Idylle einher? Wie verhalten sich die Texte Reisebericht, Naturstudie und Das Bild des Vaters zu den Konventionen und Erwartungen der Gattungen 'Reisebericht', 'Naturbeschreibung' bzw. 'literarisches Porträt'? Welche Entwicklungen sind zwischen den zwei Fassungen zu beobachten?

Hier geht es auch um allgemeinere Fragestellungen: Entwirft Walser eine Gattung sui generis 'Seeland'? Werden die Überarbeitungen von spezifischen Gattungsmerkmalen der Erstdrucke 'befreit'? Benutzt Walser in Seeland eine einheitliche Erzähl- und/oder Ausdruckweise, die sich über gattungsspezifische Konventionen hinwegsetzt?

Verhältnis zur Malerei – Literarische Form

Im ganzen Werk Walsers nimmt die Wechselbeziehung von Literatur und Malerei eine zentrale Rolle ein. 61 Seeland bildet hier keine Ausnahme: In allen Texten werden Fragen nach der Referentialität und Bildlichkeit der Sprache, nach dem Verhältnis von bildlicher Synchronie und sprachlicher Diachronie gestellt. Dabei stützt sich Walser immer wieder auf die Nachbarkunst der Malerei, um über das eigene Medium zu reflektieren. Das Schreiben wird oft metaphorisch mit dem "Malen" oder dem "Zeichnen" in Verbindung gebracht:

Lass mich ein wenig Atem holen und im Schildern, Malen und Schreiben eine kleine Erholungspause machen. (KWA 1-11, 32)

"Dies alles", so nahm ich mir fest vor, "zeichne und schreibe ich demnächst in ein Stück oder in eine Art Phantasie hinein, die ich "Der Spaziergang" betiteln werde." (KWA 1-11, 95)

⁵⁹ Für eine Zusammenfassung der Forschung vgl. Sprünglin: *Poetenleben* (RWH, 161f.) u. Schwerin: *Gattungen und Gattungspoetik* (RWH, 251). Vgl. hierzu auch den Artikel von Dieter Lamping: *Die Rätsel der kleinen Form. Gattungsmischung in Robert Walsers* Poetenleben.

⁶⁰ Vgl. hierzu Utz: Italienismen vom Kollegen Kartoffelstock, S. 40-42.

⁶¹ Vgl. hierzu Müller: Text und Bild.

Beim Fassungsvergleich soll darauf geachtet werden, welche Entwicklungen sich zwischen den zwei Fassungen abzeichnen, was die Thematisierung der Malerei, die intermedialen Wechselwirkungen, die Wiedergabe der Natur oder von Bildern (vor allem von Bildern Karls in *Leben eines Malers*) betrifft. Im Hintergrund steht auch die allgemeine Frage nach der Möglichkeit literarischer Mimesis.

Phantasie – Künstliche Gegenwelt – Kriegs-Echo

Alle Texte von Seeland außer Das Bild des Vaters handeln von Spaziergängen am See, in Wäldern, auf Berghöhen, in Schluchten. Die Erzähler und Figuren werden nie müde, von der Schönheit der Natur zu schwärmen. Dabei bedienen sie sich ihrer Phantasie, wie der Erzähler vom Spaziergang es im letzten Zitat ausdrückt oder wie eine Passage aus Hans – der Protagonist ist ebenfalls ein Dichter – es verdeutlicht: Vor "natürlichen Schönheiten pflegte [Hans] [...] die Töne, Umrisse bereits beim Anschauen in seiner Phantasie" (KWA 1-11, 176) zu entwerfen. Wie Lucas Marco Gisi für die Bieler Prosa zusammenfasst, erscheint dieser "Hang zum Idyllischen und zur Naturschwärmerei [...] gleichermaßen als Ergebnis einer bewussten Hinwendung zur alten-neuen Umgebung wie als spezifische Reaktion auf die weltgeschichtliche Krisenzeit" (RWH, 75).

Auch wenn die Schweiz von militärischen Handlungen verschont geblieben ist, stellt der Erste Weltkrieg – wie es Paul Keckeis unterstreicht – das "tiefgreifendste[] politische[] Ereignis [der] schriftstellerischen Laufbahn" Walsers dar. Während des Krieges wurde Walser mehrmals in verschiedenen Teilen der Schweiz zu mehrwöchigem Militärdienst einberufen. Auf dem Titelblatt des Manuskripts von Seeland gibt er sogar "Landwehrbataillon 134/III" als alternative Adresse zu seiner privaten Adresse "Biel, Hotel Blaues Kreuz" an. Hier sei daran erinnert, dass Walser die SeelandTexte und deren Erstfassungen während des Krieges verfasst hat, obwohl Seeland aus unterschiedlichen Gründen erst zwei Jahre nach Kriegsende publiziert wird. Dies erklärt, warum einige Kritiker die Seeland-Versionen irrtümlicherweise als Nachkriegsfassungen betrachten.

1915 erscheint in der Zeitschrift Zeit-Echo Walsers Text Phantasieren⁶⁵ mit Visionen eines friedlichen Zusammenlebens der Menschen. Walsers Brief an die Redaktion des Zeit-Echo beim Einreichen des Stückes enthält sicher seine wichtigsten Aussagen zum Verhältnis von utopischen Motiven und Zeitgeschehen: Darin bedankt sich Walser dafür, "das Bekenntnis eines

⁶² Keckeis: Füsilier und Schriftsteller, S. 99.

⁶³ Vgl. dazu die Abb. 1 auf Seite 10 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁴ Vgl. z.B. Scheffler: Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa, S. 140 oder Stiemer: Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung, S. 191.

⁶⁵ Nachdruck im Band *Träumen* (SW 16, 97–99). Eine Variante dieses Stückes nimmt Walser in den Text *Der Arbeiter* auf, der 1918 in *Poetenleben* erscheint.

Weltenrückten oder Phantasten" aufnehmen zu wollen, "ein kleines Stück, von dem ich vielleicht annehmend darf, daß es in einer Beziehung steht zu den gegenwärtigen Ereignissen" (BA1, 247).

In Seeland wird das Idyllische als künstliche Kontrastwelt konstituiert. Es bildet eine tröstende Gegenwelt zum Krieg, wird dadurch aber im Innersten brüchig, wie Greven für die Idyllen der Bieler Zeit formuliert:⁶⁶

Was [Walser] schrieb, war bereits seine ihm einzig mögliche Antwort an die Zeit: der täglich neu begonnene Versuch, abseits lebend das Bild einer schönen und heilen Welt in der Sprache wiederherzustellen, einer Welt, deren klare Horizonte von unverrückbar gültigen Werten und einem quasi-religiösen Glauben bestimmt wurden – und doch ein Bild, das seine Künstlichkeit, ja etwas geradezu Gekünsteltes, das an vielen Stellen ins Manierierte umschlug, nicht verheimlichte. (SW 16, 420f.)

Es wird darauf geachtet, welche Rolle die längere Kriegszeit bei der Bearbeitung der Texte spielen könnte und ob die Kriegs-Echos bei den Seeland-Fassungen deutlicher werden. Auf diese Themen werden vor allem die Untersuchungen von Hans und von Reisebericht eingehen.

Verhältnis zur Natur – Der Ansatz des "Ecocriticism"

In Walsers Leben und Werk haben die Natur sowie die Beziehung zwischen der Natur und der Kultur immer eine Hauptrolle gespielt. Besonders stark vertreten sind diese Themen in der Bieler Prosa, und sie stehen auch im Zentrum der Texte von Seeland.

Die bisher breiteste Untersuchung der Natur im Werk Walsers stellt die Dissertation von Gérard Krebs – Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik – dar, die Wert auf die wichtigsten Merkmale von Walsers Naturbeschreibungen legt. Weitere Arbeiten beschäftigen sich mit spezifischen Fragen, u.a. wie sich Walsers Naturbeschreibungen zur Idylle, zur bildenden Kunst oder zur Heimatliteratur verhalten.⁶⁷

In letzter Zeit ist die Frage nach der literarischen Gestaltung des Verhältnisses des Menschen zur Natur im Zeichen des *Ecocriticism* neu gestellt worden, wodurch auch Walsers Naturschilderungen neue Aktualität erlangen. Wie Literatur ein ökologisches Engagement vermitteln kann, dies möchte ich punktuell aufgreifen, anhand der Analyse von *Naturschilderung* und *Naturstudie*. Von besonderem Interesse sind die *Seeland-*Texte, da sie

⁶⁶ Zum Verhältnis Idylle-Krieg in Walsers Bieler Prosa vgl. auch Gees: *Prosa der Bieler Zeit* (RWH, 168–170).

⁶⁷ Zu den Verhältnissen zur Idylle vgl. insbesondere Tismar: Gestörte Idyllen, u. Kinder: Flucht in die Landschaft. – Zu den Verhältnissen zur bildenden Kunst vgl. die Beiträge im Band Fattori/Gigerl: Bildersprache, Klangfiguren. – Zu den Verhältnissen zur Heimatliteratur vgl. Utz: Tanz auf den Rändern, S. 90–129.

gegenüber den Erstdrucken ein zusätzliches Stadium der Selbstreflexion aufweisen und demzufolge ein reflektierteres Verhältnis des Menschen zur Natur darstellen. Das Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zur Natur wird auch im Zusammenhang mit den romantischen Bezügen untersucht, wie der nächste Abschnitt anzeigen wird.

Romantische Bezüge

Prominente Rezensenten haben dazu beigetragen, Walsers Bieler Prosa als romantische oder neoromantische Fluchtliteratur abzustempeln. Berühmt ist Hermann Hesses Besprechung von *Poetenleben* in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 25. November 1917, in der Hesse Walsers Buch mit Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* vergleicht und Walsers Dichtung als "hübsche liebe Sachen" (KWA 3-3, 362) bezeichnet. Die Rezension von *Seeland* in *Der Bund* vom 5. August 1920 (vgl. dazu den Abschnitt 1.3), die zudem ein wenig differenziertes Bild von Walsers Bieler Büchern weiterschreibt, ist ein weiteres gutes Beispiel hierfür.

Die 'Romantik' ist zweifelsohne eine der Hauptreferenzen für die Werke von Seeland. Was in den Texten vor allem als romantisch erscheint, ist das emotionale Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zur Natur, welches zu einer ganzen Palette von positiven Naturbeschreibungen führt. Die romantische Natur braucht Walser – so meine Hypothese – nicht als Flucht aus der Gegenwart, sondern als Gegenwelt gegen die moderne Welt und auch im Kontext des Krieges.

Eine besondere Stellung kommt dem Romantischen in der Erzählung Leben eines Malers zu, welche das Seeland-Buch eröffnet. In diesem Werk findet sich eine lange Reflexion, in der sich der Erzähler mit dem romantischen Dasein seiner Hauptfigur und mit der Romantik im Allgemeinen auseinandersetzt. Der Fassungsvergleich von Leben eines Malers soll als Ausgangspunkt für die Analyse der Bezüge zur Romantik in Seeland dienen. Insgesamt sollen die einzelnen Textanalysen Indizien dafür liefern, wie sich Walsers Verhältnis zur Romantik im zweiten Teil der Bieler Zeit entwickelt hat und damit zur breiteren Debatte über Walsers Affinität zum Romantischen beitragen. 68

⁶⁸ In seiner breiten Untersuchung zur Natur im Werk Robert Walsers stellt Gérard Krebs Bezüge zur Romantik, zum Impressionismus und zum Jugendstil her (Krebs: Die Natur im Werk Robert Walsers). – Für die Berliner Romane vgl. Wagner: Desillusionierte "Edelromantik". – Vgl. auch die zwei Ansätze von Reto Sorg: Die Totalität stellt die Fragen, und jedesmal antwortet das Fragment..., u. Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität.

2. Leben eines Malers

2.1. Einführung

Von den Romanen und Sammlungen, die Robert Walser zu seinen Lebzeiten publizieren konnte, hat sein Bruder, der Maler Karl Walser, eine große Anzahl illustriert. Robert hat sich seinerseits während seines ganzen literarischen Schaffens mit den Bildern Karls auseinandergesetzt. Sein Prosatext Leben eines Malers, der erstmals 1916 in Die neue Rundschau mit dem Untertitel Novelle von Robert Walser erschien, ist ein Beispiel unter vielen. ⁶⁹ Neben seiner Länge unterscheidet sich Leben eines Malers von diesen anderen Beispielen dadurch, dass sich Robert hier auch auf die Jugendgeschichte Karls bis zu dessen künstlerischem Durchbruch in Berlin um 1904 stützt, um die Darstellung des Lebens "eines Malers" mit der sprachlichen Umsetzung einiger früheren Bilder Karls zu kombinieren. ⁷⁰ Dagegen erwähnt Robert den späteren Erfolg Karls nur am Rande, d.h. in wenigen Zeilen am Textende, während er selbst in der Zeit der Niederschrift um seine Buchveröffentlichungen kämpfen musste.

Als Robert *Leben eines Malers* in einer bearbeiteten Form – diesmal ohne Untertitel – in *Seeland* aufnehmen wollte, zeigte sich Karl zurückhaltend, wie ein Brief Roberts an den Rascher Verlag belegt: "Meinem Bruder Karl gefällt das Stück 'Leben eines Malers' nicht, da es sich hier um eine Schilderung seiner Persönlichkeit handelt." (BA1, 561) Robert wehrte sich mehrmals gegen den Vorschlag Raschers, das Buch durch Karl illustrieren zu lassen, weil hier "der Dichter *schon selber* mit der Schreibfeder, mit den sprachlichen Worten – *malt und illustriert*. [...] 'Seeland' ist zu vorherrschend geistig-gedanklich für Bildschmuck. Das *Dichterisch-Denkerische* ist *zu dominierend*." (BA1, 448f., Hervorh. R.W.)

Auf den jeweiligen Wunsch der beiden Brüder ging der Verleger aber nicht ein. Seeland erschien mit der überarbeiteten Fassung von Leben eines Malers, und das Buch wurde mit fünf Radierungen von Karl illustriert, die zwar Motive aus der Gegend des 'Seeland' darstellen, die aber zu den erzählerischen Abläufen der Texte keine Beziehung herstellen.

Rückblickend bildet *Seeland* eine Wende in der Beziehung der Künstlerbrüder, die sich seit einiger Zeit entfremdet hatten.⁷¹

⁶⁹ Einige Texte Roberts tragen den gleichen Titel wie das Bild Karls, das sie als Vorlage haben: z.B. *Die Frau am Fenster* (Erstdruck 1913 in *Die Rheinlande*; SW 4, 37–38), *Der Traum* (Erstdruck 1913 in *Die Zukunft*; SW 4, 38–40) oder *Damenbildnis* und *Der Tanzsaal* (Erstdruck 1915 in *Schweizerland*; SW 16, 339–340 u. SW 16, 340–342).

⁷⁰ Der Erstdruck von *Leben eines Malers* und Abbildungen von Karls Gemälden – soweit diese noch aufgefunden werden konnten – erschienen 1990 zusammen in Echte/Meier: *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*, S. 9–32.

⁷¹ Die zunehmende Entfremdung zwischen den Brüdern geht aus einem Brief Robert Walsers vom 2. Juli 1918 an den Rascher Verlag hervor (BA1, 473f., Hervorh. R.W.):

Obwohl wir über die biographischen Hintergründe von *Leben eines Malers* schwer hinweggesehen können, wird in diesem Kapitel nicht untersucht, ob dieser Text als eine Würdigung oder eine Kritik Karl Walsers oder als eine Mischung aus beidem anzusehen ist.⁷² Da dieses Malerporträt auch Züge Roberts sowie Verallgemeinerungen über Kunst aufweist, ist darüber hinaus nicht immer leicht zu erkennen, wen der Dichter porträtiert.

Mit dem Fassungsvergleich möchte ich dagegen nachweisen, dass sich die zwei Fassungen auf zwei unterschiedliche ästhetische Konzepte zu richten scheinen: Während die Wiedergabe des Lebens des Malers – Referenz Welt – im Zentrum der Erstfassung steht, wird die sprachliche Umsetzung der Bilder Karl Walsers – Referenz Kunst – in den Vordergrund der Zweitfassung gerückt. Im Zentrum der Textanalyse steht der Überarbeitungsprozess als Bewegung vom Maler zur Malerei, als Emanzipation des Narrativen, als Selbstbestimmung der Dichtung, dies unter dem Gesichtspunkt der Medienkonkurrenz.

Bei der Untersuchung der erzählten Geschichte wird den Unterschieden in der narrativen Gestaltung besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Mit der Textanalyse möchte ich zeigen, dass die erste Fassung noch eine laufende Handlung und einige Merkmale der Novelle – z.B. eine geschlossene Form – aufweist, während sich die zweite Fassung als eine Reihe von "unabhängigen" Szenen entfaltet. Diese episodenhafte Struktur gibt dem Narrativen eine offenere, freiere Form, welche sich in einem nun offenen Ende widerspiegelt. Mit dem Fassungsvergleich möchte ich zudem nachweisen, dass die Emanzipation des Narrativen mit einem bewussteren und kontrollierten Erzählen einhergeht und dass der Erzähler der bearbeiteten Fassung einen engeren Kontakt mit dem Leser sucht, während er sich gleichzeitig von seiner Figur distanziert.

Bei der Analyse der Bildbeschreibungen wird darauf geachtet, wie diese bei der Bearbeitung narrativer, synästhetischer und phantasievoller werden, als wolle Walser die Grenzen zwischen dem Dichten und dem Malen überprüfen und gleichzeitig das Eigenrecht der Literatur hervorheben. Im Prozess der Überarbeitung tritt das "Lebendige" aus der erzählten Geschichte zurück, während die Bildbeschreibungen dynamischer und lebendiger werden.

[&]quot;Im Uebrigen weiß ich, daß meinem Bruder Vieles, was ich schreibe, keineswegs gefällt. So sehr wir Beide uns in dieser oder jener Hinsicht ähnlich sein mögen, so besteht doch in bezug auf Lebensauffassung, Gewohnheiten, Charakter und Lebenlage [sic] zwischen den Brüdern ein, wie mir scheint, bedeutender Unterschied und dieses 'Seeland' 'liegt' ihm gewiß nun schon gar nicht sehr; […]."

⁷² Für Dominik Müller bildet *Leben eines Malers* eine "nostalgisch getönte Erinnerung an Zeiten künstlerischer Nähe" (Müller: *Vom Malen erzählen*, S. 336). – Anna Fattori spricht von einer "durchaus ambivalente[n] Auseinandersetzung mit dem Erfolg des Maler-Bruders" (Fattori: *Karl und Robert Walser: Bild(er) und Text in* Leben eines Malers, S. 94).

Mit der Untersuchung der Farbgestaltung möchte ich zeigen, wie spärlich Walser in diesem Werk – und dies umso mehr noch bei der bearbeiteten Fassung – die Farben der Natur einsetzt, um sich von den Farben als Charakteristikum der Malerei zu distanzieren.

Dieses Malerporträt erlaubt Walser auch, eine lange Reflexion über die Romantik einzuführen. Der letzte Teil des Kapitels, welcher diesem Thema gewidmet ist, wird als Ausgangspunkt für die Untersuchung der Bezüge zur Romantik in den anderen Texten von Seeland dienen.

Um einen Einstieg in die zwei Fassungen von *Leben eines Malers* zu finden, werden zunächst ein paar Reflexionen über die zeitlichen und räumlichen Koordinaten der Texte sowie über deren zeitlichen Verlauf und deren Makrostruktur vorangestellt.

2.2. Zeitliche und räumliche Koordinaten, Zeitgestaltung und Struktur der Texte

Unter dem Titel Leben eines Malers erwartet den Leser die Biographie eines (namenlosen) Malers, in welcher Episoden eines einzelnen Schicksals chronologisch erzählt sowie mit genauen Daten und präzisen Lokalisierungen gekennzeichnet werden.

Im ersten Teil der Geschichte ist die Rede von einem "September- und Oktoberland", von einem "Novemberabendzustand", von einer "Januarwanderung" und von einem Abschied im "Mai" (NR, 95–99 / KWA 1-11, 10–16). Diese Angaben betonen zwar den erzählerischen Verlauf des Textes, sind jedoch keine genauen Datierungen von Ereignissen. Es sind vor allem die Jahreszeiten, welche den Verlauf der Ereignisse strukturieren, während die Tageszeiten die Geschichte rhythmisieren.

Der Verlauf der Erzählung wird mit jeder Bildbeschreibung zum Stillstand gebracht, als sollte der Leser für eine Weile seine Lektüre unterbrechen, um dieses Bild *in absentia* zu betrachten. Die Bildbeschreibungen im Präsens führen zu einer doppelten Zeitebene auf der Ebene der Geschichte. Dazu funktionieren sie hier und da als Binnengeschichten, so dass die aus dem Bild heraus erzählte Geschichte ihre eigene Zeitebene aufweist. Die Bildbeschreibungen scheinen oft eine Episode in der erzählten Geschichte widerzuspiegeln. Sie befinden sich manchmal vor, manchmal nach der entsprechenden Episode in der Geschichte. Sie wirken demzufolge abwechselnd als Vorausdeutung oder als Rückwendung, so dass die schon komplexe Chronologie der Erzählung noch mehr ins Schwanken gerät.

Die Texte spielen stark mit Zeitdehnungen (z.B., wenn die Natur beschrieben wird) und Zeitraffungen (z.B. werden am Ende des Textes, als sich der Erfolg einstellt, Jahre in wenigen Zeilen zusammengefasst). Jeder Erzählerkommentar markiert darüber hinaus eine Pause in der Erzählung

und verweist auf eine doppelte Zeitebene von *histoire* und *discours*. Da die Bearbeitung zahlreiche neue Kommentare enthält, häufen sich hier diese 'Sprünge'.

Indem Walser mit der Zeitgestaltung dieser Erzählung intensiv spielt, hebt er den zeitlichen Charakter der Dichtung heraus. Dadurch wird die Zeit als spezifisches Medium der Dichtung zur Geltung gebracht. Als Referenztext kann dazu Gotthold Ephraim Lessings Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) herangezogen werden, in der die Grenzen und Möglichkeiten der beiden Künste verhandelt sind: Während sich die Literatur in der Zeit dehne, erstrecke sich die Malerei im Raum.

Die räumlichen Koordinaten und die Ortsangaben sind auch wenig hilfreich, um Fuß in der 'Realität' zu fassen: Der Maler kommt da- und dorthin, geht umher; es ist die Rede von Städten, Landstädten, Dörfern, Berghäusern. Gegen Ende der Erzählung reist der Maler "in die Hauptstadt" (NR, 104 / KWA 1-11, 24) und lässt sich dort nieder. Auch ohne die Hintergründe von Karl Walsers Leben zu kennen, konnte ein deutscher Leser von *Die neue Rundschau* an Berlin denken. Für einen Schweizer Leser von *Seeland* lässt sich dies schwerer fixieren. Bei den Bildbeschreibungen bezieht sich Walser dagegen immer wieder auf Bilder Karls, indem er deren Titel direkt⁷³ (in Anführungszeichen) oder indirekt⁷⁴ erwähnt.

Aufschlussreich ist jedoch der Titel eines Gemäldes des Protagonisten, welcher seine Wanderungen im Raum der schweizerischen Region des "Seeland" lokalisiert: Der Maler malte unter anderem eine "Juralandschaft, genannt "Bözingenberg"⁷⁵" (NR, 101 / KWA 1-11, 19).

In Leben eines Malers liegt ein bedeutender Unterschied in der Art und Weise, wie Walser mit seinen zwei Referenzen – Welt bzw. Kunstwerk – umgeht: Basierend auf der Jugendgeschichte Karls stellt er zum einen die fiktive Biographie eines namenlosen Malers dar, bei welcher kein fester chronologischer Bezugspunkt und nur sehr wenige topographische Hinweise angegeben werden. Zum anderen nimmt er immer wieder Bezug auf Bilder Karls, um diese dann sprachlich umzusetzen.

⁷³ Vgl. z.B.: "Nachtessen", "Aussicht auf die Alpen", "Der Wald", "Der Traum" oder "Die Kranke" (NR, 102, 103, 107, 107, 107 / KWA 1-11, 21, 23, 29, 29, 29).

⁷⁴ Vgl. z.B.: "Auch ein Fenster nebst hoher Gardine und Blumentopf wurde geschaffen." oder: "Ein Bild von ihm zeigt einen jungen einsamen Mann auf menschenleerer, stiller, mitternächtlicher Straße." (NR, 101 u. 106 / mit kleinen Abweichungen in der Seeland-Fassung KWA 1-11, 19 u. 27). Als Vorlage dienen hier Karls Gemälde Am Fenster (1902) bzw. Straße (1904).

⁷⁵ Der Bözingenberg ist ein Berg in der Nähe von der Stadt Biel, welcher eine Aussicht auf das Seeland bietet.

2.3. Erzählte Geschichte

2.3.1. Vom Maler zur Malerei, Erzählerposition

In diesem Abschnitt wird untersucht, wie sich der Maler der Erstfassung als Subjekt des Textes und als Erschaffer der Bilder profiliert, während die Bearbeitung das Künstlerische als solches in den Vordergrund rückt. Durch den Fassungsvergleich möchte ich zeigen, wie sich die Erzählerposition ändert, von einem 'allwissenden' Erzähler in der Erstfassung, welcher über die Gedanken und die Gefühle seiner Figuren (Ebene der *histoire*) verfügt und welcher mit seinen Figuren verschmilzt, zu einem distanzierteren Erzähler in der bearbeiteten Fassung, welcher über das Erzählte (Ebene des *discours*) reflektiert und bewusster erzählt.

Der Textanfang, welchen Walser für Seeland stark überarbeitet hat, deutet auf diese Entwicklungen hin:

Er ging so umber, sanft und früh schon klug und reif. Sein Auftreten und sein Gesicht deuteten auf eine abenteuerliche, tiefe Seele, auf einen seltsamen, träumenden Charakter. Er war jung, ungeschult und arm, und die Welt groß und weit. Er zeichnete in seiner frühen Jugend, in einer einsamen Dachstube, während sein älterer Bruder auf dem unordentlichen Bett lag und Pfeife rauchte, einen Reiter, diesen Reiter sah ein kunstliebender Herr, er kaufte ihn für zwanzig Franken, wodurch er sich fast einbildete, den jugendlichen Künstler zu ewiger rührungsvoller Dankbarkeit verpflichtet zu haben. Zwanzig Franken sind denn doch aber eine ungemein geringe Unterstützung für ein Talent, das sich seine Bahn [...] brechen muß. (NR, 94)

In früher Jugend sass er in einer Dachstube und zeichnete einen Reiter. Die Zeichnung kaufte ein kunstliebender Herr für zwanzig Franken, wodurch er sich vielleicht einbilden mochte, ein jugendliches Talent wesentlich ermutigt zu haben. Zwanzig Franken scheinen aber immerhin für einen unbemittelten jungen Mann, der Künstler werden will, eine ziemlich geringfügige Unterstützung zu sein. Solcherlei spärliche Gönnerschaft kann zu unaufhörlicher Dankbarkeit kaum verpflichten. Ein Lächeln dürfte hier am Platze sein. (KWA 1-11, 9)

Im Erstdruck stehen zunächst der Maler, seine Charakterzüge und sein Auftreten im Zentrum, während sein künstlerisches Schaffen erst in einem zweiten Schritt thematisiert wird: "Er zeichnete [...]". Der Erzähler verhält sich eher neutral, liefert Angaben über den Maler und gewährt uns einen Einblick in die Gedanken des Kunstliebhabers: "sich fast einbildete".

In der Zweitfassung rückt das künstlerische Schaffen sofort in den Vordergrund, während der Maler und sein Zimmer ohne weitere Details erwähnt werden. Diese sehr kurze Einführung in die Geschichte führt umgehend zu Kommentaren des Erzählers über das Erzählte (im Präsens, kursiv hervorgehoben). Die spärliche Unterstützung des Kunstliebhabers wird aus einer Außensicht dargestellt und kommentiert: "wodurch er sich vielleicht einbilden mochte"; "immerhin", "ziemlich geringfügig[]". Das Modalverb "mochte" und das Adverb "vielleicht" lassen Zweifel aufkommen und eine Distanzierung des Erzählers zum Erzählten spüren.

Von besonderem Interesse ist der hinzugefügte Erzählkommentar: "Ein Lächeln dürfte hier am Platze sein". Das Lächeln ist ein vieldeutiger Gesichtsausdruck (z.B. Angst oder Freude), der ansteckend ist und der auch erlaubt, von sich selbst und von seiner Umwelt Abstand zu halten. Während das Lächeln an einer anderen Stelle als menschliche Nähe thematisiert wird⁷⁶, könnte dieser Kommentar als Hinweis gelesen werden, wie der Erzähler der Bearbeitung von seiner Figur/Erzählung Abstand nehmen wird und wie er gleichzeitig versuchen wird, den Leser 'anzustecken'.

Schon bei der ersten Zeile des Textes wird die Präsenz des Malers im Erstdruck stilistisch markiert, indem die Geschichte mit "Er ging so umher" beginnt. In der bearbeiteten Fassung wird ein anderes Satzglied "In früher Jugend" an den Satzanfang gesetzt, sodass der Maler als "Subjekt' des Satzes und des Textes mitten in den Satz verschoben wird und demzufolge in den Hintergrund gedrängt wird. Solche Inversionen sind im Laufe der Erzählung immer wieder zu beobachten:

```
Er kam in eine Stadt, wo er sein Gewerbe sanft weiter trieb. (NR, 96) weiter
```

In einer Stadt, wo er sein Gewerbe weitertrieb, gab es zu malen eine [...] Vorstadt. (KWA 11-1, 11)

Sie tragen gelegentlich zur Hervorhebung des Künstlerischen bei:

```
Er malte außer einem "Nachtessen" Ausser einem "Nachtessen" malte er [...]. (NR, 102) [...]. (KWA 11-1, 21)
```

Interessant am vorletzten Zitat ist die Umformung des Satzes: In der Zweitfassung ist es nicht mehr der Maler, sondern das Malen ("gab es zu malen"), welches zum Subjekt des Hauptsatzes wird. Und mit Passivumformulierungen verschwindet der Maler der Bearbeitung sogar als Erschaffer des Bildes:

```
Er malte eine Schloßparkallee [...]. Eine Schlossparkallee wurde gemalt. (NR, 101) (KWA 11-1, 19)
```

Wie es der Textanfang schon zeigt, werden in der bearbeiteten Fassung die erzählerischen Teile verkürzt. Diese Verkürzungen haben zur Folge, dass die 'Präsenzzeit' des Malers in der Zweitfassung verringert wird, was auch

⁷⁶ "[...] kleine Kinder [...] lächelten [den Maler] an und wollten von ihm geliebkost sein." (NR, 104) / "[...] weshalb es vorkam, dass kleine Kinder [...] [den Maler] anlächelten, als wenn er sie liebkosen solle." (KWA 11-1, 25)

zu einer Verschiebung des Akzents vom Maler zur Malerei und/oder zu generellen Reflexionen führt.

Ein bezeichnendes Beispiel dafür findet sich am Textende, als der Maler mit einer Frau durch einen Wald spaziert:⁷⁷

Sie kamen an einen kleinen, runden, stillen Waldsee, und sie bewunderten ihn, weil er so still war. Wunderbar ist es, wenn es in solch einen kleinen Waldsee, in dessen stillem Wasser sich alles Warme und Nahe weich abbildet und widerspiegelt, aus grauem, sanftem Himmel herabregnet. Der Maler umfaßte die Frau und küßte sie, und sie fand es süß, sich von ihm küssen zu lassen. Sie gingen weiter, eng aneinander geneigt, und verloren sich im Dickicht des schönen, lieben, guten, grünen Waldes. (NR, 108)

Bei einem kleinen runden See, in dessen stillem, grauen Wasser sich alles Umliegende weich wiederspiegelte, blieben sie stehen, um sich zu küssen. (KWA 11-1, 30)

Außer dem Weglassen von Elementen der Handlung – der Maler und die Frau "kamen", "gingen weiter", "verloren sich"; der Maler "umfaßte" die Frau – werden in der Bearbeitung die romantische Szenerie ("an einen kleinen, runden, stillen Waldsee", "im Dickicht des schönen, lieben, guten, grünen Waldes"), akustische Elemente ("still") und Synästhesien ("aus grauem, sanftem Himmel") gestrichen. In der Zweitfassung wird die Passage zu einer Art Vignette, in der das Bild literarisch verdichtet wird.

Im Erstdruck gewährt uns der Erzähler wieder einen Einblick in die Gefühle und Gedanken seiner Figuren: "sie bewunderten [den Waldsee]"; "sie fand es süß". Mit dem Tempuswechsel "Wunderbar ist es […]" hebt der Erzähler der Erstfassung seine Betrachtung der Naturschönheit auf eine allgemeinere Ebene, was seine Präsenz als Naturbewunderer betont und die Nähe zwischen Figur und Erzähler markiert.

2.3.2. Unterschiede in der narrativen Gestaltung: Von einer noch erkennbaren Novellenstruktur zu einer freieren Struktur

Die Zitate aus dem letzten Abschnitt zeigen, wie in der Bearbeitung die fortlaufende Handlung in eine Reihe von Szenen umstrukturiert wird: "Er ging so umher", "Er kam in eine Stadt" und "Sie kamen an einen […] Waldsee" werden zu "In früher Jugend", "In einer Stadt" und "Bei einem kleinen

⁷⁷ Für ein weiteres Beispiel von Verkürzungen der erzählerischen Teile vgl. das Zitat des Abschnitts 2.7.1 dieser Arbeit.

runden See". Mit dieser episodenhaften Struktur befreit sich die Bearbeitung vom noch markierten Novellencharakter des Erstdrucks. Im Folgenden werden weitere Entwicklungen in der narrativen Gestaltung untersucht, die von einer noch erkennbaren Novellenstruktur im Erstdruck zu einer freieren Struktur in der Bearbeitung führen.

Mit dem Auftreten einer literarischen Schriftkultur – vor allem in der Blütezeit der bürgerlichen Lesekultur – ersetzt die Novelle allmählich das Drama, mit dem sie immer wieder verglichen wird. Von einer Novelle wird erwartet, dass sich ihre Handlung auf wenige Personen konzentriert und dass sie das Schicksal der Hauptfigur durch eine dramatische Kurve – oft mit einem Wendepunkt – knapp darstellt. Bei der Lektüre fällt auf, wie sich beide Fassungen von *Leben eines Malers* als eine Abfolge von kleinen Ereignissen im Leben des Malers entfalten, um dessen persönliche Entwicklung, künstlerisches Streben und soziale Integration darzustellen. Kurz vor der Mitte der Texte ist eine Liebesepisode zu finden, die mit der Trennung des Malers von der Geliebten endet. Diese Episode könnte als Wendepunkt betrachtet werden, von dem an sich der Maler ganz der Kunst widmet:

Es kam zum Abschied, es war im Mai. Welche Grausamkeit, im Mai für immer Abschied nehmen zu müssen. Die Frau klagte mit verzweifelten Worten. Der Abschied des jungen Künstlers von der Geliebten und umgekehrt der Frau vom geliebten Künstler war groß und tragisch wie ein Drama, und Farben und Gebärden, Klänge und Empfindungen gab es da wie in der schmelzend erschütternden Oper von Mozart und wie bei einem Sonnenuntergang, wo die goldene, süße Sonne, bevor sie Abschied von der heißgeliebten armen Erde nimmt, dieselbe überströmt und überflutet mit verzweifelter grandioser Zärtlichkeit und sie überschüttet mit flammenden, brennenden, tragischen Abschiedsküssen. (NR, 99)

Im Mai, da alles grünte und blühte, kam es zum Abschied, der sich gross und tragisch wie ein Drama gestaltete. Vergeblich klagte die Frau. Klänge und verzweifelte Gebärden, Empfindungen, Farben, Worte kamen hier vor, wie bei der schmelzenden erschütternden Oper von Mozart und wie bei einem Sonnenuntergang, wo die Sonne, bevor sie sich von der geliebten Erde trennt, dieselbe mit grandioser Zärtlichkeit überströmt und mit flammenden, brennenden Abschiedsküssen überschüttet. (KWA 11-1, 16)

Bemerkenswert bei dieser Abschiedsszene sind die im Zitat kurziv hervorgehobenen Aussagen der jeweiligen Erzählinstanz: Mit dem Verb 'sein' und der Erwähnung der Akteure bleibt in der Erstfassung der Vergleich 'Abschied-Drama' auf der Ebene der Geschichte, um das Dramatische der Szene zu verbildlichen. Mit dem Verb 'sich gestalten', dem Weglassen der Akteure und demzufolge dem Hervortreten des Abschieds als 'Konzept'

hebt der Erzähler der Zweitfassung die Geschichte auf eine allgemeinere Ebene und verweist auf den Aufbau eines Dramas, das sich traditionell um diese Wendung dreht. Dadurch kommentiert die Zweitfassung vielleicht auch die Erstfassung und deren Nähe zur Novelle.

Im Erstdruck wird der pathetische Gestus der großen Gefühle mit der Anhäufung von Klischees ("goldene, süße Sonne"; "heißgeliebten, armen Erde"), von Verben ("überströmt", "überflutet", "überschüttet") und mit empathischen Wiederholungen ('Abschied' fünfmal, 'geliebt' dreimal) entfaltet. Der Ausruf "Welche Grausamkeit im Mai für immer Abschied nehmen zu müssen" weist explizit auf das Klischee hin, dass der Monat Mai der Monat der erwachenden Liebe und nicht des Abschieds sein sollte.

Um sich von seiner Figur zu distanzieren, benutzt hier der Erzähler der Bearbeitung die Technik der Abschwächung, wobei aber das Pathetische ("mit flammenden, brennenden Abschiedsküssen") weiterhin erkennbar bleibt. Die neu hinzugefügte Bemerkung "da alles grünte und blühte" erweckt den Eindruck, dass sich der Erzähler der Bearbeitung auf der Leserebene meldet, um sich über die Szene distanziert zu äußern.

Im Grenzbereich zwischen Prosa und Drama sind die Dialogszenen, die sich in einer Novelle abspielen, aufschlussreich, da sie das 'Szenische' der Novelle betonen. Systematisch reduziert der Erzähler der Bearbeitung die schon spärlichen Dialoge⁷⁸ und Monologe⁷⁹ der Erstfassung. Dadurch entfaltet sich die Zweitfassung mehr und mehr als eine Abfolge von kleinen Ereignissen im Leben des Malers, bei der die 'Schlüsselszenen' kaum mehr zu identifizieren sind.

Indem Walser im Prozess der Bearbeitung die Erzählung in eine Reihe von Episoden umsetzt und das noch "Szenische" der Erstfassung (durch das Weglassen von Monologen und Dialogen) streicht, befreit er die Bearbeitung von einer fortlaufenden und in gewissem Masse noch kausalen Handlung und von einer noch erkennbaren dramatischen Kurve. Dadurch entfernt sich die Zweitfassung vom Erstdruck und von dessen noch spürbarer Nähe zum Drama bzw. zur Novelle.

Eines der strukturellen Merkmale der Novelle ist ihre geschlossene Form. In der Erstfassung wird diese beibehalten, indem die Geschichte von der Jugend des Malers bis zum *Happy End* geführt wird: "Die Tätigkeit, zu der er aufgefordert wurde, machte ihn glücklich. Es kamen Reisen nach fernen Ländern, und mit der Zeit heiratete er." (NR, 108) Durch das Weglassen des Schlusssatzes – "Es kamen Reisen nach fernen Ländern, und mit der Zeit heiratete er." – weist die Bearbeitung keine strenge geschlossene Form mehr auf.

⁷⁸ "Sind Sie ein edler Mensch?', fragte die Frau [...]." (NR, 107) vs. "Indem sie ihn aufmerksam anschaute, fragte sie ihn, ob sie ihn für edel halten dürfe." (KWA 11-1, 29)

⁷⁹ "Ich war ein Dummkopf, ein Duckmäuser', lachte und dachte er." (NR, 100) vs. "[...] war er wie befreit, worüber er herzlich lachte." (KWA 11-1, 19)

Rahmenstrukturen gehören zur geschlossenen Novellenform und erlauben dem Erzähler, aus der Distanz über seine Geschichte zu reflektieren. Im Erstdruck spricht der Erzähler am Anfang und am Ende des Textes aus der Ich-Perspektive, um die Geschichte einzurahmen:

Auf jeden jungen Mann harren allerlei heikle Dinge; nicht jeder junge Mann aber fühlt zart wie dieser, dessen Lebensgang *ich* beschreibe. (NR, 94)

Meine Studie oder Novelle geht zu Ende. Es kamen für den jungen Maler noch manche mühsame, eintönige Stunden. (NR, 108)

Die Besonderheit liegt hier daran, dass der Erzähler in medias res beginnt (vgl. den Textanfang, Abschnitt 2.3.1: "Er ging so umher [...]") und sich erst nach einer halben Seite mit diesem "ich" meldet, um das Thema der Geschichte anzukündigen. Am Schluss der Geschichte verhält sich der Erzähler gleich, indem er das Ende der Erzählung mit "Meine Studie oder Novelle geht zu Ende" ansagt und diese noch während einer mehr oder weniger gleichen halben Seite fortsetzt. Insofern bilden diese zwei Ich-Eingriffe keinen "eigentlichen" Rahmen um die Erzählung, der es ermöglichte, letztere aus der Distanz zu kommentieren.

Auffallend am zweiten Zitat ist das Zögern des Erzählers zwischen "Novelle" und "Studie". Dies verrät, dass sich dieses Werk nicht unter einer einzigen Bezeichnung festlegen will: Während der Begriff Novelle auf die erzählte Geschichte verweist, bezieht sich der Begriff Studie – auch im Sinne vom Schreib-Experiment – auf die Bildschreibungen und auf die thematischen Exkurse. Die explizite Thematisierung der Gattung Novelle – im Text und auch im Paratext⁸⁰ – geht insofern einher mit den noch erkennbaren Novellenmerkmalen der Erstfassung.

Indem Walser in der bearbeiteten Fassung diese zwei Ich-Eingriffe und diesen Rahmen streicht, verschwindet der Novellencharakter. Durch das Weglassen der Aussage "Meine Studie oder Novelle geht zu Ende" und des Untertitels Novelle von Robert Walser verzichtet Walser auf jegliche Gattungsbezeichnung, dies sowohl im Text als auch im Paratext. Dies könnte als metadiskursives Zeichen gelesen werden, das zeigt, dass in der Bearbeitung eine mögliche Nähe oder Distanzierung zur Gattung Novelle nicht mehr zu den Hauptanliegen zählt.

Dagegen wird im Laufe der Bearbeitung das Wort "Studien" hinzugefügt, um die Skizzen des Malers zu bezeichnen:

Der Maler hatte schon Mappen voll, Schon hatte der Maler Mappen voll und einmal [...]. (NR, 96)

Studien. (KWA 11-1, 12)

⁸⁰ Obwohl es sich heute nicht mehr rekonstruieren lässt, ob der Untertitel Novelle von Robert Walser von der Redaktion der neuen Rundschau oder von Walser stammt, beeinflusst dieser die Lektüre.

Dadurch wird die Malerei auf die Textebene verschoben sowie das 'Experimentale'/'Skizzenhafte' der Bearbeitung metadiskursiv herausgehoben.

2.3.3. Stilwandel - Ein engerer Leserbezug in der Zweitfassung

Das Weglassen auf der Erzählerebene von Wörtern und Redewendungen der zitierten Rede bildet eine der stilistischen Entwicklungen zwischen den zwei Fassungen. Dies ist vor allem der Fall, wenn Wendungen mit Anführungszeichen ⁸¹, Modalpartikel ⁸² oder deiktische Ausdrücke ⁸³ gestrichen werden. Dadurch distanziert sich die Bearbeitung von der deutlicher markierten fingierten Mündlichkeit, auch als Merkmal der Novelle, der Erstfassung. Dies wird auch sichtbar, wenn eine zitierte Rede, welche sich in der Erstfassung auf der Erzählerebene findet, in der Bearbeitung auf die Figur verschoben wird:⁸⁴

Wohlsituierte behäbige bürgerliche Herrschaften brauchen auf manches nicht zu achten, auf das ein junger Mensch ganz verflucht aufpassen muß, wenn er nicht hübsch Hungers sterben, sondern lieber hübsch artig am Leben bleiben will. Er nahm jetzt den Pinsel nur wieder fester in die Hand und setzte seine Arbeit mit großer Entschlossenheit fort.

"[...] Wir müssen arbeiten, damit wir zu essen haben, und damit wir es in der Welt zu etwas bringen. Nicht gezaudert und gezögert und nicht,

[...] wogegen behäbige, wohlsituierte Herrschaften auf vieles nicht zu achten brauchen, weil sie durchaus nicht nötig haben, genau aufzupassen, recht sehr empfehlenswerter Zustand immerhin. Wer arm und unbeschützt ist, spitzt ganz von selber, d.h. instinktiv, seine Ohren, und man braucht ihn nicht erst lange zu ermahnen, scharf zu spähen. Der Selbsterhaltungstrieb besorgt solches glatt und nett; kurz und gut, der junge Maler war Proletarier, und er nahm jetzt den Pinsel nur wieder fester in die Hand und setzte seine Arbeit, da es vorwärts zu kommen galt, entschlossen fort.

"[...] Wir müssen uns nun herumtummeln und arbeiten, damit wir es in der Welt, die uns so *hübsch* zu sein scheint, in Gottes Namen zu irgend

^{81 &}quot;So kam er [...] "wie aus weiter Ferne daherkommend" [...]. Die Haltung des jungen Malers verkündete [...] einen Gehorsam gegenüber dem "Höheren" [...]." (NR, 98) wird in der Bearbeitung zu: "[Er] kam [...] wie aus weiter Ferne kommend [...]. Seine Haltung deutete auf [...] gelassenen Gehorsam gegenüber etwas Höherem." (KWA 11-1, 14)

⁸² Vgl. z.B. den Textanfang (Abschnitt 2.3.1): "Zwanzig Franken sind denn doch aber" wird in der Bearbeitung zu "Zwanzig Franken scheinen aber".

⁸³ Dies ist z.B. der Fall, wenn Aussagen wie "Er ging so umher" oder "diesen Reiter" bei der Bearbeitung gestrichen werden (vgl. dazu den Textanfang, Abschnitt 2.3.1).

⁸⁴ Der lange Monolog des Malers in direkter Rede, der in den Erzählerbericht eingeschoben wird, wird hier zum Zwecke der Argumentation stark verkürzt.

wenigstens jetzt nicht, weich und liebevoll sein. Zum Teufel jetzt mit den Gefühlen, [...]." (NR, 99)

etwas bringen. Fort jetzt mit Gefühlen, bitte freundlich. [...] Das verfluchte Träumen [...]. Man muss nur mutig hineinspringen ins scheinbar kalte Bad, das dich anfänglich schaudert, [...]." (KWA 11-1, 16f.)

In der Erstfassung führt diese 'Kontaminierung' der Erzählerstimme durch die mündlich gefärbte Sprache ihrer Figur ("ganz verflucht", "hübsch" zweimal) zu einer größeren Nähe zwischen dem Erzähler und der Figur. In der Zweitfassung bleibt die Mündlichkeit das 'Vorrecht' der Figur, indem die Vokabeln "verflucht[]" und "hübsch" nicht mehr dem Erzähler, sondern dem Maler zugeschrieben werden. Dadurch distanziert sich der Erzähler der Bearbeitung von seiner Figur.

In der Bearbeitung wird der Kommentar des Erzählers, der die direkte Rede einleitet, wesentlich erweitert (*kursiv hervorgehoben*). Die Reflexionen betreffen nicht nur den Maler, sondern jeden Menschen, der "arm und unbeschützt" ist. Es zeichnet sich hier auch ab, wie sich der Maler der Erstfassung als Subjekt des Textes profiliert, während die Bearbeitung generellere Bemerkungen in den Vordergrund rückt.

Mit dem hinzugefügten "dich" am Ende des Zitats wird der innere Monolog des Malers zum Dialog, als wolle der Erzähler der Bearbeitung seinen Leser durch seine Figur anreden. In der Bearbeitung macht Walser wesentlich mehr Gebrauch von Sätzen mit einem "man"⁸⁵. In einer auktorialen Erzählsituation wie *Leben eines Malers* kann "man" ein Mittel für den Erzähler sein, sich im Erzählakt zu artikulieren. Mit diesem "man" richtet er sich gleichsam an den Leser, der in dieses "man" einbezogen wird.

An einigen Stellen benutzt der Erzähler der Zweitfassung zudem die Pronomen 'wir'/'uns', die auch einen potentiellen Leser einschließen:

Zartheit war das Merkmal des jungen Malers [...]. (NR, 94)

Zartheit war das Merkmal unseres jungen Malers. (KWA 1-11, 9)

Dieses Beispiel erweckt den Eindruck, dass sich der Erzähler der zweiten Fassung auf der Leserebene meldet, um sich über die Züge des Malers (hier dessen Zartheit) distanziert/ironisch zu äußern. Die Bildbeschreibungen im nächsten Abschnitt werden weitere Beispiele für das Hinzufügen von neuen "man", und "wir"/"uns"-Formulierungen liefern. Dort geht es dem Erzähler der Bearbeitung darum, den Leser in seine Reflexionen einzubeziehen, und nicht um Kommentare über seine Figur. Es steht aber ohnehin fest: Indem der Erzähler der Zweitfassung einen engeren Bezug zum Leser sucht, distanziert er sich gleichzeitig von seiner Figur.

_

⁸⁵ Vgl. z.B. im letzten Zitat den Satz *"man* braucht ihn nicht erst lange zu ermahnen, scharf zu spähen", der im Erzählkommentar hinzugefügt wird.

2.4. Bildbeschreibungen

Walsers schriftstellerische Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst, der in der Forschung besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird⁸⁶, ist in eine lange Debatte eingebettet⁸⁷, die man, wie es Dominik Müller formuliert, "als ein Übersetzen zwischen den Medien verstehen kann"⁸⁸. Um 1900 wurden die Ähnlichkeiten und die Unterschiede der Künste sowie deren 'Austauschbarkeit' intensiv diskutiert.⁸⁹ Dies war der Fall in Berlin, wo sich Robert ein paar Jahre nach Karl niederließ. Es entstanden Zeitschriften, die Malerei und Dichtung verbanden. Eine der renommiertesten war *Kunst und Künstler*, in der Walser mehrere Prosastücke (z.B. *Leben eines Dichters*⁹⁰ oder *Zu der Arlesierin von Van Gogh*) publizierte. Dies zeigt, dass Walsers Reflexionen im Bereich der Malerei nicht nur im Zusammenhang mit der Nähe oder der Konkurrenz zu seinem Malerbruder zu betrachten sind.

In Leben eines Malers spielt Robert auf eine große Anzahl von früheren Bildern Karls an. An einigen Stellen erwähnt er ein Bild durch dessen Titel oder ein paar Worte, wie kleine Pinselstriche. An anderen Stellen ziehen sich seine Bildbeschreibungen in die Länge. Im Folgenden wird darauf geachtet, wie Walser bei der sprachlichen Umsetzung der Bilder Karls mehr als das Sichtbare – und dies umso mehr noch bei der Bearbeitung – wiedergibt, als wolle er die vielseitigen Möglichkeiten des Sprachlichen sowie die Domäne der Literatur gegenüber der Domäne der Malerei hervorheben. In Leben eines Malers geht es Walser, so meine These, um die Möglichkeiten der eigenen Kunst im Sinne von Lessings Laokoon und gleichzeitig um den "Vorrang" der Literatur gegenüber der Malerei. 91

Die erste gewählte Bildbeschreibung stellt einen Mann auf nächtlicher Straße dar, die auf Karl Walsers Bild *Straße*⁹² (*Kunst und Künstler*, Juli 1904)

⁸⁶ Als erster Abriss zu diesem Thema, vgl. Bleckmann: *Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers*.

⁸⁷ Vgl. hierzu Boehm: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache.

⁸⁸ Müller: Künstlerbrüder – Schwesterkünste. Robert und Karl Walser, S. 382.

⁸⁹ Lessings theoretische Abhandlung Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), die den Wettstreit zwischen den beiden Künsten bis heute maßgeblich geprägt hat, galt auch um 1900 als Referenztext.

⁹⁰ In *Leben eines Dichters* beschreibt Robert Wandverzierungen, die sein Bruder Karl im Hause des Verlegers Samuel Fischer angefertigt hat. Roberts Text und Abbildungen von Karls Fresken erscheinen 1905 in *Kunst und Künstler* zusammen. In dieser Kombination werden sie erst 1990 wieder gedruckt in Echte/Meier: *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*, S. 33–41.

⁹¹ Vgl. dazu auch Walsers intensives Spiel mit dem zeitlichen Charakter der Dichtung in Leben eines Malers (Abschnitt 2.2 der vorliegenden Arbeit).

⁹² Für eine Abbildung von Karl Walsers Bild Straße vgl. Echte/Meier: Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter, S. 26. – Für einen Vergleich zwischen Karls Bild und Roberts Text vgl. Fattori: Karl und Robert Walser: Bild(er) und Text in Leben eines Malers, S. 102f.

Bezug nimmt. Diese Beschreibung scheint die einsame Existenz, die der Maler in der Hauptstadt führt, widerzuspiegeln:

Ein Bild von ihm zeigt einen jungen einsamen Mann auf menschenleerer, stiller, mitternächtlicher Straße. Die Straße ist weich eingeschneit. Sterne und Wolken sind am mondhellen hohen Himmel, die Straße hat ein sichtlich hauptstädtisch-elegantes Gepräge. Der junge Mann steht da allein und schaut zu einem Fenster hinauf, das von allen übrigen Fenstern, die fahl und dunkel sind, das einzige ist, das Licht hat. Dort drinnen wacht und träumt jemand, und hier unten in der Straße, die die Stille selber ist, steht er, er, und schaut zu dem zarten Leuchten, zu dem Stück Helligkeit, zu dem Stück süßen Trostes, zu dem Stück Lebenshoffnung und Lebensfreude lange hinauf und träumt dabei. Das Bild ist süß in seiner Wahrheit und in seiner Schönheit: der junge, arme, einsame Mensch in der Hauptstadt, der nach Licht, nach einem Menschen, nach einem menschlichen Verständnis, nach Herzlichkeit, Vertraulichkeit und nach Brüderlichkeit sich sehnt. (NR, 106)

Ein Bild aus dieser Zeit stellt einen jungen Menschen auf menschenleerer, mitternächtlich-stiller Strasse dar, die, wie man sich einbildet, weich eingeschneit ist. Am mondhellen, hohen Himmel sind Sterne und Wolken: die Strasse hat ein sichtlich hauptstädtisch-elegantes Gepräge; der junge Mann schaut zu einem Fenster hinauf, das als einziges noch Licht hat, während alle übrigen Fenster fahl und dunkel sind. Dort drinnen, in unbekannter Räumlichkeit, wacht und träumt vielleicht jemand, der ihn wertschätzen wollen würde, ihn, der hier unten in der Strasse steht, und zum zarten Leuchten, zu Stückchen Helligkeit, Trost- und Lichtpunkt, zum bisschen Lebenshoffnung und kleinen Freuden-Anlass emporschaut, weil er sich inmitten menschenreicher, grosser Stadt, unter deren Einwohnern er einsam ist, nach Licht, nach Verständnis, nach Brüderlichkeit und Herzlichkeit, nach Vertrauen, liebenswertem Umgang, mit einem einzigen Wort, nach einem Menschen sehnt. (KWA 1-11, 27)

Mit dem einleitenden Hinweis "Ein Bild von ihm" lässt sich im Erstdruck der Maler noch als Erschaffer des Bildes und demzufolge als 'Subjekt' des Textes erkennen. In der Bearbeitung rückt das Künstlerische als 'Subjekt' des Textes in den Vordergrund: "Ein Bild aus dieser Zeit". Diese Betonung des Künstlerischen wird stilistisch markiert, indem das Verb 'zeigen' durch das Verb 'darstellen' ersetzt wird. Solche Umformulierungen und demzufolge Hervorhebungen des Künstlerischen sind an anderen Stellen zu finden, dies sowohl für Episoden in der erzählten Geschichte⁹³, als auch bei Bildbeschreibungen⁹⁴.

^{93 &}quot;[...] der Mittag [...] war reich an süßer Freude und Ruhe." (NR, 95) vs.

[&]quot;[...] der Mittag [...] stellte sich reich an Ruhe und Freude dar." (KWA 1-11, 11)

[&]quot;Ein [...] Abendbild ist eine weißgekleidete edle Frau [...]." (NR, 107) vs. "Ein [...] Abendbild stellt eine weissgekleidete Frau dar [...]." (KWA 1-11, 29)

Auffallend am Anfang der Textstelle ist, wie die Szenerie in beiden Fassungen mit dem gleichen gefühlvollen Adjektiv "weich" und mit dem gleichen akustischen Element "still[]" wiedergegeben wird. Bei den Bildbeschreibungen scheint sich eine andere Entwicklung abzuzeichnen als bei den Naturbeschreibungen der erzählten Geschichte, bei denen Walser im Prozess der Bearbeitung die akustischen Elemente und die Synästhesien kürzt (vgl. dazu die Abschnitte 2.3.1 und 2.7.1 dieser Arbeit).

Nach einer kurzen Beschreibung des Gemäldes und der Figur, die auf dem Bild steht und die zum einzigen noch beleuchteten Fenster dieser Straße hinaufschaut, beginnt der Erzähler, aus diesem Bild eine Geschichte zu erzählen. Er stellt sich vor, jemand wache und träume hinter diesem beleuchteten Fenster, während sich der Mann auf der Straße nach Menschlichkeit sehne. Dank der Vorstellungskraft des Erzählers bekommt das Bild eine neue Dimension, über das Bild hinaus, bei der das Gesehene mit dem Gefühlten und mit dem Erträumten durchmischt wird. In diesem zweiten Teil konzentriert sich der Erzähler auf die Innenwelt der Figur, die das Bild nicht zeigt bzw. nicht zeigen kann.

Mit den hinzugefügten Metadiskursen – "wie man sich einbildet" und "mit einem einzigen Wort" – meldet sich der Erzähler der Bearbeitung am Anfang und am Ende der Beschreibung, um das Bild 'einzurahmen' und gleichzeitig mit dem 'man' den Leser in seine Reflexionen einzubeziehen. Das Verb 'sich einbilden' verweist auf die Einbildungskraft des Erzählers, der sich Schnee vorstellt, wo es vielleicht keinen gibt, und die eine ganze Geschichte aus kleinen Details dieses Bildes (dem Mann und dem beleuchteten Fenster) erdichtet. Dafür wird in der bearbeiteten Fassung der Erzählerkommentar gestrichen, der sich in der Erstfassung inmitten dieser Binnengeschichte findet: "Das Bild ist süß in seiner Wahrheit und in seiner Schönheit". Die aus dem Bild heraus erfundene Geschichte wird somit ohne Unterbrechung erzählt.

Der Erzähler der Erstfassung zeigt eine gewisse Empathie für die vermutete einsame Lebenslage des Mannes, dies vor allem durch die Wiederholung von "zu dem Stück". Dagegen nimmt der Erzähler der Bearbeitung eine etwas distanzierte Position ein, dies mit der Verwendung von Verkleinerungsformen "zu dem Stückchen", "zum bisschen". In der Bearbeitung wird das Träumen seitens der Figur gestrichen, als hätte sie diese Fähigkeit verloren. Dafür hat der Erzähler jetzt die Kraft, sich etwas "einzubilden". Durch die hinzugefügten Wendungen "vielleicht" und "in unbekannter Räumlichkeit" werden zudem die Grenzen des Sichtbaren hervorgehoben. Es stellt sich hier die Frage, ob die jeweiligen Erzähler anhand der Figur im Bild einen indirekten Kommentar zur Lebenslage des Malers in der erzählten Geschichte abgeben wollen. Mit dieser Lektüre nimmt der Erzähler der Bearbeitung eine distanziertere Position (mit den Verkleinerungsformen) zur Figur der Geschichte ein, die zudem das Träumen verlernt hat.

Die zweite hier gewählte Bildbeschreibung hat als Vorlage Karls Ölbild Blick aus dem Fenster⁹⁵ (1900). Dieses Motiv ist in der Malerei beliebt, da es dem Maler erlaubt, zwischen Innenwelt und Außenwelt zu wechseln. Dies erlaubt auch Robert, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen dem Bild und dessen sprachlicher Umsetzung, zwischen Mimesis und dichterischer Phantasie zu spielen:

Ein weiteres Bild aus diesem Zimmer und Lehrgang ist das Zimmer selber oder vielmehr nur das breite Fenster mit Aussicht auf die alten freundlichen Dächer der Stadt. Telegraphendrähte gehen fein und zart durch die klare Luft. Aus einem Guckfensterchen guckt ein neugieriger Kopf heraus, vielleicht ein armer Dachstubendichter, der nach Freiheit und dichterischem Ruhm und nach schönen Frauen sich so aufrichtig sehnt, wie nur er selber. In einem Zimmer sieht man eine Gesellschaft von Leuten beieinander sitzen. Einer spielt in die abendliche Welt hinaus auf der Mandoline. Über den Hausdächern steht der Frühlingsberg, mit Tannen-, Apfelbaum- und grünen Buchenstücken und süßer lieber Waldwiese, worauf ein Berghaus steht. Wieder sind hier Schwalben in der gelinde säuselnden Luft, und auf dem Fensterbrett von des Malerzimmers Fenster steht ein Glas Wasser mit Veilchen, (NR, 103)

Ein anderes Bild aus diesem Zimmer und Jahrgang ist das Zimmer selber, d.h. dessen breites offenes Fenster mit Aussicht auf allerlei altertümliche freundliche Dächer. Telegraphendrähte sind fein und scharf durch die Luft gespannt. Aus einem Guckfensterchen schaut und guckt ein neugieriger Kopf heraus, womöglich ein armer Dachstubendichter, der sich so aufrichtig nach Dichterruhm und schönen Frauen sehnt wie gewiss nur er selber oder wie ich weiss nicht wer. In einem gegenüberliegenden Raum oder garnierten Gemach sitzt eine anscheinend ungewöhnlich heitere Gesellschaft von lustig durcheinandergewirbelten Leuten wirr beisammen. Ein krauser Kerl spielt in die warme Abendwelt hinaus auf der Mandoline. Dicht über den gemütlichen Hausdächern steht der liebliche Frühjahrsberg, prangend mit Tannen-, Apfelbaum- und grünen Buchenstücken, allerliebster enger, schmaler, runder, kinderantlitzhafter Waldwiese, auf der ein schmuckes, winziges Land- und Berghaus sitzt und steht. Wieder sind hier Schwalben in der gelinde säuselnden Luft. Man glaubt sie scharwenzieren hören zu können. Auf des Malerzimmers Fensterbrett sieht, wer Augen hat zu sehen, ein Glas Wasser mit Veilchen, die uns, wie wir sagen möchten, aus dem Bilde ordentlich anduften, [...]. (KWA 1-11, 22f.)

⁹⁵ Für eine Abbildung von Karls Bild vgl. den Umschlag dieses Buches. – Für einen Vergleich zwischen Karls Bild und Roberts Text vgl. Fattori: *Karl und Robert Walser: Bild(er) und Text in* Leben eines Malers, S. 101f.

Die Passagen beginnen gleich, indem die Aussicht aus dem Malerfenster dargestellt wird. Nur die Telegraphendrähte werden ein wenig anders beschrieben: In der Erstfassung "gehen [sie] fein und zart durch die klare Luft", als spiegle dieser 'lyrische Schwung' die Zartheit und Reinheit der Pinselstriche wider. In der Bearbeitung sind die Drähte "fein und scharf durch die Luft gespannt", so dass diese Schilderung dem Bild eher einen Effet du réel gibt. Wichtig am Anfang der Stelle ist auch das Ersetzen von "Lehrgang" durch "Jahrgang". In der Erstfassung stehen der Maler und seine künstliche Entwicklung im Mittelpunkt. Der Begriff "Jahrgang" der Zweitfassung drückt eine historische Distanz aus.

Dann beginnen beide Erzähler, aus diesem Bild wieder eine Geschichte zu erzählen. Sie bilden sich ein, der Kopf, der aus einem Guckfensterchen schaut, sei derjenige eines armen Dachstubendichters, der sich nach beruflichem Ruhm und nach Frauen sehnt. Diese Projektion verursacht eine Durchlässigkeit zwischen der Figur im Bild und der Erzählfigur als Dichter. Diese Durchlässigkeit und zugleich Selbstinszenierung der Dichterfigur wird in der zweiten Fassung noch grösser, indem die Erzählfigur wie aus Versehen von der dritten Person in die erste 'rutscht': "oder wie ich weiss nicht wer". Es ist das einzige Mal im ganzen Text, dass sich die Erzählfigur der Bearbeitung als "ich" meldet.

Auffallend ist dann, wie die Schilderung bei der bearbeiteten Fassung ausführlicher, sinnlicher und synästhetischer wird: Die "abendliche Welt" wird zur "warme[n] Abendwelt", der "Frühlingsberg" zum "liebliche[n] Frühjahrsberg", das "Berghaus" zum "schmucke[n], winzige[n] Land- und Berghaus", usw. Der Erzähler der bearbeiteten Fassung beginnt dazu, in das Bild hineinzuhören und hineinzuriechen: "Man glaubt [die Schwalben] scharwenzieren hören zu können", "Veilchen, die uns [...] aus dem Bilde ordentlich anduften". Durch den Neologismus 'scharwenzieren' wird der Eindruck vermittelt, der Satz beginne zu "musizieren". 96 Walser markiert dabei ein wichtiges Vorrecht der Literatur gegenüber der Malerei, nämlich dasjenige der Synästhesie. Der synästhetische Charakter der Dichtung wird bei der Bearbeitung noch dadurch verstärkt, dass der Erzähler den Leser mit den hinzugefügten "[m]an", "wir" und "uns" dazu einlädt, in das Bild mit ,hineinzuhorchen' und mit ,hineinzuriechen'. In der zweiten Fassung öffnet sich Roberts Fiktionalisierung von Karls Gemälde weit über die bemalten Figuren und Gegenstände hinaus, ähnlich wie das Malerfenster, das in der Bearbeitung nun "breit[] offen[]" steht, als wollte es den Austausch zwischen Innen und Außen fördern.97

⁹⁶ In seiner Analyse von Roberts Text *Der Tanzsaal*, der als Vorlage das gleichnamige Bild Karls hat, zeigt Peter Utz, wie Robert die optische Strukturierung des Bildes nicht einfach sprachlich übersetzt, sondern diese in akustische Offenheit transponiert. Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 272–275.

⁹⁷ Im Erstdruck wird nicht spezifiziert, ob das Fenster offen oder geschlossen steht.

Die dritte und letzte ausgewählte Bildbeschreibung, die im Hintergrund eine Berglandschaft und im Vordergrund einen Wald darstellt, schließt an das eben behandelte Beispiel an. Hier spielt Robert direkt auf Karls Ölbild *Aussicht auf die Alpen*⁹⁸ (1899) an, indem er den Bildtitel in Anführungszeichen anführt:

"Aussicht auf die Alpen" nennt sich ein weiteres schönes Bild, worin die Schönheit des mit ewigem Schnee bedeckten Hochgebirges auf eine höchst reizvolle und anschauliche Art geschildert und behandelt ist. Das Bild besitzt etwas Geisterhaftes, Fabelhaftes. Der hohe graziöse Schwung, die majestätische Bewegung, das Heldengleiche und Göttliche, dieses Heldenliedhafte der wunderbaren Schneeberge mit ihren haarscharfen und wieder doch weichen Gipfellinien, ist vom Maler auf selbigem Bild vorzüglich und sehr eigenartig, sehr innerlich, sehr mit der Liebe zu diesem Herrlichen zum Ausdruck gebracht, und in die Grenzen der Darstellung gebannt, geworfen und hingezaubert worden. Wieder liegt auf diesem Bild unter hohen schlanken dunklen Tannen ein träumender faulenzender Monsieur Faulpelz, gewissermaßen so in der "Ruhe der Natur", und reizend ist es gegeben, wie sich die Natur mit ihrem schönsten Schönen dargibt, während doch der Mensch oder junge Mann auf dem Grasboden gar nicht weiter auf sie achtet. Muß das ein träger Mensch sein! Ist es etwa gar ein Dichter? Hoffentlich doch nicht. Großer und tiefer Glanz liegt auf dem Bild. (NR, 103)

"Aussicht auf die Alpen" nennt sich ein weiteres Bild, das die Schönheit des schneebedeckten Hochgebirges in jedem Sinne anschaulich und reizvoll behandelt. Das bescheidene. doch reiche Bild besitzt etwas Geisterhaftes, Fabelhaftes, Innerliches. Das Heldenhafte der Schneeberge. deren hoher Schwung und herrliche Bewegung bei allem Graziösen einem aus Heldenzeiten stammenden Liede gleichen, die scharfen und doch wieder weichen Linien ihrer Gipfel; dies und ähnliches ist hier denkbar eigenartig, sehr mit der Liebe sowohl zu all dem Schönen wie ausserordentlich wirksam zum Ausdruck gebracht und in die Grenzen der Darstellung gebannt worden. Mitten im prächtigen Bilde liegt unter Tannen wieder einmal leider Gottes, wie es scheint, so ein Strick und Tagedieb von träumendem, faulenzendem Monsieur Faulpelz. Reizend ist angedeutet, wie die Natur in ihrer Ruhe ihr schönstes Schöne darbietet, was alles jedoch vom jungen Menschen auf dem Grasboden weiter durchaus nicht beachtet wird. Muss das ein träger Kerl sein! Ist es etwa ein Dichter? Hoffentlich doch nicht. Wahrhaft grosser Glanz ruht auf dem Bilde. (KWA 1-11, 23)

Der Anfang der Passage ist verwirrend, da der Erzähler mit der Schönheit des Gebirges und des Bildes spielt, als hätte er diese zwei Referenzen vor sich, um sie zu vergleichen und um sie dann sprachlich umzusetzen. Bei der

⁹⁸ Für eine Abbildung von Karls Bild *Aussicht auf die Alpen* vgl. Echte/Meier: *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*, S. 23. – Für einen Vergleich zwischen Karls Bild und Roberts Text vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 122–124.

Textanalyse ist also nicht leicht zu erkennen, inwiefern der Erzähler bei seiner Bewertung des Bildes von der Naturschönheit beeinflusst wird. Und was impliziert eine schönere Naturschönheit? Impliziert sie ein schöneres Bild oder eine größere Schwierigkeit für den Maler, diese Schönheit darzustellen? Was beurteilt der Erzähler? Die Schönheit der beiden Referenzen oder die Diskrepanz zwischen beiden?

Folgendes lässt sich feststellen: Während im Erstdruck der "hohe graziöse Schwung, die majestätische Bewegung, [...] dieses Heldenliedhafte der wunderbaren Schneeberge" (Referenz Welt) auf dem Bild (Referenz Kunstwerk) in "die Grenzen der Darstellung gebannt, geworfen und hingezaubert" werden, werden in der Bearbeitung die Bewegungen und akustischen Klänge dieses Alpenhorizontes auf dem Bild nur "in die Grenzen der Darstellung gebannt". Dadurch lässt der Erzähler der Zweitfassung größeren Zweifel aufkommen, ob es der Malerei überhaupt möglich ist, Bewegungen und akustische Elemente auf einem Bild zu reproduzieren.

Diese Bildbeschreibung ist ein weiteres Beispiel dafür, wie sich der Schwerpunkt vom Maler zur Malerei verschiebt: Mit der Umwandlung von "ist vom Maler [...] zum Ausdruck gebracht" in "ist hier [...] zum Ausdruck gebracht" verschwindet der Maler der Bearbeitung erneut als Erschaffer des Bildes.

In der Zweitfassung streicht Walser den Bezug zu Gott als Schöpfergroße: das "Göttliche [...] der wunderbaren Schneeberge" ist hier nicht mehr zu finden. Auf diese Entwicklung werde ich bei der Untersuchung der romantischen Bezüge (Abschnitt 2.7.2) zurückgreifen.

Wie beim zweiten Beispiel taucht hier erneut eine Dichterfigur auf, wobei ihr Auftreten seltsam eingeführt wird: Auf dem Bild sieht der Erzähler eine Figur unter Tannen und beschreibt sie als einen "träumende [n], faulenzende [n] Monsieur Faulpelz". In der Bearbeitung kommentiert der Erzähler die Figur ausführlicher, indem er sie als "Strick", "Tagedieb" und "Kerl" bezeichnet und die Interjektion "leider Gottes" hinzufügt, so dass diese Emphase auf die Trägheit der Figur eher scherzhaft als pejorativ erscheint. Der Erzähler der Bearbeitung benutzt hier eine mündlich gefärbte Sprache, die von seinem generell gepflegten Stil (vgl. den Abschnitt 2.3.3) abweicht. Verweist er damit auf eine größere Affinität zur Dichterfigur?

Die zwei Klischees über die Dichterfigur (hier unter einem Baum; in der zweiten Bildbeschreibung in einer Dachkammer) sind nicht leicht zu entziffern. Auf der narrativen Ebene führen sie jedenfalls zu einer gewissen Identifikation der Erzählfigur mit der Dichterfigur in den Bildern.

In Leben eines Malers benutzt Robert Walser also die Gemälde seines Bruders Karl als Ausgangspunkt: Details in einem Bild setzen bei ihm eine Geschichte in Gang, die das Bild selbst nicht zeigt und nicht zeigen kann. Aus den Gemälden Karls – und dies mehr noch in der Bearbeitung – schafft Robert seine eigenen Bilder, bei denen das Gesehene mit dem Gehörten,

dem Gerochenen, dem Gefühlten, dem Erdachten, dem Erträumten durchmischt wird, sodass mehr als das Sichtbare sprachlich umgesetzt und erdichtet wird.

2.5. Medienkonkurrenz im Fassungsvergleich

Die Befunde bei der Untersuchung der erzählten Geschichte und der Bildbeschreibungen verweisen auf zwei Gegenentwicklungen zwischen den zwei Fassungen des Textes: Auf der Ebene der erzählten Geschichte – Referenz Welt – streicht Walser im Prozess der Überarbeitung immer wieder bewertende Adjektive, akustische Elemente und Synästhesien. Bei den Bildbeschreibungen – Referenz Kunstwerk – werden diese Elemente generell beibehalten. In einigen Fällen werden neue bewertende Adjektive, neue akustische oder olfaktorische Elemente und neue Synästhesien hinzugefügt, um das Bild sprachlich umzusetzen. Dadurch werden die vielseitigen Möglichkeiten der Literatur hervorgehoben: Naturschilderungen und Bildbeschreibungen lassen sich in der Literatur sowohl mit als auch ohne diese Elemente herstellen, was in der Malerei nicht möglich ist.

Die Befunde deuten zudem auf eine wesentliche Entwicklung zwischen den zwei Fassungen hin: Während in der bearbeiteten Fassung die Episoden auf der Ebene der erzählten Geschichte weitgehend verkürzt werden, bleiben sie bei den Bildbeschreibungen gleich lang und verlängern sich in einigen Fällen. Wie schon angedeutet scheinen die zwei Fassungen auf zwei unterschiedliche ästhetische Konzepte hinzuweisen: Während in der Erstfassung die Wiedergabe des Lebens des Malers im Zentrum steht, rückt in der Zweitfassung die Darstellung von Kunstwerken in den Vordergrund.

Durch das Weglassen von Elementen der Handlung und mit der Umsetzung der erzählten Geschichte in eine 'Bilderfolge' wirkt die Biographie des Malers in der Bearbeitung statischer als im Erstdruck. Indem die Bildbeschreibungen in der Überarbeitung mehr und mehr als eigene 'lebhafte' Geschichten funktionieren, wird dagegen ihre interne Dynamik grösser als im Erstdruck. Die episodenhafte Struktur der zweiten Fassung gibt dem Narrativen eine offenere und freiere Form, welche den noch spürbaren Novellencharakter der ersten Fassung ersetzt.

Nicht zuletzt geht die Emanzipation des Narrativen mit einem bewussteren, kontrollierten, distanzierten Erzählen sowie mit einem engeren Leserbezug einher, welcher die Nähe von Erzähler und Figur aus der ersten Fassung ablöst.

2.6. Die Farbgestaltung und optische Eindrücke

In seiner Untersuchung zur Natur im Werk Walsers weist Gérard Krebs auf Walsers Vorliebe für Farben und deren Vorherrschaft gegenüber anderen sinnlichen Eigenschaften hin. Er stellt fest, die von Walser meist benutzten Farben seien die Grundfarben der Natur. Walser setze sie vor allem ein, um die Landschaft sinnlich zu machen und um das sinnliche Erleben des Subjekts wiederzugeben. Von einer Farbensymbolik könne bei Walser nicht gesprochen werden: "Diese Farben stehen für das, was ihre Träger verkörpern, das Grün für Wachstum und Leben in der Vegetation, das Blau für die Weite des Himmels und das Weiß für die Stille der Winterlandschaft."¹⁰⁰ Abgesehen von *Das Bild des Vaters*, in dem die Natur keine Rolle spielt, gelten Krebs' Beobachtungen auch für die Texte von *Seeland*.

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über Walsers Verwendung der Farben Grün, Blau und Weiß sowie von den eher bewertenden Silberund Goldfarben. In diesen Berechnungen werden die Vokabeln als Adjektiv, Adverb, Substantiv und Verb sowie in Wortkomposita (z.B. hellgrün) und Ableitungen (z.B. grünlich) berücksichtigt:

	,Grünʻ	,Blauʻ	,Weiß'	,Goldʻ	,Silber'
Leben eines Malers (Erstf.)	13	5	11	6	4
Leben eines Malers (Zweitf.)	11	5	9	5	3
Reisebeschreibung	22	15	14	11	2
Reisebericht	17	9	12	5	1
Naturschilderung	22	18	9	2	2
Naturstudie	17	12	4	1	1
Der Spaziergang (Erstf.)	9	9	3	15	5
Der Spaziergang (Zweitf.)	9	9	3	7	1
Das Bild des Vaters (Erstf.)	0	0	0	0	0
Das Bild des Vaters (Zweitf.) 0	0	0	0	0
Hans (Erstfassung)	20	10	8	5	1
Hans (Zweitfassung)	19	7	7	3	1

Ein Vergleich von Leben eines Malers mit den Texten Naturschilderung und Naturstudie zeigt, wie Walser in den zwei Fassungen von Leben eines Malers die Grundfarben der Natur spärlicher einsetzt. Dies gilt umso mehr, als Naturschilderung und Naturstudie wesentlich kürzer sind als die zwei Fassungen von Leben eines Malers. 101 Dass die Farbe Weiß in beiden Fassungen von Leben eines Malers öfter als in Naturschilderung und Naturstudie vorkommt, kann durch die einfache Tatsache erklärt werden, dass letztere keine Beschreibung von Winterlandschaften beinhalten.

⁹⁹ Krebs: Die Natur im Werk Robert Walsers, S. 33-42.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 37.

¹⁰¹ Für eine Statistik der Textmasse vgl. die Tabelle im Abschnitt 1.6 dieser Arbeit.

Was die Entwicklung zwischen den zwei Fassungen von Leben eines Malers betrifft, zeichnet sich eine ähnliche Tendenz wie von Naturschilderung zu Naturstudie ab: Die drei Grundfarben erscheinen in den Erstfassungen häufiger als in den Zweitfassungen. Diese spärlichere Farbgebung in der Bearbeitung von Leben eines Malers ist sowohl in der erzählten Geschichte als auch bei den Bildbeschreibungen festzustellen: 102

Weiter malte hier der Maler eine schöne hellgrüne Landschaft unter einem Regenbogen. Ein Liebespaar geht gerade in ein Wäldchen hinein. Ein runder See liegt in größerer Entfernung, unter dem prächtigen Regenbogen, der See ist *blau* wie *blaues* Porzellan, [...]. Der Himmel besitzt den Freudenglanz der Musik und den *Farbenton* [...]. (NR, 102f.)

Weiter malte hier der Maler eine hellgrüne, nasse Frühlings- und Regenbogenlandschaft. Ein Liebespaar spaziert in ein artiges, anzügliches Wäldchen hinein. In einiger Entfernung liegt ein rundlicher See, der blau wie Porzellan ist. [...] Der Himmel hat den Freudenglanz der Musik und den süssen Klang des Sehnens [...]. (KWA 1-11, 22)

Dass in Leben eines Malers den Farben eine untergeordnete Rolle beigemessen wird, mag erstaunen, da Gemälde mit Farben angefertigt und konkretisiert werden. Durch deren spärlichere Benutzung betont Walser, dass die Verwendung von Farben sich eben zu sehr der Malerei nähern würde in einem Text wie Leben eines Malers, bei dem die Konkurrenz Bild-Text im Mittelpunkt steht. Um seinen eigenen Umgang mit Farben auf der sprachlichen Ebene zu finden und um sich von den Farben als genuinem Charakteristikum der Malerei zu distanzieren, 'färbt' Walser Leben eines Malers mit anderen Mitteln, sei es mit sinnlichen Qualitäten aus den anderen Sinnesbereichen als dem Optischen, mit bewertenden Adjektiven oder mit einer Wortwahl, die mehr vom Klang als vom Inhalt geleitet wird, so dass die Sprache zur Farbe des Textes wird.

Diese sprachliche Färbung wird in der Bearbeitung umso deutlicher, als Neologismen wie "scharwenzieren" hinzugefügt werden. Und wenn der Erzähler der Erstfassung am Ende des letzten Zitates nah an den Farben als Charakteristikum der Malerei bleibt – der Himmel besitzt einen "Farbenton" –, hebt der Erzähler der Bearbeitung den synästhetischen Charakter der Dichtung hervor: Der Himmel hat nun einen "süssen Klang".

Aufschlussreich ist eine Passage, in welcher die Phrasen 'er sah' und '(er) malte' abwechselnd auftreten. Dies verdeutlicht, dass der Maler auf das Optische verwiesen wird. Ein kleiner Auszug sei hier angeführt:

¹⁰² Diese Bildbeschreibung ist ein gutes Beispiel für die Durchlässigkeit zwischen einer Episode in der Geschichte und einer Bildbeschreibung: Sie deutet auf die Liebesepisode ganz am Ende der Erzählung hin, als der Maler mit einer Frau durch einen Wald spaziert (vgl. dazu das letzte Zitat des Abschnitts 2.3.1).

ios ,er sah': 10-mal ,(er) malte': 6-mal (NR, 105) ,er sah': 8-mal ,(er) malte': 4-mal (KWA 1-11, 26)

Er sah es in dichten Flocken auf die Straße herabschneien, und er malte dieses Schneien. Er sah die Blumenverkäuferin, das hübsche, schlanke Ladenmädchen, den Blumenladen und alle die Schaufenster, und er malte das alles. (NR, 105)

Er sah es in dichten Flocken auf Strassen und Menschen herabschneien und malte dieses feine, träumerische Schneien. Er sah die Blumenverkäuferin, den Blumenladen und all die andern Schaufenster und malte, was er sah. (KWA 1-11, 26)

Von besonderer Bedeutung sind die Zeilen, die unmittelbar darauffolgen:

Er sah hinter abendlichem *grünem* Blättergewirr das *rötliche* Laternenlicht [...]. (NR, 105)

Hinter abendlichem, grünlichem Blättergewirr sah er rötliches Laternenlicht [...]. (KWA 1-11, 26)

Wenn der Erzähler vom Thema 'Sehen-Malen' zur Referenz Welt wechselt, benutzt er plötzlich Farben. Er setzt Farben genau an der Stelle ein, wo es sich nicht mehr um das Malen handelt. Dadurch werden die vielseitigen Möglichkeiten der Literatur hervorgehoben: Bildbeschreibungen lassen sich in der Literatur sowohl mit als auch ohne Farben 'anfertigen', was in der Malerei kaum möglich ist. Dabei benutzt der Erzähler nicht die Grundfarben Grün und Rot, sondern deren abgeleitete Formen 'rötlich' (in den zwei Fassungen) und 'grünlich' (nur in der Zweitfassung), die Nuancen und auch Bewertungen ins Spiel bringen. Diese Benützung von wertenden Farbtönen ist auch eine Weise, sich von den Farben als Charakteristikum der Malerei zu distanzieren. Dies mag erklären, warum Walser in den zwei Fassungen von Leben eines Malers die bewertenden Gold- und Silberfarben wesentlich öfter benutzt als in Naturschilderung und Naturstudie.

2.7. Romantische Bezüge

Walsers Werk ist in weiten Teilen der Romantik verbunden. Dies gilt insbesondere für die Bieler Prosa, in der Walser oft auf Stoffe zurückgreift, welche es erlauben, die "Wirklichkeit" über unmittelbares Empfinden zu erkennen. Eine besondere Stellung kommt hier der Wanderung zu: Wandern ohne Ziel, Sehnsucht nach einer umfassenden Harmonie mit der Natur und die Bedeutung des Traumlebens sind für Walsers Spaziergänger dieser Zeit charakteristisch. Das Thema des Wanderns ermöglicht Walser aber auch, das zweckfreie Herumstreifen seiner Figur mit Reflexionen seines Erzählers zu verbinden, um ein Gleichgewicht zwischen Schwärmen und Nachdenken zu erhalten. Inspirierend für Walser waren zweifelsohne Clemens Brentano, Jean Paul und Heinrich von Kleist, drei Vertreter der Romantik, auf die in Seeland mehrmals verwiesen wird. Diese Dichter lassen sich aber charakteristischerweise gerade nicht ganz als Repräsentanten einer "reinen Romantik" fassen, was es noch schwerer macht, Walser auf die Romantik zu beziehen.

Die Romantik nimmt eine besondere Stellung in Leben eines Malers ein. Außer den werkinternen Bezügen zur Romantik findet sich in diesem Text eine lange Reflexion, in welcher sich der Erzähler mit dem romantischen Dasein seiner Hauptfigur und mit der Romantik im Allgemeinen auseinandersetzt. Die Passage enthält sogar eine Definition des Romantischen, bei welcher sich die beiden Fassungen in charakteristischer Weise unterscheiden. Mit dem Fassungsvergleich möchte ich zeigen, wie der romantische Hintergrund in beiden Fassungen durchscheint, wie sich aber Walser in der Zweitfassung zur Romantik neu positioniert und seine Definition des Romantischen entsprechend anpasst.

2.7.1. Interne Merkmale (Naturbeschreibungen)

In einer ersten Annäherung geht es um das, was im Text als 'romantisch' erscheinen könnte. Dies betrifft vor allem das emotive Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zur Natur, das zu einer ganzen Palette von positiven Naturbeschreibungen greift. Ein gutes Beispiel dafür findet sich am Textanfang, als der Maler mit seinem Bruder durch eine Wintergegend spaziert:

[...] da und dort schauten aus dem Weiß nasse, warme, zärtliche Flecken von Wiesengrün heraus; das Grün besaß den Wunderglanz eines sich nach Liebe sehnenden jungen Herzens. Jugendglanz und -schmelz mitten im Winter. Alles so säuberlich, so gutherzig, so tief, so süß. Die beiden Freunde oder Brüder träumten. Ebenso zart wie groß wars, die Hügel so weich und klangvoll, dann dunkelte es und die Landschaft wurde zum Sterben groß und schön. Die Welt war überwältigend ernst, überwältigend schön. Sie zogen in ein stilles dämmerndes Dorf, die Seelen voll Melodie und Liebe. Sie hätten fast sterben können und mögen an diesem Abend. Die Nacht öffnete sich groß und wunderbar mit weicher Finsternis, die jungen Männer gingen mit langsamen bedächtigen Schritten nach Hause durch all die nächtliche freundliche Schönheit. (NR. 96)

Da und dort schauten aus dem Weiss nasse, warme, zärtliche Flecken von Wiesengrün, das, wie man sagen möchte, den Wunderglanz eines sich nach Liebe sehnenden jungen Menschenherzens besass. Jugendglanz und -freude mitten im Winter-Alter und Ernst. Alles so säuberlich, gutherzig, tief und süss. Selbstverständlich gaben sich beide Freunde oder Brüder mit Phantasieren und Träumen ab. Als es dunkelte, kam ihnen die Welt überwältigend schön, ernst und gross vor. Sie zogen in ein stilles Dorf, die Seelen voll Melodien und kühnen Plänen. (KWA 1-11, 12)

Aus dieser Passage, die für beide Textfassungen je repräsentativ ist, geht hervor, dass die Schilderungen keiner genaueren Beschreibung der Natur dienen: Naturelemente werden mit allgemeinen Begriffen und sogar mit dem allumfassenden "[a]lles" benannt und oft von mehreren Attributen begleitet. Anstatt das Bezugswort näher zu bestimmen, dienen die Attribute dazu, ein gefühlsmäßiges Wahrnehmen auszudrücken: "nasse, warme, zärtliche Flecken von Wiesengrün". Auch die Farben machen die Beschreibung sinnlich: Das Grün besitzt einen "Wunderglanz".

Die Textstelle lässt aber wesentliche Unterschiede zwischen den zwei Fassungen erkennen, was das Verhältnis des Subjekts zur Natur betrifft: Im Erstdruck ist dieses identifikatorisch. Die über alle Sinne empfangene äußere Welt und die innere Welt des Subjekts verschmelzen, ihre Eigenschaften übertragen sich gegenseitig. Z.B. sind die Seelen der jungen Männer "voll Melodie und Liebe", so wie die Hügel "klangvoll" sind und so wie das Wiesengrün die Qualität "eines sich nach Liebe sehnenden jungen Herzens" hat. Einige Aussagen drücken ein emotionales Kurzschließen von Subjekt und Welt und eine Sterbefantasie aus: "die Landschaft wurde zum Sterben groß und schön", oder: "Sie hätten fast sterben können und mögen an diesem Abend". Stilistisch spiegelt sich die Verschmelzung in emphatischen Wiederholungen: "so säuberlich, so gutherzig, so tief, so süß" oder: "überwältigend ernst, überwältigend schön".

Bei der Bearbeitung wird die Stelle einer starken Straffung unterzogen. Ein Satz in der Mitte und die zwei Sätze am Ende der Passage werden gestrichen (kursiv hervorgehoben im Erstdruck). Diese Verkürzungen führen dazu, dass akustische Elemente und Synästhesien des Erstdrucks – z.B. "die Hügel so weich und klangvoll" oder "mit weicher Finsternis" – größtenteils wegfallen. Auch das emotionale Kurzschließen von Subjekt und Welt und die Sterbefantasie fallen dadurch weg. Im Prozess der Bearbeitung streicht Walser zudem die empathischen Wiederholungen der Erstfassung: "so säuberlich, gutherzig, tief und süss" bzw. "überwältigend schön, ernst und gross". Von einem romantischen Einswerden mit der Natur kann bei der Bearbeitung nicht mehr die Rede sein.

Mit der Umformulierung von "[d]ie Welt war" in "kam ihnen die Welt [...] vor" liegt es in der Bearbeitung nicht mehr am Objekt, sondern am Subjekt, wenn die Welt schön ist. Auf diesen bedeutenden Unterschied werde ich bei Walsers Definitionen des Romantischen zurückkommen.

Nur der erste Satz der Passage wird im Prozess der Bearbeitung kaum berührt, mit dem Grün als Stimmungsträger und zur Beseelung der Landschaft. Auffällig ist aber die in der Zweitfassung hinzugefügte Apposition "wie man sagen möchte". Dadurch wird der romantische Blick auf die Natur metadiskursiv betont und die Illusion gebrochen.

Von besonderem Interesse ist zudem die Umformulierung des Satzes "Die beiden Freunde oder Brüder träumten" in "Selbstverständlich gaben sich beide Freunde oder Brüder mit Phantasieren und Träumen ab". Mit dem Adverb 'selbstverständlich' positioniert sich der Erzähler der zweiten

Fassung distanziert zum Verhalten der Figuren, die als zwei Taugenichtse die Landschaft durchwandern. Mit den Worten 'selbstverständlich' und 'Phantasieren' kommentiert die Zweitfassung den Erstdruck, welcher von träumerischen Naturkulissen wesentlich mehr Gebrauch macht als die Bearbeitung. Mit diesem 'selbstverständlich' kommentiert die Zweitfassung vermutlich auch die Tendenz der Romantik und deren Nachleben um 1900, immer wieder auf die Naturschönheit als träumerische Kulisse zurückzugreifen.

2.7.2. Reflexion

Den zweiten Anknüpfungspunkt zwischen Leben eines Malers und der Romantik liefert sicherlich das Stichwort Reflexion: In diesem Werk stützt sich Walser auf die Schwesterkunst Malen, um über das eigene Medium zu reflektieren. Dies führt zum nächsten Beispiel, in welchem zwei unterschiedliche Formen der Ekphrasis vorgestellt werden:

[...] der Maler riß das Schöne, das er da und dort sehen mochte, wie ein feurig Liebender das Geliebte, in sich hinein, trug es in dem getreulichen und in dem leidenschaftlichen Inneren, mit echter leidender Künstlerleidenschaft heim, in seine kleine, stille, enge Stube und schuf kühn und wagemutig, gleich dem tapferen Krieger, der sich ins Gefahrenvolle mit mutigem Herzen hinauswagt, mit der Kraft seiner Einbildung nach dem vielleicht längst Geschauten, also nach einem Geistigen und Illusionären oder Visionenhaften, mit einem Wort: mit einer romantischen Lust oder mit dichterischer und musikalischer Lust seine Bilder. Er phantasierte und bildete im echten Sinn, indem er malte. Nur eine kräftige Seele malt so. Und eben diese Art des Schaffens, dieses Wagen, dieses Spielende scheint mir romantisch. Der Romantiker besitzt die Kraft des freien Spieles, des freien, her aus dem Innern drängenden und dringenden Ergusses. (NR, 104)

Er riss das Schöne, das er da und dort schauen mochte, wie der Liebende das Geliebte, feurig in sich hinein und trug es als Eingeprägtes, Eingedrungenes im treulich aufbewahrenden Innern, in Künstlerleidenschaft sorgsam heim in die enge, stille Stube, um aus Kopf und Herz heraus, werktätiger Einbildung voll, gleich einem Krieger, der sich kühn in die Gefahr hinaus wagt, nach einem vielleicht längst Geschauten mutig zu komponieren. Er malte im echten Sinne Bilder, d.h., er schilderte und bildete in der Tat und zeigte sich hierin romantisch. Nur eine starke, tapfere Seele wagt solcher Art im Spiel des frei aus dem Innern herausdrängenden Ergusses zu (KWA 1-11, 24)

In der Erstfassung geht es vor allem um eine Beschreibung des Malers beim Malen. Der Akzent liegt auf seiner schöpferischen, spielenden und leidenden "Kraft". Es geht um ein Gesamtkunstwerk und um ein synästhetisches Verfahren: Der Maler malt seine Bilder "mit dichterischer und musikalischer Lust", die mit der "romantischen Lust" gleichgesetzt wird. Das synästhetische Verfahren entspricht auch dem, was bei den Naturbeschreibungen beobachtet werden kann (vgl. die Abschnitte 2.3.1 u. 2.7.1). Diese Art des Schaffens wird als Sonderrecht der Romantiker vorgestellt.

In der Zweitfassung beschreibt der Erzähler zwar den Maler beim Malen, doch wird die Schilderung des Schaffensprozesses wesentlich verkürzt. Mit dem Weglassen der "dichterische[n] und musikalische[n] Lust" fällt die synästhetische Dimension beim Malen weg, was bei den Naturbeschreibungen auch der Fall ist (vgl. die Abschnitte 2.3.1 u. 2.7.1). Es geht hier mehr um eine Investition des Subjekts beim Beschreiben bzw. beim Schreiben, welche sich insbesondere in den hinzugefügten Wendungen "d.h." und "in der Tat" widerspiegelt. Aus dem Inneren frei und spielerisch zu kreieren, ist zudem kein Sonderrecht der Romantiker mehr, sondern das Recht jeder "starke[n], tapfere[n] Seele". Das Romantische wird nicht mehr als Schlüssel zu jeder Kreativität betrachtet.

Die drei nächsten Auszüge aus einer langen Passage über die Beziehung von Kunst und Leben lassen wichtige Unterschiede zwischen den Texten erkennen, was diese Beziehung betrifft:

Ein seltsames romantisches Dasein begann sich nun in der Malerseele zu entfalten. Das romantische Gepräge ging von Lesen und Leben in die Malerei über. Des Malers dunkeltönende romantische Bilder entsprachen dem Sonderbaren seines Lebens, seines Fühlens. (NR, 101)

Der Maler las mit Leidenschaft die Dichter, die ganz sich an das Dichten und an die Schönheiten des Lebens hingaben, etwa Büchner oder Brentano oder Jean Paul, [...]. (NR, 101)

Alle Kunst und alles Leben können ja nicht anders als *durcheinanderge*hen wie freie, spielende Wellen *im* Meere. (NR, 102) In der Seele des Malers begann sich ein seltsames, romantisches Wesen zu entfalten, das vom Lesen, doch auch vom Leben selber herrührend, in die Malerei überging. Seine dunkeltönenden Bilder schienen durchaus seinem romantischen Fühlen zu entsprechen. (KWA 1-11, 20)

Er las mit Vorliebe Dichter, die sich völlig dem Dichten preisgaben, innerhalb der Literatur absolute Schönheiten, Jean Paul, Büchner oder Brentano, [...]. (KWA 1-11, 20)

Leben und Kunst spielen wie freie Wellen *nebeneinander*. (KWA 1-11, 21)

In der Erstfassung entsteht das romantische Dasein des Malers aus "Lesen und Leben". Demgemäß entsprechen seine Bilder dem "Sonderbaren seines Lebens, seines Fühlens". Dies erweckt den Eindruck, der Maler solle ein romantisches Leben führen – sei es auch ein "seltsames" –, um sich dann

bei seiner Malerei romantisch zu zeigen. Seine Vorbilder sind Jean Paul, Büchner und Brentano, die sich ihrerseits dem "Dichten" und den "Schönheiten des Lebens" hingeben.

In der Bearbeitung entwickelt sich das romantische Wesen des Malers vor allem vom Lesen her. Das Leben wird auch erwähnt, dies aber in einer Apposition, die mit der Einschränkung "doch auch" eingeleitet wird. Seine Bilder entsprechen folglich nur "seinem romantischen Fühlen". Der Maler soll nicht unbedingt ein romantisches Leben führen, sondern Gefühle haben, um sich dann bei seiner Malerei romantisch zu zeigen. Mit der Wendung "schienen durchaus" lässt der Erzähler aber Zweifel an der Gültigkeit seiner Aussage aufkommen. Die Vorbilder des Malers sind immer noch Jean Paul, Büchner und Brentano, die sich nun "völlig dem Dichten" preisgeben. Dabei legt der Erzähler der Zweitfassung nun besonderen Wert auf die Ästhetik bei Jean Paul, Büchner, Brentano, die "innerhalb der Literatur absolute Schönheit" darstellen würden.

Am Ende seiner Reflexion extrapoliert der Erzähler das Thema Leben–Literatur auf die ganze Kunst. Hier werden zwei unterschiedliche ästhetische Projekte vorgestellt: In der ersten Fassung gehen Leben und Kunst "durcheinander", als nicht zu trennende Sphären. Die Erfahrungen und Eindrücke des Lebens fließen in die Werke ein. Das Konzept des Schönen wird der Naturschönheit und dem Leben entnommen. Dies wird textuell noch betont, indem der Vergleich mit den Wellen nah an der Natur bleibt: "wie freie spielende Wellen *im Meere*". Bei der Bearbeitung dagegen spielen Leben und Kunst "nebeneinander" und werden als separate Sphären getrennt gehalten. Hier geht es um das Schöne beim Kunstwerk selbst. Dieses "nebeneinander" von Leben und Kunst ist besonders wichtig für die Kunstautonomie.

Beim Jugendstil geht es insbesondere darum, die Schönheit des Lebens in der Literatur nachzuempfinden. Die Ganzheit des Lebens, die durch die moderne Welt gefährdet ist, soll in der Kunst zu neuem Leben erweckt werden. Verwobene, ornamentale und florale Elemente sowie geschwungene Linien – vor allem aus der Natur wie Wellen – sind Mittel der harmonischen Gestaltung. Mit dem Motiv der Wellen drückt Walser vielleicht eine Nähe zum Jugendstil im Erstdruck aus, dagegen eine Distanzierung zum Jugendstil in der bearbeiteten Fassung.¹⁰⁴ Bemerkenswert an solchen nicht leicht zu entziffernden Reflexionen bleibt aber die Tatsache, dass Walser diese in die Textur des Textes hineinwebt.

Die Definition des Romantischen folgt unmittelbar auf diese Überlegung über Kunst und Leben:

¹⁰⁴ Über Walsers Bezüge zum Jugendstil gibt es in der Forschung unterschiedliche Ansätze. Vgl. Kellenberger: *Der Jugendstil und Robert Walser*, u. Gronau: *Robert Walser und der Jugendstil*.

Romantisch sein heißt ja doch wohl weiter nichts, als ein Herz und einen Geist und ein Verständnis für die Schönheit und den Zauber der Welt haben. Die Bezauberung freilich löst sich aus der Empfindung los und strömt als Liebe für die Dinge gewaltig über die ersichtliche Welt hin, zärtlich staunend über Gottes, des Allgewaltigen, gütige und gnädige Schöpfergröße. Dem Maler war ein Fühlen innig eingegraben, wie groß und weit und reich die Welt sei, und wie klein und schwach die arme Menschenstärke. (NR, 102)

Romantisch sein heisst vielleicht weiter nichts als die Fähigkeit haben, durch die Schönheiten des Lebens und die Grösse der Welt bezaubert zu werden, Liebe für die Erscheinungen zu fühlen und neben dem Sichtbaren auch das Unsichtbare zu sehen. Innig ist jedem Künstler ein Gefühl eingegraben, dass die Menschenstärke schwach und klein im Verhältnisse zur Grösse der Welt sei. (KWA 1-11, 21)

Die Wendung "Romantisch sein" bezieht sich in der Erstfassung auf Eigenschaften ("Herz" "Geist" und "Verständnis"), die man besitzen müsse, um "die Schönheit und den Zauber der Welt" wahrnehmen zu können. Dass das Schöne vom Objekt gegeben wird, entspricht auch dem, was bei den Naturbeschreibungen beobachtet werden kann (vgl. den Abschnitt 2.7.1). Der Erzähler schildert dann einen objektiven Prozess, eine umfassende Liebe, die die christliche Dimension, den allgewaltigen Gott miteinschließt. Er bleibt nah an der Geschichte, am Maler und letztendlich an den Romantikern, die er durch diese Passage zu definieren versucht, wie sich an der Wendung "[d]em Maler war" zeigt.

In der Zweitfassung bezieht sich die Wendung "Romantisch sein" auf "Fähigkeit[en]", die man besitzen müsse, um von der "Grösse der Welt bezaubert zu werden". Dies erfordert eine aktive Teilnahme des Subjekts, die sich in den Naturbeschreibungen wiederfindet (vgl. den Abschnitt 2.7.1). "Romantisch sein" heißt zudem, "neben dem Sichtbaren auch das Unsichtbare zu sehen". Dies hebt erneut die Domäne der Literatur gegenüber der Malerei hervor, da das Unsichtbare nur mit sprachlichen Worten wiedergegeben werden kann. Dementsprechend gilt die Definition des Romantischen auch für den Dichter: "Innig ist jedem Künstler". Das Ersetzen von "war" durch "ist" verweist auch auf diese Akzentverschiebung: von der Geschichte (des Malers) in der Erstfassung auf allgemeinere Reflexionen in der Zweitfassung.

Dabei drücken die zwei Fassungen eine andere Form von Demut aus: Im Erstdruck geht es um eine Demut vor "de[r] Schönheit" und de[m] Zauber der Welt", wie sie Gott geschaffen hat. In der Zweitfassung geht es dagegen um eine Demut vor der "Grösse der Welt" (zweimal).

Befunde

Was das Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zur Natur betrifft, lässt sich folgendes festhalten: Bei der Zweitfassung werden die romantischen Anklänge durch die Streichungen von gefühlvollen Adjektiven und Synästhesien abgeschwächt. Das emotionale Kurzschließen von Subjekt und Welt, die Sterbefantasie, die Referenzen auf Gott als einer "Schöpfergröße" fallen weg und die positiven Naturbeschreibungen werden wesentlich gekürzt. Dass das Schöne in der zweiten Fassung nicht einfach als gegeben gilt, sondern vom Subjekt herbeigeführt werden muss, bildet eine wesentliche Entwicklung zwischen den zwei Fassungen.

Die Analyse der Naturbeschreibungen zeigt zudem, dass die Bearbeitung in sich Brüche enthält. Diese Brüche indizieren den neuen Status der Zweitfassung, die die Erstfassung kommentiert, aber auch weitere externe Anspielungen einbaut, so dass sich die Überarbeitung sozusagen in einem intra- und intertextuellen Netzwerk entfaltet und reflektiert.¹⁰⁵

Die zweite Fassung von *Leben eines Malers* knüpft hier an die "Reflexion" an, wie es Friedrich Schlegel im 116. *Athenäums*-Fragment definiert. Dort argumentiert Schlegel, dass die Reflexion sich in der romantischen Poesie "immer wieder potenziere[] und wie in einer endlosen Reihen von Spiegeln vervielfache[]".¹⁰⁶

In der Forschung werden die reflexiven und selbstreflexiven Elemente von Walsers Werk generell als Merkmal seiner Modernität betrachtet. Der Erzähltext *Leben eines Malers* erinnert uns daran, dass die Reflexivität und die Selbstreflexivität ihre Wurzel in der Romantik haben: Schiebt man die romantische Verkleidung der Erzählung (Stilisierung des Malers als romantischer Held) beiseite, wird deutlich, wie es Walser in *Leben eines Malers* um Reflexionen des literarischen Mediums im und am Konkurrenzmedium des Bildes geht, und dies verbindet ihn mit den ästhetischen Reflexionen der Frühromantiker.

¹⁰⁵ In ihrer Analyse von *Der Spaziergang* zeigt Claudia Albes, dass Walsers Text Anlehnungen an Goethe, Schiller, Jean Paul, Stifter, Eichendorff macht und wie sich Walsers eigener Text in diesem "Spiegelsaal der literarischen Tradition" (Albes: *Der Spaziergang als Erzählmodell*, S. 259) reflektiert und potenziert.

¹⁰⁶ Schlegel: Fragmente [Athenäums-Fragmente], S. 182.

3. Reisebeschreibung – Reisebericht

3.1. Einführung

3.1.1. Gattung Reisebericht: Definition und Entwicklung

Als Walser 1915 Reisebeschreibung in Der Neue Merkur erscheinen ließ und dieses Werk Ende 1917–Anfang 1918 für dessen Eingliederung in Seeland (neu unter dem Titel Reisebericht) überarbeitete, bezog er sich auf eine lange Tradition: Als erzählende Darstellung der Beobachtungen und Erlebnisse eines Reisenden gehört der Reisebericht zu den ältesten literarischen Gattungen. Wie schwer sich diese Gattung eingrenzen lässt, zeigen aber die seit längerem unternommenen Versuche, Reisetexte zu klassifizieren. ¹⁰⁷ In der Einleitung seiner Sammlung von Aufsätzen Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur bietet Peter J. Brenner eine umfassende Definition des Reiseberichts, die auch die Frage nach der Bezeichnung der Gattung anspricht:

Zur Bezeichnung der Gattung erscheint der Begriff des "Reiseberichts" unter den vielen konkurrierenden Kategorien – wie Reisebeschreibung, Reiseliteratur oder auch Reiseroman – als der plausibelste, ohne daß das zu dogmatischen Diskussionen herausfordern sollte. Der Begriff kennzeichnet mit der gebotenen Neutralität den Sachverhalt, um den es geht: die sprachliche Darstellung authentischer Reisen. Über ästhetische Qualitäten und Ambitionen ist damit nichts ausgesagt; die Gattung vereinigt in dieser Beziehung die extremsten Gegensätze. Auch ist damit nicht präjudiziert über den Wahrheitsgehalt des "Berichts". Er soll sich per definitionem nur auf wirkliche Reisen beziehen, aber den Verfassern liegt doch ein breiter Spielraum zwischen Authentizität und Fiktionalität der Beschreibung offen, der sowohl individuell wie auch epochenspezifisch ganz verschieden ausgefüllt wurde. 108

Obwohl es in der Forschung unterschiedliche Perzeptionen eines Reiseberichts gibt, ist man sich darüber einig, dass sich dieser – wie es Brenner betont – auf eine reale Reise beziehen soll. Daher bestehe ein enger Zusammenhang zwischen der Geschichte des Reisens und des Reiseberichts:

Eine einheitliche literarische Form hat der [Reisebericht] [...] nicht hervorgebracht. Seine formalen Möglichkeiten werden umgrenzt

¹⁰⁷ Als erste Auseinandersetzung mit der Thematik gelten im deutschen Sprachraum die Arbeiten von Manfred Link, der 1963 eine gattungstypologische Definition der Reiseliteratur unternahm und eine Aufteilung der Reisetexte nach dem Grad ihrer Faktizität vorschlug (Link: *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*). Die Reiseliteraturforschung ist von Peter J. Brenner tief geprägt worden. Auf seine Arbeiten stütze ich mich bei der Definition des Reiseberichts, dessen Merkmale und Entwicklung.
¹⁰⁸ Brenner: *Einleitung*, S. 9.

durch die Handlungszusammenhänge, in die er eingebunden ist, und die sozialen Bedürfnisse, welche er befriedigt. Dazu bedient er sich nahezu umfassend der formalen und ästhetischen Darstellungsmöglichkeiten, welche die Literaturgeschichte bereitgestellt hat; häufig übernimmt er als Reisegedicht, als Briefsammlung, als Tagebuch oder als Teil-Autobiographie literarische Formen, die sich in anderen Zusammenhängen herausgebildet haben. 109

Typisch für den Reisebericht ist sicher seine formale Vielfalt: Erzählende Passagen mischen sich mit beschreibenden und kommentierenden Passagen, in unterschiedlichen Verhältnissen, je nach dem Zweck der jeweiligen Reise, dem Ziel des Autors, der Entstehungszeit.

Brenner weist auf die Affinität des Reiseberichts zu den Textsorten des Briefes und des Tagesbuches hin. Ein Merkmal von Reiseberichten ist die immer präsente Person des Erzählers, wobei das berichtende Ich gegenüber sich selbst als reisendem Ich Distanz nehmen kann. Der Berichterstatter ist zudem vom Autor zu unterscheiden. Der Reisebericht weist eine eindeutige Nähe zu autobiographischen Texten auf, ist aber nicht unbedingt an den ,autobiographischen Pakt¹¹⁰ gebunden.

In seiner Definition des Reiseberichts betont Brenner den "breite[n] Spielraum zwischen Authentizität und Fiktionalität", der dem Autor bei der Wiedergabe seiner Reiseeindrücke offensteht. Nachdem über Jahrzehnte hinweg die Frage nach der Authentizität im Zentrum der Debatte stand, werden in den letzten Jahren die Fiktionalität und der Konstruktcharakter der Reisebeschreibungen unterstrichen.¹¹¹

Im 18. Jh. kommt es zu einem wichtigen Wechsel: Der Reisebericht verliert seine ,rein' informative Funktion und wird durch eine zunehmend subjektiv gefärbte, von ästhetischen Impressionen berichtende Beschreibung ersetzt. Ab Mitte des 19. Jh. wird die Reisekultur vom Massentourismus geprägt. 112 Es entsteht eine neue Reiseliteratur – der moderne Reiseführer, der im Deutschen den Namen seines Erfinders Baedeker¹¹³ trägt. Der subjektive, literarische Reisebericht wird damit zum Komplement des objektiven, informierenden Reiseführers. Dieser kurze Überblick über die Gattung und deren Entwicklung zeigt, wie die Hybridität das Hauptmerkmal des Reiseberichts ist, der zwischen Authentizität und Fiktionalität, zwischen objektiver Beschreibung und ästhetischem Anspruch oszilliert.

¹⁰⁹ Brenner: Reisebericht, S. 281.

¹¹⁰ Vgl. dazu Lejeune: Der autobiographische Pakt.

¹¹¹ Vgl. Hentschel: Wegmarken. Studien zur Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts.

¹¹² Thomas Cook organisierte als erster eine Reise (1841), in der die Ausgaben für Verpflegung im Preis inbegriffen waren. Diese Reise, die als Vorläuferin der Pauschalreisen angesehen werden kann, markiert auch den Beginn des Massentourismus (Vgl. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur, S. 575).

¹¹³ Die Genauigkeit der Reiseinformationen verschafften dem Baedeker-Reiseführer (der erste Baedeker Rheinreise erschien 1832) rasch einen breiten Ruf.

Nicht zuletzt sei auf die Entwicklungen bei den Schweizerreisen und bei der Reiseliteratur über die Schweiz und aus der Schweiz hingewiesen. 114 Während die Schweiz zu Beginn der Grand Tour eine wegen der Alpenüberquerung oft gefürchtete Etappe auf der Reise nach Italien war, wurde sie ab Ende des 18. Jh. selbst zum Reiseziel. Im 19. Jh. war die Schweiz eines der meist bereisten Länder im romantischen Europa. Das Bild der Schweiz und ihrer Bewohner, die bis Mitte des 18. Jh. als wild und ungastlich galten, wandelte sich dementsprechend; es bildete sich in den Reiseberichten allmählich der Alpenmythos heraus, in dem sich Natur, Kultur und Subjektivität vermischen. Reisebeschreibung und Reisebericht stammen also aus einer Epoche, in der sich die Schweiz als beliebtes Reiseziel Europas etabliert hatte und in der der "Alpenmythos eines freien, im Einklang mit der Natur lebenden Hirtenvolks"115 zum Bestandteil des Schweizer Bildes und Selbstbildes geworden war.

3.1.2. Einführung in Walsers Reisebeschreibung und Reisebericht

Bei aller Verschiedenheit ihrer Formen und ihrer Ziele haben Reiseberichte meist gemeinsam, dass sie von fremden Ländern und Völkern berichten. Mit seinen Texten *Reisebeschreibung* und *Reisebericht* lenkt Walser aber die Gattung vom "Exotischen" weg, um eine Exkursion in die Nähe anzubieten:

Was brauche ich Weltreisen zu machen nach dem fernen und fernsten Ausland, die mir lange nicht so viel zu bieten vermögen wie das Spiel meiner lebhaften Phantasien. Die Einbildungskraft ist größer als die Erde, und eines Menschen Gedanke führt weiter hinaus ins unbekannte Weite und in alles Geheimnisvolle als Eisenbahn und Luxusdampfer, wo sich der Reisende doch nur wieder mit Reisenden abgibt und mit kleinen hausbackenen Gesprächen, statt mit rätselhaften und unglaublich hohen und schönen Dingen. (NM, 321)

Sollte ich tatsächlich nötig haben, ins Ausland zu fahren und die Welt zu umreisen? Das allzeit lebhafte Spiel meiner Phantasie vermag mir weit mehr zu bieten. Einbildungskraft und unangekränkelter Gedanke scheinen mir grösser als die Erde und führen viel weiter in alles Geheimnisvolle und Wundervolle hinaus, als Eisenbahn und Luxusdampfer, wo der Reisende sich leicht langweilt, weil er sich nur wieder mit Banalitäten, hausbackenen übrigen Reisenden, faden Gesprächen, statt mit hohen und unglaublich schönen Dingen beschäftigt sieht. (KWA 1-11, 38f.)

In dieser Schlüsselpassage geht es Walser weniger um eine Kritik an Weltreisen oder an den modernen Formen des Reisens¹¹⁶ als um ein Plädoyer

¹¹⁴ Diese Passage beruht auf Ariane Devanthérys Artikel: Schweizerreisen.

¹¹⁵ Devanthéry: Schweizerreisen.

¹¹⁶ Die Moderne wird in den Texten nicht ausgegrenzt: Der Erzähler fährt eine Strecke mit der "elektrischen Straßenbahn" (NM, 331) bzw. der "Elektrischen" (KWA 1-11, 55).

gegen eine Form des 'Unterwegseins', die ohne Aufmerksamkeit für das Unterwegs bleibt. Als Beispiel nennt Walser den Massentourismus, bei dem sich der Reisende nur mit "hausbackenen" bzw. "faden" Gesprächen und mit anderen Reisenden beschäftigt. Der Bezug auf die Gattungstradition gibt Walser die Möglichkeit – so meine These – seine eigene Version eines Reiseberichts darzustellen, bei der die Aufmerksamkeit für das Unterwegs zum Hauptziel wird: Egal ob ein Reisender in die Nähe oder in die Ferne reist, soll er den "schönen Dingen", welche er auf seiner Reise trifft, seine ganze Aufmerksamkeit schenken.

Um einen Einstieg in die Texte zu finden, soll zuerst die Reiseroute untersucht werden. Mit der Textanalyse möchte ich zeigen, dass sich Walser nicht umsonst auf die Tradition des Reiseberichts beruft, z.B. mit dem Bezug auf eine reale Reise, der chronologischen Wiedergabe der Reiseeindrücke oder der Beschreibung des Reiseziels am Textanfang.

Mit der anschließenden Analyse der Wahrnehmungs- und Darstellungsweise möchte ich nachweisen, dass es nicht zu Walsers Hauptanliegen gehört, das Land genau zu schildern. Die vergleichende Lektüre soll zeigen, dass bei der Bearbeitung das Romantische/Idyllische und die physisch orientierte Wahrnehmung zurückgedrängt werden, dass die Natur mehr ,aus zweiter Hand' wiedergegeben wird und dass sich die Beschreibungen ins Abstrakte bewegen. Auf die Kontraste zwischen dem Fernen und Nahen, dem Großen und Kleinen, die für die Gattung Reisebericht von besonderer Bedeutung sind, werde ich ebenfalls eingehen. Durch den Fassungsvergleich wird sichtbar, dass bei der Bearbeitung der Fokus auf das Kleine-Große nicht nur ein Merkmal der Schilderung, sondern selbst zum metadiskursiv behandelten Thema wird. Mit der Untersuchung des Komplexes "Reiseweg'-"Schreibweg' möchte ich dann nachweisen, dass Walser von der Beschreibung einer Reise in Reisebeschreibung zur Darstellung einer Reise und eines Schreibwegs in Reisebericht übergeht. Diese Bewegung spiegelt sich in der Änderung der Erzählerposition wider: Während das reisende Ich im Zentrum von Reisebeschreibung steht (Ich als Erfahrungszentrum), rückt das berichtende Ich mehr in den Vordergrund von Reisebericht (Ich als Vermittler eines Reiseberichts). Walser hat den Text in Form eines fingierten Briefes eines namenlosen Erzählers an einen namenlosen Adressaten gestaltet. Durch den Fassungsvergleich wird sichtbar, dass der Erzähler der Bearbeitung diesen Adressaten in den Hintergrund rücken lässt, während er einen engeren Kontakt mit dem Leser herzustellen versucht.

Anschließend wird ein spezifischer Aspekt von jedem Text beleuchtet: zum einen der Publikationskontext von Reisebeschreibung und zum anderen einige der zahlreichen und oft langen Reflexionen, welche Walser in Reisebericht eingearbeitet hat. Obwohl einige Passagen im Erstdruck als Kommentare zur damaligen Zeitwirklichkeit betrachtet werden können, zählt die Erstfassung eindeutig zu Walsers zeitfernen Idyllen, die vor allem

in der Bieler Zeit zu finden sind. Stellt man dieses Werk in seinen medialen Kontext, so bildet es einen Kontrast zu den meisten anderen Texten, die in den Kriegsjahren in *Der Neue Merkur* publiziert wurden. Mit den neuen kommentierenden Passagen, der neuen Erzählposition und der Abschwächung des Romantischen/Idyllischen distanziert sich Walser bei *Reisebericht* von der Idyllik der Erstfassung, um eindeutiger an die damaligen politischen Diskurse anzuknüpfen. Die Bearbeitung kommt auch ins virtuelle Gespräch mit den anderen Texten von *Seeland*, wie die Analyse zeigen soll.

Den Schluss dieses Kapitels bilden zwei Exkurse, zunächst über den Prosatext *Reisebilder* (1907) von Hermann Hesse und dann über Hermann Walsers *Landeskunde der Schweiz* (1908).

Die Wahl von Hesses Reisebildern als Vergleichstext zu Walsers Reisebeschreibung mag willkürlich erscheinen. Aber allein die Tatsache, dass Hesse der Schriftsteller ist, mit dem Walser zu seinen Lebzeiten immer wieder verglichen wird und von dem er sich abzugrenzen versuchte¹¹⁷, kann diese Gegenüberstellung rechtfertigen und lässt sie zugleich sinnvoll erscheinen. Zum einen gibt es interessante Berührungspunkte: Beide Texte sind etwa gleich lang, berichten über eine Tour in der Schweiz und sind für ein fremdes Publikum geschrieben. In beiden Werken gibt es einen 'Höhenpunkt': die Fahrt durch die Taubenlochschlucht in der Nähe von Biel bei Walser und den Besuch der Wildkirchli-Höhle (Ebenalp) bei Hesse. Zum anderen bilden Hesses Reisebilder interessante Kontrastverhältnisse zu Walsers Reisebeschreibung, vor allem in der präzisen Darstellung der Reiseroute, der genauen Schilderung der Landschaft und in der Beschreibung der angetroffenen Leute und deren Sitten. Mit der Textanalyse möchte ich zeigen, dass sich Hesses Text Reisebilder dem Prototyp eines Reiseberichts über die Schweiz um 1910 annähert.

Während sich mehrere Studien mit den Beziehungen zwischen den Künstlerbrüdern Robert und Karl Walser und den Schwesterkünsten Dichten und Malen befassen¹¹⁸, wurde bisher dem Kontrast zwischen Roberts Werk und den wissenschaftlichen Schriften seines Bruders Hermann keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. *Reisebeschreibung* und *Reisebericht* bieten eine gute Gelegenheit dazu. Die Analyse einer Passage aus Hermann Walsers *Landeskunde der Schweiz*, die den Jura und dessen Landschaften schildert, soll zeigen, wie sich Hermanns Sprache derjenigen des modernen Reiseführers annähert. Insofern bilden seine 'objektiven' Beschreibungen eine gute Kontrastfolie zu Roberts 'subjektiven' Schilderungen.

¹¹⁷ Vgl. z.B. Greven: Taugenichts und Edelromantiker. Robert Walser und Hermann Hesse.
¹¹⁸ Für eine Zusammenfassung der Forschung und einen Überblick über die Sekundärliteratur vgl. zwei Artikel im Robert Walser-Handbuch: Fattori: Zusammenarbeit mit Karl Walser, u. Müller: Text und Bild. – Vgl. dazu auch das Kapitel über Leben eines Malers der vorliegenden Arbeit.

3.2. Reiseroute

Per Definition soll sich ein Reisebericht auf eine wirkliche Reise beziehen. Verbunden mit diesem Authentizitätsanspruch ist die chronologische Wiedergabe des Reiseablaufs. Mit der narrativen Ordnung hängt ein weiteres Merkmal der Gattung zusammen: Die Darstellung der Reiseziele am Textanfang. Obwohl die chronologische Schilderung der Reiseerlebnisse seit Ende des 19. Jh. eine immer geringere Rolle spielt und obwohl die Darstellung der Ziele im Laufe der Entwicklung der Gattung nicht mehr als explizite Vorrede erscheint, bilden diese noch heute ein formales Merkmal eines Reiseberichts.

Wie Jochen Greven in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe von Seeland notiert (SW 7, 217), schildern Reisebeschreibung und Reisebericht eine Wanderung Walsers von Bellelay im Berner Jura nach Biel, inklusiv eines Umwegs über die Stadt Solothurn. Der Reiseweg lässt sich auf einer Karte rekonstruieren, sowohl durch Walsers damalige Gewohnheiten¹¹⁹ als auch durch Indizien, die Walser im Laufe der Erzählung liefert. Insofern erfüllen Walsers Texte die Kriterien der Authentizität und der narrativen Ordnung: Diesen Werken liegt eine wirkliche Reise Walsers zugrunde, und die Schilderung des Reiseablaufs folgt der Reiseroute.

Die ersten Hinweise über die Reiseroute liefert der Ich-Erzähler gegen Anfang des Textes. Nachdem er einige Vorbemerkungen – ca. eine Druckseite in der *Seeland*-Version – über seine Tour geliefert hat, gibt er Auskünfte über den Ausgangs- und Zielpunkt der Reise:¹²⁰

[Vorrede]

Ich lief von meinem Kloster, wo ich, wie du weißt, zurzeit vorübergehend wohne, am frühen Morgen mit einem erheblichen, sehr nennenswerten Stück Jurakäse in der Tasche munter weg, um über die Berge nach S... zu laufen. Was zwischen dem Ausgangsort und dem Wander- oder Reiseziel liegt, waren erstens Berge, zweitens nochmals Berge und drittens noch einmal Berge. Ich lief immer bergab und bergauf, fiel bald in eine Schlucht oder Abgrund oder Tal hinunter,

Mit recht erheblichem, sehens- wie nennenswertem Stück Jurakäse in der Tasche lief ich früh morgens aus dem Kloster, worin ich, wie du weisst, derzeit vorübergehend wohne, munter weg, um über die Berge nach S... zu laufen. Was zwischen dem Abgangsort oder Ausgangspunkt und dem Reise- oder Schaffensziel liegt, waren erstens Berge, zweitens wieder Berge und drittens nochmals Berge. Immer lief ich bergab und bergauf, fiel bald in eine Schlucht oder Abgrund oder Tal hinab, um so bald wie möglich,

¹¹⁹ Von Biel aus wanderte Robert Walser häufig nach Bellelay, um dort seine Schwester Lisa und ihre gemeinsame Freundin Frieda Mermet zu besuchen.

¹²⁰ Die drei Stellen dieses Abschnitts sowie die erste Stelle des nächsten Abschnitts werden immer wieder als Anhaltspunkte der Textanalyse dienen. Der Klarheit halber werden sie als [Vorrede], [Krone], [Reise-Verlängerung] und [Freiheitsbäume] bezeichnet.

um unmittelbar nachher wieder aufwärts in den Himmel oder wenigstens auf eine steile Höhe hinaufzuklettern. Es war ein fortlaufendes Sinken und Aufsteigen, ein Hinunterfallen oder -stürzen und Hochemporstreben, ein Klimmen, Klettern, Mich-an-Ästen-Halten, ein Rutschen über Geröll herab und ein Rock- und Hemdkragen-Abziehen, weil es mir in der Beengung der Kleider zu heiß wurde. (NM, 317f.)

d.h. unmittelbar nachher, wieder aufwärts in den Himmel oder doch mindestens erstaunlich steil und hoch hinaufzuklettern. Ich hatte es mit fortwährendem Herabsinken und Hinaufsteigen, wüstem, wildem, haltlosem Hinunterfallen und -stürzen und wieder Hochemporstreben, mit Klimmen, Klettern, mich an Ästen festhalten, Rutschen über Geröll herab und einem Rock- und Hemdkragen-Abziehen zu tun, weil es mir in der Beengung einklemmender Kleider, wie du leicht begreifst, wesentlich zu heiss, zu schwül und deswegen nachgerade zu dumm wurde. (KWA 1-11, 31f.)

Durch das Wort "Kloster" verweist Walser auf das Kloster Bellelay, wo er sich von März bis Mai/Juni 1913 bei seiner Schwester Lisa aufhielt. Auch der "Jurakäse" erlaubt Rückschlüsse über die Lokalisierung: Walser spielt vermutlich auf den berühmten Käse *Tête de moine* an, dessen Ursprünge im Kloster Bellelay liegen. Was zwischen Start- und Zielpunkt liegt, sind "erstens" Berge, "zweitens" Berge und "drittens" Berge. Die Ordinalzahlen verweisen auf eine chronologische Wiedergabe der Reise. Begriffe wie "bergab und bergauf" oder "bald" sind aber von geringem Nutzen für die Orientierung, wenn sie nicht mit konkreten Anhaltspunkten verbunden werden. Der Erzähler von *Reisebericht* weist zudem auf ein "Schaffensziel" hin. Von der Reise als kreativem Akt wird später noch die Rede sein.

Obwohl die Stadt Solothurn in der [Vorrede] nur durch ihren Anfangsbuchstaben "S..." als Reiseziel erwähnt wird, lässt sie sich später durch die Erwähnung ihrer Befestigungen im "Vauban Stil" (NM, 327) bzw. im "Vaubanstil"¹²¹ (KWA 1-11, 49) und vor allem durch die Beschreibung ihres Gasthauses "Krone" identifizieren:

[Krone]

Da ich ein vornehmes Gasthaus ganz dicht neben der Kirche sah, so ging ich hinein. Es war die "Krone", das erste Gasthaus in der Stadt. Die Gesandten und Botschafter von Frankreich waren hier in früheren Zeiten ein- und ausgegangen. Dicht neben der prächtigen Kirche stand ein vornehmes Gasthaus, es war die "Krone". Schüchtern wagte ich einzutreten. Die Botschafter Frankreichs, die Gesandten von Preussen, Marschall Bassompierre, Goethe, die Zarin Alexandra, der

¹²¹ Die Befestigung der Stadt Solothurn, die bis heute teilweise erhalten ist, folgt den Prinzipien von Festungen "à la Vauban". Vgl. dazu Morgan: *Vaubans Projekt zur Befestigung einer Schweizer Stadt [Solothurn]*.

Marschall Bassompierre, Goethe, die Zarin Alexandra und Napoleon der Erste, als er von seinem Italienfeldzug heimkehrte, wohnten und übernachteten einstmals hier, ebenso der Graf Gobineau. (NM, 328)

überspannte, geniale Heinrich von Kleist¹²², Graf Gobineau und der siegreich aus Italien heimkehrende General Bonaparte waren einstmals hier ein- und ausgegangen oder hatten "geruht abzusteigen", wie hiefür der passende Ausdruck lauten dürfte. Das bescheidene Wörtchen "übernachten" klingt für berühmte Herrschaften viel zu gewöhnlich. (KWA 1-11, 50)

Mit seiner Vorrede knüpft der Erzähler an die Tradition des Reiseberichts an, indem er Auskunft über sein Reiseziel gibt. Anstatt aber seine Reise in Solothurn zu beenden, setzt er diese fort, um am nächsten Tag die Stadt Biel zu erreichen. Indem die Reise über das Ziel, das in der Vorrede verkündet wird, hinausgeht, wird das Unterwegssein selbst zum Ziel. Diese Betonung auf die Bewegung in sich selbst wird auch durch das offene Ende der Erzählung hervorgehoben. Die Textstruktur markiert auch die Aufmerksamkeit für das Unterwegssein, die Walser – so die in diesem Kapitel vertretene These – als eigentliches Ziel seines Reiseberichts definiert.

Aufschlussreich bei der Verlängerung der Reise ist die folgende Passage, als der Ich-Erzähler am Ufer des Bielersees anlangt:

[Reise-Verlängerung]

Endlich langte ich am Rande eines Erlenwäldchens an, und nach ein paar weiteren Schritten kam ich an das blaue Seeufer. Auf einem Damm, der ins Wasser hinauslief, zog ich rasch die Kleider aus, dann warf ich mich ins Wasser und badete. Um mich herum war alles blau. Wasser und Himmel waren ein einziges Göttlich-Schönes, eine Flut von Sommermorgenpracht. Licht und Luft und Wasser ein und dasselbe schimmernd weiße und blaue Entzücken. Das Wasser so kühl und die Luft so mild. Ich meinte, in einem Paradiese zu sein, in einer besseren Welt, in einer Welt aus lauter himmelblauer Freude. Der Himmel küßte den See, der einer sichtbar Endlich langte ich am See an, wo ich mich rasch auszog und ins Wasser warf. Herrlich war das Bad, so von schimmernd weisser, blauer Luft umflossen. Hier wäre wieder Schwärmen am Platz. Ich würde jedoch unpassend finden, mir hier nicht Zügel anzulegen, darf mir aber immerhin vielleicht erlauben, zu betonen, dass das wohlige grüne See- und Mattenland wie Watteaumalerei aussah. Ich zog mich bald wieder an, denn ewig kann man schliesslich unmöglich baden. (KWA 1-11, 55)

¹²² Es sei mir kein Beleg für einen Aufenthalt von Kleist in Solothurn bekannt.

¹²³ Die Geschichte endet ziemlich abrupt, als der Erzähler in einem Gasthaus mit zwei Advokaten isst und über Friedrich den Großen diskutiert.

ausgebreiteten Wonne glich. Das Ufer mit seinem wohlgepflegten grünen Mattenland, das bis dicht ans Wasser ging, glich einem Garten, einer Watteauschen Landschaft, einer lichten und frohen *Traumvorstellung*. Ich zog mich bald wieder an und ging in dem schönen *Seeland* weiter. (NM, 331f.)

Am Ende der Passage verweist der Erzähler von Reisebeschreibung wörtlich auf die Gegend "Seeland", was in Reisebericht mit der Wendung "See- und Mattenland" nicht mehr der Fall ist. Es ist der einzige direkte Hinweis auf die Gegend Seeland, dies sowohl in den sechs Texten von Seeland als auch in deren Erstfassungen. Dieser Realitätsbezug wird bei der Bearbeitung auf den Buchtitel Seeland übertragen und dabei verwandelt.¹²⁴

Das "Erlenwäldchen[]", das am Anfang der Stelle in *Reisebeschreibung* erwähnt wird, war in Walsers Zeit ein konkreter Ort am Bielersee, welcher übrigens auch in *Der Spaziergang*¹²⁵ vorkommt. Auch diese Lokalisierung fällt in *Reisebericht* weg.

Den Höhepunkt der Reise bildet sicher die Fahrt durch die Taubenlochschlucht in der Umgebung von Biel, die schon im 19. Jh. ein beliebtes Reiseziel war. Obwohl der Namen der Schlucht nicht verraten wird, lässt er sich durch deren Beschreibung erkennen. Die Schilderung erstreckt sich in der Seeland-Version über mehrere Druckseiten. In Reisebeschreibung umfasst sie einen einzigen Absatz und bildet somit ein für sich allein stehendes "Reisebild", das vom Absatz vorher (Beschreibung eines Dorfes, Weg zur Schlucht) und vom Absatz nachher (Heraustreten aus der Schlucht, Ausruhen in einem Wirtshaus) getrennt ist.

Interessant für die Struktur der Reiseroute ist die Gliederung von Reisebeschreibung in elf lange Absätze, welche im Erstdruck graphisch durch einen Stern markiert werden. Sie bilden ebenso viele Reisebilder, welche den Leser durch seine Lektüre führen. In Reisebericht werden diese elf langen Absätze in zahlreiche Absätze aufgetrennt. Dadurch verliert der Text seine ursprüngliche Struktur und die Reiseroute ihre Aufgliederung in Etappen.

¹²⁵ "In einem Erlenwäldchen [...]" (KWA 1-8, 224 / KWA 1-11, 139). – Vgl. dazu Utz: Wo spielt Walsers Spaziergang?, S. 53.

¹²⁴ Vgl. dazu den Abschnitt 1.2 über die unterschiedlichen Titelvarianten von Seeland.

¹²⁶ In seiner Beschreibung der Schlucht spielt Walser unter anderem auf die historische Sage von "la petite Colombe" an, welche in die Schlucht stürzte. Im Frühling lässt sich das sanfte Wehklagen des schönen Mädchens noch vernehmen, so die Sage. Für einen Überblick über die Geschichte der Schlucht vgl. die Website der *Taubenloch-Gesellschaft Biel*: http://www.taubenloch.org/ (1.9.2019).

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass der Erzähler einige konkrete Indizien liefert (vor allem in *Reisebeschreibung*, aber auch in *Reisebericht*), um den Leser auf seine topographische Spur zu bringen. Der Bezug auf eine reale Reise, die topographischen Hinweise, der rekonstruierbare Weg, die Vorrede und die chronologische Schilderung der Reise sind Zeichen dafür, dass die Texte *Reisebeschreibung* und *Reisebericht* nicht einfach als "Bericht von einer rauschhaften Reise in die Imagination"¹²⁷ oder als "imaginäre Reportage"¹²⁸ angesehen werden sollen, wie dies Heinz Schafroth und Hendrik Stiemer formulieren. Die spärlichen topographischen Hinweise deuten aber auch darauf hin, dass es nicht zu den Hauptzielen Walsers gehört, eine Reisetour durch die Schweiz zu 'verkaufen'. Die unscharfe Schilderung der Reiseroute geht mit einer ebenso unscharfen Darstellung der Natur und Landschaft einher, wie es die Untersuchung der Wahrnehmungs- und Darstellungsweise nun zeigen soll.

3.3. Wahrnehmungs- und Darstellungsweise

[Freiheitsbäume]

Die helle warme Luft, der frische bezaubernde Wind, der gleich einer Liebkosung und Schmeichelei über den Bergrücken strich, die lachende Aussicht, die schönen Bäume, die grasenden friedlichen Tiere mit ihren idvllisch tönenden Glocken am Halse, der Frieden, die Freude, der Wohlklang und die göttliche, entzückende Freiheit, ferne und nahe Sennhütten, das Gezwitscher der Vögel, der dunkle Wald mit dem jungen Grün, Duft und Klang und Farbe: Mensch, gib zu, daß ich von Glück sprechen und dir melden darf, daß ich mich im besten Sinn gehoben, getragen, befriedigt und beseligt fühlte. (NM, 319)

Blitzendes Luftmeer, bezaubernder, frischer Wind, der schmeichelnd mir ins Gesicht und über den Bergrücken strich, lachende, entzückende Aussichten, liebe Freiheitsbäume, aber nicht revolutionäre, theatralische, sondern naturhafte, erdwüchsige und ganz vernünftige, die aufs Angenehmste in der Bergluft säuselten, dass man sich über ihren fröhlichen, herzgewinnenden Anblick schon von weitem freuen durfte, friedlich grasende Tiere mit idyllisch läutenden Glocken am Halse, Friede, Freude und Freiheit, Wohlklang und Schönheit, Bewegung und Gesundheit, näher und ferner gelegene Sennhütten, Vogelgezwitscher und dunkel- oder hellgrüner Wald, Klänge, Düfte und Farben, Menschliches vermischt, verflochten mit Göttlichem, all das verständliche Einzelne und Kleine, und wieder das unfassbare Gewaltige, Allgemeine: Darf ich dich fragen, ob ich

¹²⁷ Schafroth: Seeland kann überall sein, S. 90.

¹²⁸ Stiemer: Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung, S. 191.

etwa nicht Grund hatte, mich getragen, gehoben und im allerbesten Sinne befriedigt und beglückt zu fühlen? (KWA 1-11, 34f.)

Aus dieser Passage, welche für beide Textfassungen je repräsentativ ist, geht hervor, dass die Schilderungen keiner genaueren Beschreibung dienen: Elemente werden mit allgemeinen Begriffen benannt und oft von mehreren Attributen begleitet: "der frische, bezaubernde Wind" bzw. "bezaubernder, frischer Wind". Anstatt das Bezugswort näher zu bestimmen, dienen die Attribute dazu, ein emotives und subjektives Wahrnehmen auszudrücken. Adjektive wie 'friedlich' und 'idyllisch' sowie die Personifikation der Natur – der Wind streicht "gleich einer Liebkosung" bzw. "schmeichelnd" – verraten, inwieweit der Glückzustand des Erzählers auf einer harmonischen Naturerfahrung beruht. In manchen Punkten nähert sich diese Wahrnehmung und Darstellung derjenigen eines romantischen Ichs an.

Abschwächung des Romantischen/Idyllischen in der Zweitfassung

Bei der Bearbeitung wird die gefühlsmäßige Beziehung des Erzählers zur Natur abgeschwächt, dies durch das Weglassen von Synästhesien – "Die helle warme Luft" wird zu "Blitzendes Luftmeer" – oder von Farben als Stimmungsträger: "der dunkle Wald mit dem jungen Grün" wird zu "dunkel- oder hellgrüner Wald". Inmitten dieser Szene fügt Walser bei der Bearbeitung eine Bemerkung über "Freiheitsbäume" hinzu, als Symbol der politischen Freiheit. Durch die allegorische Lesart der Natur wird das emotive Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zur Natur unterbrochen. Anzumerken am Ende der Passage ist auch das Ersetzen der Verben 'sprechen' und 'melden' durch das Verb 'fragen'. Dadurch verwandelt sich der Satz von einer scheinbar Unmittelbarkeit des Ausdrucks und einem 'euphorischen Ausruf' – auch das ein Merkmal des romantischen Stils – zu einer rhetorischen Frage, die der Erzähler der Zweitfassung aus einer größeren Distanz mit seinem fiktiven Adressaten und somit mit dem Leser teilen möchte. Auf die Freiheitsbäume werde ich im Abschnitt 3.7 eingehen.

Bei der Bearbeitung distanziert sich Walser vom Romantischen auch dadurch, dass er die Naturbeschreibungen der Erstfassung immer wieder kürzt und dass er seinen Erzähler das Schwärmerische von dessen Aussagen kommentieren lässt. Ein bezeichnendes Beispiel dafür bildet die Textstelle [Reise-Verlängerung]. In romantischer Weise sucht der Erzähler von Reisebeschreibung die Natur mit einer umfassenden Synästhesie zu erfassen, was mittels Emphase verstärkt wird: "Das Wasser so kühl und die Luft so mild". Die Natur wird durch die Farben sinnlich gemacht – "aus lauter himmelblauer Freude", "Licht und Luft und Wasser ein und dasselbe schimmernd weiße und blaue Entzücken" – und in pantheistischer Andacht evoziert: "ein einziges Göttlich-Schönes", "in einem Paradiese". Die Natur kommt

dem Erzähler umso näher, als sie ihm wie ein beseeltes Wesen erscheint: "Der Himmel küßte den See". Der Erzähler bewegt sich zwischen Traum und Wirklichkeit, was für die Romantik typisch ist. Seine Sehnsucht nach einer "besseren Welt", ohne jedoch festzulegen, was er der aktuellen Welt vorzuwerfen hätte, weist auf den romantischen Topos der Natur als Zufluchtsort hin.

In Reisebericht schrumpft die Naturbeschreibung zu zwei Aussagen zusammen: "so von schimmernd weisser, blauer Luft umflossen" und "das wohlige grüne See- und Mattenland". Der neu hinzugefügte Metadiskurs ("Hier wäre wieder Schwärmen am Platz. Ich würde jedoch unpassend finden, mir hier nicht Zügel anzulegen, darf mir aber immerhin vielleicht erlauben, zu betonen") kann als Kommentar des Erzählers über dessen Schwärmereien gelesen werden, und sicher auch als Kommentar über die Schwärmereien des Erzählers der Erstfassung, die größtenteils wegfallen.

Dass der romantische, idyllische Hintergrund bei der Bearbeitung an Intensität verliert, zeigt die folgende Statistik über die Verwendung – in substantivierten, verbalen, adjektivischen und adverbialen Formen – von gefühlvollen Adjektiven und von der Vokabel 'Zauber'. Die spärlichere Benutzung bei der zweiten Fassung ist umso bedeutender, als *Reisebericht* wesentlich länger ist als *Reisebeschreibung* (6'724 vs. 6'227 Wörter):

	Reisebeschreibung	Reisebericht	
,schön'	64	49	
,hübsch'	8	6	
,göttlich'	8	3	
,heiter'	7	5	
,Zauber'	13	6	

Körpererfahrung

Das Ende der [Vorrede] macht deutlich, inwieweit die Schilderung der Reise mit Körpererfahrungen verbunden ist. In der Bearbeitung nimmt der Ich-Erzähler mehr Abstand zu dieser physischen Verbindung, indem er mit seinem Adressaten seine Meinung über das Ungeeignete seiner Kleidung teilt – "wie du leicht begreifst" – und die Lage weiter kommentiert: "zu schwül und deswegen nachgerade zu dumm".

Eine gleiche Entwicklung ist bei der [Reise-Verlängerung] zu beobachten: Im Erstdruck führen die Körpererfahrungen, nämlich das Bad im See und das Wandern durch das Land, zum Wort "Seeland". Die Bewegung, die über das Ziel hinausführt, führt buchstäblich ins "See'-,Land' hinein. In der Bearbeitung geht diese physische Verbindung etwas verloren, da sich, das "See- und Mattenland" inmitten von Kommentaren des Erzählers auf der Ebene des discours über dessen Schwärmen ("Hier wäre wieder Schwärmen

am Platz") und auf der Ebene der *histoire* über das "unmöglich lang baden können" ohne den gleichen kausalen Zusammenhang auflöst. Mit all diesen Eingriffen distanziert sich der Erzähler der Bearbeitung von demjenigen des Erstdrucks, der ganz im Zentrum seiner Erlebnisse steht.

Wahrnehmung und Darstellung der Natur aus erster und aus zweiter Hand

Das Ende der [Reise-Verlängerung] zeigt, wie bereits der Erzähler der Erstfassung die Natur aus zweiter Hand wiedergibt: Diese gleicht "einer Watteauschen Landschaft". In der Bearbeitung wird die Landschaft fast ausschließlich durch einen Vergleich mit der "Watteaumalerei" dargestellt. Dass die Natur schon im Erstdruck, aber noch mehr in der Bearbeitung aus zweiter Hand wiedergegeben wird, macht eine Passage der Beschreibung der Taubenlochschlucht sichtbar:

Man meint, man lebe im Zauber, im Wort- und Ton- und Klanggehalt eines Liedes, das von solch einer kühlen, stillen, zaubervollen Schlucht singt, und man meint, man lese in einem schönen, edlen Buch, welches an einer bestimmten Stelle den Leser in solch eine schöne, liebe, kühle und dunkle Schlucht hinabführt, um ihn zu bannen und auf die beste Art zu fesseln an des Zaubergemäldes heimlich-umstrickende Schönheit. (NM, 323)

Für die Schönheit, die dich hier umgibt, findest du lang kein Wort, bis dir vielleicht einfallen mag, dir einzubilden, dass du wie im Klangund Wortgehalt eines Liedes dahinlebest, das von solch zaubervoller Schlucht singe, oder mit Lesen eines Buches beschäftigt seiest, worin an bestimmter Stelle von so viel Annehmlichem und Einschmeichelndem die Rede wäre. (KWA 1-11, 41)

Im Erstdruck versenkt sich der Erzähler zunächst in die Naturschönheit, indem er in ihrem "Zauber" lebt. Die Schlucht wird mit allen Sinnen wahrgenommen und dargestellt: 'kühl', 'schön', 'lieb', 'dunkel'. Der Erzähler wird gefesselt, gebannt. Er schließt die ganze Menschheit mit dem Pronomen 'man' ein. Der Erzähler der Bearbeitung nimmt mehr Distanz: "vielleicht einfallen mag". Er gibt die Natur nur mittels Vergleiche mit Liedern und mit Büchern wieder. Mit den 'du'-Formen wird der Adressat und somit der Leser direkt angesprochen.

Bewegung ins Abstrakte in der Zweitfassung

Das letzte Zitat weist auf eine wichtige Entwicklung zwischen den Fassungen hin: Der Erzähler meint, er lese in einem Buch, das in *Reisebeschreibung* "in solch eine schöne, liebe, kühle und dunkle Schlucht hinabführt" und das in *Reisebericht* von "so viel Annehmlichem und Einschmeichelndem" spricht. Um seine Aussagen abstrakter zu machen, benutzt Walser in der bearbeiteten Fassung unterschiedliche Mittel, z.B. hier das Ersetzen eines konkreten Bezugs durch abstrakte Begriffe. Das treffendste Beispiel dafür

bildet sicher die Umwandlung des Satzes: "Die grüne Erde und der blaue Himmel umarmten einander" (NM, 318) in: "Beiderlei Elemente, Festes wie Zitterndes und Fliessendes, hingen so innig wie zwei Liebende zusammen" (KWA 1-11, 32).

In der Passage der [Freiheitsbäume] abstrahiert die Hinzufügung von neuen Reflexionen über das "Menschliche[]", das "Göttliche[]", das "Einzelne und Kleine", das "Gewaltige, Allgemeine" das konkret Angeschaute. Die Bewegung ins Abstrakte wird in dieser Passage auch durch stilistische Änderungen herbeigeführt: Während der Erzähler des Erstdrucks weitgehend den bestimmten Artikel - "Die helle warme Luft, der frische bezaubernde Wind"; "die grasenden friedlichen Tiere" - benutzt, wird dieser in der Bearbeitung weggelassen: "Blitzendes Luftmeer, bezaubernder, frischer Wind"; "friedlich grasende Tiere". Und während es im Erstdruck zu einer Aufzählung von Einzelheiten – "Duft und Klang und Farbe"; "die [...] Aussicht" - kommt, ersetzt die Zweitfassung diese durch einen abstrahierenden Plural: "Klänge, Düfte und Farben"; "Aussichten". Dadurch überträgt Walser das Einzelne der Erstfassung ins Generelle und hebt die Erfahrungen des Erzählers der Zweitfassung auf eine abstraktere Ebene. Solche Streichungen von Artikeln und solche Pluralisierungen sind in der Bearbeitung immer wieder zu finden.

Das Hinzufügen von neuen abstrakten Reflexionen und das Ersetzen eines konkreten Bezugs durch abstrakte Begriffe werden oft kombiniert. Z.B. wünscht sich der Erzähler, als er durch die Taubenlochschlucht wandert, dass es

keinen Wandel, keine Zeit und keine Veränderung in der Welt mehr gebe, damit man hier für immer stillstehen, stehend schlafen, horchen, empfinden und träumen könne und immer dieses himmlische Wassergeplauder und leise Blättergeflüster vernehmen und mit dem Ohr trinken könne. (NM, 324)

keinerlei Veränderung, Wandel der Zeiten, Flucht der Erscheinungen, Unsicheres und Unruhiges mehr in der Welt gebe, du dich vielmehr hier auf der sachte wiegenden Grundlage alles von jeher schwebend Wesentlichen, an ununterbrochenes glückliches Schauen gebunden, und in unangefochtene reine Herzlichkeit und Menschlichkeit gebettet fühlen dürftest. (KWA 1-11, 42)

Im Erstdruck wird der Topos der Natur als Zufluchts- und Erholungsort einmal mehr entfaltet: "dieses himmlische Wassergeplauder und leise Blättergeflüster vernehmen und mit dem Ohr trinken". Es geht um Horchen, Empfinden, Träumen. Die "Veränderung in der Welt" bezieht sich höchstens indirekt auf die Unruhe, welche der Krieg mit sich brachte.

In Reisebericht wird der Bezug zur Weltlage deutlicher: Es geht hier um "Unsicheres", "Unruhiges" und im Gegenzug um "Herzlichkeit", "Menschlichkeit". Das synästhetische Verfahren des Erstdrucks wird zum Bild: ein "glückliches Schauen". Aussagen wie "hier auf der sachte wiegenden Grundlage alles von jeher schwebend Wesentlichen" dienen keiner Beschreibung der Natur, sondern der inneren Beruhigung des Erzählers. Der Begriff "Flucht" wird nur bei der Bearbeitung benutzt, als wolle die Zweitfassung den Erstdruck und dessen Rückgriff auf die Natur als Zufluchtsort kommentieren. Durch die 'du'-Formen werden der anonyme Adressat und der Leser angesprochen. In *Reisebericht* wendet sich der Erzähler nicht mehr an die Natur, sondern an den Leser.

Fernes-Nahes, Großes-Kleines

Wie die Textstelle der [Freiheitsbäume] zeigt, spielt der Erzähler stark mit der Simultaneität von kleinen und großen sowie von nahen und fernen Erscheinungen, die er bei seiner Wanderung wahrnimmt. Diese Simultaneität erlaubt ihm, dem Kleinen wie dem Großen, dem Nahen wie dem Fernen die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken. In *Reisebericht* fügt Walser eine neue Reflexion über das Verflechten des "verständliche [n] Einzelne [n] und Kleine [n]" mit dem "unfassbare [n] Gewaltige [n], Allgemeine [n]" ein. Dadurch ist die Opposition von Kleinem und Großem nicht nur ein Merkmal der Darstellung, sondern Thema und wird metadiskursiv kommentiert. Diese Entwicklung ist an anderer Stelle zu beobachten:

Rüstig, wie es einem wackeren Wandersmann ziemt, ging ich vorwärts, kümmerte mich nicht allzuviel um Einzelnes, sondern hing immer voll Vertrauen am luftigen, weit umherblitzenden und schimmernden Ganzen. Wer in der weiten Welt umherzieht, hat das Weite im Auge, hängt mit seinen Gedanken und mit seinen Augen am Großen. Das Kleine und Einzelne fliegt an ihm vorüber. (NM, 322)

[...] ging ich munter vorwärts, kümmerte mich nicht allzuviel um Einzelnes, das auf seine Art bald fein, bald hart hervorstechen mochte, sondern hing immer vertraulich-behaglich am ermutigenden Anblick des luftigen, weit umherblitzenden, da und dort vertretenen, hin und her schwebenden runden, grossen Ganzen. Wer in weiter Welt umherzieht, soll nur ruhig das Weite im Auge haben, mit Gedanken und Augen im befreienden, bewegenden Grossen bleiben. Kleines und Enges müssen ihm am Blick, womit er aufs freundliche Allgemeine schaut, leicht vorüberfliegen, obschon jegliche Erscheinung und jedes geringfügige Ding an und für sich wieder betrachtenswert sein mögen. (KWA 1-11, 40)

Im Erstdruck lässt sich schwer sagen, wie sich der Erzähler zu seiner *en passant* gemachten Bemerkung positioniert. Warum legt er so viel Wert auf das Ganze und auf das Große? Mit dem "nicht allzuviel" (im ersten Satz) räumt er immerhin ein, dass er sich auch um das Einzelne kümmert.

Wichtig in der Bearbeitung sind die hinzugefügten Aussagen: "um Einzelnes, das auf seine Art bald fein, bald hart hervorstechen mochte" und: "obschon jegliche Erscheinung und jedes geringfügige Ding an und für sich wieder betrachtenswert sein mögen". Dadurch wird die Aufmerksamkeit, die ein Reisender jeder Erscheinung – groß oder klein – schenken soll, zum Thema und metadiskursiv betont. Aus Feststellungen wird eine fast moralische Forderung: "soll nur ruhig"; "müssen ihm". Auf die "Moralisierung" der Bearbeitung werde ich im Abschnitt 3.7 eingehen.

Von Bedeutung in beiden Fassungen ist die Aussage "Wer in der weiten Welt umherzieht" bzw. "Wer in weiter Welt umherzieht". Durch dieses allgemeine Kommentieren drückt der Erzähler explizit aus, dass er nicht in die Ferne zu reisen braucht, um sich über die Weite der Welt bewusst zu werden. Dies entspricht auch dem, was er in der Schlüsselpassage über das Reisen (vgl. den Abschnitt 3.1.2) sagt: Egal ob ein Reisender in die Nähe oder Ferne reist, er soll den großen und kleinen Dingen, welche er auf seiner Reise antrifft, seine ganze Aufmerksamkeit schenken.

3.4. Von einem Reiseweg zu einem Reise- und Schreibweg – Erzählerdisposition

Wie die Untersuchung bisher angedeutet hat, ist in *Reisebeschreibung* das erlebende Ich das Erfahrungszentrum, während in *Reisebericht* das erzählende Ich als Vermittler des Reiseberichts in den Vordergrund rückt. Diese Änderung in der Erzählerdisposition wird nun anhand der Frage nach dem Reise- und Schreibweg untersucht. Eine weitere Analyse der drei Zitate des Abschnittes 3.2 soll zeigen, wie sich der Fokus von einer Beschreibung einer Reise in *Reisebeschreibung* in eine Darstellung einer Reise *und* eines Schreibwegs in *Reisebericht* verwandelt.

In der Passage der [Vorrede] wird diese Bewegung explizit verkündet, indem der Erzähler der Erstfassung von einem "Wander- oder Reiseziel" spricht, während der Erzähler der Bearbeitung zudem ein Schaffensziel erwähnt: "Reise- oder Schaffensziel".

Die Stelle der [Vorrede] zeigt zudem, wie die Position des erlebenden Ichs in der Erstfassung auch stilistisch betont wird, indem dieses als Subjekt am Satzanfang steht: "Ich lief von meinem Kloster [...]." oder "Ich lief immer bergab und bergauf [...]." In der Zweitfassung wird ein anderes Satzglied an den Satzanfang gesetzt, sodass das erlebende Ich als Subjekt mitten in den Satz verschoben wird: "Mit recht erheblichem [...] Stück Jurakäse in der Tasche lief ich [...]." bzw. "Immer lief ich bergab und bergauf [...]." Solche Inversionen sind in der Bearbeitung immer wieder zu finden. Dadurch übernimmt das erlebende Ich eine "Mittelposition" im Satz, die auch seine Position als Vermittler der Geschichte wiedergibt.

In der Textstelle der [Krone] wird die Verwandlung eines Reisewegs zu einem Reise- und Schreibweg metadiskursiv markiert, indem die Zweitfassung den Erstdruck kommentiert: Das Wort 'übernachten', welches in Reisebeschreibung benutzt wird, wird in Anführungszeichen gesetzt und bewertet: "Das bescheidene Wörtchen 'übernachten' klingt für berühmte Herrschaften viel zu gewöhnlich". An dessen Stelle soll die Wendung "geruht abzusteigen" benutzt werden, "wie hiefür der passende Ausdruck lauten dürfte". Hier bezieht sich der Ich-Erzähler von Reisebericht auf eine bestimmte gesellschaftliche Sprachnorm und legt Wert auf seine Wortwahl.

Diese Kommentare über die Erstfassung erlauben es dem Ich-Erzähler der Bearbeitung, anschließend eine lange Abschweifung über Ruhm und Standhalten anzufügen. ¹²⁹ Solche zusätzlichen Exkurse sind in *Reisebericht* immer wieder zu finden und verweisen auf die Vorrangigkeit des schreibenden bzw. kommentierenden Ichs gegenüber dem reisenden Ich.

Schließlich wird in der Passage der [Reise-Verlängerung] diese Verwandlung eines Reisewegs zu einem Reise- und Schreibweg metaphorisch und metadiskursiv ausgedrückt: Der Erzähler von *Reisebericht* soll sich nämlich "Zügel an [] legen", um sich beim Beschreiben bzw. beim Schreiben unter Kontrolle zu halten. Interessant ist hier Walsers Benutzung einer Metapher aus dem Reisewortschatz, welche durch den Kontext der Reise auf der Meta-Ebene 're-konkretisiert' wird. Somit wird die Reise auch spielerisch weitergetrieben.

Der besondere Wert, welchen der Erzähler der Bearbeitung auf den Schreibweg legt, spiegelt sich in der sprachlichen Neugestaltung. Ein gutes Beispiel dafür liefert der Anfang der [Reise-Verlängerung]. Während sich die Sätze in *Reisebeschreibung* aneinander ("und", "und", "und") reihen, werden in *Reisebericht* die Textkohäsion und der inhaltliche Zusammenhalt durch Konjunktionen und Adverbien ("wo" bzw. "so") verstärkt:

Endlich langte ich am Rande eines Erlenwäldchens an, und nach ein paar weiteren Schritten kam ich an das blaue Seeufer. Auf einem Damm, der ins Wasser hinauslief, zog ich rasch die Kleider aus, und dann warf ich mich ins Wasser und badete.

Endlich langte ich am See an, wo ich mich rasch auszog und ins Wasser warf. Herrlich war das Bad, so von schimmernd weisser, blauer Luft umflossen.

Besonders aufschlussreich für die Positionierung des berichtenden Ichs sind die allerersten Zeilen des Textes:

¹²⁹ Der erste Teil dieser Abschweifung, der den Ruhm betrifft, wird im Abschnitt 3.7 zitiert und analysiert. Der zweite Teil, welcher das Standhalten betrifft, wird im Kapitel über Das Bild des Vaters (Abschnitt 6.5) zitiert und behandelt.

Während du, lieber Freund, mir schreibst, daß du das Vergnügen gehabt habest, durch staubige, heiße Gegenden zu laufen, die deinen Schönheitssinn wenn nicht geradezu verletzten, so doch auf keine Weise zufriedenstellten, bin ich imstande, dir mitteilen zu können, daß ich eine Fußreise gemacht habe, die mich durch das schönste grüne Bergland führte. (NM, 317)

Wie du, lieber Freund, mir schreibst, hattest du das Vergnügen, durch Gegenden zu laufen, die deinen Schönheitssinn, wenn nicht geradezu verletzten, so doch vermutlich nur in geringem Grade zufrieden stellten. *Ich hingegen bin imstande, dir mitzuteilen*, dass mich eine Fussreise, die ich ausgeführt habe, durch das denkbar schönste, grüne Bergland führte. (KWA 1-11, 31)

Im langen verschachtelten Satz der Erstfassung wird das berichtende Ich mitten im Satz und im Hintergrund gehalten: "bin ich imstande, dir mitteilen zu können". Durch die Umformulierung und Aufteilung des Satzes der Erstfassung in zwei Sätze nimmt das berichtende Ich von *Reisebericht* im zweiten Satz eine 'Spitzenstellung' ein, die seine Position als Vermittler der Geschichte verkündet: "*Ich* hingegen bin imstande, dir mitzuteilen".

3.5. Briefstruktur – Ein engerer Leserbezug in der Bearbeitung

Indem Walser für diesen Text eine Briefstruktur wählt, erinnert er uns daran, dass der Reisebericht seine Ursprünge im Brief hat. In *Reisebeschreibung* gewinnt der Briefpartner an Kontur, als der Erzähler auf die Idee kommt, für die Frau seines Adressaten Blumen zu pflücken. In *Reisebericht* pflückt der Erzähler die Blumen für sich selbst, sodass alle Hinweise auf die Frau des Adressaten¹³⁰ wegfallen:

Es fällt mir ein, daß ich bei meinem Schreiten über blumige Bergmatten die schönste Gelegenheit gehabt hätte, für deine Frau, die ich von mir freundlich und herzlich zu grüssen bitte, den zierlichsten Blumenstrauß zu pflücken. Aber ehe die Blumen der Empfängerin [...]. (NM, 321f.)

Mir fällt ein, dass ich beim Schreiten über blumige Bergmatten die schönste Gelegenheit gehabt hätte, den zierlichsten Blumenstrauss zu pflücken. Ehe jedoch die Blumen in den Topf mit Wasser gelangt wären, [...]. (KWA 1-11, 39)

Die Analyse der Wahrnehmungs- und Darstellungsweise (vgl. den Abschnitt 3.3) zeigt, dass der Erzähler der Bearbeitung eine beachtliche Anzahl von neuen 'du'-/'wir'-Formen und von neuen rhetorischen Fragen hinzufügt. Da der fiktive Adressat in *Reisebericht* an Konturen verliert, rückt er gegenüber dem Leser, der sich von diesen neuen Anreden bzw.

¹³⁰ Wie Greven in seinen *Anmerkungen* zu *Seeland* notiert (SW 7, 217), könnte der Adressat Karl Walser sein, der 1910 Hedwig Czarnetski heiratete. Durch dieses Weglassen distanziert sich die Bearbeitung von den biographischen Spuren der Erstfassung.

rhetorischen Fragen direkter angesprochen fühlt, in den Hintergrund. Die Untersuchung zeigt zudem, dass der Erzähler der Bearbeitung diese neuen rhetorischen Mittel vor allem dann beifügt, wenn er die Aufmerksamkeit des Lesers auf abstrakte Reflexionen oder auf die damalige Zeitwirklichkeit richten möchte. Ein bezeichnendes Beispiel sei hier noch angeführt:

Etwas Schönes und Vielsagendes ist nie allein, ebenso wie etwas Schlechtes und Unglückliches nie allein ist. Alle Dinge treten verworren, ineinander verstrickt, miteinander verbunden auf. Die Erscheinungen sind eine Kette und die Welt ist ein merkwürdiges Verhängnis. (NM, 319f.) Gibst du mir recht, wenn ich sage, dass etwas Schönes und Gutes nie allein sei, ebenso wenig wie etwas Schlechtes und Unheilvolles? Sind nicht alle Dinge ineinander verstrickt, verbunden, verworren? Was sind die Erscheinungen anderes als eine Kette, und was könnte die Welt anderes sein, als ein Verhängnis? (KWA 1-11, 35)

Bevor ich mich einigen Kommentaren zur damaligen Weltlage, die Walser in der Bearbeitung beigefügt hat, zuwende, wird auf den medialen Kontext des Erstdrucks eingegangen.

3.6. Publikationskontext des Erstdrucks

Walsers Erzähltext Reisebeschreibung erschien im August 1915 in Der Neue Merkur¹³¹. Während ihres kurzen Lebens (1914–1925) stieß diese Kulturzeitschrift – ihr Untertitel lautet Monatsschrift für geistiges Leben – auf eine breite Resonanz bei der intellektuellen Elite Europas.¹³² Ihre Orientierung wurde von Anfang an durch ihren Gründer und Herausgeber Efraim Frisch festgelegt. In der Vorbemerkung zum ersten Heft vom April 1914 schreibt Frisch: "[Es gilt] was an Werten, neuen und alten, vorhanden ist, aus allen Lagern, die heute keine Richtungen bedeuten, die Saat der Erneuerung zu sammeln und auszustreuen."¹³³ Wie die Inhaltsverzeichnisse von den insgesamt acht Bänden, in denen die einzelnen Hefte gesammelt publiziert wurden, zeigen, findet sich in Der Neue Merkur eine beindruckende Palette an schon etablierten Autoren und an jungen Talenten und eine genauso beindruckende Vielfalt an Texten aus fast allen Stilrichtungen und Genres.

-

¹³¹ Zur Geschichte vom Neuen Merkur vgl. Guy Sterns Einleitung zu Konstellationen. Deutsche Prosa von 1914–1924. Erzählungen aus dem "Neuen Merkur". – Vgl. dazu auch Stern: War, Weimar, and Literature. The Story of the Neue Merkur 1914–1925.

¹³²Die Redaktionskorrespondenz (mehr als Tausend Briefe) befindet sich im Besitz des Leo Baeck Institute (Publisher: Center for Jewish History) und kann online abgerufen werden: http://findingaids.cjh.org/?pID=121516 (1.9.2019). Der Neue Merkur Collection, 1919–1925.

¹³³ Frisch: Vorbemerkung, S. 4.

Ein Überblick über den ersten und zweiten Band des ersten Jahrgangs (Hefte April–September 1914; Hefte Oktober 1914–März 1915) und über den ersten Band des zweiten Jahrgangs (Hefte April–September 1915) soll erlauben, den Publikationskontext von *Reisebeschreibung* zu umreißen. Der Klarheit halber wird von den *Bänden 1*, 2, 3 gesprochen.

Im Inhaltsverzeichnis von Band 1 sind die Werke in fünf Rubriken eingeteilt. 134 Darin finden sich Aufsätze von Efraim Frisch (Über Christian Morgenstern), August Halm (Das Erwachen der Ästhetik), Thomas Mann (Über Frank Wedekind), Otto Stoessl (Die Briefe von Dostojewski), Gedichte von Bruno Frank und Christian Morgenstern, das Trauerspiel Goldhaupt von Paul Claudel, Das Gänsemännchen von Jakob Wassermann (als Fortsetzungsroman), Novellen von Alfred Döblin (Die Nachtwandlerin) und Max Dauthendey (Nächtliche Schaufenster), sowie Gustave Flauberts Tagebücher aus Ägypten. Unter der Rubrik "Romane – Novellen" findet sich eine Textgruppe Walsers mit dem Titel Prosastücke¹³⁵.

Im Inhaltsverzeichnis von Band 2 sind die Artikel in vier Rubriken eingeteilt. 136 Während Band 1 viele Beiträge über literarische und ästhetische Fragen enthält, rückt in Band 2 das Thema Krieg ins Zentrum. Darin finden sich die Aufsätze Italien und der Dreibund (Dalmo Carnevali), Deutschlands Stellung im Krieg und Vorbereitung (Efraim Frisch), Der Krieg, Soziologische Betrachtungen (Franz Oppenheimer), Kriegspolitik (Rudolf Kanser) sowie das Gedicht Als die Soldaten durch den Abend sangen (Gottfried Kölwel). Unter der Rubrik "Romane – Novellen" findet sich Walsers Novelle Sebastian. Im Druck folgt Sebastian auf Thomas Manns Aufsatz Friedrich und die große Koalition.

Im Inhaltsverzeichnis von Band 3 sind die Werke in fünf Rubriken eingeteilt. 137 Wie in Band 2 ist der Krieg das dominierende Thema. Darin finden sich die Aufsätze Drei politische Aufsätze (Benedetto Croce), Das Nationale in der Philosophie Frankreichs (Max Scheler) und Spaniens Stellung im Weltkriege (Ludwig Brinkmann). Abseits der politischen Debatte gibt es auch Texte, die von der Kriegswirklichkeit berichten: Unter der Rubrik "Briefe – Reisebeschreibungen" finden sich z.B. die Feldpostbriefe von Walther Heymann (der im Januar 1915 bei Soissons gefallen war) und Sommernacht von Paul Zech (mit der Bemerkung "z.Z. im Felde"). Alfred Döblins Novelle Die Schlacht, die Schlacht! berichtet ebenfalls vom Krieg

 ^{134 1.} Aufsätze (25 Beiträge) / 2. Gedichte (7 Beiträge) / 3. Dramatisches (1 Beitrag) /
 4. Romane – Novellen (10 Beiträge) / 5. Briefe – Tagebücher (2 Beiträge).

¹³⁵ Diese Textgruppe enthält die Kurzprosastücke: Der Hanswurst, Ausgang, Geschwister Tanner, Eine Stadt, Spaziergang und Stellengesuch.

¹³⁶ 1. Aufsätze (16 Beiträge) / 2. Gedichte (3 Beiträge) / 3. Romane – Novellen (6 Beiträge) / 4. Briefe – Tagebücher (4 Beiträge).

 ^{137 1.} Aufsätze (31 Beiträge) / 2. Gedichte (4 Beiträge) / 3. Dramatisches (1 Beitrag) /
 4. Erzählungen – Novellen (8 Beiträge) / 5. Briefe – Reisebeschreibungen (6 Beiträge).

und stellt gleichzeitig die Frage nach der individuellen Verantwortung des Soldaten und des Menschen.

Im Druck folgt *Reisebeschreibung* auf Bernard Shaws Essay *Killing for Sport*, übersetzt von Siegfried Trebitsch. Frischs Vorwort zum Shaws Essay liefert den Schlüssel zu seiner eigenen Lektüre des Aufsatzes:

Der lange vor Ausbruch des Krieges geschriebene Aufsatz berührt ein Thema, das heute besonders aktuell ist. Kritik der kriegsführenden Völker aneinander ist in diesen Tagen viel und oft wohlfeil genug geübt worden. Um so lehrreicher, von jemand, der wie Shaw die Eigenschaften seiner Landsleute mit größter Treffsicherheit aufs Korn nimmt, etwas über den kriegerischen Charakter im Gegensatz zum sportlichen zu vernehmen. Es trifft natürlich nicht nur Engländer. 138

Unmittelbar nach Reisebeschreibung findet sich August Mayers Aufsatz Abrechnung mit Italien, in dem der Autor die Vorgeschichte vom Kriegseintritt Italiens zusammenfasst und die Folgen dieses Eintritts darstellt.

Obwohl Walser keinen Einfluss auf die Wahl der Texte hatte, die in Der Neue Merkur vor und nach Reisebeschreibung publiziert wurden, konnte er voraussehen, dass sein Text von Kriegstexten umgeben sein würde. Der mediale Kontext macht dies doppelt ersichtlich: Im Druck ist Reisebeschreibung von Essays über den Krieg (von Shaw und Mayer) "umzingelt". Im Inhaltsverzeichnis von Band 3 ist Walsers Werk unter der Rubrik "Briefe – Reisebeschreibungen" aufgelistet und somit zwischen den Kriegsberichten Heymanns und Zechs eingereiht, dies gemäß der alphabetischen Reihenfolge der Autoren in den Rubriken.

Auch wenn Frisch zumindest in den Anfängen ein Kriegsbefürworter war, um die kulturelle Hegemonie Deutschlands in einem friedlichen Europa zu erreichen¹³⁹, folgte er in seiner Wahl von Texten einer gemäßigt patriotischen Linie. ¹⁴⁰ Beiträge wie Shaws Essay *Töten als Sport* oder Döblins Novelle *Die Schlacht, die Schlacht!* zeigen, dass laut Frisch nicht allein eine Analyse der wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse, sondern auch eine Analyse der menschlichen Natur ermöglichen könnte, zukünftige Kriege zu vermeiden. Dass Walsers *Reisebeschreibung* im Druck auf Shaws Essay folgt, ist vermutlich kein Zufall: Als friedlicher Wanderer besitzt der Ich-Erzähler von *Reisebeschreibung* jene menschlichen Eigenschaften, die Shaw laut Frischs Lektüre bei seinen Landsleuten erkennen möchte, und es "trifft natürlich nicht nur Engländer".

In seiner Zeitschrift nahm Frisch auch später Texte Walsers auf, dies bis zum letzten Jahrgang. Die Beziehungen zwischen Frisch und Walser wurden aber einmal unterbrochen, als Frisch im Juni 1921 ein paar Texte

¹³⁸ Frisch: Vorwort. Töten als Sport, S. 302 (Hervorh. D.F.).

¹³⁹ Vgl. seine Artikel *Deutschlands Stellung im Krieg* vom Oktober 1914 und *Vorbereitung* vom März 1915.

¹⁴⁰ Zum politischen Programm vom Neuen Merkur vgl. Stern: Einleitung, S. 17–18.

Walsers zurückwies. In einem langen Brief reagierte Walser heftig auf diese Ablehnung. Ein paar Zeilen aus diesem Schreiben, die auch für die Analyse vom Abschnitt 3.10 relevant sein werden, seien hier zitiert:

Der Neue Merkur dient, ohne daß er's zu beabsichtigen scheint, der Revanche-Politik. Mir wollen Sie keine Hefte mehr zusenden; denn mir sind sie nicht willkommen. [...]

[...] Weder J. noch G.¹⁴¹ würden Dummheiten veröffentlichen wie dieses Beleidigte Leberwurst-Getue des Courtius, den Flacke rühmt, bei dem jedoch R.W. unwillkürlich an Bismarck denkt. [...] Raffen Sie sich auf, lieber Frisch, geben Sie den Menschen, die kulturbedürftig sind, und an solche wenden Sie sich doch! *Positives!* (BA2, 19f., Hervorh. R.W.)

Um eine größere Leserschaft zu erreichen, war Walser auf Zeitschriften wie *Die neue Rundschau* oder *Der Neue Merkur* angewiesen. Indem er in Zeitschriften vertreten war, die im Konkurrenzkampf zueinander (z.B. *Das Tage-Buch* und *Die Weltbühne*¹⁴²) standen, oder indem er deren Herausgeber wie in diesem Brief gegeneinander ausspielte, lief er die Gefahr, bei dem einen oder anderen Herausgeber in Ungnade zu fallen. Ein halbes Jahr nach diesem Brief sandte Walser erneut einen Beitrag an Frisch. Die Zusammenarbeit wurde erst nach vier Jahren wieder aufgenommen.

Diese Zeilen belegen, wenn es noch zu belegen ist, dass Walser ein eifriger Leser von den ihm zugesandten Heften vom Neuen Merkur war. In diesem Zusammenhang kann man mit großer Sicherheit behaupten, dass die letzten Sätze von Reisebeschreibung einen intertextuellen Verweis zu Thomas Manns Essay Friedrich und die große Koalition bildet, der im Heft vom Februar 1915 unmittelbar vor Walsers Sebastian abgedruckt wurde:

Mit zwei städtischen Advokaten zusammen aß ich später in einem Gasthaus zu Mittag. Ich redete mit Bewunderung von Friedrich dem Großen. Die Herren Advokaten aber wollten nichts von diesem Despoten wissen, denn so nannten sie ihn. (NM, 332)

In Manns Aufsatz wird Friedrich der Große als sehr ambivalente Persönlichkeit dargestellt. Zum einen begrüßt Mann die Reformen, die der König kurz nach seiner Ernennung unternahm, und verteidigt den Einmarsch Friedrichs ins neutrale Sachsen. Zum anderen kritisiert Mann den zunehmenden Kriegseifer des Königs und die Art und Weise, wie er regierte. Mann spricht von einem "Despotismus, der unerhört und grenzenlos zu nennen war"¹⁴³, auf den Walser mit dem Begriff "Despoten" vermutlich anspielt. Mann verweist zudem auf die Reaktionen, von Bewunderung bis zu

.

¹⁴¹ "J." steht für Siegfried Jacobsohn, Redakteur der *Weltbühne*, und "G." steht für Stefan Grossmann, Redakteur vom *Tage-Buch.*

¹⁴² Vgl. Greven: Robert Walser, Siegfried Jacobsohn und "Die Schaubühne".

¹⁴³ Mann: Friedrich und die große Koalition, S. 362 (Hervorh. D.F.).

Misstrauen, die der König in der Öffentlichkeit auflöste. Das Gespräch über Friedrich den Großen, das der Erzähler von *Reisebeschreibung* mit den zwei Advokaten führt, spiegelt insofern diese Ambivalenz wider.

In seinem medialen Kontext bildet Reisebeschreibung als scheinbar zeitferne Idylle einen Kontrast zu den meisten anderen Texten, die in den Kriegsjahren in Der Neue Merkur publiziert wurden. Die Anspielung auf Manns Aufsatz zeigt jedoch, dass Reisebeschreibung auch mit diesen anderen Texten indirekt ins Gespräch kommt. Und liest man Reisebeschreibung unter Einbezug von Shaws Töten als Sport, so eröffnen sich neue Interpretationsperspektiven: Die kotextuelle Nähe hebt die Werte hervor, die Walsers friedlicher Ich-Erzähler verkörpert.

In Seeland verliert Reisebericht an Querbezügen zu diesem medialen Kontext, gewinnt aber dadurch an Bezügen zu den fünf anderen Texten des Seeland-Buches. Auf die internen Bezüge zwischen den Seeland-Texten gehe ich im nächsten Abschnitt ein.

3.7. Walsers Weltansicht in der Zweitfassung

Bereits in *Reisebeschreibung* können einige Reflexionen sicher als Kommentare zur damaligen Weltlage gelesen werden, etwa über die Welt als "ein merkwürdiges Verhängnis" (vgl. dazu das letzte Zitat des Abschnitts 3.5). In *Reisebericht* fügt Walser zahlreiche derartige Kommentare hinzu, wie denjenigen über die "Freiheitsbäume"¹⁴⁴ (vgl. die Stelle [Freiheitsbäume]). Wonach sehnt sich der Erzähler mit den "ganz vernünftige[n]" Freiheitsbäume ab?

In einem oft zitierten Brief Walsers an Hermann Hesse vom 15. November 1917 – also gerade zum Zeitpunkt, an dem Walser die Erstdrucke der *Seeland*-Texte für die Buchherausgabe überarbeitet – schreibt er:

Es ist laut geworden, daß Robert Walser ein vornehmes Schlaraffen-Faulpelz- und Spießbürgerleben führe, anstatt zu "kämpfen". Die Politiker sind unzufrieden mit mir. Aber was wollen die Leute eigentlich? Und was ist mit Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften Großes und Gutes zu erreichen? Wenn die Welt aus den Fugen ist, so nützt die Anstrengung von zwanzigtausend tollen Hamleten wenig oder nichts. [...] Und dann muß ich, des lieben Spasses wegen, täglich ein wenig im Winterland herumlaufen. Beweise ich damit, daß ich gegenüber vielem Leid gleichgültig bin? Ich glaube, daß gerade Sie wie kein anderer recht gut verstehen, weßhalb ich still und bedächtig zu sein liebe. (BA1, 420)

¹⁴⁴ "Das in Frankreich seit der Französischen Revolution verwendete Freiheitssymbol fand ab Sept. 1792 (Fürstentum Neuenburg, Fürstbistum Basel) auch auf dem Gebiet der heutigen Schweiz Verbreitung" (Fankhauser: *Freiheitsbaum*).

Die nicht "theatralische [n]" Freiheitsbäume aus *Reisebericht* und Walsers Bezug zu Shakespeares Held in seinem Schreiben an Hesse bringen uns zurück zur Passage, die in der Einführung des Kapitels zitiert wird, und zu Walsers Einschub in *Reisebericht*: "Einbildungskraft und unangekränkelter Gedanke scheinen mir grösser als die Erde [...]". (KWA 1-11, 38)

In seinem berühmten Monolog, der mit dem Satz "Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage"¹⁴⁵ beginnt, grübelt Hamlet über Sterben und Tod und die Möglichkeit, sich durch Freitod den Sorgen des Daseins zu entziehen. Diese Furcht vor dem, was nach dem Tod kommen oder nicht kommen könnte, hält aber die meisten Menschen vom Freitod ab. Hamlet fährt daher fort: "Der angebornen Farbe der Entschließung / Wird des Gedankens Blässe [sic] angekränkelt."¹⁴⁶ Diese zwei Verse stellen antithetisch den Kontrast zwischen gesunder Entscheidung und Nachdenklichkeit heraus. Hamlet wird durch seine Grübeleien in langes Zögern gestürzt. Als er sich schließlich entscheidet, zu handeln, führt seine durch Rachegefühl geleitete Mordhandlung zu einer mörderischen Kettenreaktion.

In *Naturstudie* fügt Walser einen diesmal direkten Hinweis auf Shakespeares Held an. Nach einer langen Abschweifung ruft sich der Erzähler zur Ordnung und fügt hinzu:

Ich könnte noch ein [...] Liebes-Zwischenspiel erwähnen, aber ich will es unterlassen, denn das alles gehört hier, wie ich glaube, nicht recht zur Sache, deren Wesen die Natur ist. Zur Sache, zur Sache! Es ist so schön und so wohltuend, fest und treu und ausharrlich eine bestimmte Sache zu behandeln, geradeaus zu schauen wie ein ehrlicher Kerl, sein gutes Ziel im Auge zu haben und eine einmalige runde Aufgabe zu verfolgen. "Seid doch fleißig und arbeitsam, stellt euch eine Aufgabe, Menschen," möchte ich ausrufen, "und so werdet ihr nicht nötig haben, Herzensangelegenheiten zu Wichtigkeiten aufzubauschen. Sie sind es in den meisten Fällen keineswegs. Aber das Tun ist wichtig." (Rh, 30)

In der Tat handelt es sich hier mehr [...] um stille, zielbewusste Weltbetrachtung als um [...] amuröse Auftritte. Zwar erkläre ich gern, dass ich durchaus kein Gegner von spannenden Szenen bin. "Onkel Toms Hütte" und ähnliche effekthascherische Werke sind freilich ungemein langweilig, weil unglaublich geistlos. Pass immerhin auf, Plauderer! Stillgeschwiegen, armer Hamlet! Iss dein Brot in Frieden und behalte deine Weisheit hübsch für dich. [...] Es tut so wohl, [...] treu und ausharrlich sein gutes, festes Ziel im Auge haben und einen reinlichen, appetitlichen, gescheiten Zweck verfolgen zu können. Stelle dir eine runde, nette, einmalige Aufgabe, suche sie zu lösen und sei damit zufrieden. "Seid arbeitsam", möchte ich allen unbefriedigten Menschen zurufen, "seid treu und bescheiden, dann wird es sich nie

_

¹⁴⁵ Shakespeare: Hamlet, S. 315.

¹⁴⁶ Ebenda.

ereignen, dass ihr nötig hättet, sogenannte Seelen- und ich weiss nicht was sonst noch für Angelegenheiten übermässig wichtig zu nehmen, wodurch ihr euch Schaden zufügtet." Sollte ich [...] mir erlauben dürfen, der Meinung zu sein, dass in den allermeisten Fällen Arbeit unendlich viel bedeutender sei als alles andere? Wenn du arbeitest, kann dein Gemüt unmöglich anders sein als ruhig und dein Herz unmöglich anders als gut und du selbst kannst unmöglich anders sein als schön, fein, edel, vornehm, gross und was hieraus notwendigerweise folgen muss: liebenswürdig. (KWA 1-11, 70f.).

Mit der Formulierung "unangekränkelter Gedanke" und den Forderungen an Hamlet "Pass immerhin auf, Plauderer! Stillgeschwiegen, armer Hamlet! Iss dein Brot in Frieden und behalte deine Weisheit hübsch für dich" üben die Ich-Erzähler von *Reisebericht* und von *Naturstudie* sicher Kritik an den Grübeleien und Rachegefühlen Hamlets, die zur Katastrophe führen. In *Naturstudie* stellen die Wendungen "Weltbetrachtung" und "in Frieden" eine Verbindung zur damaligen Weltlage her. In *Naturschilderung* dagegen bleiben die Reflexionen des Erzählers an die privaten "Herzensangelegenheiten" gebunden.

Nach seiner Anspielung auf Hamlet legt der Erzähler von *Naturstudie* Wert auf die Arbeit, die den Menschen die nötige innere Ruhe bringe und die diese "schön, fein, edel, vornehm, gross" und "liebenswürdig" mache. Die rhetorische Frage ("Sollte ich [...]?"), die Wiederholungen ("unmöglich anders" dreimal) und die 'du'-Anreden verleihen den Aussagen noch mehr Gewicht. Auch bei der Bearbeitung von *Hans* wird Walser Hansens Bild anpassen, was dessen Fleiß und Teilnahme an der Gesellschaft betrifft. In einer der wenigen Passagen in direkter Rede äußert sich der Protagonist der Bearbeitung sogar begeistert über die Arbeit (vgl. den Abschnitt 7.2). Obwohl es mir nicht darum geht, Walser in die Ecke eines Moralisten zu drängen, lese ich seine für *Seeland* zugefügten Aussagen als ernsthafte positive Einstellung zur Arbeit.

Für den Erzähler von *Naturstudie* besteht zudem offenbar ein Zusammenhang zwischen der Untätigkeit ("Seid arbeitsam") und dem "Schaden", den die Untätigkeit und infolgedessen die Langeweile mit sich bringen können. Mit der literarischen Figur des Hamlet thematisiert Shakespeare die Melancholie und die negative Seite der Langeweile. Hamlets Verlust des Lebenssinns und seine Grübelei haben die Bestimmung der Langeweile

nachhaltig geprägt. In der Literatur des 'Fin de Siècle' wird sich die Langeweile als Zeitgefühl weiter auskristallisieren. 147 Obwohl die Verbindung gewagt ist, kann man sich fragen, ob Walser in *Naturstudie* mit dem hinzugefügten Adjektiv "langweilig" unmittelbar vor der Anspielung auf Hamlet und mit der Bemerkung "wodurch ihr euch Schaden zufügtet" (um die Menschen vor deren 'Seelen-Angelegenheiten' und implizit vor deren Grübeleien zu warnen) weiter auf Shakespeares Held anspielt.

Interessant in diesem Zusammenhang ist eine weitere Textstelle von *Reisebericht.* Nachdem der Erzähler die Anstrengungen, mit welchen eine Wanderung verknüpft sein soll, erwähnt hat, fährt er fort:

Das Angenehme würde unangenehm werden, wenn es nicht durch Unannehmlichkeit da und dort wieder aufgefrischt und durchwürzt würde. (NM, 319) Was uns angenehm berührt, könnte, wenn Unannehmlichkeiten es nicht da und dort durchwürzen würden, leicht unangenehm, d.h. *langweilig* werden, was ja *schade* wäre, nicht wahr. (KWA 1-11, 34)

Die negative Seite der Langeweile, die schon der Reflexion des Erzählers der Erstfassung zugrunde liegt, kommt in der Zweitfassung mit dem beigefügten "langweilig" explizit zur Sprache. Das Adjektiv 'schade', das hier als Ausdruck des Bedauerns benutzt wird, verweist etymologisch¹⁴⁸ auf den Begriff Schaden, auf die negativen Folgen eines Vorgangs.

Während in Reisebeschreibung und Naturschilderung die Naturerfahrung im Zentrum steht, verlagert sich der Schwerpunkt in Reisebericht und Naturstudie sanft aber sicher auf die Welt, auf die Tugend der Arbeit, auf die Analyse der menschlichen Natur, die es ermöglichen könnte, zukünftige Kriege zu vermeiden. Wichtig in dieser Hinsicht ist die Polemik gegen den Ruhm, die in Reisebericht neu hinzugefügt wird. Zwei Einschübe seien im Folgenden zitiert, die als solche schwer zu verstehen sind, die aber zusammen betrachtet, deutbar werden. Der erste Einschub findet, sich als der Erzähler in Solothurn eintrifft:

In der blassen und goldenen Luft, um die Türme herum, flogen Schwalben und Tauben, und fröhliche Kinder spielten auf der Straße, die ganze Stadt schien im schönen Abendlichte zu spazieren. Es kam mir wie ein Traum, wie eine Phantasie, wie ein Gedicht oder wie eine edle, liebevolle Malerei vor. (NM, 328) Um die Türme herum flogen in goldig-blasser Luft Schwalben und Tauben, und in den Strassen spielten Kinder, als wenn ihnen allein die Welt gehöre. Wenn dies doch so wäre! Kinder vermöchten ein Weltreich ebensogut zu regieren wie sonstige ungeschickte Regenten. Wenn sich doch viele Erwachsen elieber weniger erwachsen und viele Grosse weniger

¹⁴⁸ "schade [Herkunft]: mittelhochdeutsch schade, in der Verbindung: schade sīn, eigentlich = ein Schaden sein" (*Duden Wörterbuch*, *online*).

¹⁴⁷ Für einen Überblick über das Thema vgl. Planz: Langeweile.

gross vorkämen. Wir alle sollten uns sagen, dass wir klein bleiben, dass von Werden und Wachsen, von tatsächlich gut und gross werden bei den meisten keine Rede ist, auch bei mir nicht. (KWA 1-11, 50)

Die zwei Fassungen beginnen gleich, mit den Tauben und Kindern, welche als Symbol des Friedens und der Unschuld angesehen werden können. Bei Reisebeschreibung geht es Walser um die Wiedergabe der Reiseeindrücke, und auch um den Versuch – wie es Greven für die Idyllen der Bieler Zeit so treffend formuliert – "das Bild einer schönen und heilen Welt in der Sprache wiederherzustellen" (SW 16, 421). Bei Reisebericht werden die Kinder dann als Anknüpfungspunkt für allgemeine Reflexionen benutzt: Hier wird das positive Bild des "Kleinbleibens" dem Entwicklungsglauben, der falschen Größe, der Ruhmsucht entgegengesetzt.

Der zweite Einschub kommt nur ein paar Zeilen nach dem ersten, nachdem sich der Erzähler noch die Zeit genommen hat, die Gäste der "Krone" vorzustellen (für die Gegenüberstellung der zwei Fassungen, vgl. den Abschnitt 3.2, Stelle die [Krone]):

Ruhm ist klein und töricht, doch es wird immer Berühmtheiten geben, obwohl es für die Menschheit weitaus besser wäre, wenn es keine gäbe. Derartiges kann an sich durchaus interessant sein. Ich bin überzeugt davon. Doch weiss ich Schöneres und Besseres als solches, und auch du, mein Lieber, wirst es wissen. Vielleicht wird nach langer Zeit einmal eine überallhin verbreitete Selbständigkeit gedeihen. Alsdann wird es nur mehr noch gute Absichten, aber keine sogenannten leuchtenden Grössen mehr geben. (KWA 1-11, 50f.)

Diese Polemik gegen den Ruhm, die beim zweiten Einschub genereller ausgerichtet wird, entspringt offenbar dem Vergleich zwischen den "ungeschickte[n] Regenten" und den "Kinder[n]", der im ersten Einschub zu finden ist. Dadurch übt der Erzähler von *Reisebericht* eine eindeutige Kritik an den Herrschern der europäischen Großmächte, an deren Streben nach "Ruhm" und "Grösse[]" und an deren kriegerischen Gesinnungen. Durch die 'wir'-Formulierungen im ersten Einschub und die 'du'-Anrede im zweiten Einschub werden der anonyme Adressat und der Leser mit einbezogen und direkt angesprochen.

Wie Walser in seinem Schreiben an Hermann Hesse – dies in einer Mischung aus großem Ernst und Ironie – betont, kann kaum bezweifelt werden, dass er "gegenüber vielem Leid" nicht "gleichgültig" war. Mit seinem stillen Weg schlägt Walser eine andere Art vom "[K]ämpfen" vor, bei der die menschlichen Züge im Zentrum stehen. Als friedliche Wanderer besitzen die Ich-Figuren von *Naturstudie* und *Reisebericht* jene ersehnten Eigenschaften, welche auch der Vater von *Das Bild des Vaters* verkörpern

wird. In diesem Porträt geht es nämlich um das Leben eines ehrlichen, heiteren, friedlichen, bescheidenen und menschenfreundlichen Mannes. Auf dieses vorbildliche Porträt werde ich im Kapitel 6 eingehen.

Im Kapitel "Weltkrieg und Idylle"¹⁴⁹ seiner Monographie Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung nimmt Hendrik Stiemer Bezug auf Walsers Schreiben an Hermann Hesse, um die friedliche Ausrichtung, die der Ästhetik von Walsers Idyllen dieser Zeit zugrunde liegt, zu zeigen. In manchen Punkten schließe ich mich seiner Untersuchung an, z.B. wenn er behauptet, dass Walser die rachegeleitete Mordhandlung Hamlets nicht gutheißen könne, dass Walser die idyllischen Bilder – die noch einen wichtigen Bestandteil von Reisebericht ausmachen - "als eine moralische Antwort auf die turbulenten historischen Ereignisse der 1910er Jahre in Europa"150 verstand und dass sich Reisebericht "nicht in einer selbstbezüglichen Ästhetik der Flucht vor der Zeitwirklichkeit erschöpft"¹⁵¹. In den Schlussbemerkungen behauptet Stiemer, Walser distanziere sich mit den Freiheitsbäumen "von den sozialistischen Revolutionsbewegungen, die gegen Ende des Ersten Weltkriegs in Europa zum Durchbruch gelangten"¹⁵². Es ist aber einzuwenden, dass Stiemer Walsers Eingriffe in Reisebericht als Nachkriegskommentare betrachtet. 153 Zwei Briefe Walsers erlauben jedoch eine Datierung von Walsers Arbeit an den Erstdrucken von Seeland, nämlich zwischen November 1917 und Januar 1918. 154

Mit den "nicht revolutionäre [n]" Freiheitsbäumen reagiert Walser also während des Krieges auf die sozialen Unruhen in den letzten Kriegsjahren, die es auch in der Schweiz gab. Aufschlussreich ist auch Walsers Beschreibung der Freiheitsbäume, die "aufs Angenehmste in der Bergluft säuselten, dass man sich über ihren fröhlichen, herzgewinnenden Anblick schon von weitem freuen durfte". In *Reisebeschreibung* sind solche Beschreibungen zu finden, welche auf den Topos der Natur als Erholungs- und Zufluchtsort hinweisen (vgl. den Abschnitt 3.3). In *Reisebericht* sind jedoch nicht mehr Bäume, sondern Freiheitsbäume, die metaphorisch in der Luft säuseln, dass man sich über ihren Anblick von weitem freuen darf. Der Erzähler von *Reisebericht* sucht nun Hoffnungen für eine baldige friedliche Lösung in den "ganz vernünftige [n]" Freiheitsbäumen, beziehungsweise in den ganz vernünftigen Menschen.

¹⁴⁹ Stiemer: Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung, S. 156–191.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 191.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Ebenda.

¹⁵³ "Eine Untersuchung der Eingriffe, die Walser nach dem Ende des Kriegs bei der Umarbeitung der *Reisebeschreibung* zum *Reisebericht* vornahm, [...]" (ebenda).

¹⁵⁴ Vgl. dazu die Entstehungsgeschichte von Seeland, Abschnitt 1.1 dieser Arbeit.

3.8. Exkursion mit Hermann Hesses Reisebildern

Hermann Hesses Erzähltext Reisebilder erschien erstmals im Januar 1907 im Neuen Wiener Tagblatt, einer Tageszeitung, welche zu dieser Zeit zu den auflagenstärksten Zeitungen Österreichs zählte. In diesem Reisebericht schildert Hesse eine mehrtägige Wanderung, welche er mit einem Freund von seinem damaligen Wohnort Gaienhofen durch das Appenzell bis nach Vaduz unternommen hatte. Hesse liefert zahlreiche, konkrete Indizien, um den Leser auf seine topographische Spur zu bringen, so dass die Reiseroute gut nachvollziehbar ist. ¹⁵⁵ Bei der Wiedergabe seiner Eindrücke folgt Hesse der Chronologie des Reiseablaufs. Wie Walsers Reisebeschreibung, die in elf "Reisebilder" aufgeteilt ist, ist Hesses Text in sechs Teile untergliedert. Im Gegensatz zu Walser sind bei Hesse die Teile mit einem Titel versehen, welcher den Schwerpunkt jedes Reisebildes herausstellt und die Reiseroute verdeutlicht: Abfahrt, Im Appenzell, Unter Bauern, Ebenalp, Der Dorfabend, Vaduz.

Bei Walser geht die unscharfe Schilderung der Reiseroute mit einer ebenso unscharfen Beschreibung der Landschaft einher. Bei Hesse wird die präzise Schilderung der Reiseroute von einer ebenso genauen Beschreibung der Landschaft begleitet. Eine kleine Stelle aus dem zweiten Teil *Im Appenzell* sei hier angeführt:

Das ganze hügelige Land ist üppig grün und besteht ausschließlich aus Weiden, dazwischen steht je und je ein kleines schwarzes Tannengehölz und am Fuß der höheren Berge schöne Laubwälder. Und überall liegen saubere Höfe, einer wie der andere einladend, wohnlich, gepflegt, vielfenstrig, mit vorspringender Holzschutzwand auf der Windseite und mit ein paar schönen Bäumen (meistens Eschen) davor. Darumher Weide an Weide, niedrig umzäunt, mit hölzernen Tränken und stattlichem Vieh.

Das Wandern in diesem hundertfach gefalteten Hügelland hat etwas Spannendes und Erwartungsvolles, das beständige *Bergauf und Bergab* öffnet von Augenblick zu Augenblick neue Bilder. 156

_

¹⁵⁵ Die Darstellung der Reise beginnt bei Gaienhofen am Bodensee, den Hesse und sein Reisegefährte früh morgens verlassen. Auf der Zugfahrt nach "St-Gallen" fahren sie durch "Konstanz", "Kreuzlingen", "Arbon", "Romanshorn". Mit der Straßenbahn erreichen sie dann "Trogen", wo ihre Wanderung beginnt. Zu Fuß erreichen sie "die Höhe des Gäbris". "Mit dem einbrechenden Abend" schreiten sie durch "Gais" und erreichen die "Stadt Appenzell" noch vor der Nacht. Am nächsten Tag führt der Weg "zum Weissbad", zur "Ebenalp" und zum "Wildkirchli". Den Rückweg nehmen sie "durchs Tal über Wasserau, Schwendi und Weissbad". Am Abend erreichen sie "Urnäsch". Nachdem sie einige Tage "im Säntisgebiet" gewandert sind, denken sie an die Heimkehr, entscheiden sich aber, noch die Stadt Vaduz zu besuchen. Sie gehen "über Gais und über den Stoos" nach "Alstätten" und erreichen schließlich "Vaduz". Hesse: Reisebilder, S. 133–148.

Die Adjektive tragen vor allem zur Veranschaulichung der Szene bei: Das Land ist "hügelig[]", die Höfe "sauber[]", die Tränke aus Holz. Das Adjektiv "vielfenstrig" verweist auf das traditionelle Appenzeller Bauernhaus, dessen Hauptmerkmal in den Fensterbändern seiner Fassade liegt. Bei Hesse bekommt die Natur eine nützliche Rolle: Z.B. werden die Tiere als "Vieh" bezeichnet, so dass ihre Rolle als Nutztier und weniger als 'idyllische' Erscheinungen betont wird. Die "schönen Bäume", welche in dieser Passage aus Hesses Text und in der Passage [Freiheitsbäume] von Reisebeschreibung anzutreffen sind, bekommen eine andere Bedeutung durch den Kontext: Während bei Walser das Adjektiv ,schön' mit den Gefühlen des Erzählers verbunden sind, geht es Hesse um eine objektive Schilderung. Das "beständige Bergauf und Bergab" öffnet bei Hesse "neue Bilder" (dabei geht es um das Sehen), während Walsers "fortlaufendes Sinken und Aufsteigen" "bergab und bergauf" (vgl. die [Vorrede]) mit Körpererfahrungen verbunden sind. Die Wiederholungen in Hesses Text - "je und je", "Weide an Weide", "von Augenblick zu Augenblick" - wirken zwar verstärkend, betonen gleichzeitig das Klischeehafte dieser Beschreibung der Appenzeller Landschaft.

Der Ich-Erzähler von Hesses *Reisebildern* schenkt den Leuten, welchen er auf seiner Reise begegnet, besondere Aufmerksamkeit. Im dritten Teil *Unter Bauern* besucht er eine Preisviehschau und nimmt am Ehrenessen teil. Die Kulissen dieses Brauchtums werden ausführlich dargestellt. Hier seien zwei kleine Auszüge zitiert:

Beide [Sennen] waren ausgesucht schöne, mächtige junge Burschen und trugen ihre glänzende Tracht: rote Westen, weiße hochgekrempelte Hemdärmel, Gürtel mit silbernen Beschlägen und im rechten Ohr einen goldenen Ohrring. 157

Plötzlich begann einer zu jodeln. [...] Die Stimmen, an Berghöhen und unendliche Räume gewohnt, klangen machtvoll beherrschend, und das Ganze mit seiner Schwermut und naiven Klage mutete mich an, als habe dies fröhliche und kraftvolle Volk ein instinktives Bedürfnis, zuzeiten in ahnungsvollen Tönen den verborgenen dunklen Lebensmächten zu huldigen. ¹⁵⁸

Und wenn Hesses Erzähler "eine freundliche Verlangsamung des Tempos [fühlt]", ist es "lediglich aufgrund des Dialekts, der Gestalten, Gesichter, und Gesten. Etwas Munteres und Lebensfrohes klang auf, aber ohne jede Heftigkeit".¹⁵⁹ Mit seinem Reisebericht trägt Hesse eindeutig zum Schweizer Agrar- und Alpenmythos bei.

158 Ebenda, S. 140.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 138.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 134f.

Den Höhepunkt der Reise bilden sicher die Fahrt durch die Ebenalp und der Besuch der Wildkirchli-Höhle. Hier seien drei kleine Auszüge der Passage angeführt:

Der Gang zur Ebenalp hat den Reiz einer angenehmen Spannung, indem man beständig einer hohen, senkrechten Felswand entgegenwandert, deren Unersteigbarkeit man immer klarer erkennt, bis der letzte Augenblick die verblüffende Lösung durch eine unterirdische Verbindung bringt. Der von weitem beinahe gefährlich aussehende Weg, erweist sich schließlich als ein Spaziergang, auf den man jedes Kind mitnehmen kann. 160

Das Wildkirchli selber, bisher durch Scheffels "Ekkehard", neuerdings durch wichtige Funde aus der Höhlenbärenzeit berühmt, [...] mitten an der in der Sonne leuchtenden jähen Felswand hing wohlbefestigt eine dicke rechteckige Bronzetafel mit dem Reliefbildnis und Namen des Dichters, der wohl schon von manchen jüngeren Kollegen um seine großen Erfolge, aber gewiss noch keinem um seine Denkmäler beneidet worden ist.¹⁶¹

In soundsoviel Jahren, wenn die geplante Eisenbahn auf den Säntis ausgeführt sein wird, erhält die grotesk geschmacklose Tafel vielleicht die Plakate der Toilettenartikel- und Schokoladenfabriken zu Nachbarn.¹⁶²

Im ersten Auszug lädt Hermann Hesse die Leser des Neuen Wiener Tagblatts dazu ein, mit ihren Kindern diesen reizvollen, scheinbar gefährlichen, aber völlig gesicherten Spaziergang zu machen. Eine treffendere Werbung für die Ebenalp hätte das Tourismus-Büro des Appenzellerlandes sicher nicht schreiben können.

Im zweiten Auszug verweist Hesse auf Joseph Victor von Scheffels Roman *Ekkehard* und auf das Denkmal, das 1902 Scheffel zu Ehren an die Äscherwand angebracht wurde. Im Gegensatz zu Walser hat Hesses literarischer Hinweis keine ästhetische werkinterne Rolle; dabei geht es um das 'Recycling' von Scheffels *Ekkehard* für touristische Zwecke. ¹⁶³ Im letzten Auszug verweist Hesse auf Infrastrukturprojekte für touristische Zwecke. Der Massentourismus und seine materielle Seite werden hier dargestellt.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 141.

¹⁶¹ Ebenda.

¹⁶² Ebenda.

¹⁶³ Vgl. einen aktuellen Prospekt über den Ebenalp: "Josef Viktor von Scheffel (1826–1886), einem der populärsten deutschen Dichter des 19. Jahrhunderts, haben wir den wohl nachhaltigsten Beitrag zur Wildkirchli- und Alpsteinbegeisterung zu verdanken. Im Jahre 1854 weilte er eine Woche lang im Wildkirchli und im Gasthaus Äscher. Die Einsiedelei spielt in seinem Roman "Ekkehard" eine zentrale Rolle: [...]. Der Roman "Ekkehard" ist in weit über 200 Auflagen erschienen und hat dem Wildkirchli auch literarischen Weltruhm verschafft." Abrufbar unter: http://www.ebenalp.ch/tl_files/ebenalp/files/downloads/wildkirchliflyer_einsiedler.pdf (1.10.2019).

Diese sehr kurze Analyse von Hesses Reisebildern zeigt, dass es zu Hesses Zielen gehört, den Leser auf einen rekonstruierbaren Weg mitzunehmen und ihm ein Stück ,echte' Schweiz zu zeigen. Während bei Walser die Natur ihre Eigendynamik hat, geht es bei Hesse mehr um eine Kulturlandschaft. Hesses Reisebilder ist repräsentativ für einen Reisebericht über die Schweiz um 1910.

3.9. Exkurs zu Hermann Walsers Landeskunde der Schweiz

Hermann Walser, 1870 geboren, studierte Geographie, Geologie und Geschichte an den Universitäten Bern, München und Leipzig. 1896 promovierte er bei Eduard Brückner mit seiner Dissertation Veränderungen der Erdoberfläche im Umkreis des Kantons Zürich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. 1909 wurde er Privat-Dozent und 1911 ordentlicher Professor für Anthropogeografie an der Universität Bern. Während seiner Laufbahn befasste er sich mit Kulturlandschaftswandel, mit den Beziehungen zwischen Politik und Geographie¹⁶⁴ sowie mit Siedlungsforschung¹⁶⁵. Er arbeitete auch am Geographischen Lexikon der Schweiz mit. Sein bekanntestes Werk, Landeskunde der Schweiz, das er für die Sammlung Göschen schrieb, erschien 1908. 1919 nahm er sich das Leben. August Aepplis Vorwort zur Geographischen Bibliographie der Schweiz für das Jahr 1919 beweist das Ansehen, dass Hermann Walser unter seinen Kollegen genoss:

Seit dem Tode von Prof. Dr. Hermann Walser in Bern ist der Literaturbericht über schweizerische geographische Publikationen, den er in Wagner's "Geographischem Jahrbuch" erscheinen liess, verwaist. Hier soll der Versuch gemacht werden, diese Lücke zu füllen, indem alljährlich eine Uebersicht der schweizerischen geographischen Literatur gegeben werden soll.166

Neben Fachbeiträgen publizierte Hermann Walser auch Reiseberichte. Zu erwähnen ist sein Text Eine Wanderung und Fahrt durch die Tarnschlucht, der in zwei Teilen am 12./19. Juni 1898 im Sonntagsblatt des Bund erschien, also in der gleichen Zeitung und fast zur gleichen Zeit wie Roberts allererster literarischer Beitrag¹⁶⁷. Der folgende Auszug aus Hermanns Reisebericht zeigt, wie dieser auf eine objektive Beschreibung abzielt:

Der ganz allgemeine Reiz solcher Wasserfahrt ist ja nicht unbekannt. Aber den besonderen, den uns dieser neue, unvergeßlich schöne Tag brachte, möchte ich versuchen den Leser nachgenießen zu lassen. [...] Man lernt mit neuen Augen sehen, rasch und kühl.

166 Aeppli: Vorwort, S. 175.

¹⁶⁴ Walser, Hermann: Zur gegenwärtigen politisch-geographischen Stellung der Schweiz.

¹⁶⁵ Walser, Hermann: Dörfer und Einzelhöfe zwischen Jura und Alpen im Kanton Bern.

¹⁶⁷ Im Mai 1898 wurden sechs Gedichte Roberts im Sonntagsblatt des Bund publiziert.

Keiner Emotion darf man sich hingeben, wenn man nicht den Eindruck eines wirren Traumes davontragen will.¹⁶⁸

Man darf sich fragen, ob Robert mit *Reiseschreibung* und seiner Wanderung durch die Taubenlochschlucht Bezug auf Hermanns Reisebericht nimmt, um 15 Jahre später seine eigene Version eines Reiseberichts zu geben.

Für einen Vergleich von Roberts Reiseschreibung mit den Schriften Hermanns habe ich eine Passage aus Hermanns Landeskunde der Schweiz gewählt. Diese schildert den Jura, dessen Quertäler und dessen Schluchten:

Das Landschaftsbild des inneren Gebirges ist von stilvoller Einfachheit. Wer auf seinen Höhen dahinwandert, durchschreitet stundenlang lichte, vom Weidenvieh angefressene Wälder von Weiß- und Rottannen, knorrigen Buchen, bemoosten Ahornen, Erlen und silbern blinkendem Laube, dann blumige, aber etwas magere, oft durch Steinmauern abgeteilte Weiden auf rissigem, rötlichem Erdboden. Er blickt in ein dicht bevölkertes Längstal hinunter, das mit grünen Wiesen in verschwimmende Fernen zieht, und wenn er es aussucht, steigt er durch steilen und wilden Bergwald hinab, den Unterholz von reichster floristischer Zusammensetzung und wahre Trümmermeere von rutschenden Steinen schwer passierbar machen. Oder aber es überrascht ihn der plötzliche Blick auf den gewölbten Felsenbau einer Kluse¹⁶⁹, deren beide Wände, in der Mitte zurückliegend, an beiden Enden aber scharf zusammenstoßend wie eine Fuchsfalle, das enge Tal gefangenhalten, durch das sich – ein seltener Anblick - der Fluß in grünen Stauungen und weißschäumenden kleinen Fällen seinen Weg sucht (Abb. 1 und 2).170

Interessant an der Stelle ist die gewählte Perspektive, aus dem Blick einer wandernden Figur. Diese Passage und ein anderer Abschnitt kurz davor auch über die Jurakette¹⁷¹ sind die einzigen Stellen in *Landeskunde der Schweiz*, an denen Hermann eine solche Perspektive einnimmt. Wie bei Robert kommt damit auch bei Hermann zum Ausdruck, dass die Jurakette der Schauplatz von zahlreichen Spaziergängen und persönlichen Erfahrungen war, von welchen die Brüder, jeder in seiner Weise, berichten.

Im Gegensatz zu Robert benutzt Hermann präzise Namen, um die Bäume zu bezeichnen: "Erlen", "Weiß- und Rottannen". Bei Hermann tragen die Adjektive zur Veranschaulichung der Szene bei: Die Ahorne sind "bemoost[]", die Buchen "knorrig[]", die Weiden "blumig[]". Die Form der Schlucht wird durch eine präzise Schilderung anschaulich gemacht.

¹⁷¹ "Wer an das Wandern in den Alpen gewohnt, eine Weidetrift in jurassischer Combe durchstreift, der vermißt erstaunt das Murmeln der Bäche, den labt nirgends das schäumende Wasser einer Felsquelle" (ebenda, S. 14).

Walser, Hermann: Eine Wanderung und Fahrt durch die Tarnschlucht, 2. Teil, S. 197.
 Eine Kluse ist eine Art von Schlucht mit steilen, felsigen Seitenwänden. Der Ausdruck

¹⁶⁹ Eine Kluse ist eine Art von Schlucht mit steilen, felsigen Seitenwänden. Der Ausdruck wird in der Schweiz hauptsächlich für die Juraklusen verwendet.

¹⁷⁰ Walser, Hermann: Landeskunde der Schweiz, S. 15f.

Hermanns Beschreibungen sind zwar in der wissenschaftlichen Sachlichkeit gehalten, entbehren deswegen aber nicht der Harmonie: "von stilvoller Einfachheit" ist nicht nur das Landschaftsbild, sondern auch Hermanns Sprache. Die Abbildungen 1 und 2, auf die Hermann hier verweist, finden sich in den Anhängen, am Ende der Landeskunde der Schweiz. Sie tragen zur Veranschaulichung der beschriebenen Landschaft bei. Insofern bilden Hermanns ,objektive' Beschreibungen des Juras die ,ideale' Ergänzung zu Roberts subjektiven Schilderungen.

Durch seine Beschreibungen der Schweiz, deren Landschaften, Einwohner und Kultur trägt Hermann Walsers Landeskunde der Schweiz auch zur 'Postkarte Schweiz' bei, wie einige ausgewählte Zeilen illustrieren:

Deswegen ist die Schweiz ein wasserreiches und für das pflanzliche Leben reich gesegnetes Land. 172

Dennoch strotzt der Wald und der vereinzelte Baumwuchs der Tannen, Buchen und Ahorne von herrlicher Kraft. 173

Aber auch in kultureller Hinsicht ist der Dualismus von Deutsch und Romanisch nicht allzu groß. [...] viel zu nahe sind auf ihrem durch die Natur geeinten Boden die Sprachstämme aufeinander angewiesen und viel zu nachsichtig schont die Majorität die Minorität, [...]. 174

Hermann Walsers Landeskunde der Schweiz schließt mit einem Teil über "Volk, Staat und Wirtschaft". Die letzten Absätze sind der Entwicklung des Verkehrswesens und dem Fremdenverkehr gewidmet. Die Entwicklung des Tourismus zu einer großen nationalen Industrie sei - wie Hermann Walsers allerletzte Worte lauten -

in erster Linie den Ferienreisenden zu verdanken, unter denen das ausländische Element so sehr vorwiegt, daß der Ehrentitel "a playground of the world" von der Schweiz in der Tat nicht zurückgewiesen werden kann, noch will.¹⁷⁵

Robert Walser, Hermann Hesse und Hermann Walser befassen sich auf unterschiedliche Weisen mit dem (Massen-)Tourismus: Wenn Hermann Walser vom Fremdenverkehr spricht, geht es vor allem um dessen wirtschaftliche Bedeutung für die Schweiz. 176 Hermann Hesses Bemerkungen

¹⁷² Ebenda, S. 9.

¹⁷³ Ebenda, S. 14.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 127.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 142.

¹⁷⁶ 100 Jahre später weisen Cédric Humair und Laurent Tissot darauf hin, dass der Tourismus um die zwei letzten Jahrhundertwenden zur Schaffung von Wohlstand in der Schweiz beigetragen hat, und dies mehr noch als die Uhrenindustrie oder der Banksektor. Zwischen den Generationen von Wissenschaftlern bleibt der englische Ehrentitel "playground of the world" gleich. Humair/Tissot: Le Tourisme suisse et son rayonnement international. "Switzerland, the playground of the world".

über "die geplante Eisenbahn auf den Säntis" und die "Plakate der Toilettenartikel- und Schokoladenfabriken" bezeugen, wie um die Jahrhundertwende die Reisekultur mehr und mehr vom Massentourismus geprägt wird. Es geht hier vorwiegend um die materielle Seite dieser neuen Form von Tourismus. Wenn Robert Walser dagegen vom Massentourismus spricht, geht es ihm insbesondere um eine Distanzierung von einer Form des Unterwegsseins ohne Aufmerksamkeit für den Weg.

3.10. ,Ziel' von Walsers Reisebeschreibung bzw. Reisebericht

Am Ende des Textes äußert der Erzähler den Wunsch, dass dieser "einiges Vergnügen bereiten wird" (NM, 330 / KWA 1-11, 54). Unterwegs aber stoßen wir auf einen anderen Kommentar des Erzählers über das Ziel seiner Reisebeschreibung bzw. seines Reiseberichts:

Oho! da philosophiere ich schon wieder. Weg damit, das will nicht recht zu meiner heiteren und kecken Reisebeschreibung passen, die den, der sie liest, mehr unterhalten und belustigen als niederdrücken und nachdenklich stimmen *soll*. (NM, 320)

Oh! da philosophiere ich, was ich lieber unterlassen haben möchte, da mir dies durchaus nicht zur heiteren, kecken Reisebeschreibung zu passen scheint, womit *ich* den, der sie liest, mehr unterhalten und belustigen als ängstlich stimmen und nachdenklich machen *will*. (KWA 1-11, 35f.)

Walsers Betonung der Unterhaltungsfunktion seiner Texte ist nicht zu unterschätzen. Damit erhält der Leser einen Rekreations-Raum, um sich zu regenerieren, etwas Anregendes und, wie es Walser gegenüber Frisch betont, "Positives!" (BA2, 20, Hervorh. R.W.), um sich zu entspannen.

In Reisebeschreibung nimmt der Ich-Erzähler eine fast "moralische" Haltung zu diesem Programm an: Die Reisebeschreibung "soll", den Leser "unterhalten und belustigen", dies sicher auch im Kontrast zu den meisten anderen Texten, die in den Kriegsjahren in Der Neue Merkur publiziert wurden.

In Reisebericht dagegen profiliert sich der Ich-Erzähler hinter seinem "Programm" mit einem "ich" und einem "will", um diesen ganz auf den Leser auszurichten: Ich will mit dieser Reisebeschreibung den Leser unterhalten und belustigen. Die Umarbeitung spiegelt auch die prononcierte Selbstdarstellung des berichtenden Ichs der bearbeiteten Fassung wider, welches nun, in der Selbstrevision des Textes, als deren Subjekt bewusster auftritt.

4. Naturschilderung – Naturstudie

4.1. Einführung

In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurde die Frage nach der literarischen Gestaltung des Verhältnisses des Menschen zur Natur im Zusammenhang mit den romantischen Bezügen untersucht. Diese Frage hat in der letzten Zeit im Zeichen des *Ecocriticism* eine neue Aufmerksamkeit erhalten, und dies gibt Walsers Naturschilderungen eine neue Aktualität. Auf das ökologische Potential der Literatur möchte ich in diesem Kapitel eingehen, anhand einer vergleichenden Lektüre von Walsers Text *Naturschilderung*, der 1916 in der deutschen Monatszeitschrift *Die Rheinlande* erschien, und dessen bearbeiteten Fassung *Naturstudie*, die 1920 in *Seeland* publiziert wurde. Von besonderem Interesse ist die Überarbeitung, da sie gegenüber dem Erstdruck ein zusätzliches Stadium der Selbstreflexion aufweist und demzufolge ein reflektiertes Verhältnis des Menschen zur Natur darstellen könnte.

Durch den Fassungsvergleich möchte ich insbesondere zeigen, wie sich der Erzähler von *Naturschilderung* danach sehnt, eine 'ursprüngliche' Einheit Natur-Kultur wieder zu gewinnen. In *Naturstudie* geht es dem Erzähler hingegen darum, an der Dichotomie Natur-Kultur, die hier als nicht mehr aufhebbar betrachtet wird, mittels der Sprache zu arbeiten. Im Laufe der Analyse wird sich zeigen, wie der Erzähler von *Naturstudie* ziemlich systematisch die Vermenschlichung der Natur der Erstfassung demontiert, dies vor allem durch das Weglassen der Vergleiche Mensch-Natur. Grundlegend für einen neuen ökologischen Diskurs ist diese Entwicklung, da damit die Tendenz hinterfragt wird, menschliche Eigenschaften 'naiv' auf die Natur zu projizieren oder diese aus der Natur zu entnehmen.

Die Untersuchung beginnt mit einer Präsentation der Erzählstruktur, der Erzählperspektive und der Leser der zwei Texte. Es folgt eine Analyse der Natur in ihrer ästhetischen Dimension und der ambivalenten Konzeption der Natur als Nutzgegenstand und als Erholungs- und Zufluchtsort. Ein besonderes Augenmerk wird abschließend dem Thema der 'Aufmerksamkeit' geschenkt. Wie Literatur ein ökologisches Engagement nicht nur inhaltlich, sondern auch – was der Literatur eigen ist – sprachlich vermitteln kann, das soll im Zentrum der vergleichenden Lektüre stehen.

Zum Einstieg in die Textanalyse werden wichtige Ansätze des *Ecocriticism* und auch einige Angaben über die deutsche Tradition einer ökologisch orientierten Literaturinterpretation vorangestellt.

4.2. Ecocriticism: Definition und Überblick

In einer Welt, die mehr und mehr durch menschliche Aktivitäten gefährdet ist, hat sich der *Ecocriticism*¹⁷⁷ seit den 1970 Jahren als ein schnell wachsender, interdisziplinärer Zweig der Literaturwissenschaft herausgebildet und er wurde Mitte der 1990er Jahre in den USA und Mitte der 2000er Jahre in Europa als eine neue, kritische, selbstständige Schule anerkannt. Lawrence Buells Buch *The Environmental Imagination* (1995) – eine der bis heute anspruchsvollsten Studien über die Art und Weise, wie Literatur die natürliche Umwelt darstellt – sowie Cheryll Glotfeltys und Harold Fromms Sammelband *The Ecocriticism Reader* (1996) gelten als Pionierwerke der *Ecocriticism*-Forschung.

In diesem nun sehr breiten, stark ausdifferenzierten Forschungsgebiet lassen sich zwei für diese Arbeit wesentliche Fragerichtungen erkennen: Gemeinsamer Nenner zwischen den verschiedenen Studien ist erstens die Überzeugung, dass die aktuelle ökologische Krise auf die Trennung von Natur und Kultur und auf die daraus resultierende anthropozentrische Weltanschauung zu Lasten der Natur zurückzuführen ist, die sich in den westlichen Gesellschaften installiert haben. Sind aber 'Natur' oder 'Landschaft' nicht kulturelle Begriffe, die vom Menschen erschaffen wurden, um sich von diesem Nicht-Selbst abgrenzen zu können?¹⁷⁸ Während feministische, marxistische oder postkoloniale Kritiker die Verbindung zwischen Macht und Diskurs untersuchen, um das Konstrukt der patriarchalischen, kapitalistischen oder eurozentrischen Diskurse zu hinterfragen, kann aber die Natur nicht für sich selbst sprechen. Es stellt sich beim *Ecocriticism* die Frage, wie die Literatur die Natur zum Sprechen bringen kann.

Im Gegensatz zu zeichentheoretisch ausgerichteten Ansätzen des Poststrukturalismus ist zweitens die Rückkehr zur Referenz Welt für den *Ecocriticism* grundlegend, um die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft wieder mehr auf die reale Welt zu richten. In der Einleitung zu *The Ecocriticism Reader* geht Cheryll Glotfelty auf die Frage nach der Referenzfunktion der Literatur ein, indem sie den *Ecocriticism* als "the study of the relationship between literature and the physical environment"¹⁷⁹ definiert. In diesem Sinne fasst Kate Rigby den Ansatz *Ecocriticism* zusammen:

-

¹⁷⁷ Im deutschen Sprachraum ist der *Ecocriticism* auch unter "Ökokritik" oder "ökokritische Ansätze" bekannt. In seiner 2. Auflage (2001) enthält das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* ein Lemma zu *Ecocriticism* bzw. Ökokritik. Der Vereinfachung halber wird der Begriff *Ecocriticism* benutzt, der in der deutschen Debatte die breiteste Akzeptanz findet.

¹⁷⁸ Harmut Böhme notiert: "Die Natur ist die Geschichte dessen, was die Menschen aufgrund kognitiver, technischer, ästhetischer, religiöser u.a. Modelle eben *als* Natur entworfen haben" (Böhme, Harmut: *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, S. 119, Hervorh. des Autors).

¹⁷⁹ Glotfelty: Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis, S. xviii.

Ecocriticism, then, remembers the earth by rendering an account of the indebtedness of culture to nature. While acknowledging the role of language in shaping our view of the world, ecocritics seek to restore significance to the world beyond the page. More specifically, they are concerned to revalue the more-than-human natural world, to which some texts and cultural traditions invite us to attend.¹⁸⁰

Kann aber der *Ecocriticism* auf die Mimesis-Funktion zurückgreifen, ohne die aktuellen Entwicklungen in der Literaturwissenschaft, die die Möglichkeiten der Repräsentation stark hinterfragen, zu berücksichtigen? Ist es nicht gerade die Sprache, die der Literatur im Gegensatz zu anderen Medien erlaubt, uns auf unsere anthropozentrische Weltanschauung – "role of language in shaping our view of the world" – aufmerksam zu machen?

In Rigbys Definition bekennt sich die Kultur gegenüber der Natur als schuldig: "indebtedness", "to revalue". Dies markiert eine implizite moralische Position, die wir im amerikanischen Diskurs immer wieder finden. In *The Environmental Imagination* erstellt Buell eine Checkliste von Merkmalen, die Umwelt-Texte aufweisen sollen. ¹⁸¹ Unter Punkt 3 listet er die "menschliche Verantwortung gegenüber der Umwelt als Teil des ethischen Rahmens eines umweltorientierten Textes" (Übersetzung D.F.) auf.

Unter der Neuevaluierung von "texts and cultural traditions" nennt Rigby vor allem die Gattung Nature Writing. Diese wird von vielen Ökokritikern als eine 'blühende' Form der umweltorientierten Literatur bezeichnet, die zu einem besseren ökologischen Bewusstsein führen konnte. In seinem Artikel A Taxonomy of Nature Writing nennt Thomas J. Lyon drei grundlegende Merkmale, die diese Texte charakterisieren: "natural history information, personal responses to nature, and philosophical interpretation of nature". ¹⁸² Basierend auf dem relativen Gewicht, das ein Autor den faktischen Informationen, den persönlichen Reaktionen und den philosophischen Reflexionen gibt, schlägt Lyon eine Klassifizierung der Gattung in sieben Kategorien vor, von rein faktischen Fachbüchern bis zu rein philosophischen Essays. ¹⁸³ In Rambles, die Lyon als eine klassische Form des amerikanischen Nature Writing betrachtet, reist der Ich-Erzähler in der Regel nicht weit weg und zeigt intensive Gefühle für die Natur seiner

¹⁸⁰ Rigby: Ecocriticism, S. 154.

¹⁸¹ "1. The nonhuman environment is present not merely as a framing device but as a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history. [...] 2. The human interest is not understood to be the only legitimate interest. [...] 3. Human accountability to the environment is part of the text's ethical framework. [...] 4. Some sense of the environment as a process rather than as a constant or a given is at least implicit in the text." (Buell: *The Environmental Imagination*, S. 7f.).

¹⁸² Lyon: A Taxonomy of Nature Writing, S. 276.

¹⁸³ Field Guides and Professional Papers / Natural History Essays / Rambles / Solitudes and Back-Country Living / Travel and Adventure / Farm Life / Man's Role in Nature. Vgl. ebenda, S. 278.

vertrauten Umgebung. Das soll auf Walser übertragen werden: Es wird zu bestimmen versucht, inwiefern die *Rambles* Walsers Texten entsprechen; der Ich-Erzähler von *Naturschilderung* und von *Naturstudie*, in welchen sich Walser beim Erzählen hineinversetzt, reist nicht weit weg von Walsers Vaterstadt Biel und zeigt intensive Gefühle für die Erscheinungen dieser vertrauten Umgebung.

Die Neubewertung des Nature Writing hat auch neue Perspektiven auf die romantische Literatur und deren Ästhetisierung der Natur generiert. Der Romantik wird oft vorgeworfen, historisch nicht so sehr einen wirklichen Widerstand gegen die industrielle Ausbeutung der Natur zu leisten, als viel mehr als eine Kompensation dafür zu funktionieren. Die ambivalente Konzeption der Natur als Nutzgegenstand und als Erholungs- und Zufluchtsort ist eines der wichtigsten Themen, das der Ecocriticism aufgreift und das in Großbritannien mit der Untersuchung der britischen Romantik ein besonderes Echo findet. Laurence Coupes Sammelband The Green Studies Readers. From Romanticism to Ecocriticism (2000) hat in Großbritannien einen ähnlichen Status wie Glotfeltys und Fromms The Ecocriticism Reader erreicht. In seinem Buch The Song of the Earth (2000) versucht Jonathan Bate, die romantische Tradition neu zu bewerten. Für Bate sollen die Ecopoetics nicht nach einer Darstellung, sondern nach einer Vergegenwärtigung der Natur streben. Wie die Nationalparks Erholungsgebiete für den Körper bieten, soll die Poesie einen ähnlichen Raum für den Geist schaffen.

Die Konzeption der Natur als Nutzgegenstand wird insbesondere von ökofeministischen Kritikern erforscht, die eine Entsprechung in der männlichen Beherrschung der Frauen finden. In *The Lay of the Land* – eine breite Untersuchung amerikanischer Texte, die ausschließlich von Männern geschrieben wurden – analysiert Annette Kolodny schon 1975 die "pervasive metaphor of 'land-as-woman', a linguistic construction that […] provides clues to historic pattern of domination and exploitation of the land"¹⁸⁴.

In Deutschland hat sich eine 'kulturökologische' Variante des Ecocriticism etabliert. Laut Hubert Zapf verhält sich Literatur "in Analogie zu einem ökologischen Prinzip oder einer ökologischen Kraft innerhalb des größeren Systems ihrer Kultur"¹⁸⁵. Zapfs Theorie setzt eine Analogie von Verhältnissen an: Einerseits die ökologische Kraft in der Natur und andererseits die regenerative, revitalisierende Kraft der Literatur im kulturellen System.

Dieser sehr kurze Überblick über einige der wichtigsten Ansätze des *Ecocriticism* zeigt, wie heterogen die Debatte ist. Es lässt sich erkennen, dass sich viele Studien auf thematische und ethische Fragen und auf die Neubewertung von Umwelt-Texten fokussieren.

_

¹⁸⁴ Glotfelty/Fromm: The Ecocriticism Reader (Recommended Reading), S. 395.

¹⁸⁵ Zapf: Literatur als kulturelle Ökologie, S. 3 (Hervorh. des Autors).

4.3. Deutsche Entwicklung einer ökologisch orientierten Literaturinterpretation

Wie Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe in der Einleitung ihres 2015 erschienenen Sammelbandes Ecocriticism. Eine Einführung betonen, gibt es im deutschen Kontext

eine breite Tradition von der Phänomenologie (Heidegger), über die Kritische Theorie (Benjamin, Adorno), Gesellschaftstheorie und Verantwortungsethik (z.B. Erich Fromm, Hans Jonas) bis zur Naturästhetik (Gernot und Hartmut Böhme, Martin Seel), in der die Verbindung von Philosophie, Kunst und Literatur zur Natur/Ökologie eine zentrale Rolle spielt. 186

Laut Dürbeck und Stobbe könnte dies teilweise erklären, warum die Literatur- und Kulturwissenschaften in Deutschland bis vor wenigen Jahren noch relativ verhalten auf ökokritische Ansätze reagiert haben. 187 Ihr Band schließt insofern eine Lücke, als er einen Einblick in die wichtigsten theoretischen Perspektiven des *Ecocriticism* gibt sowie spezifische Ansätze im deutschen Kontext vorstellt, die sich in weiterem Sinne dem *Ecocriticism* zuordnen lassen. Der letzte Teil der Sammlung widmet sich dem ökologischen Potential von Literatur, Film und Kunst.

Noch bevor die *Ecocriticism*-Debatte Deutschland erreichte, hat Gernot Böhme eine anders akzentuierte ökologische Perspektive vorgeschlagen. In seiner Monographie *Für eine ökologische Naturästhetik* (1989) schlägt er einen anderen Weg ein, indem er unsere sinnliche Entfremdung hinterfragt und eine neue 'ästhetische Erziehung des Menschen' fordert, um uns auf unsere Natürlichkeit aufmerksam zu machen. Es geht Böhme um das (Sinnes-)Bewusstsein, um die Rolle des Ästhetischen im Sinne von Wahrnehmung und um das Wahrnehmen als das Spüren einer gewissen Atmosphäre. Böhme definiert "Atmosphären" als "räumliche Gebilde", "die in affektiver Betroffenheit erfahren werden".¹⁸⁸ Die ästhetische Kategorie der Atmosphäre ist nicht mehr die Schönheit, sondern das "Wohlsein" von Mensch und Natur.¹⁸⁹ Das Stichwort der 'ästhetischen Erziehung des Menschen' entlehnt er Friedrich Schillers theoretischer Abhandlung *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795).

Die sicher einflussreichsten Äußerungen über das Verhältnis Mensch-Natur finden sich in einer anderen Schrift Friedrich Schillers *Ueber naive*

¹⁸⁶ Dürbeck/Stobbe: Einleitung, S. 11.

¹⁸⁷ In der Einführung seiner Monographie *The Ecological Voice in Recent German-Swiss Prose* (2011) gibt Andrew Liston einen Überblick über den Zustand des *Ecocriticism* im deutschen Sprachraum. Er stellt ebenfalls fest, dass sich nur wenige Germanisten mit ökologischen Ansätzen auseinandersetzen.

¹⁸⁸ Böhme, Gernot: Für eine ökologische Naturästhetik, S. 148.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 11.

und sentimentalische Dichtung (1795): Einerseits stellt die Natur einen Urzustand dar, aus dem der Mensch erwachsen ist und nach dem er sich aber immer noch sehnt: "Mit schmerzlichem Verlangen sehnen wir uns dahin zurück, sobald wir angefangen, die Drangsale der Kultur zu erfahren"¹⁹⁰. Andererseits gibt es kein Zurück mehr, der Mensch hat Vernunft. Er muss also einen anderen Weg zur Harmonie nehmen, und dieser Weg führt für Schiller über die Kunst. Den Werken der Griechen entnimmt Schiller den Eindruck, diese haben "vertraut [...] mit der freyen Natur" gelebt; deshalb hingen sie daran nicht mit demselben "sentimentalischen Interesse" wie die modernen Dichter.¹⁹¹ Schiller unterscheidet daher die alten und modernen Dichter als "naive" und "sentimentalische": Während sich dem naiven Dichter die Natur noch als ungeteilte Einheit darstellte, müsse der sentimentalische Dichter "unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Innhalt nach, wieder her [] stellen".¹⁹²

Auf Böhmes und Schillers Ansätze werde ich mich stützen, um das Verhältnis von Walsers Figuren zur Natur zu definieren.

4.4. Präsentation der Texte Naturschilderung und Naturstudie

4.4.1. Narrative Struktur – "Subjekt" der Texte

Narrative Struktur

Eine Untersuchung der Struktur der Texte zeigt, dass diese eher zyklisch verlaufen: Der Ich-Erzähler erinnert sich an frühere Naturerlebnisse, die in Wechselbeziehung mit seinen damaligen Gefühlen stehen. Die Beobachtungen der äußeren und inneren Welt führen zu persönlichen und sozialen Reflexionen sowie zu Kommentaren des Erzählers über das Erzählte. Als sich der Erzähler bei diesen Exkursen ertappt, bricht er damit ab, um wieder an seine Erinnerungen an frühere Naturerlebnisse anzuknüpfen:

Wie ich sehe, bin ich im besten Zug, mich zu verirren, vom wahren Gegenstand abzuweichen. Ich will daher dorthin zurückkehren, wo *ich* abgebogen bin, damit *ich* auf dem rechten Weg weitergehen kann. (Rh, 27)

Wie ich einsehen muss, bin ich im besten Zug, mich zu verirren, d.h., vom wahren Gegenstand abzuweichen. Man will daher so schnell wie möglich dorthin zurückkehren, wo abgebogen worden ist, damit auf richtigem Weg weitergegangen werden kann. (KWA 1-11, 59)

Solche zyklischen Konstruktionen sind in Walsers Bieler Zeit eher selten und bilden einen Kontrast zu den anderen Texten von Seeland, in denen

¹⁹⁰ Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, S. 427.

¹⁹¹ Ebenda, S. 429.

¹⁹² Ebenda, S. 473.

z.B. eine Wanderung vom Ausgangspunkt bis zum Ziel (*Reisebericht*) erzählt oder ein Tag im Leben des Erzählers (*Der Spaziergang*) linear geschildert wird. Diese Kreisbewegungen spiegeln die natürlichen Zyklen wider, die wir neben dem linearen Vergehen der Zeit finden. Am Schluss der Texte gehen die Ich-Erzähler auf dieses Thema direkt ein:

Geburt und Tod, die Wiege und das Grab tauchen aus der Waldesstille, aus der Waldeseinsamkeit, aus dem Waldesrauschen nah vor meinen Augen auf, Anfang und Ende geben sich die Hand. Alles ist freundlich. Das Kind steht neben dem Greis. Alles, alles ist verständlich. Im Wald ist alles verständlich. Leben und Sterben liegen nah beisammen. O, wer doch entweder ewig leben oder ewig sterben könnte! (Rh, 31)

Aus der Abgesondertheit tauchen Geburt und Tod, Wiege und Grab dicht vor mir auf. Während ich über meinem Kopf ein Rauschen höre, stelle ich mir vor, dass Leben und Sterben, Beginnen und Endigen freundschaftlich beisammen liegen. Neben dem Greise steht das Kind. Blühen und Welken umarmen einander. Der Ursprung küsst den Fortgang. Anfang und Abschluss geben einander lächelnd die Hand. Erscheinen und Verschwinden sind ein Einziges. Im Wald ist alles verständlich. Ach, wer doch ewig leben und ewig sterben dürfte. (KWA 1-11, 77f.)

Der Erzähler von *Naturschilderung* verbindet eine romantische Szenerie ("aus der Waldesstille, aus der Waldeseinsamkeit, aus dem Waldesrauschen") mit Reflexionen über das lineare Vergehen der Zeit und über den ewigen Kreisverlauf des Lebens.

In Naturstudie hingegen wird die romantische Szene an einen unbestimmten Ort versetzt: "Aus der Abgesondertheit". Der Erzähler hört ein "Rauschen" über seinem Kopf, das die Beschreibung abstrakter macht. Die Substantivierung von Verben und der hinzugefügte Metadiskurs "stelle ich mir vor" tragen zur reflexiveren Tendenz der Zweitfassung bei. Auffallend ist der neu eingefügte Satz: "Blühen und Welken umarmen einander". Während das Verb 'umarmen' eine Vermenschlichung des 'Blühens' und des 'Welkens' mit sich bringt, lösen sich gleichzeitig die Verben 'blühen' und 'welken' durch deren Substantivierung von der Natur ab, so dass der Erzähler diese abstrakten Konzepte für die natürlichen Zyklen und die kreisförmigen Bewegungen seiner 'Studie' metaphorisch benutzen kann.

Bemerkenswert im ersten Zitat dieses Abschnitts ist die Umformulierung des Satzes: "wo ich abgebogen bin, damit ich auf dem rechten Weg weitergehen kann" in: "wo abgebogen worden ist, damit auf richtigem Weg weitergegangen werden kann". Die Passiv-Form der Zweitfassung spiegelt insofern die natürlichen Zyklen wider, in welchen der menschliche Agens keine Rolle spielt. Bei der bearbeiteten Fassung kommt die Struktur der Geschichte ohne den Menschen aus, wie die Natur selbst.

"Subjekt" der Texte

Mitten in seine Geschichte fügt der Ich-Erzähler eine Abschweifung ein, in welcher er eine seiner "Liebesaffären" nacherzählt, die vorläufig die Kette der zyklischen Konstruktionen unterbricht. Der Fassungsvergleich stellt einen wichtigen Unterschied zwischen den zwei Texten heraus: Der Ich-Erzähler von *Naturschilderung* sehnt sich nach einer "Teilnahme" der Frau am "Zauberspiel der göttlichen Natur" (Rh, 29), was sein Interesse an einer ursprünglichen Einheit Natur-Mensch betont. Der Ich-Erzähler von *Naturstudie* wünscht sich dagegen eine "Freude" der Frau am "holden Naturschauspiel" (KWA 1-11, 68), was die Natur auf einer distanzierten Ebene (Verbindung Kunst-Natur) erfasst.

Diese Abschweifung führt dann zum "Höhepunkt" des Textes, in dem der Erzähler verkündet, was das "Subjekt" seines Textes sei:

Ich könnte noch ein anderes kleines Liebes-Zwischenspiel erwähnen, aber ich will es unterlassen, denn das alles gehört hier, wie ich glaube, nicht recht zur Sache, deren Wesen die Natur ist. Zur Sache, zur Sache! (Rh, 30)

Wie mir übrigens scheint, könnte ich recht gut noch ein anderes interessantes Liebeszwischenspiel anfügen und einflechten. Ich will solches jedoch unterlassen, weil ich der Ansicht bin, dass jedes derartiges Geplänkel, Gemunkel usw. hier kaum am Platze wäre und daher keineswegs hierher gehört. "Bleiben Sie gefällig bei der Sache, geehrter talentierter Herr Verfasser", möchte ich zu mir selber sagen. In der Tat handelt es sich hier mehr um Natur als um irgend etwas sonstiges, mehr um stille, zielbewusste Weltbetrachtung als um dramatische oder amuröse Auftritte. (KWA 1-11, 69f.)

Nach der Abschweifung wendet sich der Erzähler von *Naturschilderung* unmittelbar der "Natur" und somit der 'Referenz Welt' zu.

Dem Erzähler von *Naturstudie* geht es dagegen um eine Investition beim Beschreiben bzw. beim Schreiben ("zielbewusste Weltbetrachtung"), die sich in der Wendung "in der Tat" widerspiegelt. Dies zeigt, dass der Erzähler nicht nur auf die Natur, sondern auch auf den Text Wert legt. Dieser Fokus auf den Text spiegelt sich in einer verstärkten Inszenierung des Erzählers als "Verfasser" des Textes wider. Wichtig ist auch das hinzugefügte Verb "einflechten", das die Textur des Textes (Text: lateinisch *texere* "weben', 'flechten') auf die Textebene verschiebt und diese somit hervorhebt. Das "Geplänkel, Gemunkel" weist auf das harmlose Wortgefecht zwischen dem Erzähler und der Frau hin. In ihren Lautwiederholungen machen diese Worte auf die akustische Dimension der Sprache aufmerksam.

4.4.2. Erzählperspektive – Leserbezug

Naturschilderung und Naturstudie werden aus der Perspektive einer Ich-Figur erzählt. Die Ich-Erzähler sind die Hauptfiguren des Geschehens, obwohl es sich hier weniger um handlungsstarke Texte als um Beobachtungen über die Natur handelt, welche die Ich-Figuren zu persönlichen Reflexionen sowie zu Kommentaren über das Erzählte führen. Durch diese Vermischung der Wahrnehmungs- und Darstellungsebene lässt sich das erlebende Ich nicht immer eindeutig vom erzählenden Ich unterscheiden. Die Gegenüberstellung des ersten Satzes des Textes deutet auf einen wichtigen Unterschied zwischen den zwei Fassungen hin:

Ich war dabei innig ergriffen und so seltsam bewegt, wie ich es mir heute kaum noch zu erklären vermag. (Rh, 27) Wie ich bei dem allem so innig ergriffen, so seltsam bewegt sein *konnte*, vermag ich mir heute kaum noch irgendwie zu erklären. (KWA 1-11, 57)

In Naturschilderung bildet der Satzteil "Ich war dabei innig ergriffen und so seltsam bewegt" den Hauptsatz. Dies lässt vermuten, dass das erlebende Ich im Zentrum der Naturerlebnisse stehen wird, um die Naturschönheit in Verbindung mit seinen inneren Gefühlen zu betonen. In Naturstudie rückt dagegen das Kommentieren des erzählenden Ichs in den Vordergrund, indem der Satzteil "vermag ich mir heute kaum noch irgendwie zu erklären" den Hauptsatz bildet. Dies lässt vorausahnen, dass das erzählende Ich im Mittelpunkt stehen wird, so dass es die Naturerlebnisse auf einer zweiten Ebene reflektieren und darstellen kann. Das hinzugefügte Modalverb "konnte" lässt Zweifel aufkommen und schafft so eine zusätzliche Distanz zur damaligen Gemütsverfassung.

Der Erzähler entfernt sich immer wieder von seiner "Schilderung" bzw. seiner "Studie" der "Natur", um einen Dialog mit dem Leser herzustellen. Wie das nächste Beispiel zeigt, treten rhetorische Fragen und Leseranreden in *Naturstudie* wesentlich öfter als in *Naturschilderung* auf:

Wie dankbar sah ich alles an, wie froh war ich, daß ich alles anschauen konnte, wie glücklich pries ich mich, daß ich Augen hatte und Ohren hatte und Zeit hatte, zu schauen, zu hören, und daß ich ein Herz hatte, alles zu empfinden und zu fühlen. Die Blumen und grünen Blätter schauten mich wie mit Augen an und lächelten wie mit Lippen und frischen Wangen. (Rh, 31)

Niemals werde ich zu bereuen haben, dass ich Aug und Ohr, alle Aufmerksamkeit, Sinne und Gedanken und die Seele eifrig euch hingab. Schädigen hätte mich vieles können; dieses aber gewiss nicht. Wie könnte dich schädigen, was dich lebendig macht? Zeitverlust? Wenn ich Kraft, Mut, Geduld, Liebe und Beseelung gewinne, will ich herzlich gern Geld wie Zeit verlieren. (KWA 1-11, 75)

Dem Erzähler vom Erstdruck geht es um eine sinnlich-emotionale Wahrnehmung der Natur ("schauen", "hören", "empfinden", "fühlen", "Herz"),

welche am Ende der Passage mit Vergleichen zwischen Mensch und Natur betont wird. In der bearbeiteten Fassung geht es dem Erzähler dagegen um Qualitäten ("Kraft, Mut, Geduld, Liebe und Beseelung"), die er durch seine Betrachtung der Natur gewinnen kann und die durch rhetorische Fragen und 'du'-Anreden betont werden. Die Vergleiche Mensch-Natur lässt der Erzähler von *Naturstudie* ganz weg.

Als zweites Beispiel sei eine Stelle angeführt, in welcher der Erzähler die Dichotomie Stadt-Land als Bestandteil der Dichotomie Kultur-Natur angeht:

Die fleißige Kenntnis des Landes machte mir die Stadt schöner und umgekehrt die Stadt das Land. Eine Arbeit hilft der andern, ein Wissen dem andern, eine Liebe und Sorgfalt der andern. (Rh, 31)

Das Land macht mir die Stadt und diese wieder jenes angenehm. Durch das eine mochte sich mir auch das andere und nach und nach alles übrige bekannt geben. Hilft nicht jede Arbeit der andern? Geht nicht ein Wissen rasch zum folgenden über? Sind allerlei Liebe und allerhand treuliche Sorgfalt einander nicht überall heimlich behilflich? Wenn ich da und dort Interesse zeige, Anteil nehme, Eifer entwickle, Wärme und Gutmütigkeit bekunde, so wird es wohl geschehen, dass ein seltsames, gesetzhaft Verbundenes auch mir wieder einige Güte erzeigt und Liebe erweist. Den ich leben lasse, wird auch mich gefällig leben und vorwärtskommen lassen wollen. Ich will glauben, dass dies so ist, wenigstens will ich es hoffen, und ist es anders, so sind du und ich und wir alle noch nicht verloren. (KWA 1-11, 76)

Die Erzähler machen darauf aufmerksam, dass sie die Stadt und das Land nicht als Gegensätze, sondern als sich ergänzende und sich gegenseitig helfende Teile betrachten. Dies führt den Erzähler der Bearbeitung dann dazu, eine lange Reflexion über menschliche Beziehungen hinzufügen, die durch rhetorische Fragen und Leseranreden ("du") betont wird. Die ganze Menschheit wird hier sogar in einem "wir" eingeschlossen.

Interessant ist zudem, wie die Wörter "Arbeit", "Wissen", "Liebe" und "Sorgfalt", die in der Erstfassung im zweiten Satz zu finden sind, in *Naturstudie* als Anknüpfungspunkte benutzt werden, um die Reflexion in drei zusätzlichen Sätzen weiter zu entwickeln. Diese Vorgehensweise ist an manchen Orten der Bearbeitung zu beobachten. In Anlehnung an die Pflanzenvermehrung geht es insofern um eine "Wörtervermehrung".

Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Erzähler der Bearbeitung neue rhetorische Mittel dann einsetzt, wenn er die Aufmerksamkeit des Lesers auf abstrakte Reflexionen oder auf moralische Positionen richten möchte. Ein bezeichnendes Beispiel dafür wurde schon bei der Untersuchung von Reisebericht zitiert (vgl. den Abschnitt 3.7): In einer Passage, welche Walser für Naturstudie neu schreibt, hebt der Erzähler der Bearbeitung die Tugenden der Arbeit hervor, und benutzt dabei rhetorische Fragen, Leseranreden und empathische Wiederholungen, um seine Aussage mehr Gewicht zu verleihen.

Der Ich-Erzähler von *Naturschilderung* verwendet dagegen wenige rhetorische Fragen und nur einmal Leseranreden, dies am Textende, als er "in der Erinnerung noch einmal in den Tannenwald" (Rh, 31) hineintritt: "Eine schöne edle Stummheit tritt *dir* als sichtbar-unsichtbare Gestalt leis entgegen. *Du* trittst hinein in die hohe Tempelhalle, in das kühle, stille, grüne, freie, hohe Kircheninnere." (Rh, 31) Dem Leser der Erstfassung wird unterstellt, er sei ein Liebhaber von romantischen Stimmungen und möchte eine "ursprüngliche" Einheit Natur-Kultur zurückgewinnen.

4.5. Die Natur in ihren ästhetischen Dimensionen

Ästhetik wurde von Alexander Gottlieb Baumgarten als "Gesetze der sinnlichen und lebhaften Erkenntnis"¹⁹³ definiert. Mit seiner Schrift Aesthetica (1750) wird Baumgarten häufig als Begründer der philosophischen Ästhetik angesehen, obwohl sich Philosophen seit der Antike mit dem Thema beschäftigten. Etymologisch geht der Begriff nämlich auf das Griechische aisthētós "wahrnehmbar" und aisthētikós "der Wahrnehmung fähig" zurück. ¹⁹⁴ Mit seiner ökologisch motivierten Ästhetik knüpft Gernot Böhme an "das ursprüngliche Projekt von Baumgarten und Meier, nämlich das Projekt einer allgemeinen Theorie sinnlicher Erkenntnis"¹⁹⁵ an. Durch Kant und die Romantik wurde dann der Begriff Ästhetik Synonym für Kunstphilosophie.

In diesem Abschnitt wird auf die Rolle der Ästhetik im Sinne der Wahrnehmung und der sprachlich gestalteten Darstellung der Natur eingegangen. Um die Analyse zu strukturieren, werden zuerst ein paar visuelle und akustische Elemente separat behandelt. Auf die Synästhesien und die schöne Natur wird in einem zweiten Schritt eingegangen.

¹⁹⁵ Böhme, Gernot: Für eine ökologische Naturästhetik, S. 9.

¹⁹³ Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, S. 84.

¹⁹⁴ Ebenda.

4.5.1. Visuelle Elemente

Einmal sah ich auch eine blühend rote Abendwolke über einem Garten voll blühender Rosen und Lilien. (Rh, 27)

Ich sah in den Gärten und auf den felsigen Abhängen Feuer lodern, [...]. (Rh, 27)

Und wieder loderte auch das Blau, derart, daß *ich* zweierlei Feuer lodern *sah*. (Rh, 28)

Mir fällt ein, dass ich einmal an dem und dem Garten vorbeizugehen kam, wo über Rosen und Lilien glühend rotes Abendgewölke schwamm. (KWA 1-11, 58)

In gewissen Gärten auf felsigen Abhängen loderte Feuer, und die Art [...]. (KWA 1-11, 60)

Wieder loderte auch das Blau, so, dass zweierlei Feuer loderten. (KWA 1-11, 65)

Die Beispiele zeigen, dass das erlebende Ich von Naturschilderung im Mittelpunkt der visuellen Wahrnehmung – ,ich sah' – steht, während das erlebende Ich von Naturstudie in den Hintergrund tritt, um einen unpersönlichen Eindruck zu vermitteln. Indem das "Feuer" und das "Abendgewölke" in Naturstudie zum Subjekt der entsprechenden Sätze werden, entfernt sich die Zweitfassung von der gewöhnlichen Subjekt-Objekt-Struktur: Mensch als Subjekt und Wahrnehmender – Natur als Objekt und Wahrgenommene. Das erste Zitat macht zudem sichtbar, wie Walser in Naturstudie sowohl seinen Erzähler als auch die Natur in Bewegung setzt, eine Entwicklung, auf die ich noch zurückkommen werde.

Im Laufe seiner Wanderungen nimmt der Ich-Erzähler die Natur auch passiv wahr. Diese Passivität erlaubt ihm, die Natur sinnlich und emotional aufzunehmen. Sie steht auch im Kontrast zu unserem gewöhnlichen aktiven und anthropozentrischen Naturverhältnis, in dem die Natur zum Ort des Eingreifens wird:

Ein Strom des Außerordentlichen floß auf meine Augen zu. (Rh, 27)

Auf mich schien ein Strom des Ausserordentlichen zu fliessen. (KWA 1-11, 60)

In Naturschilderung wird erneut das Visuelle betont: "auf meine Augen". In Naturstudie lässt das Verb 'scheinen' Zweifel aufkommen. Naturschilderung und Naturstudie sind von einer dauernden Unschlüssigkeit des Erzählers geprägt, wobei diese in Naturstudie wesentlich zunimmt:

Alles war still, groß, fein und kühn, [...]. (Rh, 27)

Die Erde und das Leben erschienen mir still, kühn, gross. Alles besass eine ganz bestimmte Feinheit, die vielleicht einzig nur in mir selber in allzu starkem Umfang vorhanden war. (KWA 1-11, 57)

Diese Passage macht deutlich, dass in *Naturstudie* zwischen der damaligen Unsicherheit des erlebenden Ichs – "erschienen mir" – und der Unsicherheit des erzählenden Ichs bezüglich seiner Erinnerung – "die vielleicht einzig nur in mir selber" – unterschieden wird. Dieses zusätzliche Niveau zeigt, wie in *Naturstudie* die Natur auf einer zweiten Ebene erfasst wird. Von besonderer Bedeutung ist zudem die Wendung "erschienen mir" Bei der Bearbeitung werden die 'Stille', das 'Kühne' und das 'Große' nicht mehr vom Objekt erzeugt, sondern es entsteht aus dem Subjekt. Es ist eine Entwicklung, welche schon in *Leben eines Malers* beobachtet werden konnte (vgl. den Abschnitt 2.7.1).

Farben

Im Bereich der visuellen Wahrnehmung spielen die Farben eine besondere Rolle. Obwohl der Erstdruck wesentlich kürzer ist als die Bearbeitung (4'551 gegen 5'526 Wörter), erscheinen die Farben in *Naturschilderung* häufiger als in *Naturstudie*:

	,Grünʻ	,Blauʻ	,Weiß'	,Rot'
Naturschilderung	22	18	9	5
Naturstudie	17	12	4	6

Im Folgenden wird auf die meistverwendete Farbe Grün näher eingegangen, welche bei Walser eine besonders vitale Farbe ist. Grün wird zunächst adjektivisch benutzt, um die Natur zu bestimmen:

Ein anderes Mal schlich ich durch dichtes, dorniges, nasses, grünes Gestrüpp, bis ich bis auf die Haut naß geworden war. (Rh, 29)

Mehrmals schlich ich durch dorniges, nasses Gestrüpp, wurde bis auf die Haut nass davon, aber derlei stille Gänge [...]. (KWA 1-11, 66f.)

In Naturstudie werden die optischen Eindrücke durch das Streichen der Adjektive 'dicht' und 'grün' abgeschwächt. Dass bei der Bearbeitung das einmalige Erlebnis des Erstdrucks verallgemeinert wird ("Ein anderes Mal" wird zu "Mehrmals"), zeigt, wie der Erzähler von Naturstudie versucht, die Erinnerungen auf einer zweiten Ebene zu erfassen. Es ist eine Entwicklung, die an mehreren Stellen beobachtet werden kann. Der Erzähler von Naturstudie legt zudem Wert auf den inneren Rhythmus des Textes: Während wir etwas über die viergliedrige Konstruktion "dichtes, dorniges, nasses, grünes" von Naturschilderung 'stolpern', wirkt die Formulierung "dorniges, nasses" von Naturstudie weniger überraschend.

Die Farben werden auch als Substantiv benutzt, so dass sie sich von ihrem Träger lösen, um die Naturerfahrungen und die Gefühle des Erzählers herauszustellen. Das folgende Zitat illustriert, welche Rolle die Farbe Grün in der Natur spielt und welche Reaktion diese im Inneren des Ich-Erzählers hervorruft:

Das Grün besaß einen wunderbaren Zauberklang von Jugend. - Rosige Mädchenwangen und -lippen haben etwas von solch einem göttlichen Reiz, der so sehr Seele als Fleisch, so sehr Gedanke als Musik, so sehr Geist als Körper ist. Wie eine fröhliche, zärtliche Mozartmusik hing und schwebte und schimmerte es in den Bäumen. Das Grün brach überall hervor, gab überall den schönsten und besten Ton an, herrschte überall, hing die Felswand jugendlichmutwillig herunter, wie graziöse Locken über einer Stirne, stürzte herab und kletterte andern Ortes hoch empor. Die Sträucher besaßen vielleicht das schönste, hellste, feurigste, flammendste Grün, und hinein in dieses liebe Grün floß wieder ein anderes Entzückendes, eine andere wunderbare Melodie, eine andere entzückende Farbe; ein Entzückendes floß und strömte so in das andere, daß beides aneinander hing wie Lippen, die einander innig küssen, wie Augen, die einander liebevoll anschauen. (Rh, 28)

Das Grün besass in der Tat einen überraschenden, ich möchte sagen, himmlischen Ausdruck von Jugend. Solch göttlichen Reiz, der so sehr Seele wie Fleisch, so sehr Gedanke wie Gemälde, so sehr Geist wie Körper ist, können nur Mädchenwangen und -Lippen besitzen, deren Farbe freilich eine andere wäre. Gleich fröhlicher, zärtlicher Mozartmusik hing und schwebte und schimmerte es in den Bäumen. Überall brach es wie eine anmutige Siegerin, beglückende Königin hervor, gab überall den schönsten, allerbesten und -liebsten Ton an, regierte überall, fiel wie hübsche, weiche Locken, die sich um Stirnen herum ringeln, jugendlich-mutwillig über Felswände herab; stürzte hier nieder, um andern Ortes hoch empor zu klettern. Sträucher, Gebüsche besassen vielleicht das schönste, hellste, feurigste Grün, und in das eine Entzückende und Flammende floss ein anderes Beglückendes und Schönes; in die eine liebe Melodie eine andere, ebenso reizende, womit ich sagen will, dass sich in diese Innigkeit von Grün [...]. (KWA 1-11, 64)

In *Naturschilderung* werden die treibenden Kräfte in der Natur und der Überfluss an Gefühlen des Erzählers durch Wiederholungen intensiviert, z.B. indem die Vokabel 'entzückend' dreimal innerhalb von zwei Zeilen erscheint. In *Naturstudie* werden diese gemäßigt, z.B. indem der Superlativ "flammendste" von der langen Auflistung der Erstfassung gestrichen wird: "das schönste, hellste, feurigste Grün".

Die Vergleiche Mensch-Natur, die am Ende der Passage im Erstdruck zu finden sind, werden bei der Bearbeitung erneut gestrichen. Neue, teilweise abstrakte Vergleiche – Grün bricht "wie eine anmutige Siegerin" hervor – werden eingefügt, was die Vermenschlichung der Natur abschwächt. Besonders wichtig sind die hinzugefügten Metadiskurse: "in der Tat", "ich möchte sagen", "womit ich sagen will". Sie tragen zur reflexiveren Tendenz der Zweitfassung und zur Demontage der Personifikation der Natur bei: Dadurch wird der Fluss der Naturbeschreibungen unterbrochen und eine mögliche Vermenschlichung der Natur vermindert.

4.5.2. Akustische Elemente

Tönende Natur

Wie die visuellen Elemente dienen die Töne keiner genaueren Beschreibung der Natur, sondern einer Hervorhebung des gefühlsmäßigen Bezugs des Erzählers zur Natur:

Freude und Weh gingen als Gestalten freundlich durch den stillen, grünen, weichen Wald. Es tönte hier nach einem Vergnügen und dort nach einem unendlichen Verzagen, und das Schönste war noch, wie alles Tönen [...]. (Rh, 27)

Weh und Lust gingen als Gestalten freundlich hier- und dorthin, derart, dass ich mir sagte, es töne hierherum nach Vergnügen, dortherum nach wehmütigem Verzagen. Alles Getöne drang [...]. (KWA 1-11, 61)

Der Erzähler von *Naturschilderung* verbindet abstrakte Begriffe: "Freude und Weh", die sich auf seine Innenwelt beziehen, mit einer 'romantischen' Szenerie: "durch den stillen, grünen, weichen Wald", welche sich auf die Außenwelt bezieht. Dies spiegelt seine Sehnsucht wider, eine Harmonie von Natur und Mensch zurückzugewinnen.

In *Naturstudie* verwandelt sich die romantische Szenerie in ein unbestimmtes "hier- und dorthin", welches die Beschreibung abstrakter und unlokalisierbar macht. Das Adverb "derart" und der hinzugefügte Metadiskurs "dass ich mir sagte" machen die Abfolge der Ereignisse kohärenter. Indem der Erzähler von *Naturstudie* die Adverbien "hierherum" und "dortherum" benutzt, entsteht der Eindruck, dass sich dieses Tönen in kreisförmigen Bewegungen rings um den Erzähler und in die Ferne bewegt.

Stille, stumme Natur

Naturschilderung und Naturstudie stellen eine tönende und gleichzeitig stille Natur dar. Während das Adjektiv still nicht nur für sprachlos, sondern auch für ruhig steht, bezeichnet das Adjektiv stumm in erster Linie die Unfähigkeit bei Menschen, sprechen zu können.

Die Begriffe ,still', Stille' werden in *Naturschilderung* 15 Mal der Natur und 11 Mal dem Erzähler beim Betrachten der Natur zugeschrieben (also mehr als die Hälfte für die Natur), in *Naturstudie* 5 Mal der Natur und 8 Mal dem Erzähler (ca. ein Drittel für die Natur und zwei Drittel für den Erzähler). Die folgenden Formulierungen, die jeweils keine Entsprechung in der anderen Fassung haben, illustrieren diese Entwicklung:

Freude und Weh gingen als Gestalten freundlich durch den stillen, grünen, weichen Wald. (Rh, 27)

In der Tat handelt es sich hier [...] mehr um *stille*, zielbewusste Weltbetrachtung als um [...] amuröse Auftritte. (KWA 1-11, 70)

Während die Natur in *Naturschilderung* für ihre sinnlich-leibliche Kraft ("durch den stillen, grünen, weichen Wald") gepriesen wird, wird der Begriff 'still' in *Naturstudie* für das aufmerksame Betrachten verwendet. Auf diese unterschiedliche Fokussierung werde ich noch zurückkommen.

Was den Begriff ,stumm'/,Stummheit' betrifft, tritt er nur zweimal auf. In der ersten Kookkurrenz wird deutlich, dass die Natur für nicht sich selbst sprechen kann:

Ich mochte mich nur mit den stummen Bäumen vergleichen, die doch auch sind, ohne zu denken, daß sie leben, und wie sies tun, die im Wald stehen und so den Wald bilden, ohne daß sie sich eine Rechenschaft darüber abverlangen, die wachsen, ohne daß sie sich freuen oder grämen müssen, die leben, ohne daß sie sich über das Leben Gedanken machen und vielerlei Fragen vorlegen, wie es die bald übermütigen und bald niedergeschlagenen armen Menschen tun. (Rh, 29)

Ich hatte viel Lust, mich mit den Bäumen zu vergleichen, die stumm sind, die ganz und gar nicht nachdenklich zu sein brauchen, die still dastehen und so den Wald bilden, die leben können, ohne dass sie nötig haben, sich Rechenschaft hierüber abzuverlangen, die wachsen dürfen, ohne sich freuen oder grämen zu müssen, oder Ursache zu haben, sich vielerlei Fragen vorzulegen, wie die armen unruhigen, bald übermütigen, bald niedergeschlagenen, schwachen, ängstlichen Menschen tun, die immer eilig sind und dennoch in ihren wichtigsten Geschäften nicht vorwärts kommen, weil sie trotz hochentwickelter Intelligenz an Trübheiten und Voreingenommenheiten kläglich kleben bleiben, trauriger Eigenschaften bange Sklaven sind. (KWA 1-11, 66)

Indem sich der Ich-Erzähler mit den stummen Bäumen vergleicht, kann er die Bäume mit, seiner Meinung nach, vorbildlichen menschlichen Zügen versehen (z.B. Gleichmut), um seine Sehnsucht nach den entsprechenden Qualitäten für die ganze Menschheit kundzutun.

In Naturschilderung erstreckt sich die Vermenschlichung der Natur über fünf Sechstel der Passage (kursiv hervorgehoben). Dies zeigt erneut, wie sich der Erzähler von Naturschilderung danach sehnt, eine Symbiose Natur-Mensch herzustellen. In Naturstudie beschränkt sich diese Anthropomorphisierung auf die Hälfte der Passage (kursiv hervorgehoben), während sich die andere Hälfte auf Reflexionen über die Menschen bezieht. Diese Stelle ist für die implizite Kritik der Vermenschlichung der Natur und für einen sprachreflexiven Ecocriticism wichtig: Indem er den Akzent auf das Menschliche verschiebt, vermeidet der Erzähler von Naturstudie, diese menschlichen Eigenschaften einfach auf die Natur zu projizieren und/oder diese aus der Natur zu entnehmen. Dadurch kann er an seinem Menschenbild in der Kultur und in der Sprache arbeiten.

4.5.3. Synästhesien – Schöne Natur – Bewegung

Synästhesien bilden ein Hauptmerkmal von *Naturschilderung* und *Naturstudie*. Die bisher behandelten Passagen – vor allem das lange Zitat über die Farben (vgl. den Abschnitt 4.5.1) – zeigen, dass die Verschmelzung der Sinne in verschiedenen Kombinationen auftritt und die Durchlässigkeit zwischen den Sinnen und den Gefühlen des Erzählers betont. Der Fassungsvergleich macht deutlich, dass die synästhetische Wahrnehmung bei der Bearbeitung abgeschwächt wird. Ein Beispiel dafür liefert das erste Zitat des Abschnitts 4.5.2, wo der Satzteil "durch den stillen, grünen, weichen Wald" durch die Wendung "hier- und dorthin" ersetzt wird. Hier sei noch ein Beispiel dafür angeführt:

Der Wald schien mir voll von wunderbaren Phantasiegestalten. Es duftete und tönte so eigentümlich. Tönen und Duften gingen in entzückender Harmonie leise durcheinander, derart, daß der Abendglanz zu singen und daß der Ton seine eigene Farbe bekommen zu haben schien. (Rh, 27)

Namentlich kam mir stets der Wald seltsam schön und reich und voll Phantasie vor. *Immer meinte ich*, dass es von irgendwoher eigentümlich töne und dufte, dass beides leise durcheinander fliesse, indem nun der Klang einen sichtbaren *Glanz* und die Düfte einen bestimmten Ton angenommen hätten. (KWA 1-11, 61)

Der Erzähler von *Naturschilderung* verbindet erneut eine romantische Szene mit emotionsgeladenen Begriffen, um seine Sehnsucht nach einer umfassenden Einheit Natur-Mensch kundzutun: "voll von wunderbaren Phantasiegestalten", "in entzückender Harmonie", "Abendglanz". Die Vokabeln 'tönen' und 'duften' treten einmal als Verb und einmal als Substantiv auf. Diese Wiederholung und die Tatsache, dass sich die Verben durch die Substantivierung verselbständigen, betonen die sinnlich-emotionale Wahrnehmung des Erzählers.

In *Naturstudie* verwandeln sich die romantischen Vokabeln in eine konzeptuelle "Phantasie" und in einen unbestimmten "Glanz", was die Naturbeschreibung abstrakter macht. Mit dem Weglassen des Satzteils "in entzückender Harmonie" wird die Sehnsucht nach einer Harmonie Natur-Mensch gemildert. Die Vokabeln 'tönen' und 'duften' kommen nur als Verb vor. Die Demontage der Vermenschlichung der Natur setzt sich fort, indem die Personifikation des Glanzes, welche in der Erstfassung 'singt', gestrichen wird. Mit dem hinzugefügten Kommentar "Immer meinte ich" lässt der Erzähler von *Naturstudie* nicht nur einen zusätzlichen Zweifel aufkommen. Dadurch wird das einmalige Erlebnis der Erstfassung auch verallgemeinert und auf einer zweiten Ebene erfasst.

In den Texten *Naturschilderung* und *Naturstudie* ist die Natur eine schöne Natur. Die folgende Statistik macht sichtbar, dass das Wort 'schön' sowie emotionale Begriffe wie 'himmlisch' oder Vokabeln wie 'Zauber' in

Naturschilderung wesentlich öfter auftreten als in Naturstudie. In diesen Berechnungen werden die Vokabeln als Adjektiv, Adverb, Substantiv und Verb sowie in Wortkomposita und Ableitungen berücksichtigt:

	Naturschilderung	Naturstudie
,schön'	55	44
,göttlich'	10	5
,himmlisch'	6	3
,entzückend'	8	6
,wunderbar'/,wundervoll'	6	5
,Märchen'	3	1
,Zauber'	10	3

Indem die Naturschönheit in Verbindung mit inneren Gefühlen in *Naturstudie* weniger betont wird und indem sich der Erzähler von der Naturschönheit weniger bezaubern lässt, distanziert sich die Bearbeitung von den romantischen Anklängen der Erstfassung.

Mit dem Weglassen von Synästhesien oder von akustischen Elementen werden bei der Bearbeitung die Beschreibungen tendenziell zum Bild. In der langen zitierten Stelle über die Farben (vgl. den Abschnitt 4.5.1) wird dies durch eine malerische Metapher markiert: in *Naturstudie* hat das Grün einen "Ausdruck von Jugend", welcher "so sehr Gedanke wie Gemälde" ist. In *Naturschilderung* dagegen besitzt das Grün einen "Zauberklang von Jugend", welcher "so sehr Gedanke als Musik" ist.

In *Naturstudie* geht es dem Erzähler nicht nur um eine "schildernde", sondern auch um eine sprachlich 'lebensvolle" Repräsentation der Natur. Dies zeigt sich zunächst in den farblichen Nuancen, die in der bearbeiteten Fassung wesentlich öfter auftreten als im Erstdruck. Der Ich-Erzähler von *Naturschilderung* spricht von "rosige[n]" Mädchenwangen und Wolken (Rh, 28 u. 31), vom "gelblich-dunklen" Himmel (Rh, 30) und schließlich vom "dunkelgrünen" Garten (Rh, 31). In *Naturstudie* ist dagegen die Rede von "zartgrüner" Landschaft (KWA 1-11, 68), vom "dunkelgrünen" Garten (KWA 1-11, 75), vom "schwärzlich[en]" Wasser (KWA 1-11, 73), von "rötliche[n]" Wolken (KWA 1-11, 75), von "tiefgrünen" und "grünlichgelben" Wiesen (KWA 1-11, 62 u. 67), vom Erzähler, der "in all dem Grünlichen" wandert (KWA 1-11, 71), vom Himmel, der "dunkelgelb" leuchtet (KWA 1-11, 74), und von Schmetterlingen, die "schneeweiss, rötlich, bläulich und gelb umher [taumeln]" (KWA 1-11, 67).

Die Schmetterlinge bringen nicht nur eine Farbpalette sondern auch Bewegungen mit sich, die in *Naturschilderung* nicht zu finden sind. Eine Passage, die am Anfang vom Abschnitt 4.5.1 schon behandelt wurde, zeigt, wie der Erzähler von *Naturstudie* sich selbst und die Natur in Moment der Bewegung schildert: "Mir fällt ein, dass ich einmal an dem und dem Garten *vorbeizugehen kam*, wo über Rosen und Lilien glühend rotes Abendgewölke *schwamm*." (KWA 1-11, 58)

4.6. Generellere Aspekte der Natur

4.6.1. Natur als Erholungs- und Zufluchtsort

Um die Rolle der Natur als Erholungsort zu betonen, wird sie gleichzeitig als heilende und treibende Kraft verstanden. In *Naturschilderung* werden die treibenden Kräfte (,jung', ,wild' oder ,üppig') und in *Naturstudie* die heilenden Kräfte (,weich', ,zart' oder ,sanft') verstärkt:

	Naturschilderung	Naturstudie
,üppigʻ	6	5
,wild'/,Wildheit'	6	4
,jung'/,Jugend'/,jugendlich'	10	7
,weich'/,Weichheit'	7	8
,zart'/,zärtlich'/,Zärtlichkeit'	5	9
,sanft'	2	5

Das Adjektiv ,sanft' wird dabei auch benutzt, um die Beschreibungsart des Ich-Erzählers zu qualifizieren:

Ich werde es wohl schwer beschreiben können; indessen, wenn ich nur mit der sanften vorsichtigen Feder mit einiger Geschicklichkeit über all das Schöne leicht hinüberfahre, so will ich schon froh sein und es mir nachher wieder wohl sein lassen. (Rh, 28)

Ich werde dies wohl schwerlich beschreiben können. Wenn ich indessen mit vorsichtiger, bedächtiger Feder in einiger Geschicklichkeit über das Schöne nur leicht hinüberzufahren, sanft hinwegzugleiten vermag, so will ich froh sein und es mir nachher wieder wohl sein lassen. (KWA 1-11, 63f.)

Indem das Adjektiv 'sanft' in *Naturstudie* nicht mehr der Feder selbst, sondern deren 'Hinweggleiten' zugeschrieben wird, werden hier die 'sanften' Bewegungen beim Schreiben betont. Das hinzugefügte, mehrdeutige Adjektiv 'bedächtig' zeigt, wie der Erzähler von *Naturstudie* sowohl auf ruhige Bewegungen beim Schreiben als auch auf die Aufmerksamkeit achtet.

Im Laufe der Geschichte wird immer wieder betont, wie sich die Betrachtung der Natur und der Aufenthalt darin positiv auf das menschliche Wohlbefinden auswirken:

[...] wo die grünen Frühlingswiesen wie Gedichte anmuteten, *alles* im *süßesten* Sonnenschimmer *so* still, *so* eigens für ein heiteres Spazieren ausgebreitet dalag, [...]. (Rh, 29)

Die grünlich-gelben Frühlingswiesen, die mich wie Gedichte andufteten und anmuteten, lagen im süssen, warmen Sonnenhauch eigens wie für glückliches, beschauliches Spazieren und wonniges Schauen ausgebreitet. (KWA 1-11, 67)

In *Naturschilderung* lässt sich der Erzähler von der Natur und deren Kräften bewegen, indem er den Superlativ "süßesten" und das allumfassende Pronomen "alles" verwendet und indem er das Adverb "so" wiederholt.

In *Naturstudie* lässt sich der Erzähler nicht nur von der Natur und deren eigentlichen Kräften, sondern auch von der Kraft der Sprache und des Dichtens bezaubern, indem die Gedichte nicht nur "anmuteten", sondern auch "andufteten" und indem der Erzähler zwischen "beschauliches" und "Schauen" eine zusätzliche Assonanz herstellt. Der Vergleich zwischen Gedichten und Frühlingswiesen ist bemerkenswert für die Durchlässigkeit zwischen Natur und Dichten: Für den Erzähler – vor allem den der *Naturstudie*, der dem metaphorischen Austausch auf den Geruchsinn ausdehnt – ist die Koexistenz zwischen Natur und Dichten vielleicht so selbstverständlich, dass beide Vergleichsgrößen austauschbar werden.

In den Texten wird die Natur immer wieder zum stillen Refugium:

Wie heilig-still ist es [...] am Waldrand. Eine schöne edle Stummheit tritt dir als sichtbar-unsichtbare Gestalt leis entgegen. Du trittst hinein in die hohe Tempelhalle, in das kühle, stille, grüne, freie, hohe Kircheninnere. (Rh, 31)

Welche zarte Ruhe herrscht [...] am Waldrand. Sobald du in die edle Tempelhalle, ins feierliche Kircheninnere eintrittst, haucht dich von allen Seiten willkommene Stummheit an. (KWA 1-11, 77)

Mit dem Ausdruck "heilig-still" unterstreicht *Naturschilderung* die sakrale Rolle des Waldes. Generell kommen die Begriffe 'göttlich' und 'himmlisch' in der Erstfassung häufiger als in der Zweitfassung vor (vgl. die Tabelle des Abschnitts 4.5.3). Während wir uns mit der Metapher des Waldes als unverletzlichem Zufluchtsort der zunehmenden 'Profanierung' der Natur bewusstwerden, macht uns der religiöse Naturbezug des Erzählers auf die zunehmende 'Säkularisierung' der Welt aufmerksam. Der Rückgriff auf religiöse Begriffe und die spirituelle Nähe zur Natur, die in *Naturschilderung* deutlicher als in *Naturstudie* zu spüren sind, könnten als Zeichen dafür gelesen werden, dass sich der Erzähler von *Naturschilderung* nach einer umfassenden Einheit Gott-Natur-Mensch sehnt und dass der Erstdruck deutlicher an die romantische pantheistische Denkweise anknüpft. Dabei spiegeln diese Vokabeln nicht nur die spirituelle Nähe des Ich-Erzählers zur Natur, sondern auch dessen 'Ekstase' vor der Naturschönheit wider.

In der zitierten Textstelle wird der Begriff 'Stummheit' benutzt, um den Wald als Ort außerhalb der Gesellschaft zu bezeichnen, wo kein Wort gesagt wird. Durch die Umformulierung von "heilig-still" und "schöne, edle Stummheit" in "zarte Ruhe" bzw. "willkommene Stummheit" und durch das Weglassen des Adjektivs 'still', um das Kircheninnere zu bezeichnen, verschiebt sich der Akzent von einer betonten religiösen Naturstille und Naturszene in *Naturschilderung* auf eine prononciertere Sprach- und Gesellschaftsszene in *Naturstudie*. Die Verschiebung zeigt sich an anderen

in *Naturstudie* eingefügten Stellen, z.B. wenn die Natur der "unruhig[en]" (KWA 1-11, 58) Stadt oder den "unruhigen" (KWA 1-11, 66) Menschen gegenüberstellt wird.

4.6.2. Natur als Nutzgegenstand - Materialismus - Konsumgesellschaft

Im Prozess der Bearbeitung schreibt Walser Passagen der Erstfassung weiter, um Kritik am Materialismus seiner Zeit zu üben:

So suchte auch ich, so ging auch ich suchend nach Erdeneigentümlichkeiten umher, und das Suchen bereitete mir das größere Vergnügen als das Finden. Der Suchende freut sich im voraus aufs Finden; der aber, der etwas gefunden hat, muß sich nun auf neuerliches Suchen vorbereiten. (Rh, 27)

Ich suchte stets etwas, ging nach Erdeigentümlichkeiten suchend umher. freute mich im voraus aufs Finden. fand aber dabei durchaus nicht so viel Vergnügen wie beim Suchen, das viel schöner als ersteres ist. Wie belebt, beglückt dich jederlei Erwerb, doch wie fade dünkt dich dann jedwedes Erworbene. Wenn du einen Dichter frägst, welches von seinen Büchern ihm das liebste sei, so wird er dir zweifellos antworten: dasjenige, wonach ich trachte! Ebenso beglückt den Goldsucher keineswegs der Klumpen Gold, vielmehr das Verlangen darnach. Durch eifriges Suchen gelangen wir zum Finden; mochten aber am liebsten alles Gefundene sogleich wieder verlieren, um uns wieder frisch ins Suchen hineinfinden zu können. (KWA 1-11, 60)

In *Naturschilderung* wird das dynamische 'Suchen' dem statischen 'Finden' vorgezogen: Der Begriff 'Suchen' erscheint 5 Mal, der Begriff 'Finden' dagegen nur 3 Mal. Das Wort "Erdeneigentümlichkeiten" zeigt, wie der Erzähler auf die Suche nach den Eigenschaften, den Merkmalen der Erde macht. In diesem Sinne ist seine Suche keine materielle Suche.

Indem der "Erwerb" in seiner "belebt[en], beglückt[en]" Dynamik dem "fade[n] [...] Erworbene[n]" gegenübergestellt wird, verlieren in der Zweitfassung die (materiellen) Werte nach ihrer Anschaffung an Bedeutung. Dadurch wird beim Suchen dessen dynamische Kraft und beim Finden dessen fade materielle Seite betont. Stilistisch spiegelt sich diese doppelte Betonung wider, indem der Begriff 'Finden' nun genau so oft wie der Begriff 'Suchen' erscheint (beide 5 Mal). Das hinzugefügte Beispiel über den Goldsucher macht zudem sichtbar, wie sich der Erzähler gegen die materielle Gier wendet. Damit bekommen die "Erdeigentümlichkeiten" eine andere, materielle Bedeutung und verweist auf seine Wurzel im 'Eigentum'.

Und durch die 'du'/'wir'-Formulierungen zieht der Erzähler dem Leser zum Gesprächspartner heran. An dieser Stelle geht es dem Erzähler von *Naturstudie* nicht nur um die belebende Funktion des Suchens, wie dem Erzähler von *Naturschilderung*, sondern auch um eine Kritik am Materialismus seiner Zeit.

Der Erzähler von *Naturstudie* verkündet, dass wir uns "ins Suchen hineinfinden" sollen. Dies gilt auch für seine Position als Dichter: "Wenn du einen Dichter frägst, welches von seinen Büchern¹⁹⁶ ihm das liebste sei, so wird er dir zweifellos antworten: *dasjenige, wonach ich trachte!*" Durch dieses "nicht ans Ziel kommen wollen" und durch diesen Verweis auf die Schönheit des Suchens beim literarischen Schaffen, die in *Naturstudie* neu ist, wird die Bewegungsstruktur des Textes selbst wichtig. ¹⁹⁷

Nachdem der Erzähler die 'Schilderung' bzw. die 'Studie' der 'Natur' als Ziel seines Textes proklamiert hat (vgl. den Abschnitt 4.4.1: 'Subjekt' der Texte), wehrt er sich dagegen, andere Liebeszwischenspiele anzufügen. Dies erlaubt ihm durch seinen assoziativen Gedankenfluss, Kritik an handlungsstarken Texten wie Romanen sowie an der Zeitschrift Die Gartenlaube – einem Vorläufer moderner Illustrierten und einer der ersten erfolgreichen deutschen Massen-Zeitschriften – zu üben:

Mit merklicher Unbedachtsamkeit bin ich da in einen gartenlaubenhaften Romanhandel hineingeglitten. Ich muß, offen gestanden, lachen darüber und darf nun ruhig vom Unwichtigen und Nebensächlichen zum Wichtigen [...] und Hauptsächlichen zurückkehren. (Rh, 30) Mit recht bemerkenswerter Unbedachtsamkeit bin ich hier in einen scheinbar fast gartenlaubenhaften Romanhandel hineingeglitten, worüber ich lachen muss, was ich unumwunden bekenne. Um so ruhiger darf ich nun vom Unwichtigen zum Wichtigen, [...]. (KWA 1-11, 69)

Besonders interessant ist eine für *Naturstudie* neu beifügte Bemerkung, die der Erzähler kurz nachher in seinem assoziativen Gedankenfluss macht. Hier wird ersichtlich, dass der Erzähler der Bearbeitung seinen Dienst an der Gemeinschaft darin sieht, sich gegen die Produktion von "Massenware" zu wehren:

 $^{^{196}}$ Hier verweist Walser metatextlich auf das Buch, an dem er gerade arbeitet. – Vgl. dazu den Abschnitt 1.2 über die unterschiedlichen Titelvarianten von Seeland.

¹⁹⁷ Peter Utz hat schon eine Deutung dieser Passage vorgelegt. Darin zeigt er, wie die labyrinthische Struktur der Erstfassung in der Zweitfassung ausgebaut und expliziert wird, wie der Erzähler "in seinen Umwegen das Suchen lernt" (Utz: Tanz auf den Rändern, S. 375) und wie diese Suchbewegung in Naturstudie (mit dem Verweis auf die Schönheit des Suchens beim literarischen Schaffen) Teil des Schreibsystems wird. Solche labyrinthische Texte versetzen den Leser in einer Dauerbewegung: "So erfährt der Leser, wenn er sich in das Labyrinth der Naturstudie 'hineinfindet', dass die Suche nach Sinn, welche das Lesen in Gang hält, ihren Sinn in sich selbst hat. Der Sinn der Suche ist die Suche selbst" (ebenda, S. 376).

Ehe ich glänzende, betrügerische, schillernde, faszinierende Massenware liefern würde, wollte ich gewiss tausendmal lieber einfache Handarbeit oder mit andern Worten schmackhafte, aber durchaus erträgliche Nahrung bescheiden darbieten. (KWA 1-11, 72)

Der Erzähler von *Naturschilderung* braucht keine solche Kritik an Massenware zu üben, da der Text zur ohnehin etwas elitären Monatszeitschrift *Die Rheinlande* passt.

In *Naturstudie* fügt Walser noch andere, zusätzliche Kommentare ein, um sich gegen den Materialismus seiner Zeit zu wenden. Dies ist z.B. der Fall, wenn Geld als "ein ungemein schätzenswertes, nettes, hübsches Übel" (KWA 1-11, 76) betrachtet wird. Dieses Oxymoron verdeutlicht, dass der Erzähler Geld zwar als für das Leben notwendig betrachtet, zugleich aber ein übertriebenes Verlangen danach als fraglich empfindet. Dieses Oxymoron und das "bescheiden" aus dem letzten Zitat illustrieren, dass es dem Erzähler von *Naturstudie* um Maß und Bescheidenheit geht. Beim Übergang von *Naturschilderung* zu *Naturstudie* wird besonders sichtbar, wie Walser vor einer materialistischen Gesellschaft warnt, in welcher der Mensch durch seinen Konsum identifiziert, aber auch gefährdet wird.

4.7. Aufmerksamkeit

Die vergleichende Lektüre hat an manchen Stellen aufgezeigt, dass sich der Ich-Erzähler von *Naturschilderung* von der Naturschönheit berauschen lässt und dass er dadurch seine Konzentration und den Faden seiner 'Schilderung' der 'Natur' verliert. Dagegen geht der Faden seiner 'Studie' dem Ich-Erzähler von *Naturstudie* dann verloren, wenn er sich assoziativ in längeren Exkursen über menschliche, soziale und literarische Themen ergeht. Dies scheint aber weniger aus Mangel an Konzentration zu geschehen, wenn er die Natur und seine Umwelt beobachtet, wie die nachfolgende Stelle zeigt:

Ich war wenig zu Hause, immer draußen, immer nah beim geliebten Lebendigen. (Rh, 31)

Zu Hause sass ich wenig, machte mich vielmehr immer wieder munter auf die Beine, um das reiche, holde Freie zu empfinden, die Lebendigkeiten zu begreifen, den Erdboden zu spüren, gütiger Welt recht nah zu sein, Blumen und Blätter und manches andere fleissig anzuschauen, wie überhaupt alles umliegende Gebiet ehrlich kennen zu lernen. (KWA 1-11, 76)

In der Überarbeitung treten Begriffe wie "Aufmerksamkeit"/'aufmerksam", "Betrachtung"/'betrachten", "Sorgfalt"/'sorgfältig" wesentlich häufiger auf als in der Erstfassung:

	Naturschilderung	Naturstudie
,Aufmerksamkeit'/,aufmerksam'	2	4
,Betrachtung'/,betrachten'	3	6
,Sorgfalt'/,sorgfältig'	3	4

Dies zeigt, wie der Erzähler von *Naturstudie* versucht, sein Wahrnehmen und sein Fühlen aus einer bewusst neutraleren, distanzierteren Perspektive zu erfassen. Dass sich der Erzähler von *Naturstudie* anstrengen muss, die Naturerfahrungen sprachlich so präzis wie möglich darzustellen, tut er schon am Textanfang kund:

Ich liebe es, wenn es um den Geist und ums Herz dunkel ist, daß man sich recht im Geist, in der Phantasie und im Herzen anstrengen muß, um halb verloren gegangene liebe Dinge, Schönheiten, Kostbarkeiten wiederzufinden. Suchen, spüren, spähen, horchen und lauschen ist so schön. (Rh, 27)

[...] wenn es mir zeitweise um Herz und Geist herum dunkel ist, so freut es mich tief, dass ich mich anzustrengen habe, mich in Geist, Herz, Phantasie wieder zurechtzufinden, halb schon verlorengegangene schöne, liebe Dinge, Gesichter, Gebilde, lebhaft zurückzugewinnen. Suchen, spüren, stöbern, spähen und lauschen finde ich ungewöhnlich anregend und darum auf gewisse Art angenehm. Ich hoffe, dass ich mich deutlich ausdrücke. (KWA 1-11, 57f.)

Mit dem Satz "Ich hoffe, dass ich mich deutlich ausdrücke" möchte sich der Ich-Erzähler von *Naturstudie* vielleicht für seine abstrakte Sprechweise und seinen labyrinthischen Diskurs entschuldigen. Dieser Satz könnte als Zeichen dafür gelesen werden, dass der Erzähler dem Leser dazu einlädt, an der sprachlichen Wiedergabe des Wahrgenommenen, des Empfundenen, des Gedachten aktiv Anteil zu haben. Auffallend am Ende der Passage ist das Ersetzen von "horchen" durch "stöbern". Dies zeigt, dass in *Naturschilderung* das Akustische und in *Naturstudie* das Suchen betont werden.

Die Umformulierung der Wendung "Dinge [...] wiederzufinden" in "mich in Geist, Herz, Phantasie wieder zurechtzufinden" ist für das Thema Suchen bemerkenswert: Während es sich in Naturschilderung um das Suchen nach Objekten handelt, geht es in Naturstudie darum, "sich zurechtzufinden". Dies erinnert an die Formulierung in Naturstudie, die besagt, dass wir uns mit dem Erzähler "ins Suchen hineinfinden" (KWA 1-11, 60) sollen. Mit diesem Suchen ohne Objekt wird die Suche selbst zum Ziel. Die Suche ist in Naturstudie Teil des Schreibsystems geworden und gehört zu dieser Form der Aufmerksamkeit.

4.8. Schlussbemerkungen

Mit der Frage nach dem Beitrag der Literatur zu einer neuen ökologischen Weltsicht als Leitfaden hat die vergleichende Lektüre von *Naturschilderung* und *Naturstudie* zu wichtigen Befunden geführt, welche ich im Folgenden zusammenfassen will.

In Naturschilderung steht das erlebende Ich im Zentrum der Naturerfahrungen. Seine oft synästhetische Wahrnehmung und Darstellung der Natur dient einer Betonung seiner Gefühle. Es zeigt sich, wie sehr der Ich-Erzähler sich von der Schönheit der Natur berauschen lässt und dass die Schönheit zum zentralen Kriterium seiner Bewertung der Natur wird. Der Erzähler legt Wert auf die treibenden Kräfte und die Schutzfunktion der Natur. Er sucht eine spirituelle Nähe zur Natur über ihre sinnlich-emotionale Wahrnehmung. Im Laufe seiner Erzählung entfernt sich der Erzähler allerdings immer wieder von einem objektiven Abbild der Natur, indem er einer Schilderungspassage persönliche Reflexionen folgen lässt. An einigen Stellen versieht er die Natur mit vorbildlichen menschlichen Zügen, womit er seine Sehnsucht nach den entsprechenden Qualitäten für die Menschheit kundtun kann. Stilistisch kennzeichnet sich die Erstfassung durch ihre emphatischen Wiederholungen und durch eine einfache Satzkonstruktion ohne kausale oder temporale Verbindungen. Die parataktische Anordnung der Sätze erweckt es den Eindruck, hier werde 'unmittelbar' erzählt. In Schillers Terminologie wäre der Ich-Erzähler von Naturschilderung eher ein ,naiver' Dichter, der nach einer utopischen Einheit Kultur-Natur strebt.

In Naturstudie geht es dem Ich-Erzähler hingegen darum, mittels der Sprache an der Dichotomie Natur-Kultur zu arbeiten, die hier als nicht mehr reversibel betrachtet wird. Die hinzugefügten rhetorischen Fragen erlauben ihm, die Affirmationen der Erstfassung dialogisch zu überprüfen. Und mit den hinzugefügten Leseranreden sucht er einen ständigen Kontakt zum Leser, damit dieser an der Überwindung der Dichotomie Natur-Kultur mitarbeiten kann. Die Unschlüssigkeit des Erzählers, die in Naturschilderung schon zu spüren ist, nimmt in Naturstudie noch zu und schafft eine zusätzliche Distanz, was die reflexive Tendenz der Bearbeitung verstärkt. Der Erzähler der Zweitfassung versucht immer wieder, die einmaligen Naturerlebnisse der Erstfassung zu verallgemeinern, so dass er diese auf einer zweiten Ebene erfassen kann. Durch die vergleichende Lektüre wird sichtbar, wie er an dem sprachlichen Konstrukt der Natur arbeitet, indem er ziemlich systematisch die Vermenschlichung der Natur der Erstfassung demontiert. Dadurch kann er in der Kultur und in der Sprache an seinem Menschenbild arbeiten. Mit dem hinzugefügten Metadiskurs bricht der Erzähler der Zweitfassung dauernd den Fluss seiner Erzählung, so dass sich die Möglichkeit einer Vermenschlichung der Natur wesentlich reduziert. Er legt Wert auf die sprachlich gestaltete Darstellung, so dass die Zweitfassung stilistisch ruhiger wirkt als die Erstfassung. Er übt auch Kritik am Materialismus und warnt vor der Gefahr der Konsumgesellschaft. Der Erzähler von *Naturstudie* stelle eher einen in Schillers Sinn ,sentimentalischen' Dichter dar, der über die Kunst eine neue Harmonie sucht.

Naturschilderung und Naturstudie haben mit Rambles sicher viel gemeinsam: Die Erzähler reisen nicht weit weg und zeigen intensive Gefühle für die Erscheinungen ihrer vertrauten Umgebung. Bei Walsers Texten fehlt aber das erste grundlegende Merkmal der Gattung Nature Writing: "natural history information". Ihre Referenz ist nicht primär die Natur, die unscharf geschildert wird, sondern die Naturerfahrung. Diese Problematisierung nimmt bei Naturstudie noch zu, indem sich Walser hier auf die Erstfassung stützt, um seine Reflexion auf einer zweiten Ebene zu erfassen. Gegenstand der Zweitfassung ist nun auch der Text selbst.

In *Naturschilderung* und noch mehr *Naturstudie* befindet sich das Zentrum der Ästhetik nicht in der Natur, sondern in der Wahrnehmung des Erzählsubjekts. Es geht Walser um das Ästhetische im Sinne von sinnlicher Erkenntnis, wie sie Gernot Böhme in seiner 'ökologischen Naturästhetik' vertritt. Der Fassungsvergleich zeigt auch, dass sich der Erzähler der Bearbeitung von einer Bewertung der Schönheit der Natur distanziert. Die Bearbeitung knüpft insofern an Böhmes ästhetische Kategorie der 'Atmosphäre' an, die sich nicht mehr als die Schönheit, sondern als das gemeinsame 'Wohlsein' von Mensch und Natur bestimmen lässt.

Nicht zuletzt zeigt der Fassungsvergleich, dass sich die Beschreibungen in *Naturstudie* ins Abstrakte bewegen. Der Schluss der Geschichte zeigt dies am besten, durch das Ersetzen von der "Waldesstille", der "Waldeseinsamkeit", des "Waldesrauschen[s]" durch die "Abgesondertheit":

Geburt und Tod, die Wiege und das Grab tauchen aus der Waldesstille, aus der Waldeseinsamkeit, aus dem Waldesrauschen nah vor meinen Augen auf, Anfang und Ende geben sich die Hand. Alles ist freundlich. Das Kind steht neben dem Greis. Alles, alles ist verständlich. Im Wald ist alles verständlich. Leben und Sterben liegen nah beisammen. O, wer doch entweder ewig leben oder ewig sterben könnte! (Rh, 31)

Aus der Abgesondertheit tauchen Geburt und Tod, Wiege und Grab dicht vor mir auf. Während ich über meinem Kopf ein Rauschen höre, stelle ich mir vor, dass Leben und Sterben, Beginnen und Endigen freundschaftlich beisammen liegen. Neben dem Greise steht das Kind. Blühen und Welken umarmen einander. Der Ursprung küsst den Fortgang. Anfang und Abschluss geben einander lächelnd die Hand. Erscheinen und Verschwinden sind ein Einziges. Im Wald ist alles verständlich. Ach, wer doch ewig leben und ewig sterben dürfte. (KWA 1-11, 77f.)

In dieser Passage findet sich einer der wenigen Sätze, die Walser für Seeland unberührt gelassen hat: "Im Wald ist alles verständlich". Doch der Kontext

verändert sich und so die Bedeutung des Satzes. In *Naturschilderung* bezieht sich die Aussage "Alles ist freundlich" auf die Natur und auf abstrakte Konzepte: z.B. "Waldesstille" bzw. "Geburt und Tod". Diese Aussage und die Wiederholung des Pronomens 'alles' spiegeln die Sehnsucht des Erzählers wieder, seine Innenwelt mit der Außenwelt zu verschmelzen, um eine 'ursprüngliche' Einheit Natur-Mensch zu gewinnen. Da wir uns in *Naturschilderung* im Wald befinden, wird in den Sätzen "*Alles*, *alles* ist verständlich", "Im Wald ist *alles* verständlich" das Wort 'alles' betont.

In *Naturstudie* dagegen haben wir den Wald vorläufig verlassen und befinden uns im Kopf des Erzählers. Das Adverb "freundschaftlich", das den Satz "Alles ist freundschaftlich" ersetzt hat, bezieht sich nur auf abstrakte Konzepte, u.a. "Leben und Sterben". Die inneren Reflexionen des Erzählers werden durch zusätzliche Assoziationen – z.B. "Der Ursprung küsst den Fortgang" – entwickelt, so dass er sie am Ende der Stelle mit der Natur durch den Satz "*Im Wald* ist alles verständlich" verbinden kann. Der empathische, verallgemeinernde Satz "Alles, alles ist verständlich" wird in *Naturstudie* weggelassen. In *Naturstudie* verschiebt sich der Akzent auf den *Wald*, wo alles verständlich ist oder sein sollte. Die Betonung des Wortes "Wald" und der Rückgriff auf die Natur sind wichtig: Dies führt uns dazu, unsere Aufmerksamkeit wieder auf die reale Welt zu richten.

4.9. Publikationskontext des Erstdrucks

Naturschilderung erschien im Januar 1916 in Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung¹⁹⁸. Laut Bernd Kortländer ist das Programm der Zeitschrift in dessen Titel und Untertitel zu erkennen: "Es geht zunächst um eine eigenständige deutsche Kunst und Kultur, deren Wurzeln [...] in den Provinzen und insbesondere eben am Rhein" liegen; und nach der Rheinlande-Idee umfassen die kulturellen Grenzen Deutschlands "alle Länder am Rhein von der Quelle bis zur Mündung". ¹⁹⁹ Für Kortländer ließ sich dieses Programm in der Praxis nicht so eindeutig umsetzen. Der Grund dafür liege vor allem in den Autoren, die Wilhelm Schäfer – der Herausgeber der Rheinlande – für seine Zeitschrift gewinnen konnte: Neben Robert Walser ist Hermann Hesse der einzige bekannte Schriftsteller, dessen Beiträge dort veröffentlicht wurden. In ihrer eher elitären Konzeption unterscheidet sich Die Rheinlande von anderen konservativen kulturellen

¹⁹⁸ Der Untertitel wurde mehrmals geändert: Jg. 1–3: Monatsschrift für Deutsche Kunst; Jg. 4: Düsseldorfer Monatshefte für deutsche Art und Kunst; Jg. 5–6: Monatsschrift für deutsche Kunst; Jg. 7–11: Monatsschrift für deutsche Art und Kunst; Jg. 12–22: Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung.

¹⁹⁹ Kortländer: Robert Walser, die Zeitschrift "Die Rheinlande" und ihr Herausgeber Wilhelm Schäfer, S. 3 u 4.

Zeitschriften, die "mehr Text brachten, weniger kostbar aufgemacht, dafür erheblich auflagenstärker waren und auf ein Massenpublikum zielten"²⁰⁰.

In *Die Rheinlande* erschienen insgesamt 47 Prosatexte, ein Dramolett und ein Gedicht von Walser über einen Zeitraum von mehr als 12 Jahren (von Juni 1907 bis Oktober 1919). Laut Bernd Körtlander haben Schäfers "Vorliebe für alles Schweizerische" und seine Vorstellung, dass Walser eine "Position gegen die Zerrissenheit der Moderne" einnahm, zu dieser langen Zusammenarbeit beigetragen.²⁰¹ Für Kortländer bleibt es erstaunlich, warum Walser nie gegen die Kriegsbegeisterung Schäfers oder gegen dessen einseitige Interpretation seiner Werke protestierte. Die Antwort könnte in der einfachen Tatsache liegen, dass Walser das Geld brauchte und vor allem in Deutschland publizieren wollte. Hier sei auf einen in diesem Sinn erhellenden Brief Walsers an Schäfer vom Sommer 1914 hingewiesen, als Walser auf Betreiben Schäfers den "Preis des Frauenbundes zur Ehrung rheinländischer Dichter" erhielt:

Offen gesagt, ich glaubte schon an eine vollkommene Schlappe und rechnete mit einer neuen Niederlage [...]. Um so erfreulicher ist für mich dieser Erfolg, der meinen Namen und meine Angelegenheit in Deutschland stützen wird. Im Uebrigen sind das ja Äußerlichkeiten, doch ist es gut, wenn auch nach Außen hin einmal etwas gut abläuft. Haben wir ja in Regierungen nicht nur ein Ministerium des Innern sondern auch äußere Angelegenheiten. Ihnen, Herr Schäfer, habe ich da wohl das Meiste zu danken. (BA1, 236)

Walser fuhr Anfang 1915 sogar nach Leipzig, um im Verlag Kurt Wolff die für den Frauenbund hergestellte Erstauflage von *Kleine Dichtungen* zu signieren. Rückblickend ist *Kleine Dichtungen* das letzte Buch, welches Walser während des Krieges in Deutschland publizieren konnte. Dieser Preis ist die einzige literarische Auszeichnung, welche Walser zu seinen Lebzeiten erhielt. Auf diesen spielt Walser in *Der Spaziergang* an.

Walsers Bemerkungen – "ich [...] rechnete mit einer neuen Niederlage" bzw. "wenn auch nach Außen hin einmal etwas gut abläuft" – verweisen offenbar auf die Tatsache, dass er seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn immer wieder Zurückweisungen von Verlagen und Redaktionen ertragen musste und dass es ihm in seiner Berliner Zeit (1905–1913) nicht gelungen war, sich auf der deutschen literarischen Szene durchzusetzen. Vermutlich ist es kein Zufall, dass Walser seinen Text Das letzte Prosastück (1919), in dem er seine Lage bitter-ironisch reflektiert, für Die Rheinlande reservierte, jene Zeitschrift, die ihm im Laufe der Jahre immer einen privilegierten Platz gewährt hatte.

²⁰⁰ Ebenda, S. 3.

²⁰¹ Ebenda, S. 10.

In der Zeitschriftennummer vom Januar 1916 findet sich vor Walsers Naturschilderung Ernst Bacmeisters Essay Der Heilige als Soldat, welcher über das Verhältnis Individuum-Staat und den Patriotismus in Kriegszeiten reflektiert. Nach Naturschilderung finden sich drei Gedichte von Robert Walter: Winterwacht, Die Schwarzen Fahnen, Nachtgesang an einen Flieger; im ersten Gedicht geht es um den Rhein, der wie die deutschen Wächter die Staatsgrenzen überwacht.

In ihrem medialen Kontext sind Walsers Reisebeschreibung (vgl. den Abschnitt 3.6) und Naturschilderung von Kriegstexten 'flankiert'. Im Vergleich zum Neuen Merkur ist aber der Krieg nicht das dominierende Thema der Rheinlande in den Kriegsjahren. Die Hefte dieser Zeit setzen sich weiterhin vorwiegend aus Beiträgen über Dichtung und Kunst zusammen.²⁰² Das Januarheft 1916, in dem Naturschilderung erscheint, wird mit einem Bericht Schäfers zum siebzigsten Geburtstag Wilhelm Steinhausens eröffnet, welcher mit Abbildungen von Werken des Malers reich illustriert ist (religiöse Motive und Landschaften). Bemerkenswerterweise stellt das einzige Gemälde im Farbdruck die Gegend des Seelands dar: Landschaft am Neuenburger See, eine "Studie aus Ins"²⁰³ laut Schäfer. Im oberen Teil des Bildes zeichnen Sonnenstrahlen ein buntes Abendrot in das Naturbild der Landschaft, jenes Abendrot, welches Walser am Anfang von Naturschilderung beschwört:

Ich war dabei innig ergriffen und so seltsam bewegt, wie ich es mir heute kaum noch zu erklären vermag. Ich erinnere mich, eines Abends ein entzückendes Abendrot über hohen grünen Sommerbäumen gesehen zu haben. Alles war still, groß, fein und kühn, [...]. (Rh, 27)

Die Frage, ob Schäfer mit diesem Gemälde Walsers *Naturschilderung* illustrieren wollte oder ob er dadurch eine Nähe zwischen Steinhausens konservativ-religiöser Malerei und Walsers Dichtung herstellen möchte, kann man sich stellen.²⁰⁴

Walsers *Naturschilderung* passt aber nur dann in Schäfers ideologische Linie, wenn man ganz auf das Idyllische der Erzählung setzt, mit Rückgriff auf die heimatliche Landschaft, und die spürbaren Brüche beiseitelässt:

²⁰² Zur Gestaltung der Rheinlande vgl. Kortländer (ebenda, S. 3): "In der Blütezeit der Zeitschrift zwischen 1906 und 1918 strukturiert sie sich in vier Abteilungen: 1. Kunstberichte (Malerporträts, Ausstellungs-, Museums-, Sammlungsberichte), 2. Berichte über Kunsthandwerk und Architektur, 3. theoretische Abhandlungen und literarische Texte und 4. Kurztexte, Rezensionen, Nachrichten, Stellungnahmen zu Aktuellem – dieser Teil im Kleindruck."

²⁰³ Schäfer: Wilhelm Steinhausen zum siebzigsten Geburtstag, S. 4.

²⁰⁴ In seinem Bericht bezeichnet Schäfer die Natur als "das ewige Heilmittel der Kunst" (ebenda, S. 2).

Ich vergaß den Menschen in mir und alle anderen Menschen, trieb, strich so herum, schlenderte so, mochte nichts denken, aber das Gedankenvolle kam von selber. "Arme verlorene Erde", murmelte ich für mich hin. Das Wort war mir wie von selber in den Sinn und von da über die Lippen gekommen. (Rh, 29)

In Seeland dagegen konnte Walser die Reihenfolge seiner Texte selbst auswählen. Naturstudie bildet eine gewisse Einheit mit dem vorhergehenden Text Reisebericht, in dem ebenfalls die Naturerlebnisse in den Vordergrund treten. Bei der Untersuchung der Texte Reisebericht und Reisebeschreibung wurde auf Walsers Anspielungen auf Hamlet²⁰⁵ und auf Walsers Weltansicht eingegangen, die er für Seeland – in Reisebericht in Naturstudie – neu hinzugefügt hat (vgl. dazu den Abschnitt 3.7).

Dagegen ist der Materialismus ein wichtiges Thema der Texte Der Spaziergang und Das Bild des Vaters, welche im Seeland-Buch auf Naturstudie folgen. Die Untersuchung von Naturschilderung und Naturstudie hat gezeigt, dass Walser im Prozess der Überarbeitung Passagen der Erstfassung gründlich überarbeitet hat, um Kritik am Materialismus seiner Zeit zu üben (vgl. den Abschnitt 4.6.2). Die Behandlung der Thematik Materialismus in Naturstudie dient sozusagen als erster Einstieg in das Thema, welches in darauffolgenden Texten Der Spaziergang und Das Bild des Vaters weiter behandelt wird.

²⁰⁵ Hier sei am Rande erwähnt, dass ein Text mit dem Titel *Idyll* vor Walsers *Der Jesuit* in *Die Rheinlande* vom September 1915 erschien (also 3 Monate vor *Naturschilderung*), der von einem anonymen Verfasser mit dem Pseudonym "Hamlet" signiert wurde.

5. Der Spaziergang

5.1. Einführung

Von den sechs Texten von *Seeland* ist *Der Spaziergang* der einzige, dessen Erstdruck für sich allein publiziert wurde. Er zählt heute zu den wichtigsten Werken Walsers.²⁰⁶

Im Vergleich zu Seeland hat Der Spaziergang in der Erstfassung eine kurze und relativ einfache Entstehungsgeschichte. 207 Die Initiative geht auf den Verlag Huber zurück, der am 8. August 1916 mehrere Autorinnen und Autoren einlädt, mit einer ungedruckten Prosadichtung zu seiner Sammlung Schweizerische Erzähler beizutragen. 208 Walser geht auf die Einladung spontan ein.²⁰⁹ Schon am 12. September 1916 schickt er dem Verlag das Manuskript von Der Spaziergang, dessen Umfang, wie der Verlag wünscht, etwa 80 Druckseiten entspricht. 210 Es folgen Verhandlungen zwischen Walser und Huber, vor allem über Walsers Honorare und den Platz von Der Spaziergang innerhalb der Sammlung (2. oder 3. Serie), da der Verlag bei jeder Serie von je sechs Texten eine gewisse innere Geschlossenheit erreichen möchte. Am 2. Februar 1917 fordert Walser sein Manuskript zurück, das er am 8. Februar wieder an den Verlag sendet. In seinem Brief vom 8. Februar erklärt Walser, er habe den Text zurückverlangt, um ihn umzuarbeiten, habe sich schlussendlich auf "sprachliche Korrekturen" (BA1, 317) beschränkt. Diese lassen sich aber nicht mehr rekonstruieren, da das Manuskript nicht überliefert ist. Ob Walser mit diesem "Manöver" den Verlag – zeitlich wie vertraglich – unter Druck setzen will, bleibt offen. Tatsache ist, dass der Text schon im April/Mai 1917 gedruckt vorliegt, und zwar als 9. Band der Sammlung Schweizerische Erzähler. 211

Schon beim Erscheinen wird dem Werk große Bedeutung beigemessen. In seiner Rezension von *Der Spaziergang* in der *NZZ* vom 4. Juli 1917 schreibt Eduard Korrodi: "Ein heiteres, kleines Meisterwerk hat *Robert Walser* dieser Sammlung geschenkt: [...] vielleicht das beste der kleinen Werke [...], die Robert Walser in guten, der Feder holden Stunden schrieb" (KWA 3-3, 358–359). Neu aufgefundene Stücke aus dem Archiv des Verlags Huber zeigen, dass der Band neben den bekannten 3'600 Exemplaren

²⁰⁶ Für einen Überblick über das Werk – Entstehung, Veröffentlichung, Ausgaben, Inhalt, Forschungsansätze, Sekundärliteratur – vgl. Sorg: *Der Spaziergang*.

²⁰⁷ Zur Entstehungsgeschichte von Seeland vgl. den Abschnitt 1.1 dieser Arbeit.

²⁰⁸ Vgl. Salathé: "Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen", S. 79.

²⁰⁹ Vgl. Walsers Briefe an Huber vom 9.8.1916 und vom 16.8.1916 (BA1, 288 u. 289).

²¹⁰ Vgl. Walsers Brief an Huber vom 12.9.1916 (BA1, 293f.).

²¹¹ Von Herbst 1916 bis Frühjahr 1918 erscheinen insgesamt 24 Bändchen dieser ersten 'Taschenbuchreihe' der Schweiz. Die Titel sind einzeln und auch in vier Serien von je sechs Bändchen erhältlich (vgl. Salathé: "*Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen*", S. 32–38).

der Erstauflage zweimal innerhalb eines Jahres nachgedruckt wird und dass *Der Spaziergang* das Buch sein dürfte, das zu Walsers Lebzeiten die größte Auflage erzielt hat.²¹² Der Preis des Bandes (80 Rappen) hat sicher dazu beigetragen, das Werk einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Der Buchdeckel wird nicht – wie vom Verlag vorgesehen und in der Erstauflage vermerkt – von Karl Walser, sondern von Otto Baumberger gestaltet. Letzterer gestaltet andere Texte der Sammlung Schweizerische Erzähler, insbesondere Robert Faesis Füsilier Wipf²¹³, der unmittelbar nach Walsers Werk eingeordnet wird. Dies erlaubt Baumberger, den thematischen Schwerpunkt beider Texte graphisch zu betonen: Während der Buchdeckel von Füsilier Wipf einen zeitgemäßen Soldaten mit Gewehr darstellt, wird auf dem Buchdeckel von Der Spaziergang der Schattenriss einer schlanken, eleganten, stilisierten Figur mit Spazierstock dargestellt.²¹⁴

In Der Spaziergang wird nämlich der zeitliche Kontext höchstens indirekt angedeutet. Der Text schildert einen Tag im Leben eines Schriftstellers, der eines Vormittags sein Zimmer verlässt, um einen Spaziergang durch seine Stadt und deren Umgebung zu unternehmen. Zufällige Begegnungen und geplante Termine begleiten bzw. unterbrechen seinen Weg. Die am Weg gesammelten Eindrücke geben Anlass zu unzähligen Kommentaren. Er ärgert sich über die "Unsitten" seiner Zeit, lässt sich durch die Natur verzaubern, träumt und horcht in sich hinein. Er erzählt von seiner Gegenwart und von seiner Vergangenheit, sowohl beruflich wie persönlich. Nach einem als solchen markierten "Höhepunkt" (KWA 1-8, 208) – als der Protagonist bei einem Bahnübergang wartet und zum einzigen Mal in der Geschichte Soldaten und damit dem Krieg direkt begegnet – führt der Weg allmählich zum See hinaus und schlussendlich, als es dunkel wird, nach Hause. Während die Atmosphäre im ersten Teil heiter ist, wird sie gegen Ende der Erzählung ernster und von existentiellen Fragen bestimmt.

Als Walser am 12. April 1917 dem Huber Verlag sein Projekt Novellen anbietet, aus dem sich letztendlich Seeland ergeben wird, nimmt er Der Spaziergang zunächst nicht auf. In einem Brief vom gleichen Tag, in dem Walser dem Verlag bereits einen revidierten Vorschlag für das Buch mit dem Titel Studien unterbreitet, streicht er einige Kurzprosastücke des ersten Vorschlags und nimmt dafür Der Spaziergang auf, der bei Huber gerade am Erscheinen ist. Obwohl mehrere Monate vergehen, bevor Walser mit der Überarbeitung der Erstdrucke der Seeland-Texte beginnt, liegen die Redaktion der ersten Fassung (August-September 1916) und der zweiten Fassung (Dezember 1917–Januar 1918) von Der Spaziergang zeitlich nah

²¹² 1. Auflage: 3'600 Exemplare (April/Mai 1917), 2. Auflage: 3'000 Exemplare (September 1917), 3. Auflage: 5'000 Exemplare (April/Mai 1918). Vgl. ebenda, S. 19f.

²¹³ Faesis Werk, das den Untertitel *Eine Geschichte aus dem schweizerischen Grenzdienst* trägt, verfolgt die Ausbildung des Titelhelden zum Soldaten, als der Krieg aufbricht.
²¹⁴ Vgl. Utz: *Helvetische Heroik im Huber Verlag*.

beieinander. Für die anderen *Seeland*-Texte gibt es einen deutlich größeren Abstand zwischen der Redaktion der ersten und der zweiten Fassungen.²¹⁵

Der Spaziergang unterscheidet sich von den anderen Seeland-Texten insbesondere dadurch, dass hier die Gestaltung des Erzählens thematisiert wird. Der Erzähler deutet ständig auf das hin, was bald passieren bzw. dargestellt wird. Dauernd kommentiert er das Erzählte und seine Erzählweise. Der Spaziergang wird ständig vom realen Gang auf das Papier verschoben und dort unterwandert. Kurz gesagt: Die Erzählung entwickelt sich aus Umwegen heraus, dies aus der Sicht der Dichter-Figur, eines – in Walsers Worten – "Verfasser[s]", von dem man "ja zur Genüge" weiß,

daß er ebenso gern spaziert als schreibt; letzteres allerdings vielleicht um eine Nüance weniger gern als ersteres. (KWA 1-8, 180) dass er ebenso gern spaziert als schreibt, letzteres allerdings vielleicht *nur* eine Nüance *weniger gern* wie ersteres. (KWA 1-11, 92)

Die Unterschiede zwischen den zwei Formulierungen sind fein, aber von Bedeutung: Mit dem hinzugefügten "nur" ist es nicht mehr "eine Nüance", sondern "nur" noch "eine Nüance", die das Verhältnis der Schriftsteller-Figur zum Schreiben und von ihrem Verhältnis zum Spazieren unterscheiden könnte. Durch das Ersetzen von "als" (vor allem verwendet, um einen Kontrast herzustellen) durch "wie" (vor allem verwendet, um einen Vergleich einzuleiten), wird die "Nüance" weiter "nuanciert".

Im ersten Teil der Textanalyse möchte ich mich auf einige Aspekte des Erzählens konzentrieren, nämlich auf die sprachliche Gestaltung, auf die Organisation des Erzählens und auf die Erzähldisposition. Die Untersuchung einiger Eingriffe Walsers bei der Bearbeitung soll zunächst zeigen, dass die narrative Organisation durch die sprachliche Neugestaltung stärker kausallogisch integriert wird. Was die Organisation des Erzählens betrifft, möchte ich nachweisen, wie die Konstruiertheit des Erzählens bei der Bearbeitung noch mehr durchscheint. Für die Erzähldisposition soll der Fassungsvergleich zeigen, dass bei der Bearbeitung die Distanz zwischen dem spazierenden und dem erzählenden Ich verkleinert wird, dies bei jenen Passagen, in denen es sich primär um die Schilderung des Spaziergangs handelt. Auf eine mögliche 'dritte' Erzählinstanz wird zurückgegriffen, um einige Formen der Aussagen lokalisieren zu können. Durch die Analyse wird auch ersichtlich, dass der Erzähler der Zweitfassung einen engeren Bezug zum Leser sucht. Die größere Distanz des Erzählers der Zweitfassung zu sich selbst als Figur der Geschichte wird in die Untersuchung der thematischen Punkte und der existentiellen Fragen einbezogen.

²¹⁵ Dieser größere Abstand lässt sich aus dem Erscheinungsdatum der Erstfassungen ableiten: *Reisebeschreibung* erschien im August 1915, *Leben eines Malers* und *Naturschilderung* im Januar 1916, *Das Bild des Vaters* und *Hans* im August 1916. – Für mehr Details über die Entstehungsgeschichte von *Seeland* vgl. den Abschnitt 1.1 dieser Arbeit.

In einem zweiten Schritt wird auf die Themen Materialismus und Romantik eingegangen. Durch den Fassungsvergleich möchte ich zeigen, dass der jeweilige Erzähler andere Mittel einsetzt, um seine Stellungnahme gegen den Materialismus zu betonen. Obwohl der romantische Hintergrund in beiden Fassungen durchscheint, wird durch die Analyse deutlich, dass dieser bei der Bearbeitung abgeschwächt wird und dass sich der Schwerpunkt verschiebt, vom Romantischen in der Erstfassung zum Existentiellen in der Bearbeitung. Dass das Schöne nicht einfach gegeben ist, sondern vom Subjekt herbeigeführt werden muss, soll der Fassungsvergleich ebenfalls nachweisen.

Die existentiellen Fragen bilden den letzten Teil der Textanalyse. Mit dem Fassungsvergleich möchte ich zeigen, dass es dem Erzähler der Bearbeitung darum geht, seine innere Ruhe stärker herauszustellen und gleichzeitig sein Eingeständnis, dass das Leben nicht immer so rosig ist, direkter auszudrücken. Nicht zuletzt möchte ich nachweisen, wie zäh die Kämpfe sind, welche der Erzähler um seine Existenz führt, und dass sich diese Kämpfe bei der Bearbeitung noch verschärfen.

Obwohl Der Spaziergang einer der am meisten erforschten Texte Walsers ist, war ein systematischer Fassungsvergleich bisher kaum ein spezielles Thema.²¹⁶ Ein Grund dafür ist die Publikationsgeschichte des Textes, die nicht zu einer klaren Unterscheidung der beiden Fassungen beigetragen hat.²¹⁷ Ein weiterer Grund liegt sicher in den Änderungen selbst, die klein und fein sind, kleiner und feiner als diejenigen der anderen Texte von Seeland. Dies lässt sich teilweise darauf zurückzuführen, dass Der Spaziergang zum Zeitpunkt der Umarbeitung Walsers aktueller Schreibweise am nächsten steht. Einige Indizien im Manuskript von Seeland deuten zudem darauf hin, dass Walser ursprünglich offenbar die Absicht hatte, das Druckmanuskript des Erstdrucks von Der Spaziergang zu benutzen, um seine Korrekturen direkt auf diesem vorzunehmen.²¹⁸ Es stellt sich hier also die Frage, ob Walser an einigen Stellen den Erstdruck abgeschrieben hat, um ihn dann zu bearbeiten. Bei der Textanalyse wird das Manuskript punktuell einbezogen, um nachzuweisen, wie sich einige der Entwicklungen zwischen den zwei Fassungen in den wenigen sichtbaren Überarbeitungsspuren und in den Sofortkorrekturen kristallisieren.

Wie für die anderen Texte von *Seeland* beruht mein Fassungsvergleich primär auf einer eigenen Lektüre. Er knüpft aber dabei auch an die umfangreiche Forschung über *Der Spaziergang* an, auf die ich nun kurz eingehe.

²¹⁶ Für einen Fassungsvergleich in Ansätzen vgl. Susan Bernofskys Einleitung zu ihrer Übersetzung der Zweitfassung von *Der Spaziergang* (Bernofsky: *Introduction*).

²¹⁷ Zur Publikationsgeschichte des Werkes vgl. Sorg: Der Spaziergang (RWH, 148f.). – Vgl. dazu auch den Abschnitt 1.4 der vorliegenden Arbeit.

²¹⁸ Für mehr Details vgl. den Abschnitt 1.6 der vorliegenden Arbeit.

Walser verbrachte viel Zeit mit Spazieren. So wie diese Tätigkeit sein Leben prägte, durchzieht der Spaziergang als Motiv sein gesamtes Werk von Der Greifensee (1899) bis zu Spaziergang (II) (1931/32). Besonders stark vertreten ist dieses Motiv in der Bieler Prosa und steht auch im Zentrum der Texte von Seeland. In Der Spaziergang lässt sich diese bewusst gewählte langsamere Form des Gehens nicht nur in ihrer thematischen Funktion – als direktes Verhältnis zur Natur, als Reaktion auf die Hektik des modernen Lebens, als Lebensform überhaupt – und in ihrer Rolle für die Dichterinspiration, sondern auch in der Erzählweise erkennen: Gehen, Denken und Schreiben fungieren hier als parallele Bewegungsformen. Ein Hauptteil der Rezeption von Der Spaziergang fokussierte sich bislang auf deren Zusammenwirken.

Carl Seeligs Buch Wanderungen mit Robert Walser (1957) hat dazu beigetragen, den Autor Walser mit seinen literarischen Spaziergängern zu identifizieren. Walsers Bemerkung gegenüber Seelig "Ja, wichtig ist nur die Reise zu sich selbst"219 benutzt Guido Stefani als Äußerung Walsers über dessen künstlerische Produktion. Aus Walsers Spaziertexten liest er dementsprechend eine "Motorik der Bewegung zu sich selbst"220 heraus und er sieht in Walsers literarischen Spaziergängern eine Reihe von Alter Egos des Autors: "Commis, Künstler, Page, Knabe, Räuber, etc."221 Für Stefani indiziert diese "Reise zu sich selbst" auch ein Defizit: "Antrieb zur Suche nach sich selbst ist sicher immer zum Teil ein Mangel."222 Demzufolge diene das Spazieren - für Walsers Figuren und für den Autor selbst - als Kompensation für einen Mangel. Auf diese existentiellen Fragen werde ich im letzten Teil dieses Kapitels eingehen. Es geht mir dabei nicht um eine biographische Lektüre oder um eine psychologisierende Untersuchung der Figur, sondern Entwicklungen zwischen den zwei Fassungen werden erfasst und bewertet.

Stefani verortet zudem Walsers spazierende Protagonisten in der literarischen Tradition seit der Romantik. Diese folgen nämlich den Spuren unzähliger literarischer Vorgänger, und so wird das Spaziergang-Motiv bei Walser häufig in komparatistischen Arbeiten behandelt.²²³

²¹⁹ Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 88.

²²⁰ Stefani: Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser, S. 124.

²²¹ Ebenda, S. 4.

²²² Ebenda, S. 124.

²²³ Vgl. z.B. Eickenrodt: Plötzlicher Spaziergang. Der Aufbruch als Topos einer literarischen Bewegung bei Kafka und Walser; Niccolini: Der Spaziergang des Schriftstellers. "Lenz" von Büchner, "Der Spaziergang" von Robert Walser, "Gehen" von Thomas Bernhard; Pestalozzi: Spazieren und Schreiben – Franz Kafkas "Der plötzliche Spaziergang" und Robert Walsers Der Spaziergang. – Hier sei noch auf Angelika Wellmanns Monographie Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes (1991) hingewiesen, in der die Verfasserin die Motivgeschichte des Spazierens von Platon bis zu Walser untersucht. Ihr Interesse gilt vor allem der Erforschung intertextueller Zusammenhänge.

Was die Beziehung Schreiben und Gehen betrifft, sei insbesondere auf Claudia Albes' Monographie Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard (1999) hingewiesen, in der die Verfasserin den Spaziergang als Kompositionselement eines Textes betrachtet. Sie untersucht eine Reihe von Texten, die inhaltlich vom Spazieren handeln und die zugleich ,spaziergängerisch' erzählt sind. Laut Albes messen solche Texte dem Erzählen und der Referenz ebenso viel Bedeutung und werden infolgedessen autoreflexiv. Für Walsers Der Spaziergang²²⁴ vertritt Albes zudem die Thesen, dass der Spaziergang hier einen Gang durch fremde Texte darstellt und sich als ein rhetorisches Kunstwerk lesen lässt. Sie setzt sich auch mit der Frage nach der Mimesis auseinander und kommt zu Schluss, Walsers Erzähler ahme nicht die Natur nach, sondern "fremde Worte, die er als seine eigenen ausgibt. Zugleich kommentiert er die Dynamik seines eigenen Schreibens"225. Für Albes lässt Walsers Erzähler "keinen Zweifel daran, daß er nur einen Spaziergang auf dem Papier unternimmt "226.

Dass der Erzählprozess ständig mitreflektiert wird oder dass Walser fremde Texte mit einbezieht, ist aber, so meine Meinung, ohne Einfluss darauf, dass *Der Spaziergang* authentische Ereignisse und Erfahrungen darstellt. Bei der Überarbeitung wird dieser "reale" Spaziergang ein zweites Mal auf dem Papier nachvollgezogen und in der Auseinandersetzung mit der Erstfassung weitergeführt. Mit der Analyse möchte ich nämlich auch zeigen, dass Walsers Erzähler in der modernen Welt verankert ist und Kritik an deren Werten wie dem Materialismus übt. Und genau aus diesem Grund braucht er, so meine These, die romantische Natur als Gegengewicht gegen die Werte seiner Zeit, auch und besonders im Kontext des Krieges.

5.2. Erzählen

Der Anfang und der Schluss des Textes sind die zwei Passagen, die Walser für Seeland gründlich überarbeitet. Die Änderungen beim Textanfang – im ersten und im zweiten Absatz des Textes gemäß der Gliederung der ersten Fassung – liefern wichtige Indizien zu Walsers Eingriffen bei der Bearbeitung, was die sprachliche Gestaltung, die Erzähldisposition und die Organisation des Erzählens betrifft. Auch wenn hier nicht alle Sätze einzeln

²²⁴ Albes' Analyse ist ein gutes Beispiel für die Nicht-Wahrnehmung der zwei Fassungen von *Der Spaziergang* als zwei unterschiedliche Texte. Der Titel ihres Kapitels über Walsers Werk lautet: "Erzählerische Durchquerung fremder Texträume: Robert Walser, *Der Spaziergang* (1917)". Albes zitiert aber dabei – dies ohne weitere Angaben – die *Seeland*-Fassung von 1919/1920, die nach *Das Gesamtwerk* (GW) nachgewiesen wird.

²²⁵ Albes: Der Spaziergang als Erzählmodell, S. 270.

²²⁶ Ebenda, S. 19.

untersucht werden, wird der Textanfang immer wieder als Anhaltspunkt für die Analyse dieser drei Aspekte dienen. Er wird hier ungekürzt zitiert, um einen Überblick über die ganze Passage zu gewinnen. Der Klarheit halber werden die zwei Absätze der Erstfassung als [Texteröffnung] und als [Eindrücke am Wegrand] bezeichnet.

[Texteröffnung]

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. Soviel ich mich heute, wo ich dieses alles schreibe, noch zu erinnern vermag, befand ich mich, als ich auf die offene helle und heitere Straße trat, in einer romantisch-abenteuerlichen Gemütsverfassung, die mich tief beglückte. Die morgenliche Welt, die sich vor meinen Augen ausbreitete, erschien mir so schön, als sähe ich sie zum erstenmal. Alles, was ich erblickte, machte mir den angenehmen Eindruck der Freundlichkeit, Güte und Jugend. Rasch vergaß ich, daß ich oben in meiner Stube soeben noch düster über ein leeres Blatt Papier hingebrütet hatte. Alle Trauer, aller Schmerz und alle schweren Gedanken waren wie verschwunden, obschon ich einen gewissen Ernst, als Klang, noch immer vor mir und hinter mir lebhaft spürte. Freudig 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.

Soviel ich mich erinnere, befand ich mich, als ich auf die offene, helle Strasse trat, in romantisch-abenteuerlicher Gemütsverfassung, die mich beglückte. Die Morgenwelt, die sich vor mir ausbreitete, erschien mir so schön, als sähe ich sie zum erstenmal. Alles, was ich erblickte, machte mir den angenehmen Eindruck der Freundlichkeit, Güte und Jugend. Rasch vergass ich, dass ich oben in meiner Stube soeben noch düster über ein leeres Blatt Papier hingebrütet hatte. Trauer, Schmerz und alle schweren Gedanken waren wie verschwunden, obschon ich einen gewissen Ernst noch vor und hinter mir lebhaft spürte.

Freudig war ich auf alles gespannt, was mir etwa begegnen oder ent-

war ich auf alles gespannt, was mir auf dem Spaziergang etwa begegnen oder entgegentreten könnte. Meine Schritte waren gemessen und ruhig, und soviel ich weiß, ließ ich, indem ich so meines Weges ging, ziemlich viel würdevolles Wesen sehen. Meine Empfindungen liebe ich vor den Augen meiner Mitmenschen zu verbergen, ohne daß ich mich jedoch deswegen ängstlich bemühe, was ich für einen großen Fehler und für eine starke Dummheit halten würde. Ich war noch nicht zwanzig oder dreißig Schritte weit über einen weiten menschenbelebten Platz gegangen, als mir Herr Professor Meili, eine Kapazität allerersten Ranges, leicht begegnete. Wie die unumstürzliche Autorität schritt Herr Professor Meili ernst, feierlich und hoheitsvoll daher; in der Hand trug er einen unbeugsamen wissenschaftlichen Spazierstock, der mir Grauen, Ehrfurcht und Respekt einflößte. Professor Meilis Nase war eine strenge, gebieterische, scharfe Adler- oder Habichtsnase, und der Mund war juristisch zugeklemmt und zugekniffen. Des berühmten Gelehrten Gangart glich einem ehernen Gesetz; Weltgeschichte und Abglanz von längst vorübergegangenen heroischen Taten blitzten aus Herrn Professor Meilis harten, hinter buschigen Augenbrauen verborgenen Augen hervor. Sein Hut glich einem unabsetzbaren Herrscher, Geheime Herrscher sind die stolzesten und härtesten. Im ganzen genommen betrug sich iedoch Professor Meili ganz milde, so als wenn er in keiner Hinsicht nötig gehabt hätte, merken zu lassen, welche Summen von Macht und Gewicht er personifizierte, und seine Gestalt erschien mir trotz aller Unerbittlichkeit und Härte sympathisch, weil ich mir sagen durfte, daß gegentreten könnte. Meine Schritte waren gemessen und ruhig. Indem ich meines Weges ging, liess ich, so viel ich weiss, ziemlich viel würdevolles Wesen sehen. Meine Empfindungen liebe ich vor den Augen der Mitmenschen zu verbergen, ohne mich deswegen ängstlich zu bemühen, was ich für einen Fehler halten würde.

Noch nicht zwanzig Schritte weit war ich über einen breiten, menschenbelebten Platz gegangen, als mir Herr Professor Meili, eine Kapazität ersten Ranges, leicht begegnete.

Wie die unumstürzliche Autorität schritt Herr Meili ernst, feierlich, hoheitsvoll daher. In der Hand trug er einen unbeugsamen, wissenschaftlichen Spazierstock, der mir Grauen, Ehrfurcht und Respekt einflösste. Meilis Nase war eine scharfe, gebieterische, strenge, harte Habichts- oder Adlernase. Der Mund war juristisch zugeklemmt und zugekniffen. Des berühmten Gelehrten Gangart glich einem ehernen Gesetz. Aus Professor Meilis ernsten, hinter buschigen Augenbrauen verborgenen Augen blitzten Weltgeschichte und Abglanz von längst vorbeigegangenen heroischen Taten hervor. Sein Hut glich einem unabsetzbaren Herrscher. Im ganzen genommen betrug sich jedoch Herr Professor Meili ganz milde, so, als habe er in keiner Hinsicht nötig, merken zu lassen, welche Summe von Macht und Gewicht er personifiziere. Da ich mir sagen durfte, dass diejenigen, die nicht auf süsse Art lächeln, immerhin ehrlich und zuverlässig sind, so erschien er mir trotz aller Unerbittlichkeit sympathisch. Gibt es ja bekanntlich Leute, die ihre

die, die nicht auf süße und schöne Art lächeln, ehrlich und zuverlässig sind. Gibt es ja bekanntlich Schurken, die die Lieben und Guten spielen, die das schreckliche Talent haben, zu den Untaten, die sie begehen, verbindlich und artig zu lächeln. (KWA 1-8, 167f.)

Untaten ausgezeichnet hinter gewinnendem, verbindlichem Benehmen zu verstecken wissen. (KWA 1-11, 79f.)

[Eindrücke am Wegrand]

Ich wittere etwas von einem Buchhändler und einem Buchladen: ebenso will bald, wie ich ahne und merke, ein Bäckerladen mit prahlerischen Goldbuchstaben zur Erwähnung und Geltung gelangen. Vorher aber habe ich noch einen Priester oder Pfarrer zu verzeichnen. Ein radfahrender oder fahrradelnder Stadtchemiker fährt mit freundlichem, gewichtigem Gesicht dicht am Spaziergänger, nämlich an mir, vorüber, ebenso ein Stabs- oder Regimentsarzt. Ein bescheidener Fußgänger darf nicht unbeachtet und unaufgezeichnet bleiben; denn er ersucht mich um gefällige Erwähnung. Es ist dies ein reichgewordener Althändler und Lumpensammler. Buben und Mädchen jagen im Sonnenlicht frei und ungezügelt umher. "Man lasse sie ruhig ungezügelt", dachte ich; "das Alter wird sie einst schon schrecken und zügeln. Nur zu früh, leider Gottes." Ein Hund ersich am Brunnenwasser. labt Schwalben, scheint mir, zwitschern in der blauen Luft. Ein bis zwei elegante Damen in verblüffend kurzen Röcken und überraschend feinen hohen farbigen Stiefelchen machen sich doch wohl hoffentlich so gut bemerkbar wie irgend etwas anderes. Zwei Sommer- oder Strohhüte fallen auf. Die Sache mit den Herrenstrohhüten ist die: Plötzlich sehe ich nämlich zwei Hüte in der hellen zarten Luft, und unter den Hüten

Ich wittere einen Buchladen samt Buchhändler, ebenso will bald, wie ich ahne und merke, eine Bäckerei mit Goldbuchstaben zur Geltung kommen. Vorher hätte ich aber einen Pfarrer zu erwähnen. Mit freundlichem Gesicht fährt ein radfahrender, fahrradelnder Stadtchemiker dicht am Spaziergänger vorüber, ebenso ein Stabs- oder Regimentsarzt. Nicht unaufgezeichnet darf bleiben ein bescheidener Fussgänger, nämlich ein reich gewordener Althändler und Lumpensammler. Zu beachten ist, wie Buben und Mädchen frei und ungezügelt im Sonnenlicht umherjagen.

"Man lasse sie ruhig ungezügelt, denn das Alter wird sie leider Gottes einst noch früh genug schrecken und zügeln", denke ich.

Am Brunnenwasser erlabt sich ein Hund, in blauer Luft zwitschern Schwalben. Ein bis zwei Damen in verblüffend kurzen Röcken und überraschend hohen, engen, feinen, eleganten, zarten, farbigen Stiefelchen machen sich so gut bemerkbar wie irgend etwas anderes. Ferner fallen zwei Sommer- oder Strohhüte auf. Die Geschichte mit den Herrenstrohhüten ist die: in der hellen Luft sehe ich nämlich plötzlich zwei entzückende Hüte; unter den Hüten

stehen zwei bessere Herren, die einander mittels schönen, artigen Hutlüftens und -schwenkens guten Morgen zu bieten scheinen. Die Hüte sind bei dieser Veranstaltung sichtlich wichtiger als ihre Träger und Besitzer. Im übrigen bittet man den Verfasser sehr ergeben, sich vor tatsächlich überflüssigen Spötteleien und Föppeleien zu hüten. Man ersucht ihn, ernsthaft zu bleiben, und hoffentlich hat er das jetzt ein für allemal verstanden. (KWA 1-8, 168f.)

stehen zwei bessere Herren, die einander mittels kühnen, schönen, artigen Hutschwenkens guten Morgen bieten zu wollen scheinen, was eine Veranstaltung ist, wobei die Hüte sichtlich wichtiger sind als ihre Träger und Besitzer. Man möchte jedoch den Herrn Verfasser sehr ergeben gebeten haben, sich vor Witzen wie sonstigen Überflüssigkeiten ein wenig in acht zu nehmen. Hoffentlich hat er dies ein für allemal verstanden. (KWA 1-11, 80f.)

5.2.1. Die sprachliche Neugestaltung bei der Zweitfassung

Einige Entwicklungen, welche die sprachliche Gestaltung betreffen, lassen sich im ganzen Text ziemlich systematisch verfolgen. Obwohl sich diese Eingriffe oft kombinieren, um die narrative Gestaltung stärker zu integrieren, werden sie im Folgenden einzeln untersucht, um ihre Effekte separat zu analysieren. Zur Abrundung wird noch eine Stelle untersucht, in welcher sich der Erzähler über seine Erzählweise äußert.

Textneugliederung

Ein systematischer Eingriff Walsers bei der Bearbeitung betrifft die Textgliederung: Bei der Zweitfassung werden die langen Abschnitte der Erstfassung, welche sich oft über mehrere Buchseiten erstrecken und plötzliche Themenänderungen enthalten, in zahlreiche Absätze aufgetrennt. Mit diesem neuen strukturierteren Aufbau wird pro Absatz ein Eindruck, eine Begegnung oder ein Kommentar vorgelegt, so dass die thematischen Sprünge der Erstfassung nun als bewusst gestaltete Themenwechsel erscheinen.

Als exemplarisches Beispiel sei hier die [Texteröffnung] angeführt: Im Erstdruck erstreckt sich der erste Absatz über zwei Buchseiten. Im ersten Teil des Absatzes setzt der Erzähler die Geschichte in Gang; er beschreibt seine Gemütsversfassung und seine Gangart, als er sein Zimmer verlässt. In diesem Teil wird der Erzähl- und Schreibakt in die erzählte Geschichte eingebaut, dies mit besonderem Nachdruck: "Ich teile mit", "Beifügen könnte ich", "wo ich dieses alles schreibe". Im zweiten Teil des Absatzes begegnet der Erzähler Prof. Meili. Er beschreibt ihn und liefert generelle Kommentare über die "Herrscher" oder die Aufrichtigkeit.

In der Bearbeitung wird der lange Absatz der Erstfassung in fünf Absätze unterteilt. Im ersten Absatz wird die Geschichte mit einer traditionellen *in medias res*-Eröffnung in Gang gesetzt: "Eines Vormittags". Im

zweiten Absatz wird das erzählende Ich konstituiert ("Soviel ich mich erinnere") und die Gemütsverfassung des spazierenden Ichs beschrieben, als es sein Zimmer verlässt. Im dritten Absatz liefert der Erzähler ein paar allgemeine Reflexionen über seine Gangart und die Art und Weise, wie er sich in der Öffentlichkeit benimmt. Im vierten Absatz begegnet er Prof. Meili. Im fünften Absatz stellt er Prof. Meili dar und liefert generelle Kommentare. Dadurch gewinnt die [Texteröffnung] an Struktur.

Die Passage [Eindrücke am Wegrand] liefert ein weiteres Beispiel für die neue Textgliederung bei der Bearbeitung. Der zweite Absatz der Erstfassung erstreckt sich über eine ganze Buchseite: In einem Zug listet der Erzähler unterschiedliche Begegnungen und Eindrücke auf und ruft schließlich den Verfasser zur Ordnung. Eine Reflexion über Kinder in direkter Rede findet sich inmitten der Auflistung. Bei der Bearbeitung wird dieser lange Absatz in drei Absätze gegliedert. Dadurch trennt der Erzähler seine Auflistung von Eindrücken (im ersten und dritten Absatz) von seiner Reflexion über Kinder (im zweiten Absatz).

Veränderung der Wortfolge

Im Erstdruck sind manche Sätze zu finden, die durch den üblichen Aufbau Subjekt-Prädikat strukturiert sind. Die Bearbeitung dagegen legt durch die Hervorhebung eines anderen Elements als des Subjekts am Satzanfang den Akzent auf eine neue Information, was dem Erzählen mehr Spannung verleiht. In der [Texteröffnung] findet sich ein gutes Beispiel dafür:

ten menschenbelebten Platz gegan- lebten Platz gegangen, als [...]. gen, als [...].

Ich war noch nicht zwanzig oder Noch nicht zwanzig Schritte weit war dreißig Schritte weit über einen wei- ich über einen breiten, menschenbe-

Bereits die ersten Worte der Geschichte sind symptomatisch für diese Veränderung. Mit der Eröffnung "Ich teile mit" liegt bei der Erstfassung der Akzent auf dem Erzählakt. Bei der Bearbeitung entscheidet sich Walser für eine konventionellere in medias res-Eröffnung: "Eines Vormittags". Dadurch führt Walser den Leser sofort in die Handlung ein und deutet nun implizit darauf hin, dass hier erzählt wird.

Verkürzung der adverbialen Bestimmungen

Die adverbialen Bestimmungen werden im Prozess der Bearbeitung tendenziell verkürzt. Beispiele dafür liefern die Passage [Eindrücke am Wegrand] ("in der hellen zarten Luft" wird zu: "in der hellen Luft") und die folgende Stelle: "zu dem schönen blauen Himmel, der auf die frohe leichte helle Erde" (KWA 1-8, 178) wird zu: "zum blauen Himmel, der auf die helle, frohe Erde" (KWA 1-11, 90). Diese Streichungen betreffen vor allem Adjektive, die mit den Gefühlen des Erzählers assoziiert werden: "zart[]", "schön[]" oder "leicht[]". Auf diese Entwicklung werde ich bei der Untersuchung der Romantik zurückkommen (vgl. den Abschnitt 5.4.2).

Einige Gegenbeispiele sind zu beobachten. Dabei geht es Walser aber oft um Übertreibungen, darum, die humorvolle Note einer Passage zu verstärken. Hier sei ein Beispiel aus der Szene [Eindrücke am Wegrand] angeführt: Die "elegante[n] Damen" in "feinen hohen farbigen Stiefelchen" werden zu "Damen" in "hohen, engen, feinen, eleganten, zarten, farbigen Stiefelchen". In der Bearbeitung sind es die "Stiefelchen" und nicht mehr die Luft bzw. die Damen, die "zart[]" und "elegant[]" sind. Im Vergleich beider Fassungen verstärken diese Verschiebungen die humorvolle Note der Szene und illustrieren Walsers intensives Spiel mit dem sprachlichen Material.

Verkürzung der Satzlänge

Bei der Bearbeitung werden lange Sätze der Erstfassung, die mit mehreren Themen jonglieren, in mehrere Sätze aufgetrennt. Diese neue Gliederung verringert die thematischen Sprünge und verleiht dem Erzählen mehr Klarheit. Ein bezeichnendes Beispiel dafür liefert die [Texteröffnung]:

Meine Schritte waren gemessen und ruhig, und soviel ich weiß, ließ ich, indem ich so meines Weges ging, ziemlich viel würdevolles Wesen sehen. Meine Schritte waren gemessen und ruhig. Indem ich meines Weges ging, liess ich, so viel ich weiss, ziemlich viel würdevolles Wesen seben

Durch eine verschachtelte Konstruktion kombiniert der Erzähler der Erstfassung die Beschreibung seiner Gangart ("Meine Schritte waren gemessen und ruhig") mit Reflexionen über sein Aussehen ("ziemlich viel würdevolles Wesen sehen" lassen), auch wenn er sich darüber nicht sicher ist ("soviel ich weiß"). Bei der Zweitfassung wird diese komplexe Satzkonstruktion in zwei Sätze aufgeteilt. Dadurch trennt der Erzähler die Darstellung seiner Gangart von den Reflexionen über sein Aussehen. Der nun alleinstehende Satz "Meine Schritte waren gemessen und ruhig" kann nun auch als Metapher gelesen werden: Hier wird eine "gemessene []" Gangart auf dem Papier vorgeschlagen.

Weglassen von Alternativen

Im Prozess der Überarbeitung werden immer wieder "oder"-Konstruktionen gestrichten, so dass die Aussagen an Eindeutigkeit gewinnen: "zwanzig oder dreißig Schritte", "einen Priester oder Pfarrer", "auf die Gemeindekasse oder auf das Steuerbureau" "den arabischen oder persischen Gartenpavillon" (KWA 1-8, 168, 168, 201 u. 215) werden zu: "zwanzig Schritte", "einen Pfarrer", "auf die Gemeindekasse" beziehungsweise "den persischen Pavillon" (KWA 1-11, 79, 80, 115 u. 129).

Weglassen von Wiederholungen

Der Erzähler der Erstfassung macht regen Gebrauch von Wiederholungen, oft als Emphase des Gesagten. In der Bearbeitung sind viele dieser Wiederholungen nicht mehr zu finden. Dadurch gewinnt das Erzählen an Prägnanz, ohne an Inhalt einzubüßen:

Ein Monteur auf dem Fahrrad, Kamerad vom Landwehrbataillon 134/III, ruft mir beiläufig zu: "Du spazierst wieder einmal, scheint mir, am heiterhellen Werktag." Ich grüße ihn lachend und gebe mit Freuden zu, daß er recht hat, wenn er der Ansicht ist, daß ich spaziere.

"Sie sehen es mir an, daß ich spaziere", dachte ich im stillen und spazierte friedlich weiter, ohne mich im geringsten über das Ertapptwordensein zu ärgern, was ganz dumm gewesen wäre. (KWA 1-8, 176f.)

Beiläufig ruft mir ein Monteur zu: "Du spazierst wieder einmal, wie mir scheint, am hellen Werktag." Lachend grüsse ich ihn und gebe mit Freuden zu, dass er recht hat.

Ohne mich im geringsten über das Ertapptwordensein zu ärgern, was ganz dumm gewesen wäre, spazierte ich fröhlich weiter. (KWA 1-11, 88)

Die vage Charakterisierung des anonymen Schreiber-Ichs verliert hier weiter an Relief, indem der Bezug zu dessen militärischer Funktion "Landwehrbataillon 134/III" weggelassen wird. Dieses Bataillon ist auch das Bataillon, bei dem Walser während des Krieges Grenzdienst leistet. Es ist bemerkenswert, dass Walser auf dem Titelblatt des Seeland-Manuskripts "Landwehrbataillon 134/III" als alternative Adresse zu seiner privaten Adresse "Biel, Hotel Blaues Kreuz" angibt (vgl. Abb. 1, S. 10). Beim Erstdruck kann dieser Realitätsbezug im Text mit einem Spaziergang des Autors Walser verbunden werden. Walsers Hinweis auf seine militärische und schweizerische Zugehörigkeit passt zudem zum Kontext der Reihe Schweizerische Erzähler, in der der Erstdruck publiziert wurde. Bei der Bearbeitung wird der Realitätsbezug auf den Gesamttitel von Seeland verschoben.

Zusammenfassung von Aussagen

Der Erzähler der Bearbeitung fasst Aussagen der Erstfassung zusammen, um diesen mehr Intensität zu verleihen:

Zwei ganz kleine Kinderchen lagen auf der ziemlich staubigen Straße wie in einem Garten. Das eine Kind sagte zum andern: "Gib mir ein liebes Küßchen." Das andere Kind gab ihm das dringlich Geforderte. Nun sagte es zu ihm: "So. Jetzt darfst du [...] aufstehen." (KWA 1-8, 177f.)

Auf der ziemlich staubigen Strasse lagen zwei Kinderchen wie in einem Garten. Das eine Kind sagte zum andern: "Gib mir ein liebes Küsschen." Das andere Kind gehorchte. Daraufhin sagte das erstere zu ihm: "So. Jetzt darfst du vom Boden aufstehen." (KWA 1-11, 89)

Bei der Zweitfassung wird "Das andere Kind gab ihm das dringlich Geforderte" mit "Das andere Kind gehorchte" ersetzt, was die Reaktion des zweiten Kindes knapper wiedergibt. Interessant ist die Überarbeitungsspur auf dem Manuskriptblatt 38 von Seeland: "Das Andere gab ihm das dringlich Geforderte Kind gehorchte." (KWA 4-3, 83) In einem ersten Schritt kopiert Walser also den Erstdruck fast wörtlich, mit Ausnahme des Wortes "Kind". Dann streicht er "gab ihm das dringlich Geforderte", welches er durch "gehorchte" ersetzt. Das Subjekt des Satzes ("Das andere Kind"), das in einem ersten Schritt offenbar zwecks Verknappung zu "Das Andere" abgekürzt wird, wird nach der Streichung von "gab ihm das dringlich Geforderte" wieder mit "Kind" ergänzt.

Diese Stelle zeigt auch, wie im Prozess der Bearbeitung grammatische Ungenauigkeiten der Erstfassung beseitigt werden, hier im vorletzten Satz der Passage: "Nun sagte es zu ihm". Aus dem Kontext kann man folgern, dass sich das "es" auf das erste Kind und das "ihm" auf das zweite Kind bezieht, auch wenn grammatisch das Umgekehrte gelten könnte. Mit "das erstere" wird die Logik bei der Zweitfassung hergestellt, so dass die Aussage an Eindeutigkeit gewinnt.

Verknüpfung

In Werken wie *Der Spaziergang*, denen eine Wanderung als Handlungsschema zugrunde liegt, entsteht dadurch ein "Realismuseffekt [...], daß der sprunghafte Stil mit den als plötzlich am Weg auftauchendend geschilderten Eindrücken konvergiert"²²⁷. Stilistisch spiegelt sich dieser mimetische Effekt insbesondere in der parataktischen Anordnung der Sätze. Im Prozess der Bearbeitung fügt Walser eine ganze Reihe von Konnektoren ein. So löst sich die Bearbeitung stärker als die Erstfassung von dieser mimetischen Funktion, um sich auf das Erzählen selbst zu konzentrieren. Die Passage [Eindrücke am Wegrand] liefert gute Beispiele für diese Entwicklung:

"Man lasse sie ruhig ungezügelt", dachte ich; "das Alter wird sie einst schon schrecken und zügeln. Nur zu früh, leider Gottes."

Zwei Sommer- oder Strohhüte fallen auf. Die *Sache* mit den Herrenstrohhüten ist die: [...].

Die Hüte sind bei dieser Veranstaltung sichtlich wichtiger als ihre Träger und Besitzer. "Man lasse sie ruhig ungezügelt, denn das Alter wird sie leider Gottes einst noch früh genug schrecken und zügeln", denke ich.

Ferner fallen zwei Sommer- oder Strohhüte auf. Die Geschichte mit den Herrenstrohhüten ist die: [...].

[...] was eine Veranstaltung ist, wobei die Hüte sichtlich wichtiger sind als ihre Träger und Besitzer.

²²⁷ Mohr: Das nomadische Subjekt, S. 19.

Mit den neu hinzugefügten "denn", "[f]erner" (als Konjunktionen), "was" und "wobei" (als Relativpronomen) wird der inhaltliche Zusammenhalt beziehungsweise die Textkohäsion verstärkt. Das Ersetzen von "Sache" durch "Geschichte" verweist auf eine Akzentverschiebung: von den Ereignissen auf die Art und Weise, wie diese erzählt werden.

Beispiele für temporale und lokale Integration liefern die folgenden Stellen, wo deiktische Ausdrücke durch Konjunktionen ersetzt werden. Das Adjektiv "nunmehr" im Sinne von 'inzwischen' fördert diese temporale Übergänglichkeit ebenfalls:

Ich kam nämlich jetzt aus der Waldabschwenkung wieder in den Hauptweg zurück und da hörte ich [...]. (KWA 1-8, 189)

[...] und da gelangte ich [...] zum See hinaus, und *hier* endete der Spaziergang. (KWA 1-8, 224) Als ich nämlich aus der Waldabschwenkung nunmehr wieder zum Hauptweg zurückkam, so hörte ich [...]. (KWA 1-11, 101)

[...] und da gelangte ich [...] zum See hinaus, wo der Spaziergang endete. (KWA 1-11, 139)

Bei der Textstelle [Eindrücke am Wegrand] benutzt Walser das Präsens als Erzähltempus, während die Episoden vorher (Begegnung mit Prof. Meili) und nachher (Besuch einer Buchhandlung) im Präteritum erzählt werden. Solche Wechsel der Zeitebenen sind im ganzen Text zu beobachten. Auch innerhalb von Passagen finden wir solche Wechsel: Die Darstellung der Begegnung mit dem Monteur (vgl. den Abschnitt Weglassen von Wiederholungen, S. 145 dieser Arbeit) beginnt im Präsens: "ruft", "gebe [...] zu" und endet im Präteritum: "spazierte". Interessant an der Stelle [Eindrücke am Wegrand] ist das Ersetzen der einzigen Präteritum-Okkurrenz der Erstfassung – "dachte ich" – durch eine Präsensform: "denke ich". Indem Walser nur das Präsens als Erzähltempus verwendet, schafft er nun eine temporale Kohäsion innerhalb der Passage. Obwohl diese Anpassung ein Einzelfall bleibt, zeigt sie, dass es Walser bei der Bearbeitung darum geht, die Textkohäsion auf unterschiedlichen Ebenen zu verstärken.

Verknappung

Der Spaziergang ist bei weitem der längste Text von Seeland. Er ist auch derjenige, den Walser im Prozess der Bearbeitung am stärksten strafft.²²⁸ Besonders deutlich zeigt sich dies am Textanfang (vgl. die [Texteröffnung]): Von allen Metakommentaren des Erstdrucks²²⁹ bleibt nur ein "Soviel ich mich erinnere". Die meisten Verkürzungen sind zwar nicht so drastisch,

²²⁸ Für eine Statistik der Textmasse vgl. die Tabelle im Abschnitt 1.6 dieser Arbeit.

²²⁹ "Ich teile mit [...] ich weiß nicht mehr genau [...] Beifügen könnte ich [...] Ich muß mir jedoch auf das strengste verbieten, mich auch nur zwei Sekunden lang bei dieser Brasilianerin [...] aufzuhalten; denn ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden. Soviel ich mich heute, wo ich dieses alles schreibe, noch zu erinnern vermag, [...]."

aber erheblich, wenn man sie in ihrer Gesamtheit betrachtet. Sie sind unterschiedlicher Art, und ihre Effekte sind vielfältig. Die Aussagen gewinnen zum Beispiel durch die Streichungen von Alternativen an Eindeutigkeit. Die opulente, ausschweifende und persönliche Ausdrucksweise geht durch das Weglassen von Metakommentaren, von Wiederholungen oder von Pleonasmen²³⁰ etwas verloren, auch durch die Streichungen von Höflichkeitsformeln:

Jedenfalls haben Sie mir [...] sogleich herzlich gut gefallen; doch ich muß mich nun respektvoll entschuldigen, und ich möchte Sie bitten, überzeugt zu sein, daß Sie mir die wärmste Ehrfurcht einflößen. (KWA 1-8, 181)

Jedenfalls haben Sie mir sogleich herzlich gut gefallen. (KWA 1-11, 93)

Die glättende Tendenz, die Herstellung von Eindeutigkeit, läuft insofern gegen das, was oft als Wesenszug von Walsers Stil identifiziert wird.

Zur ,Abrundung'

Dass Walser bei der Bearbeitung ein besonderes Augenmerk auf die narrative Logik, Ökonomie und Integration legt, wird auch von Textstellen gestützt, an welchen sich der Erzähler über seine Erzählweise äußert:

[...] indem ich Eckiges abrunde und Hartes weich mache, bin ich ein feiner, zarter Abschwächer, zeige ich Sinn für gute Tonart und bin ich diplomatisch. (KWA 1-8, 214)

[...] indem ich Eckiges abrunde, Holperiges ausgleiche, Hartes weich mache, bin ich ein zarter Abschwächer, zeige ich Sinn für gute Tonart und bin fein säuberlich diplomatisch. (KWA 1-11, 127)

Wie gezeigt, wird die Zweitfassung einer eindeutigen Straffung unterzogen. Es ist umso signifikanter, dass Walser in dieser Passage, in welcher das Erzählen selbst thematisiert wird, seine Reflexionen entfaltet. Die Wendungen "Eckiges abrunde[n]", und "Hartes weich mache[n]", die in beiden Fassungen zu finden sind, können sich sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form der Erzählung beziehen. Die Aussage "Holperiges ausgleiche[n]", welche bei der Bearbeitung eingefügt wird, weist eher auf formale Merkmale hin. Sie kann als Indiz für den Wert gelesen werden, den Walser bei der Bearbeitung auf die sprachliche Gestaltung legt. Gleichzeitig ist "holperig" eine Metapher aus dem Bildbereich des Spazierens, die hier bemerkenswerterweise benutzt wird, um den Schreibgang zu bezeichnen. Insofern kann diese Passage als Metakommentar zur Überarbeitung gelesen werden: Das "Holperige" der Erstfassung wird bei der Überarbeitung "ausgeglichen", dies im Sinne einer sprachlichen "Abrundung".

²³⁰ Ein Beispiel dafür liefert der Abschnitt *Zusammenfassung von Aussagen* (S. 145 dieser Arbeit): "Zwei ganz kleine Kinderchen" wird zu: "zwei Kinderchen".

5.2.2. Konstruiertheit des Erzählens

Wie in Reisebericht und in Naturstudie bildet der Ich-Erzähler von Der Spaziergang das Zentrum, von dem aus die Ereignisse gesehen und erzählt werden. Im Unterschied zu Reisebericht und zu Naturstudie deutet der Erzähler von Der Spaziergang dauernd auf das hin, was bald passieren wird, bzw. auf das, was er auf den nächsten Seiten darstellen wird. Der Erzählprozess wird ständig mitreflektiert, so dass die Aufmerksamkeit des Lesers immer wieder vom Spaziergang auf die narrative Konstruktion gelenkt wird. Gegenstände liegen z.B. nicht mehr am Weg, sondern werden antizipiert:

Ich wittere etwas von einem Buchhändler und einem Buchladen; ebenso will bald, wie ich ahne und merke, ein Bäckerladen [...] zur Erwähnung und Geltung gelangen. (KWA 1-8, 168)²³¹

Wie kann das spazierende Ich den Fortgang des Spaziergangs vorausahnen und wissen, dass es bald einen Buchladen oder eine Bäckerei geben wird? Setzt sich das erzählende Ich als auktoriale Erzählstimme in Szene, um die Erzählwelt zu organisieren?

Von Interesse für die Konstruiertheit des Erzählens ist eine Gruppe von drei Episoden, die der Reihe nach vorgestellt, umorganisiert, erzählt und zusammengefasst werden. Nachdem eine Station des Spaziergangs erneut antizipiert wird, wird der Plan dieser drei 'Stationen' vorgelegt:

Von weitem sehe ich bereits einen Bahnübergang, den ich zu überschreiten haben werde; aber einstweilen bin ich noch nicht so weit; denn ich habe, muß man unbedingt wissen, vorher noch zwei bis drei wichtige Kommissionen zu besorgen [...]. Man wird mir huldreich gestatten, zu bemerken, daß ich im Vorbeigehen in einem eleganten Herren-Maßgeschäft oder Schneideratelier wegen eines neuen Anzuges, den ich anprobieren oder umändern lassen muß, tunlich vorzusprechen habe. Zweitens habe ich im Gemeindehaus oder Amtshaus schwere Steuern zu entrichten, und drittens soll ich ja einen bemerkenswerten Brief auf die Post tragen und in den Briefkasten hinab werfen. (KWA 1-8, 191f.)²³²

Der Erzähler der Zweitfassung fügt eine vierte mögliche Station bei: "Ausserdem werde ich mir nach ziemlich langer Zeit womöglich wieder einmal die Haare schneiden lassen müssen." (KWA 1-11, 104)

Nach dem Mittagessen bei Frau Aebi beschließt der Erzähler, seinen neuen Anzug anzuprobieren. Er deutet auf den erfolglosen Kampf mit dem Schneider ("Es kam anders") und ändert bei der Gelegenheit die Reihenfolge der Stationen (alt: Schneider, Steueramt, Post / neu: Post, Schneider, Steueramt):

²³¹ Die Abweichungen bei der Bearbeitung (KWA 1-11, 80) werden nicht analysiert.

²³² Die Abweichungen bei der Bearbeitung (KWA 1-11, 104) werden nicht analysiert.

Es kam anders; aber ich will bis auf weiteres noch darüber schweigen, umso eher, als ich ja zuerst noch einen Brief zu befördern habe. Ich habe mich nämlich soeben entschlossen, zuerst auf die Post, dann zum Schneider und erst nachher die Staatssteuer bezahlen zu gehen. (KWA 1-8, 196)²³³

Dem Leser wird es allmählich schwindlig. Wie kann das spazierende Ich im Voraus wissen, dass es "anders kam"? Wie kann der Fortgang eines Spaziergangs, wenn dieser aus der Perspektive eines spazierenden Ichs nacherzählt wird, während des Erzählens geändert werden? An dieser Stelle zeigt sich, wie sehr Walser mit der Organisation des Erzählstoffs spielt, um die Aufmerksamkeit auf den Erzählprozess zu richten.

Als der Erzähler die zwei ersten Episoden gemäß der neuen Reihenfolge (Post, Schneider) erzählt hat und am Ende der Wiedergabe der letzten (Steueramt) ankommt, fasst er die zwei ersten (mit anderen) zusammen:

Halten Sie es für ganz und gar unmöglich, daß ich auf einem weichen geduldigen Spaziergang Riesen antreffe, Professoren die Ehre habe zu sehen, mit Buchhändlern und Bankbeamten im Vorbeigehen verkehre, mit angehenden jugendlichen Sängerinnen und ehemaligen Schauspielerinnen rede, bei geistreichen Damen zu Mittag speise, durch Wälder streife, gefährliche Briefe befördere und mich mit tückischen ironischen Schneidermeistern wild herumschlage? Das alles kann vorkommen, [...]. (KWA 1-8, 206f.)²³⁴

Dass der Erzähler die zwei ersten Episoden zusammenfasst, während er über die dritte Episode berichtet, trägt dazu bei, die Konstruiertheit des Erzählens zu betonen.

Die bei der Bearbeitung eingefügte mögliche vierte Episode 'Haarschneiden' wird in dieser Sequenz von Episoden nicht mehr erwähnt. Im Laufe der Geschichte kommt der Protagonist zwar vor ein "Friseurgeschäft" (KWA 1-8, 212 / KWA 1-11, 125), tritt aber nicht ein, da er es für nicht dringend hält, sich die Haare schneiden zu lassen. Mit dieser vierten Episode zeigt sich in der Zweitfassung eine noch größere spielerische Distanz zum narrativen Material, das während des Erzählens beliebig erzählt, vorausgeplant, antizipiert, zusammengefasst, umorganisiert wird.

Nicht zuletzt sei noch eine Passage erwähnt, in welcher der Erzähler behauptet, er bemühe sich um eine Strukturierung des Stoffes:

Hier habe ich mich wieder einmal neu zu orientieren. *Ich setze voraus*, daß mir Neueinrichtung und Umgruppierung so gut gelingen wie irgendeinem Generalfeldmarschall, Hier habe ich mich wieder einmal neu zu orientieren.

Ich darf wohl voraussetzen, dass mir Neueinrichtung und Umgruppierung so gut gelingen wie irgend

²³³ Die Abweichungen bei der Bearbeitung (KWA 1-11, 108f.) werden nicht analysiert.

²³⁴ Die Abweichungen bei der Bearbeitung (KWA 1-11, 120) werden nicht analysiert.

der alle Umstände überblickt und alle *Zufälligkeiten* und Rückschläge in das Netz seiner, es wird gestattet sein zu sagen, genialen Berechnung zieht. (KWA 1-8, 183f.)

einem Generalfeldmarschall, der alle Umstände überblickt und alle Zufälligkeiten, Rückschläge in das Netz seiner, wie mir gestattet sei zu sagen, genialen Berechnung zieht. (KWA 1-11, 96)

Mit einer Metaphorik aus dem Wortfeld des Gehens ("orientieren") kann der erste Satz sowohl den Spaziergang als auch den Schreibgang betreffen. Hier weiß man nicht genau, wer mehr Orientierungshilfe braucht: der Spaziergänger auf seinem Spaziergang, der Erzähler beim Schreiben oder der Leser bei seiner Lektüre. Dieses Neuorientieren hat auf der Ebene der Geschichte eine zusätzliche ironische Dimension, wenn man bedenkt, dass der Erzähler unmittelbar vorher vom Alkoholgenuss spricht. Der zweite Satz lässt sich dagegen eindeutiger dem erzählenden Ich zuweisen. Indem die Affirmation der Erstfassung "Ich setze voraus" zu einer Vermutung "Ich darf wohl voraussetzen" wird, drückt das erzählende Ich der Bearbeitung aus, dass ihm die Organisation des Erzählens "wohl" ein Stück weiter entgleiten könnte.

Der Vergleich zwischen der narrativen und der militärischen Ordnung lässt sich sicher als Botschaft gegen ein konventionelles Erzählen interpretieren, also gegen eine Abfolge von Ereignissen, welche auf verschiedene inhaltliche Weise miteinander verknüpft sind: ein Ereignis verursacht (kausal) oder ermöglicht (teleologisch) ein anderes Ereignis.

Wie die Analyse der drei Stationen weiter oben gezeigt hat, sind diese Episoden beliebig austausch- und kombinierbar. Betrachtet man die Szene [Eindrücke am Wegrand], lässt sich feststellen, dass die aufgelisteten Gegenstände und Eindrücke nur flüchtig erwähnt werden. Sie werden oft ohne nähere adverbiale oder adjektivische Bestimmung dargestellt und sogar in quantitativer Ungenauigkeit wiedergegeben: "Ein bis zwei" Damen. Die einzelnen Elemente haben keine weitere Funktion mehr im Textverlauf.

Die Wahl eines Spaziergangs als Handlungsschema erlaubt eine andere Art von Organisation, welche Raum für "Zufälligkeiten" schafft, wie dies der Erzähler bei seinem Vergleich zwischen der militärischen Ordnung und der narrativen "Unordnung" betont. Dies drückt der Ich-Erzähler bei der [Texteröffnung] aus, als er mit Vorfreude auf alles schaut, was ihm "etwa begegnen oder entgegentreten könnte".

In *Der Spaziergang* ordnen sich die unterschiedlichen Szenen und die einzelnen Ereignisse innerhalb der Szenen – im Vergleich zum teleologischen Erzählen – in kein Gesamtkonzept ein. Dies soll jedoch nicht heißen, dass inhaltliche Themen und existentielle Fragen von der Erzählung ausgegrenzt werden. Bevor ich mich mit diesen Themen befasse, werden noch die Frage nach der komplexen Erzähldisposition und einige Veränderungen zwischen den Fassungen behandelt.

5.2.3. Veränderungen in der Erzähldisposition

Abschwächung der Präsenz des erzählenden Ichs in der erzählten Geschichte

Durch die ständige Vermischung und Überblendung der Erzählebenen und auch der Zeitebenen lässt sich nicht immer klar unterscheiden, welches Ich spaziert und welches Ich erzählt. Der Fassungsvergleich soll aber zeigen, dass die Präsenz des erzählenden Ichs in der erzählten Geschichte in der Zweitfassung abgeschwächt wird. Dadurch wird das Hin und Her zwischen den Ebenen von histoire und discours verringert und die Distanz zwischen dem spazierenden und erzählenden Protagonisten verkleinert.

Die ersten Zeilen der [Texteröffnung] liefern die sicher markantesten Beispiele dafür. Beim Erstdruck wird die Präsenz des erzählenden Ichs in der erzählten Handlung, welche im Präteritum gehalten ist, mit mehreren Metakommentaren (im Präsens) markiert, so dass der Faden der kaum beginnenden Geschichte dauernd unterbrochen wird: "Ich teile mit, [...] ich weiß nicht mehr genau [...]. Soviel ich mich heute, wo ich dieses alles schreibe, noch zu erinnern vermag, [...]." Nachdem der Erzähler sein Treffen mit der Frau im Treppenhaus ex negativo - "Beifügen könnte ich" geschildert hat, fügt er eine Bemerkung auf der Erzählerebene hinzu: "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." Diese lange Bemerkung unterbricht auch den Faden der Erzählung. Mit temporalen und räumlichen Bestimmungen - "Sekunden", "Zeit", "aufzuhalten", "Raum" drückt das erzählende Ich emphatisch aus, dass es als narratives Zentrum für die Organisation des erzählten Raums und der zeitlichen Abfolge zuständig ist. Diese Bemerkung, welche sowohl den Spazier- als auch den Schreibgang betrifft, kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass der Ich-Erzähler beim Spazieren bzw. beim Schreiben weder Zeit noch Raum verschwenden solle, dies aber trotzdem tun wird.

Von allen Metakommentaren der Erstfassung behält der Erzähler der Bearbeitung nur ein "Soviel ich mich erinnere", das in die Handlung, die im Präteritum gehalten ist, eingebaut wird. Die Begegnung mit der Frau im Treppenhaus wird konventionell dargestellt. Die Präsenz des erzählenden Ichs in der erzählten Handlung wird dadurch eindeutig abgeschwächt. Mit dem Weglassen von "weder Raum noch Zeit" positioniert sich das erzählende Ich auch nicht mehr als narratives Zentrum, das für die Organisation des erzählten Raums und der zeitlichen Abfolge zuständig wird.

Auffällig bei der [Texteröffnung] ist zudem der Kommentar "Geheime Herrscher sind die stolzesten und härtesten", der in der Erstfassung die Beschreibung von Prof. Meili (im Imperfekt) unterbricht. Auch wenn nicht völlig unangebracht, bezieht sich dieser nicht direkt auf Prof. Meili, was das Hin und Her zwischen den Ebenen von histoire und discours umso

stärker markiert. Bei der Bearbeitung wird dieser Kommentar weggelassen, was zu einer Abschwächung der Präsenz des erzählenden Ichs in der erzählten Geschichte führt. Das erzählende Ich der Zweitfassung spart seine generellen Reflexionen im Präsens für das Ende der Passage auf, welche kohärenter wirkt als in der Erstfassung.

Die Passage [Eindrücke am Wegrand] liefert weitere Beispiele für eine Abschwächung der Präsenz des erzählenden Ichs der Zweitfassung in der erzählten Geschichte:

Ein radfahrender oder fahrradelnder Stadtchemiker fährt mit freundlichem, gewichtigem Gesicht dicht am Spaziergänger, nämlich an mir, vorüber, ebenso ein [...].

Schwalben, *scheint mir*, zwitschern in der blauen Luft.

Mit freundlichem Gesicht fährt ein radfahrender, fahrradelnder Stadtchemiker dicht am Spaziergänger vorüber, ebenso ein Stabs- oder Regimentsarzt.

[...] in blauer Luft zwitschern Schwalben.

Bei dieser Passage benutzt Walser das Präsens als Erzähltempus, so dass die Tempusverwendung keinerlei Hilfe bietet, um die Ebene *histoire* von der Ebene *discours* zu unterscheiden. Die Juxtapositionen der Erstfassung ("nämlich an mir", "scheint mir") sind aber eher dem erzählenden Ich zuzuweisen. Durch das Weglassen dieser Einschübe in der Zweitfassung wird die Distanz zwischen dem spazierenden und dem schreibenden Protagonisten verkleinert.

Durch das Weglassen der Apposition "nämlich an mir" nimmt der Erzähler der Zweitfassung eindeutig mehr Abstand zu sich selbst als einer Figur in der Geschichte. Auf diese Entwicklung werde ich bei der Analyse der thematischen Punkte zurückkommen.

Eine 'dritte' Erzählinstanz? – die Frage der Ironie

Wie der Abschnitt 5.2.2 gezeigt hat, werden Begegnungen am Wegrand antizipiert und Episoden während dem Erzählen umorganisiert. Es stellt sich die Frage, wer überhaupt spricht. Taucht hier eine 'dritte' Erzählinstanz auf, welche die Erzählwelt gestaltet? Einen besonderen Fall bilden die Stellen, in denen die Figur in ihrer "Verfasser"-Funktion in der Geschichte auftaucht:

Gegen halb ein Uhr wird ja dann der Herr Verfasser [...]. Bis dahin wird er indessen noch eine beträchtliche Strecke Weges zurückzulegen und noch manche Zeile zu schreiben haben. Aber man weiß ja zur Genüge, daß er ebenso gern spaziert als schreibt; [...]. (KWA 1-8, 179f.)

Gegen halb ein Uhr wird ja dann der Verfasser [...]. Bis dahin wird er indessen sowohl noch beträchtliche Strecken Weges zurückzulegen, wie manche Zeile zu schreiben haben. Doch weiss man ja zur Genüge, dass er ebenso gern spaziert als schreibt, [...]. (KWA 1-11, 91f.)

Im übrigen bittet *man* den *Verfasser* sehr ergeben, sich vor tatsächlich überflüssigen Spötteleien und Föppeleien zu hüten. *Man* ersucht *ihn*, ernsthaft zu bleiben, und hoffentlich hat *er* das jetzt ein für allemal verstanden. (KWA 1-8, 169)

Man möchte jedoch den Herrn Verfasser sehr ergeben gebeten haben, sich vor Witzen wie sonstigen Überflüssigkeiten ein wenig in acht zu nehmen. Hoffentlich hat er dies ein für allemal verstanden. (KWA 1-11, 81)

Hier findet ein Wechsel der Ich-Perspektive in die dritte Person statt. Wie kann der Widerspruch, welchen dieses Nebeneinander von 'ich' und 'er' erzeugt, aufgeklärt werden? Bei Aussagen wie "sich vor Witzen wie sonstigen Überflüssigkeiten ein wenig in acht zu nehmen" weiß der Leser, dass es wohl nicht zutrifft: Es wird noch andere geben. Bei der Bearbeitung wird die ironische Haltung mit den hinzugefügten "möchte" und "Herrn" noch verstärkt.

Auch in einer Passage, welche Walser für *Naturstudie* neu schreibt²³⁵, spielt der Erzähler mit der Rolle des Verfassers: "Bleiben Sie gefällig bei der Sache, geehrter talentierter Herr Verfasser', möchte ich zu mir selber sagen." (KWA 1-11, 70) Mit der Aussage "möchte ich zu mir selber sagen" lässt sich der Erzähler von *Naturstudie* noch unter der Selbstanrede "Herr Verfasser" erkennen.

Wer steckt aber unter den "man" in den beiden Fassungen von *Der Spaziergang*? Der Rückgriff auf eine "dritte" Erzählinstanz scheint insofern sinnvoll, um auf die Frage nach der Ironie einzugehen, die ein Vorverständnis zwischen dem Leser und der "dritten" Erzählinstanz voraussetzt.

Von besonderem Interesse sind zudem die Umformungen von Aktivformen in Passivformen, wenn der Erzähler das Erzählte beziehungsweise seine Erzählweise kommentiert:

[...] hier muß *ich* einen gröblichen Irrtum berichtigen. (KWA 1-8, 201)

Hier muss [...] ein gröblicher Irrtum berichtigt werden. (KWA 1-11, 115)

Ist es nicht geradezu reizend, wie *ich* hier Fehler sauber korrigiere und Verstöße abglätte? (KWA 1-8, 214)

Ist es nicht [...] reizend, wie hier Fehler korrigiert und Verstösse abgeglättet werden? (KWA 1-11, 127)

Die Aktivformen der Erstfassung können als Selbstermahnung und Selbstironie des Erzählers gelesen werden. Bei den Passivformen der Bearbeitung drängt sich dagegen der Eindruck auf, dass sich eine 'dritte' Erzählinstanz (sozusagen eine Stimme aus dem 'Off') zu Wort meldet, um für den Leser auch diese Form des spazierenden Erzählens ironisch zu kommentieren. Diese Änderungen gehören zur deutlicheren Wendung zum Leser in der Bearbeitung, die im Zentrum des nächsten Abschnitts steht.

_

²³⁵ Für die Gegenüberstellung der zwei Textfassungen (*Naturschilderung/Naturstudie*) vgl. das letzte Zitat des Abschnitts 4.4.1 dieser Arbeit.

5.2.4. Ein noch engerer Leserbezug in der Zweitfassung

Der Erzähler baut einen ständigen Kontakt zu seinem Leser auf, sei es durch direkte Leseranreden, sei es durch rhetorische Fragen, sei es durch "wir"-Formulierungen. In enger Beziehung zu seinem Leser steht er auch dank der vielen Gespräche in direkter Rede, in denen er durch "Sie"-Formulierungen sowohl seinen Ansprechpartner in der Geschichte als auch den Leser anredet. Im Laufe der Geschichte verpasst er zudem keine Gelegenheit, seinem Leser zu schmeicheln oder sich bei ihm zu entschuldigen:

So zart und sanft wie ich hat *vielleicht* noch nie ein Autor beständig an den Leser gedacht. (KWA 1-8, 214)

So sanft und zart wie ich, hat ja sehr wahrscheinlich noch nie ein Autor beständig an den Leser gedacht. (KWA 1-11, 127f.)

An dieser Stelle geht es in beiden Fassungen um den "beständig[en]" Bezug zum Leser, mit einem wichtigen Unterschied: das "sehr wahrscheinlich" der Bearbeitung drückt eine größere Gewissheit aus als das "vielleicht" des Erstdrucks.

In einer Schlüsselpassage der Geschichte, die in der Einleitung dieser Arbeit schon zitiert wurde, geht es dem Erzähler um die problematische Beziehung zur Kritik und um den Kampf, welchen er auf dem Buchmarkt führen muss, um sich als Schriftsteller zu behaupten:

Ich bin in letzter Zeit zu der Überzeugung gekommen, daß Kriegskunst und Kriegführung fast so schwer und geduldheischend sind wie Dichtkunst und umgekehrt. Auch Schriftsteller treffen oft, wie Generäle, langwierigste Vorbereitungen, ehe sie zum Angriff zu schreiten und eine Schlacht zu liefern wagen, oder mit andern Worten ein Machwerk oder Buch auf den Büchermarkt schleudern, was herausfordernd wirkt und mitunter zu gewaltigen Gegenangriffen mächtig reizt. Bücher locken Besprechungen hervor, und diese fallen manchmal so grimmig aus, daß das Buch sterben und der Verfasser verzweifeln muß! (KWA 1-8, 184)

Darf ich gestehen, ich sei in letzter Zeit zur Überzeugung gekommen, dass Kriegskunst ebenso schwierig und geduldheischend sein mag wie Dichtkunst, und umgekehrt?

Auch Schriftsteller treffen oft ähnlich wie Generäle langwierigste Vorbereitungen, bevor sie zum Angriff zu schreiten und eine Schlacht zu liefern, mit andern Worten ein Buch oder Kunst- und Machwerk auf den Büchermarkt zu schleudern wagen, was mitunter gewaltige Gegenangriffe mächtig herausfordert. Bekanntlich locken Bücher allfällige diesbezügliche Besprechungen hervor, die manchmal so grimmig ausfallen, dass das Buch unverzüglich verschwinden muss, während offenbar der bedauerliche, arme, nichtswürdige Verfasser jämmerlich erstickt und zweifellos verzweifelt. (KWA 1-11, 96)

Dass der Verfasser der Bearbeitung nun "jämmerlich erstickt und zweifellos verzweifelt", kann als zugespitzte Selbstironie gelesen werden. Mit den zugefügten 'arm', 'bedauerlich', 'nichtswürdig' wird dessen Selbstmitleid weiter denunziert. Walsers prekäre materielle Lage, die sich im Laufe des Kriegs verschlechtert hat, hat ihn sicher dazu bewegt, seinen Zweifel stärker auszudrücken. Das Adjektiv 'arm' kann insofern durchaus im materiellen Sinne des Wortes verstanden werden. Wie die Analyse einer anderen Episode noch zeigen wird (vgl. Abschnitt 5.5.1), kommt bei der Bearbeitung die prekäre Situation des Erzählers auch eindeutiger zum Ausdruck.

Die Analyse der anderen Seeland-Texte zeigt, wie Walser im Prozess der Bearbeitung neue rhetorische Mittel (vor allem Leseranreden und rhetorische Fragen) beifügt, um seinen Leser anzusprechen. In Der Spaziergang ist die Anzahl der hinzugefügten rhetorischen Fragen und Leseranreden sehr gering. Ein Grund dafür liegt offenbar im ohnehin schon engen Verhältnis, das der Erzähler der Erstfassung zu seinem Leser unterhält. Umso signifikanter erscheint, dass Walser in dieser Passage über die Schwierigkeit der "Dichtkunst" eine rhetorische Frage hinzufügt: "Darf ich gestehen [...]?" Von weiteren analogen Geständnissen bei der Bearbeitung wird bei den existentiellen Fragen noch die Rede sein.

5.3. Materialismus

Das Thema Materialismus taucht im Laufe der Geschichte immer wieder auf. Mit der Textanalyse möchte ich zunächst zeigen, dass der jeweilige Ich-Erzähler andere Mittel einsetzt (Wiederholungen beim Erstdruck vs. Prägnanz, Syntax bei der Bearbeitung), um seine kritische Stellungnahme zum Materialismus auszudrücken.

Als der Erzähler vor eine Bäckerei mit Goldinschrift gelangt, zeigt er sich empört über solche "Firmeninschrift-Barbareien", die der Landschaft "ein Gepräge der Eigensucht, Geldgier" (KWA 1-8, 174) beziehungsweise "ein Gepräge von Habsucht, Geldgier" (KWA 1-11, 86) aufdrücken. Dies gibt ihm dann die Möglichkeit, sich kritisch über Großtuerei zu äußern:

Aber abscheuliche Großtuerei und Prahlerei haben an irgend einer Ecke, in irgend einem Winkel der Welt, zu irgend einer Stunde angefangen, haben, gleich einer beklagenswerten jämmerlichen Überschwemmung, Fortschritte um Fortschritte gemacht, Unrat, Schmutz und Torheit mit sich reißend, dieselben über die Welt verbreitend, und haben auch meinen ehrsamen Bäckermeister

Prahlerei, Grosstuerei haben aber eben *irgendwo* angefangen und gleich beklagenswürdiger Überschwemmung Fortschritte um Fortschritte gemacht, indem sie Torheit und Unrat mit sich rissen. Auch den ehrsamen Bäckermeister haben sie ergriffen, um ihm seinen bisherigen guten Geschmack zu verderben, die angeborene Sittsamkeit zu unterwühlen. (KWA 1-11, 87)

ergriffen, um seinen bisherigen guten Geschmack zu verderben, seine ihm angeborene Sittsamkeit zu unterwühlen. (KWA 1-8, 175)

Der Erzähler der Bearbeitung trennt den langen, verschachtelten Satz der Erstfassung in zwei Sätze auf. Durch das Weglassen der vielen Wiederholungen ("irgend" / "Welt") wirkt die Botschaft bei der Bearbeitung weniger emphatisch, dafür prägnanter und klarer dank der neuen Satzgliederung.

Ein weiterer 'Angriff' gegen den Materialismus findet sich, als sich der Erzähler über den Gelddurst eines Bauern ärgert. Die Stelle wird gemäß der Absatzgliederung der Zweitfassung untersucht:

Da wir von Prügel reden, sei gerade noch erwähnt und beigeflochten, wir seien der Meinung, daß ein Landmann ehrlich und tüchtig durchgeprügelt zu werden verdiente, der nicht zaudert, den Schmuck der Landschaft und die Schönheit seines eigenen Heimwesens, nämlich seinen hohen, alten Nußbaum umzuhauen, um schnödes, schlechtes, törichtes Geld damit zu erhandeln. Ich kam nämlich an einem bildhübschen Bauernhaus mit hohem, herrlichmächtigem Nußbaum vorbei; da stieg mir der Prügel- und Handelsgedanke auf. "Dieser hohe, majestätische Baum", rief ich hell aus, "der das Haus so wunderbar beschützt und verschönt, [...] ist ein Heiligtum, und tausend Peitschenhiebe dem gefühllosen und ruchlosen Besitzer, der all diesen goldenen, himmlisch grünen Blätterzauber verschwinden zu machen wagen darf, damit er seinen Gelddurst, das Gemeinste und Schnödeste, was es auf Erden gibt, befriedige. Solche Trottel sollte man aus der Gemeinde ausstoßen." (KWA 1-8, 212f.)

Da wir von Prügel reden, so sei beigeflochten, wir seien der Meinung, dass ein Landmann, der nicht zaudert, den Schmuck der Landschaft, die Schönheit seines eigenen Heimwesens, nämlich seinen hohen alten Nussbaum umzuhauen, um schnödes, törichtes Geld damit zu erhandeln, redlich durchgeprügelt zu werden verdiene.

Bei einem schönen Bauernhaus mit herrlich-mächtigem Nussbaum rief ich nämlich hell aus: "Dieser hohe majestätische Baum, der das Haus so wunderbar beschützt und verschönt, [...] ist wie eine Gottheit, und tausend Peitschenhiebe dem gefühllosen Besitzer, der all die kühle, grüne Blätterpracht verschwinden zu machen wagt, nur damit er seinen Gelddurst, das Gemeinste, was es auf der Erde gibt, befriedige. Derartige Trottel sollte man aus der Gemeinde ausstossen." (KWA 1-11, 126)

Im ersten Absatz wird das Entsetzen des Erzählers der Zweitfassung abgeschwächt: Das Geld, das den Bauer mit dem Verkauf des Baumes verdient, wird nur noch als "schnöde[]" und töricht[]" betrachtet ("schlecht[]" wird weggelassen). Der Bauer verdiene "redlich" – anstelle von "ehrlich und tüchtig" – "durchgeprügelt zu werden". Mit dem Verschieben von "redlich

durchgeprügelt" ans Satzende wird aber bei der Bearbeitung die Wichtigkeit des Ausrufs syntaktisch betont. Diese Betonung wird mit der neuen Absatzgliederung visuell verstärkt.

Im zweiten Absatz wird das Entsetzen des Erzählers der zweiten Fassung erneut abgeschwächt: Der Bauer sei ein "gefühllose[r]" Besitzer ("ruchlos[]" wird gestrichen). Gelddurst wird als "das Gemeinste" betrachtet (das "Schnödeste" wird gestrichen). Diese Streichungen mildern zwar die Emphase, vermeiden aber auch die Wiederholung des "schnöden" Geldes vom ersten Satz. In diesem Absatz streicht Walser zudem einen ganzen Satz: "da stieg mir der Prügel- und Handelsgedanke auf". Dies vermindert zwar das Entsetzen des Erzählers, vermeidet aber die Wiederholung der schon genug hervorgehobenen Mitteilung der Passage, nämlich dass der Bauer für seine Geldgier bestraft werden sollte. Interessant sind an der Stelle die Korrekturen auf dem Manuskriptblatt 54 von Seeland:

Der Prügel- und Handelsgedanke stieg mir auf, als ieh vor ar einem schönen Bauernhaus mit [...]. (KWA 4-3, 115)

In einem ersten Schritt kopiert Walser die Erstfassung fast wörtlich, mit Ausnahme der Deixis "da", die sich auf das Koordinatensystem des Erzählers bezieht. Er fügt stattdessen ein "als" hinzu, um die Verknüpfung auf der Textebene zu verstärken. Auch wenn Walser in einem zweiten Schritt den ganzen Satz streicht, zeigt dieses Beispiel erneut, wie es ihm im Prozess der Bearbeitung um eine temporale Integration geht.

Bei diesem direkten Angriff gegen den Materialismus setzt Walser in beiden Fassungen noch andere Mittel ein, um seine Kritik zu unterstreichen. Im ersten Absatz verwendet er z.B. das Pronomen wir, um den Leser mit einzubeziehen: "Da wir von Prügel reden" / "wir seien der Meinung". Wichtig ist zudem der Kommentar auf der Erzählerebene, der unmittelbar auf die Passage folgt. In dieser Abschweifung kommentiert der Erzähler, was er gerade erzählt hat. Er entschuldigt sich in der Länge für seine Ausbrüche, nimmt Aussagen wie "Trottel", "Gefühlloser und ruchloser Besitzer", "Aus der Gemeinde ausstoßen" (KWA 1-8, 213) / "Trottel", "Gefühlloser Besitzer", "Aus der Gemeinde ausstossen" (KWA 1-11, 126f.) zurück, was die Botschaft ex negativo erneut betont.

Wie beim Abschnitt 5.2.1 erwähnt, entsteht ein mimetischer Effekt dadurch, dass die dissoziative Abfolge der geschilderten Gegenstände mit den Sinneseindrücken des Spaziergängers übereinstimmt. Ab und zu ähneln diese Schilderungen einer Inventaraufnahme, ohne Verb und ohne nähere Bestimmung der Gegenstände. Dies bildet ein anderes, formales Verfahren, um Kritik am Materialismus zu üben. Ein Musterbeispiel dafür liefert eine lange Auflistung von heterogenen Erscheinungen – darunter von Fabriken, Geschäften, Gütern, Massenartikeln, die direkt auf den Konsum ausgerichtet sind. Nur kleine Auszüge seien hier angeführt:

Einige Alltäglichkeiten und Verkehrserscheinungen sind hier vielleicht ganz am Platz, nämlich etwa der Reihe nach: Eine stattliche Klavierfabrik [...]; Güterwagen mit Gütern vom Güterbahnhof herfahrend, ein ganzer fahrender, wandernden Zirkus [...]; ferner: Holzer und Waldmenschen mit Karren voll Holz, [...].

Ferner an Läden: Papier-, Fleisch-, Uhren-, Schuh-, Hut-, Eisen-, Tuch-, Kolonialwaren-, Spezerei-, Galanterie-, Mercerie-, Bäcker- und Zuckerbäckerläden. Und überall, auf allen diesen Dingen, liebe Abendsonne. Ferner viel Lärm und Geräusch, Schulen und Schullehrer, letztere mit Gewicht und Würde im Gesicht, Landschaft und Luft und etliche Malerei.

Ferner nicht zu übersehen oder zu vergessen: Aufschriften und Ankündigungen wie "Persil" oder "Maggis unübertroffene Suppenrollen" oder "Continental-Gummiabsatz enorm haltbar" oder "Grundstück zu verkaufen" oder "Die beste Milchschokolade" oder ich weiss wahrhaftig nicht, was sonst noch alles. (KWA 1-11, 134f.)²³⁶

Die Verwendung von 'ferner' am Anfang der aufeinanderfolgenden Aufzählungen vermittelt der Eindruck, dass neue Auflistungen beliebig angefügt werden könnten. Diese Konstruktion spiegelt ein unstillbares Verlangen nach mehr und indirekt ein Konsumverhalten wider, das weit über die Erfüllung von elementaren Bedürfnissen hinausgeht. Die Werbeslogans am Ende klingen zudem wie Warnungen vor der Konsumkultur, die sich um die Jahrhundertwende erst zu bilden beginnt.

Eine Distanzierung zur Konsumwelt lässt sich im Satz am Ende der Werbeslogans – "ich weiss wahrhaftig nicht, was sonst noch alles" – oder im Inhalt der Werbeslogans – "unübertroffene Suppenrollen" – wahrnehmen. Diese Distanzierung wird stilistisch gespiegelt, z.B. im Reimen von "Spezerei" mit "Malerei". Die Massenproduktion – Herstellung von grossen Mengen gleicher Produkte unter Verwendung von austauschbaren, standardisierten Einzelteilen – kommt stilistisch zum Ausdruck, z.B. in der Verwendung von beliebig austauschbaren Einzeleindrücken oder in Wortwiederholungen: "Güterwagen mit Gütern vom Güterbahnhof herfahrend, ein ganzer fahrender, [...]".

Die romantisch gefärbte Bemerkung am Ende der dritten Auflistung: "Und überall, auf allen diesen Dingen liebe Abendsonne" löst einen Kontrasteffekt zur Konsumwelt aus. Auch in der Passage mit dem Bauern geht es um einen Baum als Symbol der Schönheit. Dieser "majestätische" Baum "beschütz[e]" und "verschön[e]" das Haus. Mit seiner Empörung über das Fallen des Baums zeigt sich der Ich-Erzähler als romantischer Verfechter der Natur und auch als Vorläufer der Umweltbewegungen.

²³⁶ Die kleinen Abweichungen zum Erstdruck (KWA 1-8, 220f.) werden nicht analysiert. Dabei ist festzuhalten, dass im Erstdruck die lange Aufzählung einen einzigen Absatz bildet, der die 'ferner'-Konstruktion kaum sichtbar macht. In der Bearbeitung wird durch die neue Absatzgliederung die 'ferner'-Konstruktion visuell verstärkt.

5.4. Romantische Bezüge

In *Der Spaziergang* scheint der romantische Hintergrund insbesondere dann durch, als der Protagonist durch die ländliche Umgebung seiner Stadt streift, wo er in ein enges, emotives Verhältnis zur Natur tritt:

Weg und Waldboden waren wie ein Teppich, und hier im Waldinnern war es still wie in einer glücklichen Menschenseele, wie in einem Tempelinnern, wie in einem Palast und verzauberten und verträumten Märchenschlosse, wie im Dornröschenschloß, wo alles schläft und schweigt seit Hunderten von langen Jahren. [...] Wie war ich über die süße Waldesstille und Ruhe glücklich! Von Zeit zu Zeit drang von außen her einiger schwacher Lärm in die liebliche Abgeschiedenheit und reizende Dunkelheit hinein, etwa ein Schlag, ein Pfiff oder sonst ein Geräusch, dessen ferner Schall die herrschende Geräuschlosigkeit nur noch erhöhte, die ich recht nach Herzenslust einatmete und deren Wirkung ich förmlich trank und schlürfte. (KWA 1-8, 186f.)²³⁷

In romantischer Weise versucht der Ich-Erzähler, die Natur mit einer umfassenden Synästhesie zu erfassen: Die "süße Waldesstille" "einatme[n]" und "schlürf[en]". Die Natur kommt ihm umso näher, als sie ihm wie ein beseeltes Wesen erscheint: "im Waldinnern war es still wie in einer glücklichen Menschenseele". Die Adjektive (z.B. "lieblich[]", "reizend[]" oder süß[]") und die Vergleiche dienen keiner genaueren Beschreibung der Natur, sondern einer Betonung des gefühlsmäßigen Bezuges des Erzählers zu ihr. Nachdem sich der Ich-Erzähler noch eine Weile von der Waldesstille hat hinreißen lassen und über Liebe und Tod phantasiert hat, knüpft er an die "Realität' an: "Bald trat ich wieder ins helle Freie hinaus und ins Leben" (KWA 1-8, 188) beziehungsweise "Bald trat ich jedoch wieder ins Leben, ins helle Freie hinaus" (KWA 1-11, 100).

Solche Wechsel von "Natur-Träumen" zur "Realität" sind im Laufe des Textes immer wieder zu finden. Ein weiteres Beispiel, auch im Zusammenhang mit romantischen Anspielungen, findet sich ein wenig später in der Geschichte, nachdem der Erzähler einen Gartenpavillon am Wegrand entdeckt hat. Er phantasiert eine Weile und wird sich dann bewusst, dass es weder "Mitternacht" noch "ritterliches Mittelalter" sei; diesmal sind es "ein Trupp Leute" nebst einem der "unhöflichsten und unritterlichsten" Automobile, die ihn "aus aller Schlosspoesie" herauswerfen; deswegen gebe es aber keinen Grund, der "Mitwelt" und den "Mitmenschen" den "Rücken zu kehren/drehen" (KWA 1-8, 215f. / KWA 1-11, 128–130).

Der Erzähler braucht, so meine Meinung, die romantische Natur als Gegengewicht, weil es die moderne Welt gibt und weil er sie auch nicht aus

²³⁷ Die kleinen Abweichungen bei der Zweitfassung (KWA 1-11, 99) werden hier nicht analysiert. – Im Folgenden wird diese Passage als 'im Waldinnern' bezeichnet.

seiner Erzählung verdrängt.²³⁸ Liest man die Episode 'im Waldinnern', die sich unmittelbar nach der Begegnung mit Tomzack findet, in der Reihe von Episoden, Begegnungen und Gefühlen, ist diese positive Naturschilderung an diesen Stellen notwendig. Ein Indiz dafür ist die Darstellung des Wegs, der sich in den Tannenwald schlängelt: Dieser wird als "lächelnd[]", schelmisch[]" und "anmutig[]" (KWA 1-8, 186 / KWA 1-11, 99) bezeichnet. Der Erzähler braucht zudem die Romantik im Kontext des Krieges. Es ist sicher auch kein Zufall, dass sich eine lange Passage über 'das zarte Land' (KWA 1-8, 208–210 / KWA 1-11, 122f.)²³⁹, in welcher der Erzähler ein intensives Gefühl der Verbundenheit mit der Natur ausdrückt, unmittelbar nach der Begegnung mit den Soldaten am Bahnübergang findet.

Diese Lesart wird von einer Passage gestützt, in der Walser direkt auf die literarische Romantik anspielt. Auf seinem Weg kommt der Protagonist vor eine Kapelle, die er die "Brentano-Kapelle" nennt, da er sich vorstellt,

daß sie aus der phantasieumwobenen, goldumhauchten, halb hellen und halb dunklen Zeit der Romantiker stammte. Der große wilde stürmische dunkle Roman "Godwin" von Brentano fiel mir ein. Hohe, schlanke Bogenfenster gaben dem höchst originellen, sonderbaren Gebäude ein zartes, liebliches Ansehen und verliehen ihm den Geist des Zaubervollen, den Zauber der Innigkeit und des gedankenhaften Lebens. Feurige tiefsinnige Landschaftsschilderungen von eben erwähntem Dichter kamen mir in Erinnerung, namentlich die Beschreideutscher Eichenwälder. (KWA 1-8, 219)

dass sie phantasieumwobener, glanzumhauchter, halb heller, halb dunkler Romantikerzeit stamme. Der grosse, wilde, stürmische Roman "Godwin" von Brentano fiel mir ein. Hohe, schlanke Bogenfenster gaben dem originellen Gebäude ein sonderbares, liebliches, zartes Ansehen und verliehen ihm den Geist der Innigkeit und einen Zauber von gedankenhaftem Leben. Feurige, tiefsinnige Landschaftsschilderungen von eben erwähntem Dichter kamen mir in Erinnerung, namentlich die Beschreibung deutscher Eichenwälder. (KWA 1-11, 133)

Der Erzähler drückt hier offensichtlich seine Bewunderung für Brentanos *Godwi* und zugleich eine Distanzierung von der 'halb hellen und halb dunklen' Zeit der Romantik aus. Es geht ihm nicht um eine Flucht in die Vergangenheit, sondern er braucht die romantische Natur als Gegenwelt zu einer Gegenwart, welche so im Text immer wieder, auch *ex negativo*, durchscheint.

²³⁸ Vgl. dazu Utz: Wo spielt Walsers Spaziergang?

²³⁹ Auf diese Passage werde ich im Abschnitt 5.4.3 eingehen. Im Folgenden wird sie als das zarte Land' bezeichnet.

5.4.1. Vom Objekt zum Subjekt

Von besonderer Bedeutung bei der Beschreibung der "Brentano-Kapelle" ist die Verschiebung des Adjektivs 'sonderbar' vom "Gebäude" zum "Ansehen". Bei der Bearbeitung wird das 'Sonderbare' nicht mehr vom Objekt erzeugt, sondern es entsteht aus dem Subjekt und dessen Blick. Dass das Schöne nicht einfach gegeben ist, sondern vom Subjekt herbeigeführt werden muss, stellt eine wesentliche Entwicklung zwischen den zwei Fassungen dar, welche der Erzähler bei seiner oft zitierten Verteidigungsrede auf den Spaziergang und auf die Literatur ausdrückt:

Bedenken Sie, wie der Dichter verarmen und kläglich scheitern muß, wenn nicht die mütterliche und väterliche und kindlich schöne Natur ihn immer wieder von neuem mit dem Quell des Guten und Schönen erfrischt. (KWA 1-8, 204)

Bedenken Sie, wie der Dichter verarmen und kläglich scheitern *müsste*, wenn nicht die mütterliche, väterliche, kindliche Natur ihn immer wieder von neuem *mit dem Quell des Guten und Schönen bekannt machen würde*. (KWA 1-11, 118)

Im Erstdruck ist die "schöne Natur" ein "Quell", an dem sich das Subjekt direkt "erfrischt", beziehungsweise aus dem es als Dichter seine Inspiration schöpft. Das "Gute[]" und das "Schöne[]" kommen von der Natur, werden als gegeben betrachtet, eine Haltung, die durch die Verwendung des Indikativs verstärkt wird. In der Zweitfassung rühren das "Gute[]" und das "Schöne[]" aus der Bekanntmachung des Subjekts mit der Natur hervor, die an und für sich nicht als 'schön' vorgegeben ist. Dies fordert eine aktive Teilnahme des Subjekts, eine Bedingung, die durch die Verwendung des Konjunktivs unterstrichen wird. Diese Entwicklung konnte bei der Analyse von *Leben eines Malers* und *Naturstudie* ebenfalls beobachtet werden (vgl. die Abschnitte 2.7.1, 2.7.2 und 4.5.1).

5.4.2. Abschwächung des Romantischen bei der Zweitfassung

Auffällig am Zitat über die "Brentano-Kapelle" ist zudem die Umwandlung von "goldumhaucht[]" in "glanzumhaucht[]". Eine kleine Statistik über gefühlvolle Adjektive, wertende Farben und das Wort 'Zauber' (in verbalen, adjektivischen, adverbialen und substantivischen Formen sowie in Wortkomposita) zeigt, wie diese in der Bearbeitung spärlicher als im Erstdruck auftauchen:

	,schön'	,lieblich'	,heiter'	,Goldʻ	,Silber'	,Zauber'
Erstdruck	103	9	8	15	5	16
Zweitfassung	76	6	5	7	1	8

Durch die Streichung von gefühlvollen Adjektiven, von wertenden Farben und von Synästhesien geht das emotive Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zur Natur etwas verloren, was – mit dem Weglassen von Vokabeln aus dem Register des Märchens – zu einer Abschwächung der romantischen Klänge führt. Diese Entwicklung wird bei der [Texteröffnung] angekündigt: Als der Erzähler sein Zimmer verlässt, befindet er sich in einer "romantisch-abenteuerlich[en] Gemütsverfassung", die ihn im Erstdruck "tief beglückt[]", in der Bearbeitung aber nur noch "beglückt[]". Die Tatsache, dass das Schöne bei der Zweitfassung einen aktiven Einsatz des Subjekts fordert, mag diese Entwicklung mit erklären. Dieser stärkere Akzent auf das Subjekt steht im Zentrum des nächsten Abschnitts.

5.4.3. Vom Romantischen zu existentiellen Fragen

Anhand kleiner Auszüge aus einer Passage, in welcher der Ich-Erzähler ein intensives Gefühl der Verbundenheit mit der Natur ausdrückt, möchte ich zeigen, inwiefern es Walser bei der Bearbeitung darum geht, das Romantische und Utopische der Erstfassung ein Stück weit mehr ins Existentielle umzuwandeln. Die Analyse beginnt beim ersten Satz der Passage:

Wie ein bezauberndes, Tränen heraufbeschwörendes Abschiedslied lag das zarte Land mit seinen lieben, bescheidenen Wiesen, Gärten und Häusern da. (KWA 1-8, 208) Das zarte Land mit seinen lieben, bescheidenen Wiesen, Häusern, Gärten erschien mir wie ein süsses Abschiedslied. (KWA 1-11, 122)

Dem Erzähler des Erstdrucks geht es in erster Linie um eine synästhetische Wahrnehmung der Landschaft, bei der das Gesehene und das Gefühlte durch das Akustische und das Zauberhafte erweitert werden. Bei der Formulierung ohne menschliches Agens (das Land "lag") weiß man nicht genau, wo der Ich-Erzähler steht. Es entsteht der Eindruck, er sei mit dieser Umgebung verschmolzen.

In der Bearbeitung wird das "Utopische" der Szene abgeschwächt und der (potentielle) tränend-rührende Traumkitsch vermieden, indem der Vergleich "wie ein bezauberndes, Tränen heraufbeschwörendes Abschiedslied" in "wie ein süsses Abschiedslied" umformuliert wird. Durch das Ersetzen von "lag" durch "erschien mir" drückt der Erzähler der Bearbeitung einen gewissen Zweifel über seine Wahrnehmung aus. Mit dem "mir" rückt er sich zudem selbst ins Zentrum der Aussage. Es deutet an, dass es sich in dieser Passage mehr um das "Ich" handeln wird, als um seine Verbundenheit mit der Natur.

Bei seinem Umherstreifen gibt sich der Erzähler immer wieder dem Phantasieren hin, wie dies die zwei nächsten Zitate illustrieren: Liebe und Armut und silberner-goldener Hauch gingen und schwebten Hand in Hand. (KWA 1-8, 208)

Ich glühte und blühte selber im glühenden, blühenden Augenblick. [...] und ich phantasierte mitten in der schönen Gegend von nichts anderem als nur eben von ihr. Alle übrigen Phantasien sanken zusammen [...]. (KWA 1-8, 209)

Hand in Hand im feinen Hauche schwebten Liebe und Armut. Mir war zumut, [...] (KWA 1-11, 122)

Im glühenden Augenblick glühte ich selbst. [...] In der schönen Gegend stehend, dachte ich nur an diese selber; alles sonstige Denken sank dahin. (KWA 1-11, 123)

Im ersten Zitat bilden "silberner-goldener Hauch", "Liebe" und "Armut" das Subjekt des Satzes der Erstfassung: Es geht hier um eine Verbundenheit aller Elemente, die für die Romantik typisch sind. Bei der Bearbeitung streicht Walser die bewertenden Farben. "Hauche" wird zur adverbialen Bestimmung, so dass sich das grammatische Subjekt nun auf die existentiellen Themen – "Liebe und Armut" – begrenzt.

Im zweiten Zitat verschiebt sich bei der Frage, was diese schöne Gegend bedeutet, der Akzent vom "Phantasien" zum "Denken". Durch das Weglassen des fast tautologischen "blühte" und "blühenden" wird das Schwärmerische der Erstfassung abgeschwächt. Dies lässt sich sicher auch als Distanzierung von der Symbolik der Romantiker lesen, vor allem von der Blüte als Symbol eines Höhepunkts des Lebens.

Als "Gott" auf die Straße tritt, steigern sich die Gefühle des Erzählers noch. Seine Verbundenheit mit der Umgebung bekommt eine spirituelle Dimension:

Gott der Allmächtige, unser gnädiger Herr, trat auf die Straße, um sie zu verherrlichen und himmlisch schön zu machen. Einbildungen aller Art und Illusionen machten mich glauben, daß Jesus Christus heraufgestiegen sei und jetzt mitten unter den Leuten und mitten durch die liebenswürdige Gegend wandere und umher wandle. (KWA 1-8, 209)

[...] Gott selbst, der Allmächtige, unser gnädiger Herr und Gebieter, trat auf die Strasse, um sie unbeschreiblich schön zu machen. Einbildungen aller Art wollten mich glauben machen, dass Jesus Christus hergekommen sei, und nun mitten unter allen guten, lieben Leuten und mitten durch die reizende Gegend umherwandere. (KWA 1-11, 122)

Mit dem Infinitivsatz "um sie zu verherrlichen und himmlisch schön zu machen" indiziert die Erstfassung das Utopische der Szene. Mit dem Infinitivsatz "um sie unbeschreiblich schön zu machen" nimmt dagegen der Erzähler der Bearbeitung mehr Distanz. Es geht ihm um die Unbeschreibbarkeit, bzw. um das (Be-)Schreiben der Szene. Im zweiten Satz lässt der Erzähler der Bearbeitung das Substantiv 'Illusionen' weg, welches oft in Verbindung mit dem Adjektiv 'romantisch' benutzt wird. Er fügt dagegen

das Modalverb ,wollen' hinzu. Dadurch drückt er seine Zweifel aus, distanziert sich von seiner eigenen Phantasie.

Nach diesem ekstatischen, sogar mystischen Erleben knüpft der Ich-Erzähler am Ende der Passage an die 'Realität' an:

Der Gedanke griff mich an: "Wo wollten wir armen Menschen sein, wenn es keine treue Erde gäbe? Was hätten wir noch, wenn wir dieses Schöne und Gute nicht hätten? Wo sollte ich sein, wenn ich nicht hier sein dürfte? Hier habe ich alles, und anderswo hätte ich nichts." (KWA 1-8, 210)

Mich griff der Gedanke an: "Wo wollten wir Menschen sein, wenn es keine gute, treue Erde gäbe? Was hätten wir, wenn uns dies fehlte? Wo sollte ich sein, wenn ich nicht hier sein dürfte? Hier habe ich alles und anderswo hätte ich nichts". (KWA 1-11, 123)

Wichtig für die Bewegung vom Utopischen/Romantischen zum Existentiellen ist die Umwandlung des Satzes "wenn wir dieses Schöne und Gute nicht hätten" in "wenn uns dies fehlte". Beim Erstdruck geht es ein Stück mehr um das "Schöne" und das "Gute" der Erde. Bei der Bearbeitung gibt es die Perspektive des potentiellen 'Fehlens'.

In dieser Schlussbemerkung verkündet der Ich-Erzähler sein klares Bekenntnis zum Diesseits, welches mit der direkten Rede, den 'wir'-Formen, den rhetorischen Fragen und der Wiederholung von 'hier' betont wird. Seine Spiritualität, die mit dem Auftreten von Gott zum Ausdruck kommt, bleibt dem irdischen Leben verbunden. Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist das Ende der Passage 'im Waldinnern', als der Erzähler nach seinem Phantasieren über Liebe und Tod an die 'Realität' anknüpft:

Herrlich fiel eine Sonnenstrahlen-Säule zwischen Eichenstämmen in den Wald herab, der mir wie ein liebes grünes Grab erschien. Bald trat ich wieder ins helle Freie hinaus und ins Leben. (KWA 1-8, 188) Herrlich fiel eine Sonnenstrahlensäule zwischen Eichenstämmen in den Wald herab, der mir wie ein grünes, liebes Grab erschien. Bald trat ich *jedoch wieder ins Leben*, ins helle Freie hinaus. (KWA 1-11, 100)

In der Erstfassung geht es zuerst um das Hinaustreten aus dem Wald "ins helle Freie". Dem Ich-Erzähler der Bearbeitung geht es zunächst um das "Leben". Nach seinem Phantasieren wird sein Bekenntnis zum diesseitigen Leben mit dem "jedoch" verstärkt.

Die spürbare Verschiebung vom Romantischen/Utopischen zum Existentiellen verläuft parallel zur reflektierteren existentielleren Dimension des Schlusses der Zweitfassung, auf die ich am Ende dieses Kapitels eingehen werde.

5.5. Existentielle Fragen

Als der Erzähler sein "Schreib- oder Geisterzimmer" (vgl. [Texteröffnung]) verlässt, erscheint ihm die Welt "so schön", als sehe er sie "zum erstenmal". Das düstere Brüten über einem leeren Blatt Papier und die Tatsache, dass in beiden Fassungen "alle schweren Gedanken", "Trauer" und "Schmerz" "wie verschwunden" (und nicht verschwunden) sind, deuten an, dass der Spaziergang nicht nur als Erholung und als Inspirationsquelle für die Schriftsteller-Figur, sondern auch zum Verdrängen ihres Kummers dienen könnte. Dass der Erzähler der Erstfassung gespannt ist auf "alles", was ihm "auf dem Spaziergang etwa begegnen oder entgegentreten könnte", suggeriert auch, dass seine Erwartung nicht nur das Schöne, sondern wohl auch "schwere[] Gedanken" beinhalten könnte. Das Weglassen des Satzteils "auf dem Spaziergang" bei der Bearbeitung mag als Hinweis gelesen werden, dass dieses "alles" mehr seinen inneren Gedanken als seinen Eindrücken am Wegrand gilt. Diese Entwicklung konnte bei der Analyse der Passage über 'das zarte Land' (vgl. Abschnitt 5.4.3) verfolgt werden.

In diesem letzten Teil werden zunächst zwei Textstellen analysiert, in welchen der Erzähler über Existenzängste spricht. Es folgt dann eine Analyse von zwei Schlüsselpassagen der Geschichte, nämlich die Begegnung des Erzählers mit dem Riesen Tomzack und das Textende. Mit der vergleichenden Lektüre möchte ich zeigen, wie es dem Erzähler der Bearbeitung darum geht, seine neu gewonnene innere Ruhe stärker herauszustellen und gleichzeitig sein Eingeständnis, dass die Gegenwart nicht immer so rosig ist (z.B. dass sein Junggesellen-Leben und seine materielle Lage ihn immer mehr beschäftigen), direkter auszudrücken. Mit weiteren Nachweisen soll dieser Abschnitt zeigen, dass die Sorgen, welche sich der Erzähler um sein Leben macht, schwierige Kämpfe sind, und dass der Erzähler der Bearbeitung eine engagiertere Haltung zu diesen Kämpfen einnimmt. Wie die letzten Sätze der Passage über "das zarte Land' und der Passage "im Waldinnern" schon angedeutet haben, möchte ich in diesem Abschnitt auch zeigen, wie sich das Bekenntnis des Erzählers zum diesseitigen Leben zwischen den zwei Fassungen verstärkt.

5.5.1. Existenzängste

Auch wenn die Atmosphäre im ersten Teil des Textes vorwiegend heiter ist, sind dort zwei Stellen zu finden, in denen der Erzähler einige seiner Existenzängste evoziert, die er zur Zeit der Geschichte – so der Erzähler – überwunden hat. Worin diese wurzeln können, lässt sich aber bei der Lektüre der Passagen kaum erraten. Von besonderem Interesse sind die Erklärungen des Ich-Erzählers über die Art und Weise, wie er diese ins Positive wenden kann. Die erste Passage findet sich, als sich der Protagonist zu einer

Bank begibt, um die Spende eines Frauenvereins in Empfang zu nehmen. Er widerspricht der Annahme des Angestellten nicht, er sei ein armer und erfolgloser Dichter, der der Unterstützung bedürfe. Er erwidert jedoch, er sei über seine eigene Person am besten unterrichtet, und fügt hinzu:

Ich irrte zu Zeiten allerdings im Nebel und in tausenderlei Schwankungen und Verlegenheiten umher, und oft fühlte ich mich elendiglich verlassen. Aber ich denke, daß es schön ist, zu kämpfen. Nicht auf Freuden und Vergnügen ist ein Mann stolz. Stolz und froh im Grunde der Seele machen ihn nur tapfer überstandene Anstrengungen und die geduldig ausgehaltenen Leiden. (KWA 1-8, 173)

Zu Zeiten irrte ich freilich im Nebel und in tausend Verlegenheiten herum, indem ich mich schwanken und öfters jämmerlich verlassen sah. Doch denke ich, dass kämpfen nur schön sei. Nicht auf Freuden und Vergnügen mag ein redlicher Mann stolz sein. Vielmehr können ihn im Grund der Seele nur tapfer überstandene Anstrengungen, geduldig ausgehaltene Entbehrungen stolz und froh machen. (KWA 1-11, 85)

Was sich unter den tausend "Verlegenheiten" und dem Irren im Nebel versteckt, gibt der Erzähler nicht preis. Das Adjektiv "verlassen" verweist eher auf Gefühle der Einsamkeit. Mit der Umwandlung von "fühlte ich mich [...] verlassen" zu "ich mich schwanken und [...] verlassen sah" bewegt sich die Perspektive von 'innen' nach 'außen'. Dadurch nimmt der Erzähler der Bearbeitung mehr Abstand zu seinen damaligen Gefühlen, zu sich selbst als Figur der Geschichte und vielleicht auch zur Figur der Erstfassung.

Seine Existenzängste wendet der Erzähler dann ins Positive durch ein Plädoyer für das Kämpfen, die Geduld, das Standhalten. Während der Erzähler des Erstdrucks noch neutral feststellt, "daß es schön ist, zu kämpfen", nimmt der Erzähler der Bearbeitung eine engagiertere Haltung ein: Er denke, "dass kämpfen *nur* schön sei". Wichtig sind auch die hinzugefügten "mag" und "können", mit denen der Erzähler der Bearbeitung einen größeren Stolz über die überwundenen Hindernisse ausdrückt: Nur auf "überstandene Anstrengungen" "mag' und 'kann' ein Mann stolz sein.

Beim Erstdruck spricht der Erzähler von "geduldig ausgehaltenen Leiden". Es scheint ihm vorwiegend um psychische Sorgen zu gehen. Mit der Wendung "geduldig ausgehaltene Entbehrungen" rückt die materielle Lage des Erzählers der Bearbeitung in den Vordergrund. Auf die Bemerkung, dass ein Mann auf sein Kämpfen stolz sein sollte, folgt eine Reihe von Fragen, die der Erzähler an den Beamten und auch an seinen Leser adressiert:

Welcher redliche Mann war im Leben nie hilflos, und welches menschlichen Wesens Hoffnungen, Pläne, Träume sind im Laufe der Jahre gänzlich unzerstört geblieben? Wo ist die Seele, deren Sehnen, kühnes Wünschen, süße und

Wo lebte der Mann, der im Leben niemals hilflos war? Welches menschlichen Wesens Hoffnungen, Pläne, Träume sind im Lauf der Jahre gänzlich unzerstört geblieben? Wann gab es je eine Seele, die sich von der Summe kühnen Sehnens, hohe Vorstellungen von Glück in Erfüllung gingen, ohne daß sie sich Abzüge hat machen lassen müssen? (KWA 1-8, 173) hoher, süsser Glückesvorstellungen ganz und gar nichts hat abziehen lassen müssen? (KWA 1-11, 85)

In der bearbeiteten Fassung kommt die materielle Situation des Erzählers erneut direkter zum Ausdruck, indem die Aussage "Abzüge [...] machen" mit einer buchhalterischen Metaphorik verstärkt wird: "von der Summe [...] ganz und gar nichts [...] abziehen". Nach diesen tiefen und ernsten Reflexionen hört das Gespräch mit dem Bankangestellten abrupt auf und der Erzähler setzt seinen Spaziergang fort:

Quittung über eintausend Franken wurde *mir* aus- und eingehändigt, worauf sich der solide Geld-Einleger und Konto-Korrent-Mensch empfehlen und entfernen durfte, nämlich niemand anderer als *ich*. (KWA 1-8, 174)

Quittung über eintausend Franken wurden unserem soliden Geldeinleger und Konto-Korrent-Menschen aus- und eingehändigt, worauf er sich empfehlen sowohl wie entfernen durfte. (KWA 1-11, 86)

Mit dem "solide[n] Geld-Einleger und Konto-Korrent-Mensch[en]" wirft der Ich-Erzähler der Erstfassung einen sicher selbst-ironischen ²⁴⁰ und gleichzeitig stolzen²⁴¹ Blick auf sich selbst ("mir", "ich").

Durch das Weglassen der zwei Ich-Referenzen schafft der Erzähler in der Bearbeitung erneut mehr Abstand zu sich selbst als einer Figur der Geschichte und vielleicht auch zur Figur der Erstfassung. Es stellt sich hier die Frage, ob die suggerierte dritte Erzählinstanz erneut auftaucht, um auf der Leserebene ironisch zu kommentieren. Das hinzufügte Possessivpronomen "unserem" verweist in diese Richtung.

Die zweite Passage findet sich, als der Erzähler eine Frau vor einem Haus sieht und mit dieser ins Gespräch kommt. Die Tatsache, dass er diese für eine ehemalige Schauspielerin hält, lässt seine eigene Vergangenheit erneut auftauchen:

²⁴⁰ Obwohl damals tausend Franken eine beachtliche Summe war, war dies keine langfristige Versicherung der Existenz, wie der Ich-Erzähler anderswo betont: "Wohl gibt es gütige Gönner und freundliche Gönnerinnen, die mich von Zeit zu Zeit in der edelsten Art unterstützen; aber eine Gabe ist kein Einkommen, und eine Unterstützung ist kein Vermögen" (KWA 1-8, 203 / mit kleinen Abweichungen bei der Zweitfassung KWA 1-11, 116). Von einem soliden Geld-Einleger kann also kaum die Rede sein.

²⁴¹ Für einen armen und erfolglosen Dichter, wie sich der Erzähler beschreibt, ist die Geldzuwendung sicher ein Grund, stolz zu sein. Biografisch betrachtet ist der "Preis des Frauenbundes zur Ehrung rheinländischer Dichter", auf den Walser in dieser Stelle anspielt, die erste und einzige Auszeichnung, die er zu seinen Lebzeiten bekommen hat. Für Walser kam diesem ersten Preis sicher eine besondere Bedeutung zu. – Vgl. dazu Grevens Anmerkungen zu Der Spaziergang (SW 5, 273). Vgl. auch den Editionskontext von Naturschilderung (Abschnitt 4.9 dieser Arbeit).

Worauf ich mich bewogen fühlte, zu sagen: "Ich bin vor einiger Zeit in diese Gegend aus kalten, traurigen, engen Verhältnissen, krank im Innern, ganz und gar ohne Glauben, ohne Zuversicht und Zutrauen, ohne jegliche schönere Hoffnung hergekommen, [...]. Stück um Stück verlor ich dann das unedle, häßliche Vorurteil. Ich atmete hier wieder ruhiger und freier - und wurde wieder ein schönerer, wärmerer, glücklicherer Mensch. Die Befürchtungen, die mir die Seele erfüllten, sah ich nach und nach verschwinden; Trauer und Öde im Herzen und die Hoffnungslosigkeit verwandelten sich allgemach in heitere Befriedigung und in einen angenehmen, lebhaften Anteil, den ich von Neuem fühlen lernte. Ich war tot. und jetzt ist es mir, als habe mich jemand gehoben und gefördert. Wo ich viel Unschönes, Hartes und Beunruhigendes erfahren zu müssen geglaubt habe, treffe ich den Liebreiz und die Güte an und finde ich alles Ruhige, Zutrauliche und Gute." (KWA 1-8, 181f.)

Worauf ich sagte: "Ich bin vor einiger Zeit aus kalten ungünstigen Verhältnissen, ohne jegliche Zuversicht, ohne Glauben, krank im Innern, gänzlich ohne Zutrauen hieher gekommen. [...] Stück um Stück verlor ich dann das traurige, aus allerlei Beengung stammende unedle Vorurteil, atmete wieder leichter, ruhiger und freier, und wurde nach und nach wieder ein wärmerer, schönerer, glücklicherer Mensch. Vielerlei Befürchtungen sah ich verschwinden; Mangel an Hoffnung und alle Unsicherheit, die ich mit mir zu schleppen gehabt hatte, verwandelten sich allgemach in heitere Befriedigung und lebhaften, angenehmen Anteil, die ich von neuem fühlen lernte. Ich war wie tot; jetzt aber ist mir, als wenn ich gehoben, gefördert, oder nur eben erst aus dem Grabe aufgestanden und wieder lebendig geworden sei. Wo ich viel Unschönes, Beunruhigendes, Hartes erfahren zu müssen geglaubt habe, treffe ich Liebreiz und Güte an und finde alles erdenkliche Ruhige, Tröstende, Erbauliche und Gute." (KWA 1-11, 93f.)

Worin genau die Sorgen des Erzählers wurzelten, bleibt hier erneut unklar. Bei der Zweitfassung lässt der Erzähler seine früheren Gefühle weniger durchscheinen: Aussagen der Erstfassung wie "ohne jegliche schönere Hoffnung"; "die mir die Seele erfüllten"; "Trauer und Öde im Herzen" sind hier nicht mehr zu finden. Der Einleitungssatz der direkten Rede lässt die Entwicklung vorausahnen: das "Worauf ich mich bewogen fühlte, zu sagen" des Erstdrucks wird zu einem neutralen "Worauf ich sagte" bei der bearbeiteten Fassung. Mit dem hinzugefügten Nebensatz "die ich mit mir zu schleppen gehabt hatte" wechselt die Perspektive bei der Bearbeitung nach "außen". Dadurch nimmt der Erzähler der zweiten Fassung erneut mehr Abstand zu seinen damaligen Gefühlen, zu sich selbst als Figur der Geschichte, und vermutlich zur Figur der ersten Fassung. Die Aussage "die ich mit mir zu schleppen gehabt hatte" verweist zudem auf das materielle "Gewicht" und metaphorisch auf die materielle Situation des Erzählers.

Auffällig ist, wie sich der Erzähler für seine Leiden selbst verantwortlich fühlt: Er bezeichnet diese als "Vorurteil" oder stellt fest, dass er diese "erfahren zu müssen geglaubt habe". Diese Selbstverantwortung wird bei

der Bearbeitung noch dadurch verstärkt, dass die Enge vom Subjekt stammt – "aus allerlei Beengung" –, während sie beim Erstdruck den Umständen zugewiesen wird: "aus [...] engen Verhältnissen". Da sich der Ich-Erzähler für seine Sorgen selbst verantwortlich fühlt, liegt es umgekehrt in seiner Macht, diese zu überwinden, und dies erfolgt durch das Lernen der "heitere[n] Befriedigung", des "lebhaften" und "angenehmen" Anteils. Das ist eine Art Wiedergeburt.

Bei der Erstfassung erfordert sie eine fremde Hilfe: "als habe mich jemand gehoben und gefördert". Bei der Bearbeitung wird sie mehr zum Selbstakt: "als wenn ich gehoben, gefördert [...] sei". Die Auferstehung "aus dem Grabe", die bei der Zweitfassung neu hinzugefügt wird, verweist sicher auf die Kämpfe, welche der Erzähler zu führen hat, um sich im Leben aufrecht zu halten bzw. um seine Existenz aufrechtzuerhalten.

In beiden Fassungen hat der Erzähler zur Erzählgegenwart – gegenüber dem unbestimmten "vor einiger Zeit" – an innerer Ruhe gewonnen. Diese scheint in der Bearbeitung deutlicher durch: In seiner neuen Umgebung atmet der Erzähler der Erstfassung "ruhiger und freier", findet "alles Ruhige, Zutrauliche und Gute". In der Bearbeitung atmet der Erzähler "leichter, ruhiger und freier", findet alles erdenkliche Ruhige, Tröstende, Erbauliche und Gute". Und mit dem beigefügten "wieder lebendig geworden sei" nimmt die neu gewonnene Lebensfreude eindeutig zu.

5.5.2. Tomzack

Indem der Ich-Erzähler auf frühere Sorgen zurückkommt und existentielle Fragen in seiner Phantasie schweben lässt²⁴², verrät er auch, inwieweit diese an ihm nagen. Diese nehmen insbesondere die Form einer Tagtraumfigur mit dem Namen Tomzack an, die dem Erzähler auf der Straße begegnet. Dass der Erzähler mit dem "unheimliche[n] Kerl" vertraut ist, drückt er mehrfach aus, z.B. als er bekennt, dass er diesen "Übermenschen" "nur all zugut" kennt, oder als er seufzend bemerkt "Ah, ich wusste, wer er war" (KWA 1-8, 185f. / KWA 1-11, 97f.).

In der Forschung gibt es mehrere Deutungen für diese sehr rätselhafte Figur. Z.B. wird Tomzack mit dem zu ewiger Wanderung verdammten Juden Ahasverus verglichen.²⁴³ Seine Bewegungen, die sich dem Tod nähern, nehmen kein Ende:

 $^{^{242}}$ "Liebe und Armut und silberner-goldener Hauch gingen und schwebten Hand in Hand." (KWA 1-8, 208) / "Hand in Hand im feinen Hauche schwebten Liebe und Armut." (KWA 1-11, 122).

²⁴³ Tismar: Gestörte Idyllen, S. 99.

Er starb jeden Augenblick und vermochte dennoch nicht zu sterben. Kein Grab mit Blumen gab es für ihn. (KWA 1-8, 186) Jeden Augenblick starb er und vermochte dennoch nicht zu sterben. Für ihn gab es nirgends ein Grab mit Blumen. (KWA 1-11, 98)

Das Grab-Motiv taucht hier erneut auf, dazu das Motiv der Blumen. Auf beide werde ich am Ende der Analyse zurückkommen.

Tomzack ist sicher auch eine Figur jenes 'übermenschlichen' Schattens, welchen Nietzsche ins 20. Jahrhundert wirft.²⁴⁴ Man ist sich in der Forschung darüber einig, dass in Tomzack ein Doppelgänger des spazierenden Ichs und eine Abspaltung von dessen Identität zu sehen sei.²⁴⁵

Betrachtet man Tomzack als Doppelgänger des Erzählers, liefert die nächste Passage wichtige Indizien über die existentiellen Fragen (Menschenfreude, Heimat, Ruhe, Glück, Liebe), die den Erzähler belasten:

Für ihn gab es keine Ruhe. Ruhelos ging er in der Welt umher. In keinem sanften Bett schlief er, und in keinem wohnlichen heimeligen Hause durfte er wohnen. Er hauste überall und nirgends. Heimat hatte er keine, und irgendein Heimatrecht besaß er keins. Ohne Vaterland und ohne Glück war er; gänzlich ohne Liebe, und ohne Menschenfreude mußte er leben. (KWA 1-8, 185f.)

Für ihn gab es keine Ruhe. Er schlief in keinem sanften Bett, wohnte in keinem wohnlichen, heimeligen Hause. Er hauste überall und nirgends. Heimat hatte er keine und darum auch kein Heimatrecht. Gänzlich ohne Glück, ohne Liebe, ohne Vaterland und Menschenfreude lebte er. (KWA 1-11, 98)

Die Passage zeigt auch, wie sich der Tomzack der Bearbeitung und somit der Erzähler der Zweitfassung mit seiner Sachlage eindeutig besser und weniger emotiv abfindet. Darauf deutet das Weglassen des Satzes "Ruhelos ging er in der Welt umher" und der Modalverben "durfte" und "mußte".

5.5.3. Schlusspassage der Geschichte: Liebe – Tod

Die Themen Liebe und Tod, die im Laufe der Erzählung (z.B. beim Phantasieren ,im Waldinnern' oder bei der Begegnung mit Tomzack) immer wieder auftauchen, bilden den Kern des Textendes. Diesmal sind es zwei Gestalten, ein junges Mädchen und ein älterer Mann, die in den Erinnerungen des Erzählers auftauchen und die den Erzähler dazu führen, über seine Vergangenheit, sein Junggesellen-Leben und den Tod nachzudenken. Diese Themen sind in dieser Schlusspassage eng verknüpft und werden entsprechend zusammen und gemäß dem Textverlauf analysiert.

²⁴⁴ Vgl. Utz: Tanz auf den Rändern, S. 170-178.

²⁴⁵ Vgl. Tismar: Gestörte Idyllen, S. 98 oder Utz: Tanz auf den Rändern, S. 175.

Zuerst taucht das Mädchen in der Erinnerung des Erzählers auf. Die Sorgen um sein Junggesellen-Leben drückt der Erzähler der Bearbeitung direkter aus: Dass er so allein in der Welt sei, bewertet er als "unmöglich recht" (KWA 1-11, 139), während der Erzähler des Erstdrucks es als "nicht ganz recht" (KWA 1-8, 224) betrachtet. Die Schuld daran gibt der Erzähler nicht den anderen, vielmehr übt er Selbstkritik und sucht dann Zuflucht in der Umgebung:

Indessen suchte und sammelte ich in der Umgebung, teils in einem Wäldchen, teils im Felde, Blumen. Sanft und leise fing es an zu regnen, wodurch das zarte Land noch zarter und stiller wurde. Mir war es, als weine es, und während ich Blumen sammelte, horchte ich auf das leise Weinen, das auf die Blätter herabrieselte. Warmer, schwacher Sommerregen, wie bist du süß! "Warum sammle ich hier Blumen", fragte ich mich und schaute nachdenklich zu Boden, und der zarte Regen vergrößerte meine Nachdenklichkeit, die er bis zur Trauer steigerte. Alte vergangene Verfehlungen fielen mir ein, Treubruch, Haß, Trotz, Falschheit, Hinterlist, Bosheit und vielerlei heftige, unschöne Auftritte. Ungezügelte Leidenschaft, wilde Wünsche, und wie ich gar manchen Leuten weh getan hatte, wie ich Unrecht getan hatte. (KWA 1-8, 225)

Während ich in der Umgebung, teils in einem Wäldchen, teils im Felde Blumen suchte und sammelte, fing es leise an zu regnen, wodurch das zarte Land noch zarter und stiller wurde. Da ich auf den Regen lauschte, der sanft auf die Blätter herabrieselte, war mir, als weine es. Wie ist schwacher, warmer Sommerregen süss!

Alte, längst vergangene Verfehlungen fielen mir ein, Treubruch, Trotz, Falschheit, Hinterlist, Hass und vielerlei unschöne, heftige Auftritte, wilde Wünsche, ungezügelte Leidenschaft. Deutlich stieg mir auf, wie ich manchen Leuten weh getan und Unrecht zugefügt hatte. Im ringsum flüsternden feinen Geräusche steigerte sich meine Nachdenklichkeit bis zur Trauer. (KWA 1-11, 139)

In romantischer Weise sucht der Erzähler der Erstfassung Schutz und Antwort in der Natur. Der Sommerregen wird direkt angesprochen: "wie bist du süß!" Aus dem Blumenpflücken ("Indessen suchte und sammelte ich […] Blumen", "während ich Blumen sammelte", "Warum sammle ich hier Blumen") und aus der "Trauer" über die unglückliche Liebesgeschichte folgen dann Reflexionen des Erzählers über "vergangene Verfehlungen".

Bei der Bearbeitung wird die Stelle neu organisiert: Aus dem Blumensammeln und dem Vergleich zwischen Regen und Weinen folgen die Reflexionen des Erzählers über "vergangene Verfehlungen". Dann kommt die "Trauer". Die "flüsternden feinen Geräusche" verweisen somit nicht nur auf die Trauer des Erzählers um die Liebesgeschichte, sondern auch auf seine mit Schuldgefühl beladene Vergangenheit. Mit dem Weglassen von "während ich Blumen sammelte", "Warum sammle ich hier Blumen" werden die Blumen nicht mehr so eng mit der Liebesgeschichte assoziiert.

Zum Thema Tod kommt der Ich-Erzähler unmittelbar darauf, als der alte Mann, welchem er einige Tage zuvor im Wald am Boden gesehen hat, wieder vor sein inneres Auge tritt. Ihm kommt der Gedanke, dass er selbst "zwischen Himmel und Erde ein armer Gefangener sei", dass

alle Menschen auf diese Art und Weise kläglich gefangen seien, daß es für alle nur den einen finsteren Weg gebe, nämlich in das Loch hinab, in die Erde, daß es keinen andern Weg in die andere Welt gebe als den, der durch das Grab geht. (KWA 1-8, 225f.)

wir alle auf solche Art kläglich eingesperrt seien, dass es für uns alle nirgends einen Weg in die andere Welt gebe, als den einen, der ins finstere Loch, in den Boden hinein, in das Grab hinabführt. (KWA 1-11, 140)

Während in der Erstfassung das Grab als "Durchgang' angesehen wird, wird es bei der Zweitfassung als "Endstation' betrachtet. Dies gibt der Schlusspassage eine Neuorientierung. Bedeutsam ist auch die Umwandlung von "alle Menschen" bzw. "für alle" in: "wir alle" bzw. "für uns alle". Dadurch liefert der Erzähler der Bearbeitung eine persönlichere Einstellung, um sein Bekenntnis zum diesseitigen Leben zu verstärken, weil es für ihn nun nur dieses gibt.

Die Erinnerung an das Mädchen bildet den Schluss der Geschichte. Im Vergleich zu der [Texteröffnung], die einer starken Straffung unterzogen wird, werden hier die Aussagen abwechselnd gekürzt, erweitert oder umgeformt. Auffällig sind die Anpassungen in den letzten Zeilen des Textes, nachdem das Mädchen die 'Avancen' des Ich-Erzählers mit einem "nein" (KWA 1-8, 226 / KWA 1-11, 141) abgelehnt hat:

Die Umstände hatten ihr befohlen, zu reisen, und sie war fortgegangen. Vielleicht würde ich sie noch rechtzeitig haben überzeugen können, daß ich es gut mit ihr meine, daß ihre liebenswürdige Person mir wichtig und daß es mir aus vielen schönen Gründen daran gelegen sei, sie glücklich zu machen und damit mich selbst; aber ich gab mir weiter keine Mühe mehr, und sie ging fort. Wozu dann die Blumen? "Sammelte ich Blumen, um sie auf mein Unglück zu legen?" fragte ich mich, und der Strauß fiel mir aus der Hand. Ich hatte mich erhoben, um nach Hause zu gehen; denn es war schon spät, und alles war dunkel. (KWA 1-8, 226)

Umstände ermunterten sie zu verreisen, wodurch sie mir entschwand. Doch würde ich sie wahrscheinlich haben überzeugen können, dass ich es gut mit ihr meine. Ich würde ihr rechtzeitig haben sagen sollen, dass meine Neigung durchaus ehrlich sei. Es wäre sehr einfach und gewiss nur recht getan gewesen, ihr offen zu bekennen: "Ich liebe Sie. Alle Ihre Angelegenheiten sind mir wichtig wie die eigenen. Aus vielen lieben, schönen Gründen liegt mir daran, Sie glücklich zu machen." Da ich mich aber weiter nicht bemüht hatte, war sie fortgegangen.

"Habe ich Blumen gepflückt, um sie auf mein Unglück zu legen?" fragte ich mich, und der Strauss fiel mir aus der Hand. Ich hatte mich

erhoben, um nach Hause zu gehen, denn es war schon spät und alles war dunkel. (KWA 1-11, 141)

Dem Erzähler der Erstfassung geht es um eine Beschreibung dessen, was aus dem 'Nein' des Mädchens folgt: Wenn er sich mehr Mühe geben hätte, hätte er "[v]ielleicht" das Mädchen von seiner Liebe überzeugen können. Das Weggehen des Mädchens nimmt er distanziert hin: "Die Umstände hatten ihr befohlen, zu reisen und sie war fortgegangen". Damit lehnt er auch die Verantwortung für deren Entschwinden ab.

Der Erzähler der Zweitfassung legt dagegen besonderen Wert auf das, was er dem Mädchen hätte "sagen sollen". Aus diesem reflektierten Eingeständnis heraus gelangt er zu den Sätzen, die er damals hätte formulieren müssen: "Ich liebe Sie. Alle Ihre Angelegenheiten sind mir wichtig wie die eigenen. Aus vielen lieben, schönen Gründen liegt mir daran, Sie glücklich zu machen." Es geht hier um das Geständnis seiner Liebe, welches mit der direkten Rede betont wird. Das Weggehen des Mädchens bedeutet für ihn einen persönlicheren Verlust: "Umstände ermunterten sie zu verreisen, wodurch sie mir entschwand".

Mit der letzten Frage "Sammelte ich Blumen um sie auf mein Unglück zu legen?" bzw. "Habe ich Blumen gepflückt, um sie auf mein Unglück zu legen?" legt der Erzähler den Finger sicher auf diese offene Wunde und für eine Weile verliert er die Kontrolle: der Strauß fällt ihm aus der Hand. Er besinnt sich aber sehr schnell, und erhebt sich, um nach Hause zu gehen.

Im Erstdruck wird diese Frage mit der Liebesgeschichte assoziiert. Die einleitende Frage "Wozu dann die Blumen?" schließt nämlich an die Frage "Warum sammle ich hier Blumen" an, die sich der Erzähler vorher beim Blumenpflücken stellt. In der Zweitfassung streicht Walser diese Frage "Wozu dann die Blumen?", wie er schon vorher die Frage "Warum sammle ich hier Blumen" gestrichen hat. Die letzte Frage wird dadurch allgemeiner. Dies zeigt, dass es dem Erzähler der Bearbeitung beim Textende um mehr als eine unglückliche Liebesgeschichte geht.

Im Vergleich zu den vielen rhetorischen Fragen, welche der Erzähler im Laufe der Geschichte formuliert, um seine Aussagen zu verstärken, ist diese letzte Frage eine offene Frage. Legt er damit metaphorisch den Strauß, der ihm auf der Hand fällt, auf das Grab von Tomzack²⁴⁶ und hier auf das Grab seiner unglücklichen Liebe? Die vergleichende Lektüre hat gezeigt, dass das Grab für den Erzähler der Bearbeitung kein 'Durchgang' mehr, sondern eine 'Endstation' ist. Dadurch gewinnt sein Kämpfen um die Existenz eindeutig an Wichtigkeit. Dieses Kämpfen wird auch mehr als Akt eigener Verantwortung betrachtet. Indem die letzte offene Frage allgemeiner wird, lässt der Erzähler den Strauß, so meine Lektüre, nicht nur

-

²⁴⁶ Vgl. die erste Textstelle vom Abschnitt 5.5.2.

auf das Grab seiner unglücklichen Liebe, sondern auch auf das Grab seines Unglücks im Allgemeinen fallen, um sein Bekenntnis zum diesseitigen Leben zu verdeutlichen.

Bei der nachgeholten Rede an das Mädchen geht es dem Erzähler der Bearbeitung um eine Proklamation der Zuwendung zur Anderen und zu deren Glück: "liegt mir daran, Sie glücklich zu machen". Das Glück der Anderen steht im Kontrast zu seinem eigenen "Unglück", welches er mit der letzten, offenen Frage ausdrückt. Dieses Stichwort verbindet ihn auch mit Tomsack. Es ist sicher kein Zufall, dass der Erzähler der Bearbeitung den einsamen Tomzack nun als ein "unglückliche[s] Gespenste" schildert, von dem er sich fernhalten muss:

Ohne mich nach dem Phantom, nach dem bedauernswürdigen Koloß und Übermenschen weiter umzusehen, [...] ging ich weiter [...]. (KWA 1-8, 186)

Ohne mich nach dem Phantom, bedauernswürdigen Übermenschen, unglücklichen Gespenste näher umzusehen, [...] ging ich weiter [...]. (KWA 1-11, 98)

5.5.4. Schlussbemerkungen

In beiden Fassungen breitet der Ich-Erzähler seine Entbehrungen, seine enttäuschten Hoffnungen aus. Dies fasst er bei seinem Gespräch mit dem Bankangestellten zusammen:

Welcher redliche Mann war im Leben nie hilflos, und welches menschlichen Wesens Hoffnungen, Pläne, Träume sind im Laufe der Jahre gänzlich unzerstört geblieben? Wo ist die Seele, deren Sehnen, kühnes Wünschen, süße und hohe Vorstellungen von Glück in Erfüllung gingen, ohne daß sie sich Abzüge hat machen lassen müssen? (KWA 1-8, 173)

Wo lebte der Mann, der im Leben niemals hilflos war? Welches menschlichen Wesens Hoffnungen, Pläne, Träume sind im Lauf der Jahre gänzlich unzerstört geblieben? Wann gab es je eine Seele, die sich von der Summe kühnen Sehnens, hoher, süsser Glückesvorstellungen ganz und gar nichts hat abziehen lassen müssen? (KWA 1-11, 85)

In den vielen Wiederholungen der Erstfassung scheint der "Ernst", welchen der Erzähler bei der [Texteröffnung] "als Klang" spürt, immer wieder anzuklingen:

Alle Trauer, aller Schmerz und alle schweren Gedanken waren wie verschwunden, obschon ich einen gewissen Ernst, als Klang, noch immer vor mir und hinter mir lebhaft spürte.

Trauer, Schmerz und alle schweren Gedanken waren wie verschwunden, obschon ich einen gewissen Ernst noch vor und hinter mir lebhaft spürte. Diesen Klang, der sich als Tonlage durch den Erstdruck ausbreitet, finden wir in dieser Form in der Zweitfassung nicht, da die Wendung "als Klang" sowie die vielen Wiederholungen der Erstfassung weggelassen werden. Diesen Klang können wir aber "im ringsum flüsternden Geräusche" vernehmen, welche die "Nachdenklichkeit" des Ich-Erzählers "bis zur Trauer" steigert (KWA 1-11, 139).

Für den Erzähler der zweiten Fassung gewinnt das Kämpfen um die Existenz an Wichtigkeit, da es keine andere Welt als diese für ihn gibt. Dass er an innerer Ruhe gewonnen hat, zeigt der Fassungsvergleich. Ein Grund dafür liegt sicher in der Tatsache, dass es ihm leichter fällt, sich seine Sorgen oder Verfehlungen einzugestehen. Dies ist der Fall, als er mit Hilfe einer rhetorischen Frage und der Formulierung "Darf ich gestehen [...]?" deutlicher bekennt, dass Dichtkunst schwer sei. Es ist auch der Fall, als er ganz am Ende der Erzählung direkt artikuliert, was er dem Mädchen hätte sagen sollen. Damit kann er die Episode leichter hinter sich lassen.

Nicht zuletzt macht das Um- und Weiterschreiben des Schlusses der Geschichte sichtbar, wie die Zuwendung zur Anderen und zu deren Glück für den Erzähler der zweiten Fassung ins Zentrum rückt. Das Glück der Anderen ist das zentrale Motiv eines anderen Werkes von Seeland: Das Bild des Vaters. Unter allen Tugenden, welche den Vater kennzeichnen, wird besonderer Wert auf seine Menschenliebe und auf seine Zuwendung zu den Anderen gelegt. Das Ende der Zweitfassung von Der Spaziergang bildet insofern einen Übergang zu Das Bild des Vaters, welches im Buch auf Der Spaziergang folgt.

6. Das Bild des Vaters

6.1. Einführung

Robert Walsers Prosatext *Das Bild des Vaters* erschien erstmals 1916 in der Monatszeitschrift *Schweizerland*. Er erzählt von sieben Geschwistern, die sich um das Sterbebett ihres Vaters versammelt haben und sich bei dieser Gelegenheit dessen Züge, Gewohnheiten und Lebensgang reihum nochmals vergegenwärtigen. Den Text schrieb Robert Walser in erster Linie in Erinnerung an seinen am 9. Februar 1914 verstorbenen Vater, Adolf Walser, um diesem ein – in seinen Worten – "anziehendes und schönes wie unzerstörbares Denkmal" (Sd, 552) zu errichten.²⁴⁷

Im Gegensatz zu den anderen Werken von Seeland gibt es in Das Bild des Vaters keine Spaziergänge und keine Naturschilderungen, so dass dieser Text mit den anderen Texten des Buches nicht viel gemeinsam zu haben scheint. Walsers Korrespondenz mit dem Verlag Huber bei der Entstehung und der Gestaltung von Seeland liefert aber wertvolle Indizien über die Gründe, welche Walser dazu geführt haben, Das Bild des Vaters in dieses Buch aufzunehmen. Für sein Buchprojekt schlägt er ja zunächst den Titel Denkmal²⁴⁸ vor und merkt an: "Der Dichter errichtet in Form eines Buches von Prosadichtungen der schönen Gegend, in der er zu seiner Freude nach langer Abwesenheit wieder hat leben dürfen, aus Dankbarkeit dieses "Denkmal':" (BA1, 361f.)

Durch die Eingliederung von Das Bild des Vaters in Seeland wird deutlich, wie sich Walser sein Denkmal an diese "schöne[] Gegend" auch als Erinnerung an die wichtigsten Personen seiner Jugend – an seinen Vater und indirekt an seine Mutter – vorstellt. Dies gilt auch für den ersten Text des Buches Leben eines Malers. Hier benutzt Walser die biographischen Hintergründe – die Jugend und den künstlerischen Durchbruch seines Bruders Karl – als Grundlage, um über das eigene Medium zu reflektieren.

Obwohl die Kinder an das Totenbett des Vaters eilen, um von ihm Abschied zu nehmen, geht es in *Das Bild des Vaters* nicht um den Tod, sondern um das Leben. Die Trennung zwischen Tod und Leben wird im Text selbst inszeniert, indem sich die Kinder nach dem Abschiednehmen vom Verstorbenen – dies aus einer in der Geschichte kurz gefassten Er-Perspektive – in ein Nebenzimmer zurückziehen, wo sich ihre Gespräche um das Leben des Vaters drehen. Dabei geht es nicht um irgendein Leben,

²⁴⁷ Wie im Text inszeniert lebten Anfang 1914 noch sieben der acht Kinder von Adolf und Elisa Walser. Die größte Freiheit, die sich Robert Walser hier mit den historischen Fakten erlaubt, ist die Tatsache, dass sein Bruder Ernst zu dieser Zeit bereits als unheilbar Kranker in einer Heilanstalt interniert war und demzufolge nicht ans Totenbett des Vaters eilen konnte.

²⁴⁸ Vgl. die Einleitung der vorliegenden Arbeit (Abschnitte 1.1 u 1.2).

sondern um dasjenige eines friedlichen, dienstbaren, beharrlichen, heiteren, menschenfreundlichen, ehrlichen und bescheidenen Mannes, der sich sein Leben lang an den "Grundsatz leben und leben lassen" (Sd, 548) hielt.

Als Walser Ende 1917/Anfang 1918 Das Bild des Vaters für dessen Eingliederung in Seeland überarbeitet, sind fast zwei Jahre vergangen. Dieser zeitliche Abstand erlaubt ihm, – so meine These – vom Erstdruck (Referenz Text) Distanz zu nehmen und gleichzeitig zum Leben des Vaters (Referenz Welt) eine revidierte Bilanz zu ziehen. Dies verkündet Walser am Anfang der Bearbeitung implizit, als er neu bemerkt, wie wohl es tut, sich das "Bild" des Vaters zu "vergegenwärtigen" – also die Erstfassung, die das Wort Bild im Titel beinhaltet, sowie das "reale' Bild des Vaters:

Es tat den Kindern wohl und es gewährte ihnen eine Art von wehmütigem Vergnügen, jetzt noch einmal recht umständlich und gemeinsam vom Vater zu reden, seine Gewohnheiten zu betrachten, seinen Lebensgang aufmerksam anzuschauen, sich den Menschen, der er gewesen war, zu vergegenwärtigen, einander mit stiller, leiser Stimme zu erzählen, wie er war, was er war, was er ihnen und was sie ihm bedeuteten, und was ihnen durch sein Weggehen aus der Welt verloren gegangen sei. (Sd, 548)

Gemeinsam nun nochmals umständlich über ihn reden, seine Gewohnheiten betrachten, seinen Lebensgang überblicken, sich sein Bild vergegenwärtigen, mit leiser Stimme auseinandersetzen zu können, wie er gewesen sei, was er ihnen bedeutet habe, was sie in ihm verlieren würden, gewährte ihnen eine ebenso ernsthafte wie wohltuende Art von Unterhaltung. (KWA 1-11, 144)

In einem ersten Schritt möchte ich nachweisen, wie Walser auf der Textebene die einzelnen Monologe der Kinder bearbeitet, um in der zweiten Fassung eine einheitlichere Lebenserzählung darzustellen. Durch den Fassungsvergleich möchte ich in einem zweiten Schritt zeigen, dass der Vater in der Bearbeitung weniger im Zentrum steht als im Erstdruck. So wird sein Leben aus einem distanzierteren und gleichzeitig wenig emotionalen Standpunkt dargestellt. Dass bei der Bearbeitung das 'Bild' des Vaters auch mehr im Kontrast zu dem entsteht, was nicht in den Rahmen passt, soll die vergleichende Lektüre ebenfalls nachweisen. Dies zeigt sich insbesondere durch Negativfiguren, die in der bearbeiteten Fassung neu hinzugefügt und dem Vater gegenübergestellt werden.

Es folgt eine Analyse von zwei inhaltlichen Aspekten der Erzählung: die Dienstfertigkeit und das Standhalten. Zum Schluss wird untersucht, wie das 'Bild' des Vaters in der Rede der Kinder und nicht in deren Beschreibung entsteht, dies auch in erneuter Abgrenzung zur Malerei.

Im Anschluss an die Untersuchung von *Der Spaziergang* wird auch bei dieser Analyse punktuell das Manuskript von *Seeland* einbezogen, um zu zeigen, wie sich dort einige Entwicklungen zwischen den zwei Fassungen in den Sofortkorrekturen herauskristallisieren.

6.2. Das Bild des Vaters - Textebene

Von sieben einzelnen Bildern des Vaters zu einer Lebenserzählung

Das Bild des Vaters ist in einer Er-Perspektive gehalten, wobei der Er-Erzähler nur am Anfang der Geschichte wirklich zu Wort kommt, um diese einzuführen und dem ersten Kind des verstorbenen Vaters das Wort zu übergeben. Im Laufe der Erzählung erscheint der Er-Erzähler noch sechsmal kurz, um den anderen sechs Kindern reihum das Wort zu erteilen. Der Text endet mit der folgenden Aussage des siebten Kindes:

[...] ein anderes [von uns] soll bei Gelegenheit die Feder ergreifen, um so gut, als es ihm möglich ist, den Lebensgang und das Bild des Vaters aufzuschreiben. (Sd, 553) Ein anderes [von uns] wird vielleicht gelegentlich zur Feder greifen, um den Lebensgang und das Bild des Vaters so gut wie möglich niederzuschreiben. (KWA 1-11, 160)

Obwohl schon der Erstdruck teilweise umsetzt, was dieser Schlusssatz verspricht, ist das Modalverb "soll" aufschlussreich, als eine Art Versprechen Walsers an sich selbst, diesen Text neu zu schreiben und bei dieser Gelegenheit die Monologe der Kinder in eine mehr integrierende Geschichte umzuformulieren. Als neue, zweite Niederschrift dieses "Lebensgang[s]" ist die Bearbeitung recht eigentlich die Einlösung dieses Versprechens.

Der erste Eingriff, der zu einer Vereinheitlichung der Erzählung führt, betrifft die Textgliederung. Mit der Gliederung des Textes in acht lange Absätze – ein Absatz für die Einführung und dann sieben für die Reden der Kinder – bilden die Monologe der Kinder der Erstfassung sozusagen sieben Bilder des Vaters, die durch die 'Regieanweisungen' des Erzählers eingeführt werden. Dazu enthalten die Monologe plötzliche Themenänderungen. Bei der Bearbeitung sind die einzelnen Reden der Kinder durch die Gliederung des Textes in zahlreiche Absätze nicht so klar abgetrennt, so dass die Geschichte weniger als eine Sammlung von einzelnen Erzählungen erscheint. Mit dem neuen strukturierteren Aufbau wird pro Absatz ein Charakterzug des Vaters oder ein Kommentar vorgelegt, so dass die thematischen Sprünge der Erstfassung nun als bewusst gestaltete Themenwechsel erscheinen.

Der zweite Eingriff betrifft die Sprachregister der sieben Kinder, die im Prozess der Bearbeitung von einigen mündlichen Merkmalen 'befreit' werden, sodass der Stil der Erzählung harmonisiert wird. Zu erwähnen sind zunächst die Wortwiederholungen, welche die Monologe der Kinder der Erstfassung markieren und welche im Prozess der Bearbeitung durchweg weggelassen werden:

Nein, er war gut, manierlich, auf seine Art sehr, sehr vornehm, und von Grund aus ehrlich, und er war maßvoll, und er war viel, viel gescheiter, als wie er erscheinen mochte. (Sd, 549)

Von ihm darf man sagen, dass er manierlich und ehrlich, auf seine Art überaus vornehm, alles in allem massvoll und entschieden gescheiter war, als er erscheinen mochte. (KWA 11-1, 148)

Wichtig sind dann die Ausrufezeichen, welche die Monologe der Kinder der Erstfassung interpunktieren. Auch diese werden bei der Überarbeitung systematisch gestrichen:

Wie mutig und großherzig waren unsere Eltern! (Sd, 552)

Tapfer ausharren wie der jetzt uns weggestorbene Gute! (Sd, 552) [...] wie sie grossherzig waren, wie dagegen wir [...]. (KWA 11-1, 159)

[...] standhaft und tapfer ausharren wie der uns weggestorbene Gute. (KWA 11-1, 159)

Der dritte Eingriff, der zu einer Vereinheitlichung der Erzählung bei der Bearbeitung führt, betrifft das Hinzufügen von Konnektoren. Hier seien zwei Beispiele dafür angeführt, wo der inhaltliche Zusammenhalt beziehungsweise die Textkohäsion durch die Konjunktion "[a]ls" beziehungsweise das Relativpronomen "was" verstärkt wird:

Später vermochten sie dann wieder miteinander zu reden und vorzüglich drehte sich ihr Gespräch natürlich um den Toten. (Sd, 548)

Da er die Mitmenschen nahm, wie sie waren, so durfte er gewiß auch sich selber geben und darbieten, wie er war. Das beruhte auf der schönsten Gegenseitigkeit. (Sd, 548) Als sie später wieder zu reden vermochten, drehte sich ihr Gespräch [...] vorzüglich um den Toten. (KWA 11-1, 144)

Da er seine Mitmenschen [...] nahm, wie sie waren, so glaubte er auch sich selber allzeit geben zu dürfen, wie er war, was auf schöner Gegenseitigkeit beruhte. (KWA 11-1, 144)

Dass die Bearbeitung unter anderem darauf hinzielt, die einzelnen Reden der Kinder in eine mehr integrierende Lebenserzählung umzuwandeln, drückt der Er-Erzähler der bearbeiteten Fassung im Laufe der Geschichte metaphorisch aus. Beim Übergang zwischen den Monologen des vierten und fünften Kindes betont er, wie die Kinder eines nach dem anderen den "Faden" der Erzählung übernehmen sollen:

Recht ersichtlich, sprach *nun* das fünfte Kind, ist es nicht; doch sind wir [...]. (Sd, 550)

Hierauf übernahm das fünfte Kind den Faden, indem es sprach: [...]. (KWA 11-1, 152)

Die Transition zwischen den Monologen wird dadurch verstärkt, dass der Erzähler der Bearbeitung die Deixis "nun" der Erstfassung, welche keine spezifische Beziehung zum vorher Erzählten herstellt, durch das Adverb "[h]ierauf" – mit dem Sinn der Abfolge – ersetzt.

Um den epischen Charakter seiner Erzählung zu betonen, stützt sich Walser auf die Tatsache, dass sich das Leben des Vaters mehr demjenigen einer epischen als einer dramatischen Figur annähert. Dies wird in der Zweitfassung ausdrücklicher betont, indem der Lebensgang des Vaters als "untheatralisch" (KWA 11-1, 155) bezeichnet wird oder indem sich der Vater keine "Kugel" in den "Kopf" (KWA 11-1, 155) jagt, wie es bei gewissen tragischen Figuren üblich wäre. Um dies zu illustrieren, fügt Walser bei der Bearbeitung eine Abschweifung über Kotzebues Trauerspiele hinzu. Auf diese Stelle werde ich später zurückkommen.

6.3. Das Bild des Vaters - Referenz , Welt'

6.3.1. Vom Lebensgang des Vaters zu einem allgemeineren Menschenbild

Während der Lebensgang des Vaters im Mittelpunkt der Erstfassung steht, rücken bei der Zweitfassung generelle Kommentare in den Vordergrund. Diese Bewegung vom "Spezifischen" zum "Allgemeinen" bildet eine der Hauptentwicklungen von der ersten zur zweiten Fassung, die *Das Bild des Vaters* mit anderen Texten von *Seeland* teilt und die hier durch unterschiedliche Eingriffe produziert wird.

... durch ,quantitative' Entwicklungen

Die Präsenz des Vaters wird bei der Bearbeitung gegenüber dem Erstdruck ,quantitativ verringert, dies durch zwei Entwicklungen. Zum einen werden Beschreibungen einer Gewohnheit oder eines Charakterzuges des Vaters mehrmals gekürzt beziehungsweise weggelassen:

[...] das Hervortreten und im grellen Licht stehen war ganz und gar nicht nach seinem Geschmack. Er gab gerne nach, denn sein Wesen war liebenswürdig und bescheiden. (Sd, 548)

Hohn jedoch war ihm nicht eigen, und gekränkt und beleidigt hat er, mit Wissen wenigstens, nie einen Menschen. Dazu war er viel zu artig und zu gesellig. (Sd, 549)

Hervorragen, grell im Lichte stehen, allen Vorteil an sich selbst reissen, war ganz und gar nicht nach seinem Geschmack. (KWA 11-1, 145)

Hohn oder Ärgeres waren ihm jedoch in keiner Weise eigen; wissentlich hat er nie jemand beleidigt. (KWA 11-1, 149)

Diese Abkürzungen betreffen oft Aussagen, die die Qualitäten des Vaters durch gefühlmäßige Adjektive "liebenswürdig" oder Emphase "viel zu artig und zu gesellig" betonen. Dies trägt dazu bei, das 'Bild' der Zweitfassung distanzierter und weniger emotional zu machen. Dies entspricht auch dem Weglassen der Wortwiederholungen und der Ausrufezeichen, welche die Monologe der Kinder der Erstfassung kennzeichnen.

Zum anderen werden bei der Bearbeitung generelle Kommentare neu hinzugefügt:

Der Vater hatte eine zürnende Frau zu ertragen; er verdiente das aber nicht, denn er gab sich immer die denkbar größte Mühe und meinte es stets nur gut. [...] Wenn sie ihn zuzeiten nicht gut behandelte, wenn sie ihm schwere Vorwürfe machte, so tat es ihr nachher immer weh. Das Leben ist ein rechtes Rätsel, und kein Mensch darf sich erkühnen, zu hoffen und sich einzubilden, daß es ihm ganz nur schön und gelinde verläuft. (Sd, 551)

Der Vater hatte eine zürnende Frau zu ertragen, er verdiente jedoch unbillige Behandlung nie und nimmer, er gab sich immer denkbar grosse Mühe, meinte es stets gut, [...] und wenn sie ihm Vorwürfe machte, ihn anschuldigte und sich heftig zeigte, so konnte solches Verhalten niemand stärker schmerzen als sie selber.

Ist nicht das Leben ja ein Rätsel? Darf denn jemand hoffen oder sich kühn einbilden, es je lösen zu können? Soll es vorkommen, dass du oder ich, oder wir alle zusammen, uns herausnehmen, uns in den Kopf zu setzen, dieses seltsame Verworrene werde uns in allen Stücken sanft und ganz und gar nur gelinde ablaufen wollen? Dürfte denkbar sein, dass irgendwer sich solches und ähnliches jemals einredete? (KWA 11-1, 154)

Bei der ersten Fassung hängen die Reflexionen über das Rätsel des Lebens eng mit der Geschichte und dem vorhergehenden Satz (Beziehung Vater-Mutter) zusammen.

Bei der bearbeiteten Fassung sind die Reflexionen über das Rätsel des Lebens weniger kontextabhängig, dies mit der Aufteilung von Kontext und Reflexion in zwei Absätze. Indem Walser bei der Überarbeitung seine Reflexionen weiterentwickelt und sich dabei rhetorischen Fragen und Leseranreden ("du", "wir", "uns") bedient, wird der Thematisierung des "Lebens" mehr Gewicht gegeben. Im langen Kommentar im Präsens bleibt zudem offen, wem das "ich" zuzuordnen ist: dem entsprechenden Kind oder der Erzählstimme?

... durch neue rhetorische Mittel

Wie das letzte Zitat illustriert, fügt Walser im Prozess der Bearbeitung neue rhetorische Fragen und neue Leseranreden hinzu, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf generelle Themen zu verstärken. Hier sei dazu eine Passage über den Respekt vor den Eltern und vor den älteren Leuten angeführt, in welcher eine ganze Reihe von affirmativen Sätzen in rhetorische Fragen umgewandelt wird:

[...] und wehe der Welt, die Kinder zeitigt, welche ihren Eltern nicht mehr Ehre erweisen wollen. Ein solche Welt geht in Trümmern um und endet in Verzweiflung, mag sie noch so viel Klugheit und großartige Errungenschaften, Wunderbauten und Wundertaten ansammeln und aufhäufen. Wenn das Junge das Alte nicht mehr werthält, es auf die Seite stellt und es keines Blickes mehr würdigt, dann ist die Welt endgültig verloren und nichts mehr wert überhaupt, und alles Leben ist alsdann völlig gleichgültig, und die Menschen fressen und verzehren dann einander, und in den Lüften fliegen Teufel, die Freude am allgemeinen Tod und Verderben haben. (Sd, 552)

Müsste eine Welt, die unehrerbietige Kinder zeitigen würde, nicht in Trümmer, rauchende Verwahrlosung, abscheuweckende Verzweiflung und Wehgeschrei sinken? Was würden Klugheit, aufgehäufter Glanz und Reichtum und alle grossartigen Errungenschaften zu nützen vermögen, wenn die Jugend das Alter nicht mehr wertschätzen, sich über dasselbe erhaben dünken, es auf die Seite stellen und keiner Achtung mehr würdigen wollte? Müssten die Menschen sich nicht gegenseitig vertilgen? Könnte dann die Welt jemals noch etwas anderes als ein Tummelplatz für teuflisches Verderben sein? (KWA 11-1, 157)

Aus Feststellungen wird in der Zweitfassung – mit den neu hinzugefügten Modalverben und der Umwandlung von affirmativen Sätzen in rhetorische Fragen – eine fast moralische Haltung: "Müsste eine Welt [...] nicht in Trümmer [...] sinken?" – "wenn die Jugend das Alter [...] keiner Achtung mehr würdigen wollte?" – "Müssten die Menschen sich nicht gegenseitig vertilgen?" – "Könnte dann die Welt [...] anderes als ein Tummelplatz für teuflisches Verderben sein?".

Das Manuskript von Seeland (Blatt 69) zeigt, wie Walser den Satzteil "die Menschen fressen und verzehren dann einander" ganz neu formuliert und das Modalverb 'müssen' zunächst hinzufügt: "Gegenseitig vertilgen müssten sich die Menschen". Dann wandelt er diesen affirmativen Satz in eine rhetorische Frage um: "Müssten die Menschen sich nicht gegenseitig vertilgen?" Insofern bilden die Korrekturen im Manuskript eine 'Zwischenstufe' in einem Kontinuum von Entwicklungen zwischen den zwei Fassungen:

nicht nicht

Gegenseitig vertilgen [m] Müßten *sieh die Menschen sich * gegenseitig vertilgen? (KWA 4-3, 145)

Interessant an der Stelle ist auch das Ersetzen des Bildes der Teufel, die "in den Lüften fliegen" und die "Freude am allgemeinen Tod und Verderben haben", durch einen abstrakteren Vergleich über die Welt als einen "Tummelplatz für teuflisches Verderben". Dies trägt dazu bei, die Szenerie weniger anschaulich zu machen. Es ist eine Entwicklung, die im Text mehrmals zu beobachten ist und die *Das Bild des Vaters* mit den anderen Texten von *Seeland* teilt.

... durch syntaktische Umformulierungen

Die Präsenz des Vaters wird in der Erstfassung syntaktisch betont, indem dieser meistens als Subjekt am Satzanfang steht. In der Zweitfassung setzt Walser oft ein anderes Satzglied an den Satzanfang, sodass der Vater als "Subjekt" des Satzes und des Textes mitten in die Sätze verschoben wird und somit in den Hintergrund rückt. Hier seien zwei Beispiele dafür angeführt. Die Stellen folgen dicht aufeinander:

Er stellte dafür aber auch manche üble Qual und manchen bösen Sorgengedanken eben diesem Höhern anheim. Er gab sich in Gottes Hand und war daher nie der Quälgeist seiner selber. (Sd, 548)

Dafür aber durfte *er* manche Qual, manchen üblen Gedanken eben diesem Höheren überantworten, *weshalb* er nie der Quälgeist seiner selber zu sein brauchte. (KWA 1-11, 145)

Er machte sich aus der Kirche nicht gar viel, war keiner der allerfleißigsten Kirchengänger, [...] aber er achtete die Kirche, er war das gewöhnt von Haus aus. (Sd, 548)

Einer der fleissigsten Kirchengänger war er kaum, achtete aber Religiosität von Haus aus. (KWA 1-11, 145)

Im ersten Zitat wird ersichtlich, wie sich der Vater der Zweitfassung nicht mehr in Gottes Hand gibt, sondern seinen Sorgen nur einem "Höheren" überlässt. Im zweiten Zitat rückt eine generellere und auch abstraktere religiöse Haltung des Vaters in den Vordergrund, dies mit dem Ersetzen von der Vokabel "Kirche" durch "Religiosität". Diese Bewegung ist im Seeland-Manuskript (Blatt 63) direkt zu beobachten (KWA 4-3, 133):

Dafür aber durfte er manche Qual, manchen üblen Gedanken eben diesem Höheren überantworten ¹, ¹. Sofern er sich in Gottes Hand gab, war, weßhalb er nie der Quälgeist seiner selber zu sein brauchte.

Religiosität

[...] war er kaum, achtete aber die Kirche von Haus aus.

In einem ersten Schritt übernimmt Walser das Vertrauen in "Gottes Hand" bzw. das Wort "Kirche" von der Erstfassung, dann streicht er die Passage mit "Gottes Hand" und ersetzt "Kirche" durch "Religiosität". Der Glaube des Vaters wird bei der Bearbeitung zwar nicht in Frage gestellt, seine religiöse Haltung wird aber abstrakter und weniger bedingt durch eine spezifische Glaubensrichtung.

Bemerkenswert am ersten Zitat ist zudem die hinzufügte Konjunktion "[s] ofern", die in einem zweiten Schritt gestrichen und durch die Konjunktion "weßhalb" ersetzt wird. Es sind weitere Beispiele dafür, wie es Walser im Prozess der Bearbeitung darum geht, den inhaltlichen Zusammenhalt zu verstärken.

... durch Zurücknahme der Emphase

Hinzuweisen ist auf eine Passage der Erstfassung, in welcher sich das dritte Kind nach einer Abschweifung vom 'Bild' des Vaters zur Ordnung ruft und demzufolge die Emphase auf den Vater verstärkt. Der Erzähler der Zweitfassung lässt diesen Nachdruck völlig weg:

Mir ist einer, der sich so durchbeißt und durchschlägt lieber als einer, für dessen hohe Erziehung gegen die dreißigtausend Franken verschwenderisch verschwendet werden, der dann doch später nie ein Wunder wird, aber das sind Schicksals- und Zufallssachen, und ich will hier nicht vom Bild des guten Vaters abweichen, will mich an ihm und sonst an niemand anderm festhalten. (Sd, 550)

Einer der sich auf solche Art durchbeisst und -schlägt, muss mir ebenso lieb oder gar noch lieber sein als ein Muster- und Muttersohn, für dessen Erziehung manchmal, wie mir scheint, *nur allzuviel Bemühungen* verschwendet werden. (KWA 1-11, 150)

Bei der Bearbeitung wird die Aussage: "gegen die dreißigtausend Franken" gestrichen. Interessant sind die Korrekturen auf dem Manuskriptblatt 65 von Seeland: Zuerst ersetzt Walser die artikulierte Summe "dreißigtausend Franken" durch die vagere Vokabel "Geld", die er dann mit einer Sofortkorrektur streicht: "für dessen Erziehung manchmal, wie mir scheint, nur all zuviel Geld und Bemühungen verschwendet werden" (KWA 4-3, 137). Insofern wird die Bewegung von einer materiellen/geistigen Erwägung zu einer rein abstrakteren Reflexion in zwei Schritten vollgezogen.

Konkrete Zahlen werden auch an einer anderen Stelle weggelassen:

Hinterlassen hat uns der Vater die Erinnerung an sein schönes menschliches Bild, und das kann uns ebenso viel oder gar noch mehr wert sein als *fünfzig- oder hunderttausend Franken*. (Sd, 550)

Hinterlassen hat uns der Vater die Erinnerung an sein unverkümmert menschliches Bild, das uns ebenso wertvoll, wenn nicht wertvoller und teurer sein muss als Liegenschaften oder Geldsummen. (KWA 1-11, 152)

Diese Bewegungen von konkreten, rein materiellen Bemerkungen zu abstrakteren Erwägungen erlauben Walser auch, bei der bearbeiteten Fassung eine verstärkte Kritik an der materialistischen Gesellschaft zu üben. Diese verstärkte Kritik zeigt sich vor allem in einer Passage über die Leute, welche ihre Lebenshaltung auf materiellen Besitz ausrichten und die möglichen Folgen ihrer Spekulationsgeschäfte nicht verkraften können. Von dieser Passage wird im nächsten Abschnitt die Rede sein.

6.3.2. Zweitfassung: Was nicht in den Rahmen passt

Schon der Erstdruck arbeitet mit antithetischen Formulierungen zwischen dem, was der Vater war, und was er nicht war. Durch den Fassungsvergleich wird aber ersichtlich, dass das 'Bild' des Vaters in der Zweitfassung mehr im Kontrast zu dem entsteht, was nicht in dieses Bild passt, als eine Art 'Rahmung' ex negativo. Die Bewegung zeigt sich in erster Linie durch hinzugefügte Negativfiguren:

Zartgefühl und Feinsinn waren ihm keineswegs unbekannte Gegenden; er horchte und verstand sehr gut, aber er spielte nur eben nicht immer sogleich den Wissenden und Verstehenden, [...]. (Sd, 549)

Demütig und gutmütig ertrug er die Folgen seines Falles aus dem Ansehen, starb deswegen noch lange nicht, jagte sich nicht eine Kugel durch den stolzen Kopf, wie es etwa *Großkaufleute und Bankmänner* machen, wenn sie einsehen, daß sie vom hohen Gipfel herabsteigen müssen. (Sd, 551)

Viele, die auf hundert und mehr Meter Entfernung nach feinem Benehmen, hohem Verstand und noch weiss Gott was geduftet haben, stellten sich bei genauerer Prüfung als die schönsten Büffel dar. Anders er, der vieles verstand und dachte, nur aber eben nicht sogleich stets den Verstehenden gespielt, [...]. (KWA 1-11, 147)

Die Folgen seines Falles aus dem Ansehen trug er demütig oder, um es genauer zu sagen, mit freundlichem Lächeln; starb deswegen wahrhaftig noch lange nicht, lebte noch gern weiter, tat durchaus nicht, wie Bankdiktatoren und -Direktoren, verfehlte, gewagte Herren Spekulanten, Börsianer und sonstige Finanzindianer allfällig tun, die sich, weil sie verschmähen, geduldig am Leben zu bleiben, sondern vorzuziehen scheinen, anmasslich umzukommen, eine stolze, impertinente, hochvornehme, dumme, daneben freilich absolut nicht spasshafte, vielmehr todverursachende, äusserst ernsthafte Kugel à la Trauerspiel von Kotzebue und Compagnie durch den hilflosen Kopf jagen, wofür ich merci beaucoup sage. (KWA 1-11, 155)

Im zweiten Zitat werden bei der ersten Fassung schon Negativfiguren – "Großkaufleute und Bankmänner" – dem Vater gegenübergestellt, diese Liste verlängert sich aber bei der zweiten Fassung mit "Bankdiktatoren und -Direktoren, verfehlte[n], gewagte[n] Herren Spekulanten, Börsianer[n] und sonstige[n] Finanzindianer[n]". Dazu fügt Walser bei der Bearbeitung Negativfiguren aus dem Bereich der Literatur bei, indem er auf dramatische Figuren wie in Kotzebues Trauerspielen anspielt. Hier knüpft er offenbar

an sein satirisches Porträt Kotzebue an, welches im September 1912 in Die Schaubühne erstveröffentlicht und 1913 in der Sammlung Aufsätze nachgedruckt wurde. Dieses Porträt schließt mit den folgenden Sätzen:

Kotzebue hat die Götter in jeder Beziehung beleidigt, und zwar durch nichts andres als einzig und allein schon dadurch, daß er sich einbildete, er habe die Pflicht, sich für was Bedeutendes zu halten. Ein dummer Mensch, der Sand hieß, glaubte in seiner Blindheit, die Welt von Kotzebue befreien zu sollen und schoß ihm eine Kugel durch den Schädel. So endete Kotzebue. (SW 3, 105)

Walser geht hier mit den historischen Fakten etwas willkürlich um: Kotzebue wurde nicht erschossen, sondern erdolcht. Kotzebue war zeit seines Lebens berühmt für seine forcierten theatralischen Effekte. Auf diesen Erfolg verweist Walser explizit: Kotzebue habe "zahlreiche Lustspiele geschrieben, die mit glänzendem Kassensturzerfolg während der Zeit, da Kleist verzweifelte, aufgeführt worden sind" (SW 3, 105). Hinter Kotzebues "Kassensturzerfolg", Kleists Verzweiflung und diesem etwas 'freien' Schluss/Schuss mag Walser auf den Selbstmord Kleists verweisen, welcher sich in der Tat eine Kugel durch den Kopf jagte.

Mit seiner Anspielung auf Kotzebue in der Zweitfassung von Das Bild des Vaters webt Walser ein Netz von schwer zu entziffernden Querverweisen zwischen diesem Text und seinem früheren Text Kotzebue. Aus Walsers Aussagen bleibt aber eindeutig: Gegenbeispiele zum Vater von Das Bild des Vaters liefern sowohl Kotzebue, der meinte, "er habe die Pflicht, sich für was Bedeutendes zu halten" (SW 3, 105), als auch seine tragischen Figuren und Kleist, die keine andere Lösung sehen, als sich eine Kugel "durch den hilflosen Kopf [zu] jagen" (KWA 1-11, 155); der Vater blieb nämlich sein Leben lang bescheiden und hätte nie zu solchen Extremen wie dem Selbstmord gegriffen.

Die nächste Stelle, die auf die Passage mit Kotzebue unmittelbar folgt, ist ein treffendes Beispiel dafür, wie das Hinzufügen von Negativformen auch dazu beiträgt, die Aufmerksamkeit auf das zu richten, was nicht in den Rahmen passt:

Er war eben ganz und gar nicht stolz, er war friedlich, heiter und bescheiden, und daß er nicht sonderlich hochgeachtet war, daß er unbeachtet war, bereitete ihm gar keinen Verdruß. Er war ein besserer Philosoph als manche, die weiß wunder wie gescheit zu sein meinen, dicke Bücher schreiben und dennoch im Leben sich nicht zurechtzufinden wissen. (Sd, 551)

Nein, was ihn betrifft, so ist er heiter, bescheiden, vernünftig, friedlich, gänzlich untheatralisch, unhoffärtig, unaufbrausig, unaufgebauscht und unaffektiert gewesen, und der Umstand, dass man ihn nicht hochachtete, konnte ihm keine Viertelstunde lang Verdruss bereiten, weswegen er ein weitaus besserer Philosoph war als viele, die manchmal weiss Gott wie gescheit zu sein meinen, schwierige, dicke Bücher lesen oder gar selber

verfassen, dennoch aber sich in Anschauungen gröblich irren können, Nebensachen ungebührlich wichtig nehmen, Hauptsächlichkeiten kläglich missverstehen und vernachlässigen, und sich daher im Leben und seinen einfachsten Angelegenheiten so ungeschickt wie nur möglich benehmen. (KWA 1-11, 155)

Wichtig bei dieser Anhäufung von oft neugebildeten "Un"-Formulierungen ist, wie sehr der Erzähler der zweiten Fassung seine Ironie vor allem gegen das richtet, was der Vater nicht war. Dies ist auch der Fall bei den bereits zitierten hinzugefügten Negativfiguren: "die schönsten Büffel", "Finanzindianer", "Bankdiktatoren", "Börsianer", usw. Die Züge des Vaters prüft der Erzähler dagegen wohlwollend.

Das Hinzufügen von Gegensätzen – "Hauptsächlichkeiten"-"Nebensachen" – trägt dazu bei, die Antithetik bei der Bearbeitung zu verstärken, wobei aber schwer festzustellen ist, was genau unter diesen zwei Begriffen zu verstehen ist. Bei der Bearbeitung werden die zwei Sätze der Erstfassung in einem Satz zusammengefügt, welcher – mit neuen Nebensätzen und Appositionen – mäandernd wird. Durch die abstrakten Begriffe und diesen langen, verschachtelten Satz mag der Erzähler der Bearbeitung den schwerverständlichen Stil der "Philosoph[en]", welche "schwierige, dicke Bücher" verfassen, diskret parodieren.

Dass der Vater ein "besserer Philosoph" sei als die Negativfiguren, die sich in den "einfachsten Angelegenheiten" des Lebens nicht zurechtzufinden wissen, gewinnt eine neue Bedeutung, wenn man diese Bemerkung mit einer anderen Passage verknüpft, in der die Kräfte des Vaters dem "Willen zur Macht' von Nietzsche gegenübergestellt werden:

Er besaß die Kraft der Nachgiebigkeit und der Geduld, die stille Gabe der Ironie, die unter Umständen mehr verrichtet und Besseres leistet als aller *Wille zur Macht*. Gewalttätigkeit lag dem guten Mann völlig fern; [...]. (Sd, 548) Besseres, als was mancher gewalttätige Mann durch den sogenannten Willen zur Macht leisten mag, verrichtete er durch die Kraft, nachgiebig und geduldig zu sein, sowie durch die stille Gabe der Ironie. (KWA 1-11, 145)

Die Passage zeigt, wie sehr die Züge des Vaters (Geduld, Nachgiebigkeit), welche generell als Schwächen betrachtet werden, viel leisten können. Wie Peter Utz in seiner Untersuchung von "Walsers Spiel mit Nietzsches Schatten"²⁴⁹ bemerkt, scheint Walser mit dieser Dialektik von Schwäche und Stärke auf Nietzsches "Genealogie der Moral" anzuspielen: "Diese

²⁴⁹ Utz: Tanz auf den Rändern, S. 170-178 (hier S. 177).

Schwachen – irgendwann einmal nämlich wollen auch sie die Starken sein, es ist kein Zweifel, irgendwann soll auch ihr "Reich" kommen."²⁵⁰

Das Argument, dass die Schwachen wie der Vater auch die Starken sein können, verdeutlicht Walser am Beispiel vom Thema "Dienen-Herrschen", einer der vielen antithetischen Formulierungen, welche *Das Bild des Vaters* zugrunde liegen, und welche im Zentrum des nächsten Abschnitts steht.

6.4. Dienen und Herrschen

Wie schon gezeigt, werden bei der Bearbeitung neue rhetorische Fragen hinzugefügt, vor allem, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf generelle Themen zu richten. Die neuen rhetorischen Fragen, die den Vater direkt betreffen, sind im Verhältnis zu denen, die generelle Themen betreffen, nicht zahlreich: fünf insgesamt. Drei betreffen die Fähigkeit des Vaters, bis zu seinem letzten Tag jung und lebenslustig zu bleiben. Die letzten beiden betreffen seine Dienstfertigkeit, was die Bedeutung des Themas bei der Bearbeitung hervorhebt:

Sein Herz war ganz von Artigkeit und Zuvorkommenheit erfüllt. Dienen und dienstfertig sein war ihm ein Genuß; das Glück lächelte aus jeder seiner Bewegungen, wenn sich ihm Gelegenheit darbot, jemanden zu bedienen oder jemand eine Aufmerksamkeit zu erweisen. (Sd, 549) War nicht sein Herz ganz von Artigkeit und Zuvorkommenheit erfüllt? Dienstfertig sein bedeutete für ihn Geniessen. Sobald sich ihm Gelegenheit zeigte, jemanden zu bedienen, jemand eine Aufmerksamkeit zu erweisen, lächelte dann das Glück nicht aus allen seinen Bewegungen? (KWA 1-11, 146)

Die Dienstfertigkeit des Vaters prägt aber nicht nur seine soziale Haltung, sondern seine Beziehung zu seiner Frau, die ihrerseits durch ihre Neigung zur Herrschaft gekennzeichnet wird. Durch die Vereinigung ihrer gegensätzlichen Tendenzen, vor allem von Dienen-Herrschen, aber auch von anderen Eigenschaften²⁵¹, suchen die Eltern eine Harmonie, wie es die nächste Stelle zusammenfasst:

Eine Neigung zum Unterordnen, Unterziehen, Gehorchen [...] war am Vater sichtbar, an der Mutter dagegen ein Hang zum Herrschen, Anordnen und Regieren. (Sd, 552) Am Vater mag eine Neigung zum Gehorchen und Unterordnen sichtbar gewesen sein, wogegen bei der Mutter ein Hang zum Herrschen, Anordnen, Regieren zum Vorschein kam. (KWA 1-11, 159)

²⁵⁰ Nietzsche; zitiert nach Utz: Tanz auf den Rändern, S. 177.

²⁵¹ Z.B. wird die Mutter als ehrgeizig, ernst und humorlos dargestellt, während der Vater als bescheiden, heiter und humorvoll betrachtet wird.

In schwierigen Zeiten geraten aber solche Gleichgewichte ins Wanken: das Herrschen, das generell als eine Stärke betrachtet wird, kann sich als eine Schwäche erweisen, während das Dienen, das generell für eine Schwäche gehalten wird, eine Stärke werden kann. Und genau so ergeht es bei der Beziehung Vater-Mutter in dem Moment, als es mit dem Familiengeschäft bergab geht:

[...] beide Eltern [hatten] unter ein und demselben Unglück zu dulden [], nur mit dem Unterschied, daß der Vater es ruhiger und leichter hinnahm, [...]. Die stolzgesinnte, hochgeartete, idealisch denkende Mutter brach zusammen; sie war im Grunde eine herrische Natur, und stolze Wesen zerbrechen um vieles leichter und rascher, werden um ein vieles leichter krank, sterbensmüd und matt als demütige und bescheidene. (Sd, 552)

Vielmehr werden beide unter durchaus ein und demselben Unglück zu leiden gehabt haben, nur dass offenbar der Vater das [...] Leid wesentlich leichter trug und ruhiger hinnahm [...] als die idealistische Mutter, die sich, stolzgesinnt und hochgeartet, wie sie war, gleich freilich herrlicher Rebellin gegen das auf sie niedersausende Gewicht und gegen eine gewiss in keinem Sinne verdiente Züchtigung aus tiefstem Grunde edelempfindender Seele empörte.

Herrische Naturen brechen leichter zusammen, müssen schneller krank und matt werden als geduldige und folgsame. (KWA 1-11, 157f.)

In dem Augenblick, in dem sich die Realität ihren Plänen entzieht, gerät die herrische, idealistische Mutter in eine schwächere Position. Hingegen kann der unterworfene Vater die Folgen der Unsicherheit des Lebens ruhig annehmen, ohne destabilisiert zu werden.

Bei der bearbeiteten Fassung sind die Überlegungen über "[h]errische Naturen" – im Vergleich zu "geduldige[n]" und folgsame[n]" Naturen – erneut weniger kontextabhängig, dies mit der Aufteilung von Kontext und Reflexion in zwei Absätze.

Der Vater verkörpert Walsers Moral des Dienens, ein Thema, das in den anderen Texten von Seeland wenig berührt wird, das aber Das Bild des Vaters mit vielen anderen Werken Walsers verknüpft. ²⁵² Diese Moral wird an zwei Beispielen dargestellt: Während Nietzsches "Wille zur Macht" einen abstrakten Schatten auf das Werk wirft, ist das Beispiel mit der Mutter und dem Vater leicht verständlich. Insofern zeigen sich der Vater und Walser als "bessere[] Philosoph[en]" als diejenigen, welche "schwierige, dicke Bücher" schreiben: Die "einfachsten Angelegenheiten" des Lebens wissen sie einfach zu erleben bzw. darzustellen.

_

²⁵² Vgl. hierzu Borchmeyer: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser* oder Wagner: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman "Der Gehülfe"*.

6.5. Standhalten

Mit seiner Kritik an den Leuten, die im Kontrast zum Vater den Wechselfällen des Lebens nicht zu begegnen wissen und die sich gelegentlich eine Kugel durch den Kopf jagen, knüpft Walser an ein Hauptthema an, das die Texte von Seeland durchzieht: Das 'Standhalten'. Diese Lebenseinstellung des Vaters wird im Laufe von Das Bild des Vaters immer wieder gewürdigt. Wichtig ist eine Aussage am Ende der Geschichte, in welcher dieser Zug als 'Leitbild' für das Weiterleben der sieben Kinder proklamiert wird, bis zu deren eigenem Tod:

Doch bis dahin wollen wir [...] es tun, wie er es tat. Wir wollen fröhlich sein und freundlich dulden, daß dann auch wir gelitten und geduldet werden möchten. *Tapfer ausharren* wie der jetzt uns weggestorbene Gute! (Sd, 552)

Bis dahin wollen wir [...] tun, wie er getan hat, fröhlich sein und freundlich dulden, dass dann auch wir geduldet seien, standhaft und tapfer ausharren wie der uns weggestorbene Gute. (KWA 1-11, 159)

Das Standhalten als Vorbild für die Kinder besitzt zweifellos einen Bezug zu Walsers damaliger Situation. Obwohl finanzielle Sorgen eine Konstante in Walsers Leben war, prägte sie vor allem die Jahre während und kurz nach dem Ersten Weltkrieg, als er neben den kriegsbedingten Entbehrungen zum ersten Mal versuchte, ausschließlich von seinem Schreiben zu leben. In einem Brief an Frieda Mermet von September 1918 betont Walser die Wichtigkeit des Standhaltens, vor allem in schwierigen Zeiten: "Die Lage, die der lange Krieg schafft, ist für Künstler und Schriftsteller höchst ernsthaft [...]. Ich habe aber fest im Sinn, weiter auszuharren, da ich das für das Beste und auch für das Schönste halte." (BA1, 487f.)

In der Erstfassung von *Das Bild des Vaters* – geschrieben vor August 1916 – betont der etwas euphorische Aufruf "Tapfer ausharren wie der jetzt uns weggestorbene Gute!" die Wichtigkeit des Standhaltens in schwierigen Zeiten. Bei der Bearbeitung – geschrieben zwischen Ende 1917 und Anfang 1918 – spiegelt die Aussage "standhaft und tapfer ausharren wie der uns weggestorbene Gute" eine nüchterne Betrachtung wider. Dies kann sicher auf eine Verschlechterung von Walsers eigener Situation in der Zeitspanne zwischen dem Verfassen der zwei Fassungen bezogen werden.

Auch in *Reisebericht* – bemerkenswerterweise aber nicht im Erstdruck *Reisebeschreibung* – kommt Walser auf das Thema des Standhaltens zu sprechen, indem er auf den "überspannte[n], geniale[n] Heinrich von Kleist" (KWA 1-11, 50) und auf Tolstoi anspielt:

Für nichts und wieder nichts floh Tolstoi nicht ins Eisfeld hinaus, um sich den Tod zu geben. Ihm grauste vor sich selbst. Zwar würde ich so etwas an seiner Stelle lieber unterlassen haben. Man soll *ausharren* und nicht verzweifeln. (KWA 1-11, 51)

Mit diesen Bemerkungen macht der Erzähler deutlich, dass Kleist und Tolstoi durch ihre jeweilige "Flucht" aus dem Leben keine besonders guten Beispiele für das Standhalten darstellen. In diesem Zusammenhang ist auch die Anspielung auf die Trauerspiele von "Kotzebue und Compagnie" in der Zweitfassung von Das Bild des Vaters zu erwähnen.

Durch seinen epischen Charakter bildet die Zweitfassung von *Das Bild des Vaters* eine implizite Alternative gegen Dramatisierungen der genannten Literaten.

6.6. Malerisches vs. dichterisches Gattung-,Lebensbild'

Auffallend an diesem ,Bild' des Vaters ist, wie genau die sieben Kinder die Charakterzüge und Lebensgewohnheiten ihres Vaters ins Gedächtnis zurückrufen, während sie auf dessen äußeres Aussehen zu keinem Zeitpunkt zu sprechen kommen. Die wenigen und nicht besonders informativen Hinweise auf die Lebensumstände des Vaters werden im Prozess der Bearbeitung wegelassen. Z.B. wird die Aussage, dass seine "warme, nette, kleine Wohnung nun leer sein müsse" (Sd, 548), bei der Zweitfassung gestrichen. Das Bild des Vaters ist auch der einzige Text von Seeland, der keine Naturoder Landschaftsschilderungen enthält und der fast keine Farben einsetzt. 253 Obwohl es Walser möglich gewesen wäre, die "sichtbaren" Züge des Vaters darzustellen, konzentriert er sich nur auf das, was ein gemaltes Porträt nicht darstellen kann, und verzichtet auf Ausdrucksmittel wie Farben, die für die Malerei besonders charakteristisch sind. Dadurch entfernt sich dieses ,Bild' von einem Bild im malerischen Sinn und hebt die vielseitigen Möglichkeiten des Sprachlichen hervor. Das Eigenrecht der Literatur gegenüber der Malerei wird am Ende der Erzählung betont:

Da eins von uns zeichnen kann, soll es einen schönen Grabstein entwerfen, und ein anderes soll bei Gelegenheit die Feder ergreifen, um so gut, als es ihm möglich ist, den Lebensgang und das Bild des Vaters aufzuschreiben. (Sd, 553) Da eins von uns zeichnen kann, soll es einen Grabstein entwerfen. Ein anderes wird vielleicht gelegentlich zur Feder greifen, um den Lebensgang und das Bild des Vaters so gut wie möglich niederzuschreiben. (KWA 1-11, 160)

Indem das Kind, welches zeichnen kann, einen "Grabstein" entwerfen soll, werden der Tod und die 'statische' Abbildung der Malerei zugeordnet. Das Kind, welches schreiben kann, soll dagegen "den Lebensgang und das Bild des Vaters" darstellen. So nimmt Walser das 'Leben' und die 'lebendige'

²⁵³ Nur die Farben Rot und Schwarz kommen einmal im Text vor, als der Vater vor einer Tasse "schwarzen Kaffee" und einem Glas "Rotwein" sitzt (Sd, 549 / KWA 1-11, 146). Für einen Überblick über Walsers Verwendung der Grundfarben der Natur in den Texten von *Seeland* und deren Erstdrucke vgl. die Tabelle im Abschnitt 2.6 dieser Arbeit.

Beschreibung für die Literatur in Anspruch. In diesem Kontext ist es sicher kein Zufall, dass sich Walser für eine "monologartige" Struktur seiner Erzählung entschieden hat, um das Leben des Vaters in der Rede der Kinder und nicht als quasi-visuelle Beschreibung zu vergegenwärtigen bzw. zu "verlebendigen".

Wie bei der Textanalyse vorgebracht, werden im Prozess der Überarbeitung alle Ausrufezeichen der Erstfassung gestrichen, um den Text von diesem mündlichen Merkmal zu befreien und gleichzeitig das 'Bild' der Zweitfassung distanzierter und weniger emotional zu machen. Bemerkenswerterweise fügt Walser jedoch am Ende der Zweitfassung zwei Ausrufezeichen hinzu. Dass er im übrigen Teil der Zweitfassung keinen Gebrauch davon macht, erlaubt es ihm, so meine Meinung, weniger den Repliken des siebten Kindes eine mündliche Färbung zu verleihen, als wichtige Etappen im Trauerprozess – Bewertung des Verlusts, Abschiednehmen – hervorzuheben:

Nun soll also keines von uns Kindern sich mehr um ihn zu sorgen und zu fragen haben. Es ist viel verloren, und es kommt sich jedes von uns jetzt unwichtig, und belanglos vor. (Sd, 553)

Nun soll sich keins von uns länger um ihn zu kümmern, nach ihm umzusehen haben. Vieles ist verloren! Unwichtig, belanglos kommen wir uns vor. (KWA 1-11, 160)

Lebe wohl, du Ruhiger dort drinnen in deinem Ruhegemach, das du bis zuletzt so heimlich, so freundlich verstanden hast, zu beleben und zu bewohnen. (Sd, 553)

Ruhiger dort drinnen im Ruhegemach, das du so schön, so zufrieden belebtest und bewohntest, lebe wohl! (KWA 1-11, 160)

Nimmt man die Redewendung "lebe wohl!" wortwörtlich, wird mit dem Ausrufezeichen auch das Weiter-Leben des Vaters in der Erinnerung und in der Rede der Kinder betont.

6.7. Publikationskontext des Erstdrucks

Der Erstdruck von *Das Bild des Vaters* erschien im August 1916 in *Schweizerland*. Wie es den Untertitel *Monatshefte für Schweizer Art und Arbeit* andeuten lässt, rücken in dieser Zeitschrift die Artikel über Politik, Landesverteidigung und Wirtschaft gegenüber den kulturellen Beiträgen eindeutig in den Vordergrund. Auf dem Deckblatt der Zeitschrift prangt zwischen dem Titel und dem Untertitel ein Medaillon, welches eine Bäuerin bei der Feldarbeit (Weizen- oder Stroh- Ernte) darstellt:



Abb. 2: Deckblatt Schweizerland

Im Druck befindet sich Walsers Text *Das Bild des Vaters* zwar nicht in der unmittelbaren Nähe von Artikeln über aktuelle Politik²⁵⁴, gewinnt aber in diesem Druckkontext eine eindeutig heimische Färbung, wo das friedliche Leben des Vaters als "Miniaturbildnis" – wie die Bäuerin auf dem Deckblatt von *Schweizerland* – für eine stille, neutrale Position der Schweiz während des ersten Weltkrieges gelten kann. Dies gilt umso mehr, als sich der Vater in "Staats- und öffentliche Angelegenheiten [...] ganz wenig" (Sd, 549) einmischen wollte und als er "entweder gar nie oder fast nie [...] politisiert" (Sd, 549) hatte.

Dieses vorbildliche Porträt schreibt sich zudem in die Themenschwerpunkte der Zeitschrift ein, z.B. den Respekt vor den Traditionen und den älteren Leuten oder die Wichtigkeit der Arbeit. In der Seeland-Fassung wird der Respekt vor der Arbeit im Text noch unterstrichen, und zwar durch die hinzugefügten Negativfiguren aus der Finanzwelt: "Bankdiktatoren, [...] Herren Spekulanten, Börsianer und sonstige Finanzindianer" (KWA 1-11, 155). Dadurch übt Walser Kritik an den Leuten, die ihr Geld und dasjenige ihrer Kunden an ihrer Stelle arbeiten lassen.

²⁵⁴ Vor Das Bild des Vaters stehen fünf Gedichte von Fritz Liebrich: Blick auf die Stadt, Hängende Gärten, Kreuzgang, Blick von der Brücke und Das Stadttor. Nach Das Bild des Vaters sind zwei Gedichte von Hans Zulliger zu finden: Till-Tod und Die Unke, eine Fahel.

7. Hans

7.1. Einführung

Hans - mit dem Untertitel Ein Idyll von Robert Walser, Biel - erschien erstmals 1916 in der Monatszeitschrift Die Schweiz. Der Text schildert etwa ein Jahr (Sommer 1913 bis August 1914) im Leben der Hauptfigur Hans, wobei sich die Geschichte auf den Vorkriegssommer 1913 konzentriert, den der Protagonist mit Spazieren, Baden, Faulenzen, Träumen und Phantasieren verbringt und an welchen er sich im Nachhinein mit viel Vergnügen und auch mit einem Hauch von Wehmut erinnert. Nach einer Zusammenfassung in wenigen Sätzen der folgenden Jahreszeiten Herbst, Winter, Frühling endet die Erzählung mit dem Kriegsausbruch und mit der Abreise des Protagonisten "nach Bern, um sich dort zu stellen" (Sz. 450). Hansens Spaziergänge, welche einen wesentlichen Teil der dargestellten Ereignisse bilden, werden mit Naturschilderungen bereichert und durch zufällige Begegnungen rhythmisiert. Während Walser bei ähnlich idyllischen Themen oft eine Ich-Erzählung – z.B. Reisebeschreibung oder Naturschilderung – wählt, ist Hans eine Er-Erzählung. Dies erlaubt ihm, Hansens Gedanken- und Gefühlswelt aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers zu kommentieren. Als Inspirationsquelle der Geschichte kommt das erste Jahr in Frage, das Walser nach seiner Rückkehr von Berlin im Hotel Blaues Kreuz²⁵⁵ in Biel zubrachte.

Mit der Textanalyse möchte ich vor allem aufzeigen, dass es Walser in Hans primär um ein pazifistisches Porträt geht, was er allerdings nicht durch eine Verneinung des Krieges, sondern durch eine Bejahung des Friedens zum Ausdruck bringt: Indem das Idyllische als künstliche Kontrastwelt konstituiert wird, bildet es eine tröstende Gegenwelt zum Krieg, wird dadurch aber auch im Innersten brüchig. Die Frage, wie sich der Krieg in diese Vorkriegs-Erzählung einschleicht, ist dabei entscheidend.

Als Walser den Text Ende 1917/Anfang 1918 für dessen Eingliederung in Seeland bearbeitet, sind fast zwei Jahre vergangen. Durch den Fassungsvergleich möchte ich nachweisen, dass in der Bearbeitung das Idyllische weiter destabilisiert und gleichzeitig der als Idylle auftretende Pazifismus verstärkt wird. Diese Entwicklungen scheinen sich kaum zu vertragen. Sie sind aber mit der größeren Erinnerungsdistanz in Verbindung zu setzen und auch als dialektische Vorgehensweise zu begreifen. Zum einen sind die immer stärker werdenden Brüche innerhalb des Idyllischen auf Walsers längere Erfahrungen mit der Kriegszeit zurückzuführen, die sein Weltbild tief

²⁵⁵ Hans wohnt in "einer Art Palast im französischen Stil im fünften Stock unter dem Dach" (Sz, 440). In einem Brief an Hermann Hesse vom 15. November 1917 benutzt Walser auch das Wort "Palast" (BA1, 420), um das Hotel Blaues Kreuz euphemistisch zu bezeichnen.

erschüttern. Zum anderen hat die lange Kriegszeit auch dazu geführt, seine Sehnsucht nach Frieden zu verstärken. Der zugrundeliegenden Botschaft der Erzählung zufolge soll dies durch eine Verstärkung des Pazifismus und nicht durch eine Darstellung des Krieges geschehen. Dadurch wird auch eine Auseinandersetzung mit dem Thema Erinnerung nötig. Mit der Textanalyse möchte ich nachweisen, dass das Erinnern in *Hans* ein bewusster Akt und demnach ein Akt der Kunst ist.

Schon die Texteröffnung deutet darauf hin, dass die schönen Erinnerungen und die Erinnerungen an das Schöne im Mittelpunkt dieser Erzählung stehen:

Wenn Hans nachher, als vieles anders geworden war und er sich mit ganz andern Dingen beschäftigt sah, an die Zeit zurückdachte, die er hauptsächlich mit Schlendern, Herumstreifen und Spazieren brachte, so erinnerte er sich mit innigem Vergnügen z.B., d.h. zuallererst, daran, daß es ihn eines Abends, nach dem Nachtessen, als es schon zu dunkeln anfing, zum nahe gelegenen See sanft hinauszog, wo er sich auf eine Ruhebank setzte, um dort unter dem zarten Geäste eines feingezweigten Weidenbaumes eine Stunde lang zu träumen, währenddessen es aus grauem Sommerabendhimmel, regnerischem Wetter entsprechend, leise auf den See herabregnete, als weine es in stillen sanften Tropfen aus einem tränengefüllten Auge. Er entsann sich später, da ihm äußere Umstände längst ganz andere Eindrücke aufgenötigt hatten, deutlich der schönen Abendstunde mit der rührend feinen Regenstimmung, die er damals am See erlebte, wo er sich unbehelligt seinen Gedanken und Gefühlen überlassen durfte, [...]. (Sz, 439)

Wenn Hans etwa nachher, da für ihn vieles anders geworden war, er sich mit gänzlich andern Dingen beschäftigt sah, hin und wieder an die Zeit zurückdachte, die er hauptsächlich mit Schlendern, Herumstreifen und Spazieren verlebte, so mochte er sich mit innigem Vergnügen zuallererst daran erinnern, dass es ihn eines Abends nach dem Nachtessen, als es schon zu dunkeln begann, zum nahegelegenen See hinauszog, wo er sich auf eine unter feingezweigten Weidenbaumes zartem Geäste angebrachte Ruhebank setzte, damit er hier, während es, trüblichem Wetter entsprechend, aus grauem Sommerabendhimmel, als weine es wie aus tränengefüllten Augen, leise ins Wasser regnete, eine Stunde lang träumen könne.

Wie bereits bemerkt, entsann er sich späterhin, da ihm allerlei äussere Umstände längst ganz andere Eindrücke aufgenötigt hatten, überaus deutlich der schönen Abendstunde, die er damals am See erlebte, wo er sich unbehelligt seinen Gedanken überlassen durfte, was ihm lebhafte Freude [...]. (KWA 1-11, 161)

Die erste Zeile deutet auf einen bedeutenden Unterschied zwischen den zwei Fassungen hin, was die Erzählposition betrifft: Im Nebensatz "als vieles anders geworden war" bleibt beim Erstdruck unklar, für wen sich die Umstände geändert haben: für den Er-Erzähler oder für Hans? Oder verschmilzt hier der Erzähler mit seiner Figur? Bei der Bearbeitung wird die

Wahrnehmung Hans zugeschrieben: "für ihn". Indem sich der Er-Erzähler der Bearbeitung von seiner Hauptfigur löst, wird letztere selbständiger und auch mitteilsamer.

Diese Passage verweist zudem auf wichtige Entwicklungen zwischen den zwei Fassungen, die Hans mit den anderen Texten von Seeland weitgehend teilt und die im Laufe der Analyse ausgewertet werden. Die hinzufügten Modalverben "mochte" und "könne" drücken zunächst einen größeren Zweifel des Erzählers der Zweitfassung gegenüber dem Erzählten aus. Und indem am Ende der Passage das Wort "Gefühl[]" und der Satzteil "mit der rührend feinen Regenstimmung" ausgelassen werden, wird das Fühlen zugunsten des Denkens zurückgedrängt. Auffallend am Anfang des zweiten Absatzes ist schließlich der hinzugefügte Metadiskurs "Wie bereits bemerkt". Der Erzähler der Bearbeitung weist damit darauf hin, dass er im ersten Absatz schon von der "schönen Abendstunde" gesprochen hat, was der inhaltliche Zusammenhang verstärkt und seine Präsenz als Erzähler markiert. Diese Anmerkung kann sicher auch als Kommentar über die Erstfassung gelesen werden, die zweimal das Gleiche erzählt.

Als Einstieg in die Textanalyse werden einige Reflexionen über Hans vorangestellt, einen "Helden" (Sz, 443 / KWA 1-11, 171), der sich in der Bearbeitung mehr Fragen über seine Existenz, seine Passivität sowie über den Krieg und die Welt stellt.

7.2. Wer ist Hans?

Obwohl es keinen direkten Verweis auf Hansens Beruf gibt, deuten einige Indizien darauf hin, dass er ein Dichter sein könnte. Z.B. liefert ihm ein Laden "Schreibfedern und zartestes Schreibpapier" (Sz, 441) bzw. "allerfeinstes, zartestes Schreib- und Briefpapier" (KWA 1-11, 165). Ein weiterer Hinweis dafür findet sich gegen Anfang des Textes:

Ausnahmsweise saß [Hans] im Zimmer und las oder schrieb etwas. Die Welt war zu schön, daß er viel im Zimmer hätte sitzen bleiben und studieren können. (Sz, 440)

Ausnahmsweise sass [Hans] im Zimmer und las oder schrieb irgend etwas. Die Welt war zu schön, als dass er viel in der Stube hätte hocken oder, um womöglich ein wenig passender und feiner zu reden, hätte sitzen bleiben und Studien treiben mögen. (KWA 1-11, 163)

Bei der Zweitfassung kommentiert der Erzähler seine Wortwahl und tritt somit als Erzähler der Geschichte bewusster auf. Von besonderer Bedeutung ist das Ersetzen des Verbs "studieren" durch das Substantiv "Studien". Dadurch spielt der Erzähler der Bearbeitung direkt auf den ersten Titel an, welchen Walser für das Buch Seeland vorgesehen hatte. Betrachtet man

Hans als Dichter, so findet sich hier eine *mise en abyme* jenes Buches, an welchem Walser gerade selbst arbeitet.²⁵⁶

Dass Hans arm und ledig ist, wird an einigen Stellen klar gesagt. Seine Lebensprobleme als Junggeselle werden bei der Bearbeitung stärker thematisiert, wie die Textanalyse noch zeigen wird. Auch seine Geldprobleme werden im Prozess der Bearbeitung ausgebaut, z.B. wenn der Erzähler der Zweitfassung durch eine zusätzliche rhetorische Frage betont, wie sehr sich Hans mehr Bargeld wünsche, und zwar für den Kauf des ersehnten Schreibmaterials: "Was durfte nicht gegen Barbezahlung glatt fortgenommen und heimgeschafft werden?" (KWA 1-11, 165)

Während in anderen Seeland-Texten – vor allem in Der Spaziergang²⁵⁷, aber auch in Naturstudie²⁵⁸ – der Erzähler als Dichter sein Herumstreifen als Bedingung für sein Schaffen rechtfertigt, versucht Hans, seine ziellosen Wanderungen zu tarnen, indem er in die Rolle eines beruflich gut positionierten Mannes schlüpft: Auf "Ausflügen und Erkundigungsgängen"

benahm er sich stets etwa so, daß ihn die Leute für einen Notar, Lehrer, Pfarrhelfer, technischen Leiter, Gerichtsbeamten, Steuereinnehmer, Agenten oder Baumeister halten konnten. Er sorgte dafür, daß er immer etwa wie ein Mann und Mensch von bestimmter Farbe und Berufsrichtung aussehe, nicht wie einer, der keinen Charakter und keine Bestimmung hat. (Sz. 441)

benahm er sich stets gern ungefähr so, dass ihn die Leute, die ja alle seine lieben Mitbürger waren, etwa für einen Notar, Lehrer, Pfarrhelfer, technischen Leiter, Gerichtsbeamten, ernsthaften Steuereinnehmer, Agenten oder Baumeister halten konnten. Hieraus geht klar hervor, dass er sich Mühe gab, stets wie ein Mann und Mensch von durchaus bestimmter Farbe und Berufsrichtung [...] auszusehen [...]. (KWA 1-11, 165f.)

Die bei der Bearbeitung neu hinzugefügte Apposition über die Leute, die "ja alle [Hansens] liebe[] Mitbürger waren", betont Hansens Platz in der Gesellschaft. Die Partikel "ja" verleiht dieser Bemerkung zusätzlichen Nachdruck. Durch den metadiskursiven Eingriff "Hieraus geht klar hervor" wird erneut eine verstärkte Präsenz des Erzählers der Bearbeitung auf der Ebene des discours spürbar und zugleich eine größere Distanz des Erzählers zu seiner Figur markiert.

²⁵⁶ Vgl. dazu den Abschnitt 1.2 über die unterschiedlichen Titelvarianten von *Seeland*.
²⁵⁷ "Spazieren [...] muss ich unbedingt, damit ich [...] die Verbindung mit der Welt aufrechterhalte, ohne deren Empfinden ich weder einen halben Buchstaben mehr schreiben, noch ein Gedicht in Vers oder Prosa hervorbringen könnte. [...] Ohne Spazieren würde ich weder *Studien* noch Beobachtung sammeln können." (KWA 1-11, 117)

²⁵⁸ "Mitunter musste ich mich allerdings ein wenig schämen, dass ich so müssiggängerisch herumstrich, hin- und herging und Beobachtungen sammelte, wo ich Ärzte, Buchbinder, Schneidermeister, Schlosser, Tischler, Stadtpräsidenten ihre Beruflichkeit ausüben [...] sehen konnte. Ging denn aber nicht auch ich einer Art beruflichen Pflicht nach, erfüllte nicht auch ich gewisse ernstliche Obliegenheiten [...]?" (KWA 1-11, 72f.)

Im Verlauf der Geschichte macht sich Hans immer mehr Gedanken über seine Trägheit und Zuschauer-Rolle. Z.B. wirft er sich vor, dass er

das tätige und leidende Leben eigentlich nur so anschaue, viel zu sehr Zuschauer und viel zu wenig Teilnehmer und Anteilhaber sei. (Sz. 446)

tätiges, leidendes Leben, statt *mitzuleben*, im Grund nur anschaue, viel zu sehr Zuschauer, dementsprechend viel zu wenig *handelnder* Teilnehmer, wesentlich *ergriffener* Beteiligter sei. (KWA 1-11, 180)

In der Zweitfassung verschärfen die hinzugefügten Aktionsverben – "mitleben", "handeln", "ergreifen" – noch Hansens Selbstvorwürfe. In einer Selbstdarstellung in direkter Rede äußert sich Hans über seine Faulheit und fügt hinzu:

Aber es hat auch schon andere, strengere Zeiten für mich gegeben, Zeiten, wo ich vielleicht gearbeitet habe wie für vier oder fünf. Es werden vielleicht bald für mich wieder solche Zeiten kommen. (Sz. 450)

Doch hat es schon Zeiten für mich gegeben, wo ich erlebte, dass es mich zu schaffen zwang, zu wirken hinriss, als ob es gegolten habe, wie für vier oder sechs zu arbeiten. Wie mir scheinen wollte, machte mich dies unglaublich froh. Leisten, wälzen und was alles drum und dran hängt, ist ja ein Glück, und ich glaube, dass für mich solche strenge Zeiten sicher einmal wiederkehren werden. Ich spüre wohl, dass ich schaffen, mit Blitzeskraft und -Geschwindigkeit mich rühren und an ermüdender Tätigkeit mich freuen sollte. (KWA 1-11, 189)

Bei der Bearbeitung äußert sich Hans begeistert über die Arbeit, eine Einstellung, die in den beiden Fassungen von *Hans* sonst nirgends zu finden ist. Mit dem Modalverb "sollte" drückt Hans eine feste Absicht, aber auch eine moralische Verpflichtung aus. Weil diese Geschichte nur wenige Passagen in direkter Rede enthält, wird so Hansens positiver Einstellung zur Arbeit besonderer Nachdruck verliehen.

Auch der Er-Erzähler äußert sich mehrmals über die Trägheit seines Protagonisten:

Das friedliche Grasen und Weiden der Kühe auf hochgelegener Bergesmatte mit dem damit so köstlich verbundenen, liebreizenden melodiösen Glockengeklingel, [...] das Sitzen eines gewissen faulenzerischen Menschen, der zum Sitzen und im Gras Liegen, wie es schien, Zeit hatte [...]: das alles kam einem

Das Grasen der Kühe auf hochgelegener Bergweide mit damit köstlich verbundenem, liebreizendem, melodiösem Glockengeklingel, [...] das Herumfaulenzen eines gewissen, scheinbar leider gänzlich unnützen Alltag- oder Ausnahmemenschen, der zum im Gras Liegen offenbar übermässig viel Zeit hatte [...]: alles dieses

gewissen Menschen, nämlich unserm Hans, nie aus dem Sinn, [...]. (Sz, 445)

wollte einem überaus unbrauchbaren, doch immerhin womöglich sonst ganz netten, artigen, höflichen, anständigen Menschen, nämlich Hans, ganz und gar nicht aus dem Sinn gehen, was er auch nicht wünschte [...]. (KWA 1-11, 177)

Der Erzähler der Bearbeitung zählt eine Reihe von Qualitäten – "nett[]", "artig[]", "höflich[]", "anständig[]" – auf, die Hansens soziales Verhalten betonen. Auffallend bei der Bearbeitung ist zudem die Bemerkung über Hans als "Ausnahmemenschen", als bedaure der Erzähler, dass Hans von seinen Fähigkeiten keinen besseren Gebrauch macht. Mit den Adverbien "scheinbar", "offenbar" und "womöglich" löst sich der Erzähler der Zweitfassung von seiner Figur und von einem zu definitiven Werturteil.

Diese Angaben über Hans zeigen, wie der Er-Erzähler der Bearbeitung Hansens Bild nuanciert und auf größere Distanz hält und wie sich Hans in der Zweitfassung mehr existentielle Fragen stellt. Auffallend ist eine bei der Bearbeitung hinzugefügte Bemerkung über Hans, der sich "vor lauter Genuss selber kaum mehr kannte" (KWA 1-11, 165). Dies kommt wohl von einem Übermaß an schönen Erfahrungen und an Wein. Dies deutet aber auch auf ein Identitätsproblem hin, welches bei der Zweitfassung neu hinzugefügt wird.

Der Erzähler benutzt einmal den Begriff 'Held', um seinen Protagonisten zu bezeichnen:

Ein Mann kam vorbei und sagte Grüßgott, und es dünkte unsern Helden wunderschön, den Gruß unbefangen und artig erwidern, so unter blauem, milde bewölktem Himmel im Grünen sitzen und das Land betrachten zu dürfen. (Sz. 443)

Unsern sicher eher idyllischen als dramatischen, eher spassigen als tragischen Helden dünkte es wunderschön, den artigen Gruss unbefangen erwidern, unter blauem, leicht bewölktem Himmel im Grünen sitzen und die ringsumliegende gutmütige Gegend sachte betrachten zu dürfen, [...]. (KWA 1-11, 171)

Das Wort ,Held' bezeichnet zunächst einen starken Mann, einen tapferen Kämpfer, der zum Vorbild für andere wird. Dazu steht ,Held' für die Zentralfigur einer literarischen Geschichte. Während der Erzähler des Erstdrucks beide Lektüren offen lässt, benutzt der Erzähler der Bearbeitung die Adjektive "idyllisch[]", "dramatisch[]" und "tragisch[]" für die Bezeichnung seines Helden. Dadurch betont er die Rolle von Hans als Figur der Geschichte, und dies vor allem als eine friedliche. Wie die Analyse vom Ende des Textes noch zeigen wird, stellt sich Hans beim Erstdruck wenige Fragen über seine Rolle als patriotischer Held. Bei der Bearbeitung wird dies relativiert.

7.3. Erinnern

Indem sich Hans an eine frühere, friedliche Zeit erinnert, baut er sich eine alternative Gegenwart zum Kriegskontext auf und bedient sich dazu auch seiner Phantasie:

Der Platz hatte irgendwelches *spanisches* Gepräge. Hans meinte, er erinnere ihn an *Toledo*. Der das meinte, hatte jedoch *Toledo* nie gesehen. (Sz, 440)

[Ein Platz], der irgendwelches Gepräge von Andalusien, d.h. Spanien, trug. Hans meinte, dass er ihn an Toledo erinnere, [...]. Der da meinte, dass ihn dies und das an Granada, Madrid, Barcelona, Sevilla und Toledo mahne, hatte übrigens solche Städte nie gesehen, woraus man ersieht, dass er entweder gern prahlte oder gern log, oder gern schwindelte, oder gern dichtete, spann und simulierte. (KWA 1-11, 163)

In beiden Fassungen geht die Erweiterung der Realität durch Phantasie mit einer Erweiterung der Schweiz durch fremde Orte einher. Bei der Bearbeitung wird die Liste der fremden Orte wesentlich erweitert: "Andalusien", "Granada, Madrid, Barcelona, Sevilla". Zwei weitere Beispiele dafür seien noch angeführt:

Dieses Schifffahren [...] erinnerte Hans ganz einfach an das Land und an die Sitten in *Japan*, obgleich er doch weder das Land Japan selbst noch seine Sitten je mit eigenen Augen gesehen hatte. (Sz. 444)

[...] ein runder alter Turm mit Zinnen und Schießscharten oder [...]. (Sz, 446)

[...] was eine Art Schifffahrt war, die ihn lebhaft an die Sitten und Bräuche in *China* oder *Japan* mahnte, obwohl er weder ersteres noch letzteres fremdartige Land je im Leben [...] mit eigenen Augen gesehen hatte. (KWA 1-11, 174)

[...] ein runder Festungsturm [...], der nicht übel *nach Damaskus oder sonst wohin* gepasst hätte, weiter [...]. (KWA 1-11, 178)

Mit seiner Phantasie stellt Hans eine Öffnungsperspektive gegen eine 'geschlossene' Schweiz dar. Dass Hans bei der Bearbeitung die Welt weiter erweitert, kann sicher auch in Verbindung mit einer verstärkten pazifistischen Stimmung gebracht werden.

Im Zitat über "Toledo" ist die Verwendung des Verbs 'dichten' bei der Bearbeitung bezeichnend: Auf der Ebene der *histoire* ist es ein weiteres Zeichen dafür, dass Hans ein Dichter ist. Auf einer generellen Ebene zeigt es, wie sehr Phantasie im Bereich der Kunst eine Stärke ist. Auf die Wichtigkeit der Phantasie in der Kunst greift der Erzähler ein wenig später in der Geschichte zurück:

Vor gewissen landschaftlichen oder baulichen oder natürlichen Schönheiten stand er still wie ein Maler, der die Umrisse und Farbentöne bereits beim Anschauen rasch mit seiner Phantasie aufs Blatt wirft. Manches, was er sah, mahnte ihn an die Milde und an den träumerischen Zauber, der die Bilder von Watteau so sehenswürdig macht. Andere Gegenden erinnerten ihn an Cézanne. Bei anderm kam ihm der göttliche Renoir in den Sinn, und beim Anblick eines wogenden gelben Kornfeldes, durch das ein heißer, wonniger Sommerwind strich, der mit den Halmen leise spielte, mußte er unwillkürlich an den großen Dulder und Maler Van Gogh denken, der derlei Dinge mit einem Eifer, einer Liebe und mit einer Kunst malte, die schon fast erschreckend sind. (Sz, 445)

Vor gewissen landschaftlichen, baulichen oder irgendwelchen sonstigen natürlichen Schönheiten pflegte er, ähnlich wie ein Maler, stillzustehen, der die Töne, Umrisse bereits beim Anschauen in seiner Phantasie entwirft. Manches, was er sehen mochte, mahnte ihn an die merkwürdigen Bilder von Cézanne. Ein anderer Anlass brachte ihm den herrlichen Maler Renoir in den Sinn. Beim Anblick eines wogenden, gelben Kornfeldes, durch das ein heisser, wonniger Sommerwind strich, der mit den Halmen anmutig spielte, musste er unwillkürlich an Van Gogh denken, der solcherlei Dinge mit vielleicht schon fast erschreckendem, liebendem Eifer malte. (KWA 1-11, 176f.)

Dass sich Walser bei der Schilderung des Idyllischen der modernen, offenen Formsprache des Impressionismus bedient, werden diese die Zitate über das Idyllische (vgl. den Abschnitt 7.4) noch klarmachen: So wie van Gogh ein im Sommerwind wogendes, gelbes Kornfeld festzuhalten versucht, erhalten Farben, Licht und atmosphärische Bedingungen in Walsers Darstellung große Bedeutung. Wie bei den Impressionisten kommt auch bei Walser die subjektive Wiedergabe von Momenteindrücken zur Geltung. Zentral bei dieser Passage ist Walsers Streichung der "Bilder von Watteau" in der Zweitfassung, um sich auf die Impressionisten – Cézanne, Renoir, van Gogh – und demzufolge auf moderne Maler zu konzentrieren. Indem Walser in der Bearbeitung die Konkurrenz zur Malerei ausschließlich ins Medium der Moderne versetzt, distanziert er sich von seinem Malerbruder Karl, der eine Affinität zum Rokoko zeigte.

Von besonderer Bedeutung am Anfang der Passage ist Hansens Stillstehen, welches die Erinnerungsdimension öffnet und die Bilder produziert. In der unmittelbar darauffolgenden Passage finden wir eine gleiche Konstellation. Den Ausblick vergleicht Hans diesmal mit dem "Gemälde eines holländischen Meisters":

Als Hans einmal auf einem Hügel stand, [...] von wo aus er eine weite, reiche Flußgegend mit allerlei zerstreuten Feldern, Dörfern, Baumgruppen, Kirchturmspitzen, Schloß-

Als Hans einmal auf einem Hügel stand, von wo aus er eine weite, reiche Flussgegend mit allerlei zerstreuten Feldern, Baumgruppen, Dörfern, Kirchturmspitzen, Schlosstürmen

türmen herrlich ausgebreitet erblickte, sagte er für sich: "Dieses schöne Stück Erde, das da so leuchtend vor mir liegt und das von einem reichen, freundlichen Menschenleben besetzt ist, sieht aus der Entfernung wie das Gemälde eines holländischen Meisters aus." (Sz, 445) reizend ausgebreitet erblickte, sagte er für sich: "Sieht dieses schöne Stück Erde, das so leuchtend vor mir liegt, das von freundlichem Menschenleben besetzt ist, aus der Entfernung nicht beinahe wie das Gemälde eines holländischen Meisters aus?" (KWA 1-11, 177)

In Hans wird die Natur immer wieder unter der Perspektive ihrer künstlichen Darstellung wahrgenommen, so dass die Bedingungen der Produktion des Idyllischen in den Texten selbst betont werden. Bemerkenswert am Ende dieser Textstelle ist die Umwandlung des affirmativen Satzes der Erstfassung in eine rhetorische Frage bei der Zweitfassung: Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Künstlichkeit des Idyllischen gelenkt.

In einer Schlüsselpassage über das Erinnern lässt der Er-Erzähler seinen Protagonisten sagen, wie sehr das Erinnern für Hans und in *Hans* ein bewusster Akt ist:

Das und anderes kam Hans immer wieder von neuem vor das nachträgliche Gesicht. Er schaute in *Gedanken* alles das wieder. Es war immer ein neues Wiedersehen, Wiederfinden, und was er in Wirklichkeit längst geschaut hatte, fiel ihm bei Gelegenheit frisch ein, worüber er sich herzlich freute: "Einen Gegenstand zu späterer Stunde rein nur durch das *Nachdenken* hindurch zu erblicken ist vielleicht schöner als der Augenblick des Erlebens und Schauens selber," sagte und meinte er. (Sz. 445)

Dieses und anderes kam ihm nachträglich immer wieder vor die *Gedanken*. Immer wieder glich es einem Wiedersehen, Wiederfinden. Mancherlei längst Geschautes fiel ihm bei Gelegenheit frisch wieder ein, worüber er sich freute.

Einen Gegenstand zu späterer Stunde rein nur durch *Nachdenken* wieder zu sehen, sei vielleicht schöner als der Augenblick des wirklichen Erlebens und Schauens selber, meinte und sagte er. (KWA 1-11, 176)

In dieser Passage macht der Erzähler deutlich, inwieweit der Moment des wirklichen Schauens und Erlebens durch das "Nach-Denken" an Schönheit gewinnt. Dies ist im Wesentlichen, was ein Dichter oder ein Maler tut, wenn er seine Erlebnisse nachträglich ästhetisch verwertet. Bei der Bearbeitung wird Hansens Aussage in indirekter Rede wiedergegeben: Dadurch macht sich der Er-Erzähler der Zweitfassung Hansens Worte auch selbst zu eigen.

7.4. Das Idyllische und seine Destabilisierung

Hans besteht größtenteils aus Szenen variabler Länge, in welchen Hans in einem Zustand der Harmonie mit sich selbst und seiner Umgebung dargestellt wird. Z.B. stand Hans einmal auf

dem hohen Felsen, der sich dicht am See erhebt, und schaute mit verwunderten Augen in die helle, blitzende Tiefe, die von sonnigen Gebilden und Gegenständen glänzte. Der See glich einem traulichen Lächeln, das Wasser blitzte, alles leuchtete und schimmerte. Der nahe Wald war noch tropfnaß. Hans überlegte, wohin er gehen solle, und glitt in den Wald, schlüpfte zwischen nassem Gestrüpp hindurch. Das Grün war köstlich. Er lief weiter den Berg hinauf, neben prächtigen Eichen vorbei. Die Stadt lag in der Tiefe wie ein Spielzeug ausgebreitet. Die hellen, warmen Farben glichen einem mehrstimmigen Gesang. Grün, Blau und Weiß waren die Grundtöne, die überall herrschend hervortraten. Er war mittags pünktlich beim Essen. Sein Spazieren wußte er immer schön nach der Essenszeit einzurichten. (Sz, 439f.)

dicht am See gelegenen hohen Felsen, von wo aus er mit ebenso verwunderten wie befriedigten Augen in die hellblitzende, von sonnigen Gegenständen und Gebilden glänzende, sanfte Tiefe blickte. Alles Ländliche, Wässerige schimmerte, leuchtete. Der See glich einem glücklichen Lächeln. Der nahe Wald war noch tropfnass. Hans überlegte, wohin er gehen wolle, glitt dann in den Wald, schlüpfte zwischen nassem Gesträuch hindurch. Das grüne, feuchte, warme Gebüsch und Gestrüpp erschien ihm herrlich. Neben prächtigen Eichen vorbei lief er weiter den Berg hinauf. In der Tiefe lag die nette Stadt wie ein Spielzeug ausgebreitet, was einen köstlichen Anblick darbot. Derlei helle, warme Farben glichen einem mehrstimmigen Gesang. Grün und Blau und Weiss waren die überall herrschend hervortretenden Grundtöne. Mittags war er so pünktlich beim Essen, dass er selber beinah staunte. Sein Spazieren wusste er jeweilen derart einzurichten, dass er die Essenszeit nicht etwa versäumte. (KWA 1-11, 162)

Hansens Glückszustand kommt von einer anthropomorphisierenden, synästhetischen Naturerfahrung: Der See gleicht einem "Lächeln", die Farben "einem mehrstimmigen Gesang". Emotionsgeladene Adjektive wie 'herrlich', 'köstlich' oder 'prächtig' tragen zur Harmonie der Szene bei. Sogar Hansens Bewegungen harmonieren mit der Natur, da er ins Dickicht zu schlüpfen weiß. Die Umwandlung des Satzes "Das Grün war köstlich" in "Das grüne, feuchte, warme Gebüsch und Gestrüpp *erschien ihm* herrlich" ist aufschlussreich, was die Erzählperspektive betrifft: Im Erstdruck bleibt unklar, wer das Grün als "köstlich" betrachtet. Diese Nähe von Erzähler und Figur wird in der Zweitfassung aufgehoben, da diese Gefühle eindeutig Hans zugeschrieben werden. Dies trägt dazu bei, Hansens Glückzustand

auf größere Distanz zu halten. Mit dieser Umformulierung liegt es zudem bei der Zweitfassung nicht mehr am Objekt, sondern am Subjekt, wenn die Welt "herrlich" ist.

Bemerkenswert ist, wie Walser das Bild des Idyllischen unterbricht, indem er am Ende der Passage eine Bemerkung über Hans macht, der seine Spaziergänge nach der Essenzeit einzurichten weiß. Wegweisend sind dabei die vertikalen Bewegungen: Wie oft in dieser Erzählung beginnt die Schilderung von Hansens Wanderung in der Höhe und endet im Tal. Seine Bewegungen spiegeln sozusagen die "Fallhöhe" wider, die auf der Ebene der Geschichte zwischen dem Idyllischen und dessen Unterbrechung stattfindet. Bei der Zweitfassung wird die Kontrastwirkung stärker betont, indem Hans "selber beinah staunte", dass er so pünktlich beim Essen war.

Zu den Merkmalen einer Idylle gehört die Darstellung einfacher Liebe. Obwohl es in *Hans* zu keiner wirklichen Begegnung des Protagonisten mit einer Frau kommt, sind einige Passagen zu finden, in welchen das Thema berührt wird:

Es blieb ihm in lebendiger Erinnerung ein Wiesenweg mit einem heimkehrenden schönen, sanften Mädchen unter hohen Nußbäumen, ebenso eine breite Landstraße im Sonnenuntergangslicht, wo die Abendsonne wie eine große feurige Welle oder wie ein goldener Strom von lauter Strahlen sich über die ganze Straßenlänge ergoß und wo zahlreiche hübsche Fabrikmädchen von der Arbeitsstätte nach Hause kehrten mit vielerlei Mienen und mit allerhand Gestalten, Gesichtern und Gesichtsausdruck. Die Abendsonne umsonnte und umleuchtete mit wunderbarer Gottheitsgebärde alle diese Mädchengestalten, diese zarten jungen, weiblichen Menschen. (Sz, 444f.)

In lebendigem, treuem Andenken blieb ihm ein heimeliger, von hohen Nussbäumen beschatterter, zarter, alter, guter Wiesenweg mit eben von der Arbeit heimkehrendem, sanftem, schönem Mädchen, das unter Umständen recht gut als Frau für ihn gepasst haben würde, falls er ihr gefallen hätte, wovon er keineswegs überzeugt zu sein wagte, weil er sich mit ziemlich gutem Grund sagte, dass solche Annahme und dreiste Vorbehaltlosigkeit frech sei.

Ebenso blieb ihm haften und hängte sich ihm zutraulich an eine breite, im Sonnenuntergangslichte strahlende, schwimmende, ganz mit flüssigem Gelb oder Gold überschwemmte Landstrasse mit vielerlei hübschen Fabrikmädchen, deren Gesichter, Mienen, Gesten, Gestalten von dem entzückenden Abendfeuer wundervoll umleuchtet waren, Anblick, der ihm den Gedanken eingab, dass er alle diese jungen, zarten, weiblichen Mitmenschen herzlich gern umhalst und liebkost hätte, was freilich bei so stattlicher Mädchenanzahl ein kühnes und daher schwieriges Unterfangen gewesen sein könnte. (KWA 1-11, 175)

Im Erstdruck rührt Hansens Glückzustand erneut von einer harmonischen Naturerfahrung her, die mit einer Fülle von emotionsgeladenen Adjektiven verstärkt wird. Zur Idylle gehören die weiblichen Figuren, die mit der Umgebung verschmelzen. Die Assonanzen und Alliterationen tragen zur Harmonie der Szene bei: "heimkehrenden schönen, sanften"; "zarten jungen, weiblichen"; "Gestalten, Gesichtern und Gesichtsausdruck"; die "Abendsonne umsonnte und umleuchtete". Ihr harmonisierender Effekt wird durch ihre dreigliedrige Konstruktion verstärkt. Die "Gottheitsgebärde" verleiht der Szene eine paradiesische Dimension. Die Nähe von Erzähler und Figur wird wieder spürbar, weil man nicht genau weiß, wer den letzten Satz spricht: "Die Abendsonne umsonnte […]."

In der Überarbeitung wird das Bild des heimkehrenden Mädchens und der Fabrikmädchen, das in der Erstfassung mit der Natur ein harmonisches Ganzes bildet, in zwei Absätze untergliedert. Mit den viergliedrigen Konstruktionen – erster Abschnitt: "beschatteter, zarter, alter, guter"; zweiter Abschnitt: "Gesichter, Mienen, Gesten, Gestalten" – kippen die jeweiligen Sätze um, so dass das Idyllische der Bilder destabilisiert wird.

Die am Ende der zwei Absätze hinzugefügten Gedanken Hansens tragen dazu bei, diese idyllische Szene zu unterbrechen. Dies verdeutlicht sich nicht durch die Tatsache, dass Hans das heimkehrende Mädchen gerne geheiratet bzw. die Fabrikmädchen gerne liebkost hätte, sondern eher durch die letzten Wendungen, in welchen Hansens Einfälle durch eine verschachtelte Konstruktion kommentiert werden. Der erste Kommentar zu Hansens ,Heiratsantragseinfall' kann eindeutig Hans zugeschrieben werden und offenbart seine Sorgen um sein Junggesellen-Leben. Der zweite Kommentar zu Hansens Wunsch, die Mädchen zu umhalsen, stammt eher vom Erzähler. Die humorvolle Färbung - "was freilich bei so stattlicher Mädchenanzahl ein kühnes und daher schwieriges Unterfangen gewesen sein konnte" - verleiht Hansens Gefühlsausbruch einen leichteren Ton, betont aber zugleich sein Bedürfnis nach weiblicher Wärme. Mit dem positiv konnotierten "heimelig[]" wird bei der Zweitfassung spürbar, wie die Natur auch als zu Hause, als Kompensation des Junggesellen-Lebens dienen kann. In der Bearbeitung zeigt sich eindeutig das Lebensproblem eines Junggesellen, eine neue Dimension, die unter der empathischen Naturverehrung liegt. Der Schwerpunkt verschiebt sich vom Gefühlten im Erstdruck zum Existentiellen in der Bearbeitung.

Zu den Merkmalen einer Idylle gehört der Topos des *locus amoenus*, oft in der Form eines ruhigen Waldes oder einer abgelegenen Quelle. Auf diesen Topos greift der Erzähler am Textanfang zurück, als er Hansens Spazier-Rituale in einer Szene zusammenfasst:

Einsame, hoch gelegene Wälder, die da und dort vom Sturmwind zerrissen worden waren, entzückten ihn. Ein Bach, eine Quelle oder ein Brunnen oder gelegentlich auch ein Glas Milch befreiten den ermüdeten Wanderer von der Ermattung und gaben ihm mit ihrer Erfrischung die Kräfte wieder zurück, die er verspielt hatte. Später wieder in die Ebenen zu den Menschen, zu den Wohnhäusern und zu den Obstund Gemüsegärten zurückzukehren, schroff über den felsigen Weg hinab, wieder zur Kultur, zur Bevölkerung hinunterzusteigen, war eine neue Wonne für ihn, die dann gewöhnlich in einem halben oder manchmal auch ganzen Liter Wein ihren rosig-glühenden Gipfel fand. Der durstige Wanderer saß dann [...] in einem Wirtshausgartenhäuschen, [...] das Gemüt von Bewunderung bezaubert, [...]. (Sz, 440)

Einsame, hochgelegene, da und dort vom Sturmwind zerrissene Wälder entzückten ihn. Eine Quelle, ein Brunnen oder gelegentlich ein Glas Milch bedeuteten für den ermüdeten Wanderer Befreiung aus allerlei Ermattung. Schneller, als er dachte, gewann er verlorne Kräfte zurück, fühlte sich rasch wiederhergestellt. Später wieder in die Ebenen, zu den Menschen und ihren Wohnhäusern, den Obst- und Gemüsegärten, wie zu allen sonstigen, lieben, sanften, vernunftreichen Dingen hinabzusteigen, über den schroffen Felsen wieder zur Kultur, zur Bevölkerung, zu Strassen, Landläufigkeiten, milderer Art hinunterzuklettern, war neue Freude für ihn, die dann gewöhnlich in einem halben oder manchmal auch ganzen Liter Wein ihren blühendglühenden Gipfel fand, womit gesagt sein will, dass sich der durstige Wanderer [...]. (KWA 1-11, 164f.)

Die ,da und dort vom Sturmwind zerrissenen Wälder' mögen metaphorisch auf den Krieg hindeuten, dessen Echo im Laufe der Erzählung immer lauter wird. Im inneren des *locus amoenus* wird schon ein Riss inszeniert. Das Bild des Idyllischen wird aber vor allem am Ende der Passage unterbrochen, indem Hans seinen Durst nicht bei einer Quelle, sondern in einem Wirtshaus mit Wein löscht. Hansens Wanderungen führen hier auch ins Tal und finden metaphorisch ihren "rosig-glühenden" beziehungsweise "blühendglühenden" Gipfel im Genuss von Wein.

Bei der Bearbeitung wird das Idyllische erneut mit einigen viergliedrigen Konstruktionen ("sonstigen, lieben, sanften, vernunftreichen") und zugleich Abstufung ("Kultur-Bevölkerung-Strassen-Landläufigkeiten") früher als beim Erstdruck destabilisiert.

In dieser Passage finden sich Entwicklungen, die sich bei der Analyse schon abzeichnet haben: Die Figur gewinnt zunächst an Relief, indem der Erzähler eine bessere Sicht in die innere Welt des Protagonisten gewährt: "Schneller, als er dachte, gewann er verlorne Kräfte zurück, fühlte sich rasch wiederhergestellt". Und mit dem hinzugefügten Metadiskurs "womit gesagt sein will" tritt der Erzähler der Bearbeitung bewusster auf.

In *Hans* findet sich ein wichtiges Gegen-Bild gegen die 'Idylle'. Es nimmt die Form eines erzürnten Mannes an, dessen Verhalten eine recht kriegerische Sprache anklingen lässt: Dieser "Rebell", dem Hans auf einer

Wanderung begegnet, befindet sich in "ungezügeltem Aufruhrzustand", "verteidigt[] sich wie auf Leben und Tod gegen durchaus nur eingebildeten übermächtigen Angriff", richtet seine "zornige Deklamation" auf die Welt, da sich niemand in seiner Nähe befindet (KWA 1-11, 167f.).

In *Der Spaziergang* kommt dem Spaziergänger ein ähnliches Gegen-Bild entgegen: der Riese Tomzack. Wie in *Hans* steht die Beschreibung des Riesen, welcher "ohne Glück, ohne Liebe, ohne Vaterland und Menschenfreude" (KWA 1-11, 98) lebt, im Kontrast zu der "Frohheit und Freude" (KWA 1-11, 97) des Spaziergängers. Wie in *Hans* treten auch hier beide in keine Interaktion. Dass der Erzähler von *Der Spaziergang* mit Tomzack vertraut ist, drückt er mehrfach aus, was in *Hans* nicht der Fall ist. Im Vergleich zu *Der Spaziergang* lässt sich der erzürnte Mann von *Hans* weniger als Doppelgänger der Figur bezeichnen.

In der Überarbeitung von *Hans* wird dieses Gegen-Bild wesentlich ausgebaut:

Wo jener düstere Andere wild und wüst tat, da waren diese Leute hier sanft, gutmütig [...]. (Sz, 442)

Wo jener düstere Andere wüst, wild und toll tat, sich höchst ungebührlich aufführte und daher sofortige Abneigung einflösste, benahmen sich die stillen Leute [...]. (KWA 1-11, 169)

Mit dem mehrdeutigen Verb 'aufführen'²⁵⁹ wird in der Zweitfassung nicht nur das Benehmen des Mannes beschrieben, sondern auch seine Rolle als 'tragische' Figur der Geschichte implizit markiert. Hans erklärt sich dann das Verhalten des Mannes durch die Annahme, dass letzterem vielleicht Unrecht getan worden sei. Dies dient dem Erzähler dazu, einen Kommentar über die Kraft des Duldens anzufügen:

[...] doch wohin gelangen wir Menschen, wenn wir kein Unrecht mehr ertragen und keine Härte mehr erdulden wollen? Nicht wahr, lieber Leser: Selig sollen die sein, die das Leben sanft hinnehmen, mag es immerhin auch Schlimmes und Unholdes bringen. (Sz, 442)

[...] doch wohin gelangen wir Menschen, wenn wir kein Unrecht mehr tragen, keine Härte mehr dulden wollen? Bist nicht auch du der Meinung, lieber Leser, dass die selig sein sollen, die das Leben, mag es immerhin auch Schlimmes bringen, gutmütig hinnehmen? (KWA 1-11, 170)

Die positiven Werte des Pazifismus werden explizit betont, dies durch die Kontrastwirkung zwischen den kriegerischen Vokabeln, um das Verhalten des erbosten Mannes zu beschreiben, und dem hier religiös gefärbten Diskurs, um die Kraft des Duldens zu betonen. Die Leseradresse unterstreicht die Wichtigkeit dieses Aufrufs, und dies umso mehr, als es das einzige Mal ist, wo sich der Erzähler in diesem Text direkt an seinen Leser wendet. Bei

²⁵⁹ "aufführen: (1) (Theaterstück, Film, Musik o.Ä.) einem Publikum darbieten / (2) sich in bestimmter Weise benehmen, betragen" (*Duden Wörterbuch, online*).

der Zweitfassung wird der Effekt der Leser-Adresse noch dadurch verstärkt, dass der Aussagesatz der Erstfassung in eine rhetorische Frage umformuliert wird. Auch das bei der Bearbeitung hinzugefügte Adjektiv "gutmütig" lässt den Frieden deutlicher mitklingen.

Indem Walser Hansens friedliches Leben ins Zentrum seines Textes stellt, bietet er eine pazifistische Botschaft in Form eines idyllischen Porträts dar. Dass *Hans* alles andere als eine "naive" Idylle ist, macht Walser klar, indem er die innere Brüchigkeit seiner Kontrastwelt deutlich macht. Dass die Erosion des Idyllischen bei der Bearbeitung ein Stück weitergeführt wird, ist sicher auf die längeren Erfahrungen mit der Kriegszeit zurückzuführen, die Walsers Weltbild tief erschüttert hat. Wie das Beispiel über den erbosten Mann illustriert und wie die Analyse im nächsten Abschnitt zeigen wird, hindert diese Destabilisierung ihn aber nicht daran, den als Idylle auftretenden Pazifismus im Prozess der Bearbeitung zu verstärken.

Wie dieser Abschnitt ferner zeigt, nimmt der Erzähler der Zweitfassung mehr Abstand vom müßigen Leben seines Protagonisten. Wenn es aber um positive Werte wie den Pazifismus geht, teilt er Hansens Position deutlicher. Die Analyse soll nun diese Entwicklung veranschaulichen.

7.5. Idylle im Schatten des Krieges

Auf die Art und Weise, wie sich der Krieg in diese Vorkriegs-Erzählung einschleicht, soll nun eingegangen werden. Durch den Fassungsvergleich möchte ich zeigen, wie Walser die Rolle von *Hans* als Träger einer pazifistischen Botschaft bei der Bearbeitung weiter betont.

Auf den ersten Seiten des Textes ist die Kriegsdrohung nicht einmal aus der Ferne zu erkennen. Der erste, indirekte Hinweis darauf findet sich nach ca. einem Fünftel des Werkes, als Hans auf eine Wanderung dem erzürnten Mann begegnet, dessen Verhalten eine recht kriegerische Sprache anklingen lässt. Im weiteren Verlauf der Geschichte vermehren sich die Anspielungen auf den Krieg. Z.B. soll eine Kastanienallee "aus der Franzosenzeit [...] auf Befehl eines Generals oder Armeekorpskommandanten oder Eroberers" (Sz, 444) bzw. "aus der Zeit der Fremdherrschaft oder Franzosenzeit [...] auf Befehl eines Generals, Armeekorpskommandanten oder herrischen Eroberers" (KWA 1-11, 174f.) angelegt worden sein. Das Beispiel macht besonders sichtbar, wie die kriegerische Sprache auch die Natur infiltriert. Bei der Bearbeitung verstärkt Walser dieses Eindringen, indem er die Worte "herrisch[]" und "Fremdherrschaft" hinzufügt.

Walser verweist hier auf die Befreiungskriege von Napoleons Herrschaft und auf Napoleon selbst, der in ganz Europa Baumalleen anlegen ließ, um seine Soldaten vor der Sonne zu schützen. Diese noch sichtbaren Spuren der "Franzosenzeit" in der Schweizer Landschaft erinnern daran,

welche nachhaltige Wirkung eine Fremdbesatzung auf die Politik und Grundsätze eines Landes selbst haben kann, hier für die Gestaltung der modernen Schweiz und die Befestigung von deren Neutralität.²⁶⁰

Ein wichtiger Verweis auf berühmte Schlachten in der Schweizer Geschichte findet sich ein wenig früher in der Geschichte, als ein Fährmann Hans an die Burgunderkriege erinnert:

Die Schlachten bei Grandson und Murten wurden ihm gegenwärtig. Aber das schöne, gute, unaufgeregte Land, das er vor sich und neben sich sah, duftete viel eher nach unausgesetztem, immerwährendem Frieden, nach Vertrauen, Nachbarsliebe und Eintracht, nach Treue und Seelengüte, als nach Waffenlärm, Tumult und Kampfgeschrei, Feindschaft und Verletzung der Ruhe. (Sz. 443)

Die Schlachten bei Grandson und Murten vergegenwärtigten sich ihm, doch duftete das schöne, gute, unaufgeregte, heitere Land eher nach immerwährendem Frieden, unausgesetzter Nachbarliebe, beständiger, angenehmer Einigung, nach Eintracht, Treue, Seelengüte, als nach Tumult, Waffenlärm und Kampfgeschrei, Feindseligkeiten und roher Verletzung der Ruhe. (KWA 1-11, 171)

Die Gegenüberstellung von den Düften des friedlichen Lebens und dem Lärmen des Krieges verweist auf Hansens pazifistische Stimmung. Bei der Bearbeitung wird dies durch den hinzugefügten Satzteil "beständiger, angenehmer Einigung" noch deutlicher. Während die Aussage im Erstdruck Hans zugeschrieben werden kann, ist bei der Bearbeitung durch das Weglassen des Nebensatzes "das er vor sich und neben sich sah" nicht mehr so klar, wer diese Worte spricht. Dadurch teilt der Erzähler der Zweitfassung Hansens Plädoyer für den Frieden eindeutiger. Trotzdem machen die Erzähler mit dem Verweis auf die Schlachten von Grandson und Murten auf die Tapferkeit und Selbstsicherheit der Eidgenossen während der Burgunderkriege aufmerksam. ²⁶¹ Dadurch scheint Walser einen patriotischen Tribut an die Redaktion der Zeitschrift *Die Schweiz* und dann an den Verlag Huber, bei dem *Seeland* hätte erschienen sollen, zu zahlen.

Wie das Thema Krieg wird im Laufe der Erzählung auch das Thema Patriotismus progressiv eingebaut. Eine wichtige Anspielung darauf findet sich gegen Ende des Textes, als sich Hans an die Bundesfeier erinnert, die er als den "schönsten vaterländischen Feiertag" (Sz, 447 / KWA 1-11, 181) bezeichnet. Hier sei ein kleiner Auszug der Passage angeführt:

²⁶⁰ Aus der "Franzosenzeit" entstand der "Acte portant reconnaissance et garantie de la neutralité perpétuelle de la Suisse et de l'inviolabilité de son territoire", den die Großmächte beim Wiener Kongress (1814–1815) erließen und auf den die moderne dauernde Neutralität der Schweiz zurückgeht. Vgl. dazu Riklin: *Neutralität*.

²⁶¹ Diese Siege der Eidgenossen über Karl den Kühnen trugen zum Zusammenbruch des burgundischen Reichs bei und veranlassten die Fürsten Europas, die erfolgreichen Eidgenossen als Söldner für sich zu gewinnen. Vgl. dazu Sieber-Lehmann: *Burgunderkriege*.

Raketen zischten in der Luft, und sprühender Feuerregen fiel von hoch oben in den See hernieder. Die Nacht wurde fast zur venezianischen Nacht. Von den Bergen herab glühten und sprangen feurige Kugeln, und künstliche Sterne schossen durch das Schwarz der Nacht, Erinnerungsfeuer brannten auf den Bergen. Die Nacht war still und warm, wie ein sorgsam zugeschlossenes Zimmer, wie ein hoher, schöner, dunkler und feierlicher Saal, wo sich jedermann unwillkürlich stillhält, weil jedes überflüssige Geräusch unpassend ist. (Sz, 447)

Hoch in die nächtliche Luft flogen Raketen, um als sprühender Feuerregen in den See niederzufallen, was ein Schauspiel war, das fast wie eine venezianische Nacht aussah. Von Anhöhen hernieder glühten Feuerkugeln; durch das stille Schwarz der Nacht schossen prächtige, obgleich nur künstliche Sterne. In weiter Ferne, hoch oben auf den Bergen, brannten Erinnerungsfeuer. Die Nacht war still und warm, wie ein sorgfältig zugeschlossenes Zimmer oder wie ein hoher, schöner, vornehmer, dunkler Saal, wo jedermann, weil überflüssiges Geräusch unpassend zu sein scheint, sich unwillkürlich stillhält. (KWA 1-11, 181)

Der Vergleich der stillen Nacht mit einem verschlossenen Zimmer ist bedeutend, als wolle Walser die Grenzen einer friedlichen Schweiz metaphorisch bestimmen. Mit dem 'dunklen Saal' verwandelt sich die Feier dazu in eine Theateraufführung, bei der Hans und die Schweizer Bevölkerung ("jedermann") auf der Zuschauerbank sitzen, um dem Spektakel zuzuschauen. Dies könnte man mit Carl Spittelers berühmter Rede *Unser Schweizer Standpunkt* vom 14. Dezember 1914 in Verbindung bringen, in der Spitteler den 'Schweizer Standpunkt' als einen neutralen Zuschauerstandpunkt zu bestimmen versucht. Dort greift Spitteler auf eine Theatermetaphorik zurück, um die innere Kohäsion der Schweiz, die beim Kriegsausbruch auf die Probe gestellt wurde, zu stärken.

Bei der Bearbeitung wird der Vergleich mit der Theateraufführung deutlicher, indem Walser die Szene als "Schauspiel" bezeichnet. Die Umwandlung von "fast zur venezianischen Nacht" in "fast wie […]" und die neu hinzugefügten Wendungen "[i]n weiter Ferne", und "hoch oben" schaffen eine größere (räumliche) Distanz zum "Schauspiel", so dass das "Künstliche" bei der Bearbeitung deutlicher markiert wird. Wir haben hier eine vergleichbare Tendenz wie bei der Rolle von Hans und des erbosten Mannes als "idyllische" bzw. als "tragische" Figur der Geschichte.

Signifikant an der Textstelle ist auch die Kontrastwirkung zwischen der herrschenden Stille und der kriegerischen Färbung der Beschreibung: "sprühender Feuerregen", "feurige Kugeln"/"Feuerkugeln", usw. Die Stille verweist erneut auf Hansens pazifistische Stimmung, die bei der Bearbeitung noch dadurch verstärkt wird, dass das Adjektiv 'still' zweimal benutzt wird, wogegen es im Erstdruck nur einmal vorkommt. Der kriegerische

²⁶² Vgl. hierzu Utz: Kultivierung der Katastrophe, S. 101-103.

Unterton der Szene deutet aber auch an, wie Hans und jeder Schweizer im Fall eines Angriffs bereit ist, sein Land zu verteidigen. Dies bestätigt das Ende des Textes, als Hans – wenn auch mit Bedenken, vor allem in der Zweitfassung – nach Bern fährt, um sich dort zu stellen.

Im zweiten Teil der Geschichte ähneln Hansens Spaziergänge mehr und mehr einem, wenn auch friedlichen Überwachungsdienst: Hans wird zum "Streifzügler, Erkundigungsmärschler und Patrouillengänger"; auf seinen "Ausmarsch" "spioniert[] er aus"; sogar die Waldvögel tragen zum Überwachungsdienst bei, indem sie "eine ebenso unkriegerische wie unsichtbare Armee" bilden (KWA 1-11, 180–184).²⁶³ Dadurch schleicht sich der Krieg in Hansens Bewegungen und sogar in die Natur ein. Diese latente Bedrohlichkeit, welche wir im Verhalten des erbosten Mannes, bei den Verweisen auf die Burgunderkriege und in der Schilderung der Bundesfeier beobachten können und die zur Textur des Textes²⁶⁴ gehört, fasst das Wort "Streifzug" (Sz, 448 / KWA 1-11, 184) zusammen, indem es im eigentlichen Sinn eine Fahrt ohne bestimmtes Ziel bezeichnet und im erweiterten Sinn eine kriegerische Konnotation aufweist. Die "Marschier- und Spazierschuhe" (Sz, 440f. / KWA 1-11, 165), welche Hans kauft, markieren diese Ambivalenz ebenfalls.

Von großer Bedeutung für das Thema Krieg sind die letzten Absätze des Textes, welche den Kriegsausbruch und einige Reaktionen darauf zusammenfassen. Zuerst werden Reaktionen in der Schweizer Bevölkerung dargestellt, welche Walser für *Seeland* wesentlich erweitert:

Die Straßen waren voll ängstlich redenden und horchenden Menschen. Die Öffentlichkeit bemächtigte sich eine tiefe Bestürzung. Frauen und Männer standen mit ernsten Gesichtern und schauten einander mit fragenden Augen an. (Sz. 450)

In allen Strassen standen ängstlich redende, horchende Menschen. Jedweder Öffentlichkeit hatte sich tiefste Bestürzung bemächtigt. Frauen und Männer gingen aufgeregt umher, schauten einander ernsthaft fragend in die Augen. Was jedermann für unmöglich gehalten haben wollte, war plötzlich nackte, harte, schreckensverbreitende Wirklichkeit geworden. Allenortes sah es aus wie Lauern und schien sich in sonst so sanfter Luft anzuhören wie Gebrüll von Tigern. (KWA 11-1, 190)

²⁶³ Mit kleinen Abweichungen gegenüber dem Erstdruck (Sz, 447f.), welche hier nicht analysiert werden.

²⁶⁴ An den Krieg erinnert auch ein Brunnen bekrönt mit "Kriegerfigur", ein Turm mit "Schiesscharten" oder ein Gasthaus, das mit Bildern vom "deutsch-französischen Krieg von anno siebzig" verziert ist (Sz, 445, 445 u. 448 / KWA 11-1, 178, 178 u. 184).

Bereits an einer anderen Stelle von *Hans* benutzt der Erzähler das Bild der Untiere für das Unwetter (diesmal in beiden Fassungen²⁶⁵), um die ferne Bedrohung des Krieges durch eine "Metapher in einer Metapher' auszudrücken: Die Untiere als Metapher für das Gewitter, das selbst als Metapher des Krieges dient.²⁶⁶ Hier bezieht sich aber das Bild der brüllenden Tiger direkt auf die Kriegsdrohung, als sprängen die Tiger und das Bild selbst in Hansens Erinnerung und als stießen am Ende der Zweitfassung die latente Bedrohlichkeit – "Gebrüll von Tigern" – und Hansens idyllische Kontrastwelt – "in sonst so sanfter Luft" – aufeinander.

Bevor Hans nach Bern reist, geht er noch einmal in den Wald, um Abschied von diesem zu nehmen. Der Textvergleich zeigt, dass sich Hansens Gedanken zwischen den zwei Fassungen verändert haben:

"So muß ich also scheiden von all dem Träumerischen und Schönen, von all dem Guten und Geliebten," sprach er, "und was mir kostbar gewesen ist, das muß ich jetzt von mir fortwerfen. Was wertvoll gewesen ist, gilt nun nichts mehr, und was mir so vertraut, so bekannt gewesen ist, soll mir nun fremd sein, als hätte ich es niemals angeschaut. Alles bisher Wichtige und Schöne muß verblassen. Nun, so sei es, und wohlan vorwärts jetzt, und die Pflicht als guter Soldat getan! Zur Fahne hinaufgeschaut, die ich bereits im Winde fliegen sehe, und nun sei dem Vaterland gedient, von dessen Söhnen ich einer bin, und die Seele sei nun eine vaterlandliebende Seele." (Sz, 450)

"Soll ich von allen schönen, geliebten, guten Träumen mich jetzt trennen?" redete er, "und alles, was mir kostbar war, unweigerlich fortwerfen? Soll Wertvolles für mich nun Engvertrautes, wandtes fremd, Bedeutendes durchaus unbedeutend, Bekanntes unbekannt, Wichtiges unwichtig und alles, was ich fleissig betrachtet habe, von nun an unsichtbar geworden sein? Muss das Schöne nun verblassen und alles, was kenntlich gewesen ist, zukünftig völlig unkenntlich scheinen? Darf nun Sehnenswertes nie mehr wieder ersehnt und Liebenswürdiges nie mehr wieder herbeigewünscht werden? Soll dies alles sein, wie wenn es nie beachtet worden wäre?

Nun denn, so sei es, vorwärts jetzt, wohlan und die Pflicht als braver Soldat getan. Zur Fahne hinaufgeschaut, die ich bereits im Winde fliegen sehe, und nun sei dem Lande gedient, zu dessen Söhnen ich zähle, und die Seele sei nun eine Vaterland liebende Seele." (KWA 11-1, 191)

²⁶⁵ "Das Unwetter hatte Ähnlichkeit mit einem brüllenden, blitzespeienden Untier." / "Allerlei Männer, Frauen, Kinder liefen hastig [von Gewitter], als wenn ein entfesseltes Ungetüm im Anzug sei." (Sz, 440 / KWA 11-1, 164)

²⁶⁶ Für die Metapher des (fernen) Gewitters für die (ferne) Bedrohung des Krieges, vgl. hierzu Utz: *Urkatastrophe*, *Ohropax und ferner Donner: zur Literatur aus der Schweiz im Ersten Weltkrieg*.

In der Erstfassung findet sich Hans mit den Umständen gewissermaßen ab, dies sicher auch mit einem Hauch von Fatalismus, vor allem mit der Verwendung des Modalverbs 'müssen' und der Partikel 'also': "So muß ich also scheiden", "das muß ich jetzt von mir fortwerfen", es "soll mir nun fremd sein", alles "muß verblassen". Seiner "Pflicht als guter Soldat" und seinem Patriotismus folgt er, ohne sich viele Fragen zu stellen: "Nun, so sei es, und wohlan vorwärts jetzt, und die Pflicht als guter Soldat getan!" Das Ausrufezeichen verleiht Hansens Aussage besonderen Nachdruck – eine Rede, die sich selbst überzeugen will.

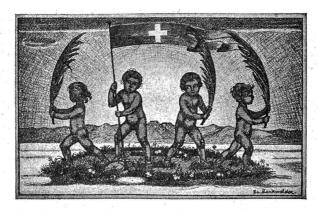
Durch die Umwandlung der affirmativen Sätze der ersten Fassung in Fragen wird bei der zweiten Fassung deutlich, wie viele Fragen sich Hans stellt: "Soll ich [...] alles, was mir kostbar war, unweigerlich fortwerfen?"; "Soll Wertvolles für mich nun wertlos [...] sein?", "Muss das Schöne nun verblassen [...]?". Die Polaritäten 'wertvoll'/'wertlos', 'bedeutend'/'unbedeutend', 'bekannt'/'unbekannt', 'wichtig'/'unwichtig', 'kenntlich'/unkenntlich' verstärken den Effekt der rhetorischen Fragen und betonen Hansens Unschlüssigkeit. Die neu hinzugefügte Frage: "Darf nun Sehnenswertes nie mehr wieder ersehnt und Liebenswürdiges nie mehr wieder herbeigewünscht werden?" ist dafür aufschlussreich: Es scheint, als ersehne sich Hans die Vorkriegszeit zurück, bevor der Krieg überhaupt ausbricht.

Mit der neu hinzugefügten Partikel "denn" am Anfang des zweiten Abschnitts drückt Hans in der Zweitfassung seinen Zweifel deutlicher aus: "Nun denn, so sei es". Er folgt zwar seiner Pflicht als Soldat, stellt sich aber Fragen über deren Sinn. Sein patriotisches Gefühl wird bei der Bearbeitung dadurch geschwächt, dass er das Wort "Vaterland" nur einmal (zweimal im Erstdruck: "Vaterland" und "vaterlandliebende Seele") sagt und dass seine Aussage ohne Ausrufezeichen bleibt.

7.6. Coda über den Erstdruck

Weil der Erstdruck von Hans im Augustheft 1916 von Die Schweiz publiziert wird, gewinnt die Anspielung auf die Bundesfeier durch den Druckkontext eindeutig an Bedeutung. In diesem Heft findet sich vor Hans eine Illustrierte Rundschau, deren letzte Rubrik ("Verschiedenes") die Vorbereitungen für die Bundesfeier beschreibt. Diese Rubrik und gleichzeitig die Rundschau endet mit einem Abschnitt, in welchem der anonyme Autor den berühmten Satz aus Gottfried Kellers Das Fähnlein der sieben Aufrechten: "Achte jedes Mannes Vaterland, aber das deinige liebe" weit und breit preist und dann die Mannigfaltigkeit der Schweiz als Schule der Freundschaft sieht. Dass Die Schweiz mit dieser kotextuellen Nähe eine literarische Filiation von Keller zu Walser andeuten möchte, wäre zu vermuten.

Hier sei auch auf eine der offiziellen Postkarten zur Bundesfeier von 1916, die in dieser *Illustrierte Rundschau* vorgestellt werden, hingewiesen:



Bundesfeierkarte 1916, entworfen von hans Markwalder, Zurich.

Abb. 3: Bundesfeierkarte 1916.

Hans Markwalder symbolisiert hier die Schweizer Friedenswünsche für das vom Krieg gestörte Europa mit vier Kindern, die unter dem Zeichen der Schweizerfahne den Völkern jenseits der Landesgrenzen die Friedenspalme bringen möchten. Rückblickend ist diese Postkarte ein Beweis dafür, wie sich das Bild der Schweiz ab dem Ersten Weltkrieg als eine 'Friedeninsel' herauszukristallisieren beginnt. Beim Beschreiben der Bundesfeier scheint Walser – mit seinem Vergleich der stillen Nacht mit einem verschlossenen Zimmer – in die gleiche Richtung zu weisen.

Auch wenn die Schweiz 1916 weiterhin vom Krieg verschont blieb, war das Unsicherheitsgefühl in der Schweizer Bevölkerung nach wie vor sehr stark. Dies bekräftigte deren Bereitschaft bzw. deren Pflicht, das Heimatland zu verteidigen. Das Deckblatt von *Die Schweiz* appelliert an diese kollektive Pflicht und erinnert gleichzeitig an die Tapferkeit der alten Eidgenossen, dies mit einem Schweizer Soldaten mit Hellebarde (siehe die Abbildung auf der nächsten Seite). Auch diese Elemente konnte der Leser von *Die Schweiz* in *Hans* finden: Die Abreise von Hans nach Bern am Ende der Geschichte spiegelt Hansens Pflicht wider, sein Heimatland zu verteidigen. Und mit der Anspielung auf die Schlachten von Grandson und Murten wird die Tapferkeit der Eidgenossen während der Burgunderkriege hervorgehoben. Zwischen den Buchdeckeln von *Seeland* löst sich *Hans* von diesem medialen Kontext.

216 HANS

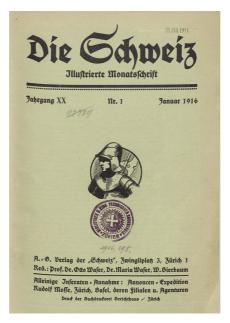


Abb. 4: Deckblatt Die Schweiz

Hier sei noch auf Walsers Glückwunsch zum 25jährigen Erscheinen der Zeitschrift "Die Schweiz" hingewiesen, welcher im Januarheft 1921 von Die Schweiz erschien und im Band Träumen nachgedruckt wurde. Dieser Text liefert sicher auch Indizien über die Gründe, welche Walser dazu geführt haben könnte, seinen Erzähltext Hans für eine Publikation in Die Schweiz zu reservieren:

Die "Schweiz" ist in meiner Erinnerung eng mit dem Militärdienst verknüpft. Mir tritt ein Berghäuschen vor die Augen, wo wir unser zirka zehn Mann Wache hielten. [...] Nun, da fand ich auch Hefte der "Schweiz" und las sie mit Lust und sagte mir, daß sie Reichliches darbieten, und dachte dabei über mancherlei Vergangenes und Zukünftiges, [...]. (SW 16, 417)

HANS 217

7.7. Schlussbemerkungen

Die Analyse von *Hans* bestätigt den Befund von Paul Keckeis' Essay über Walsers literarische Militärsoziologie, nämlich, dass "[sich] die Legende vom unpolitischen Dichter [] mit Blick auf Robert Walsers literarische Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg [...] gründlich widerlegen [lässt]"²⁶⁷. Während sich der Erzähler in Walsers 'Soldatentexten', welche Keckeis analysiert²⁶⁸, "nie eindeutig als Kriegsgegner oder Befürworter des Krieges"²⁶⁹ positioniert, ist *Hans* weniger ambivalent: Bei der Beschreibung von Hansens friedlichem Leben – als Kontrastraum bzw. Kontrasttraum zum Kriegskontext – geht es Walser primär um ein pazifistisches Porträt, um dies umso mehr bei der Bearbeitung. Seine Verweise auf den Krieg sind aber keine Kommentare zum politischen Tagesgeschehen, berufen sich auf keine spezifische politische Bewegung.

Die Untersuchung von Hans entspricht in einem Punkt nicht jener von Paul Keckeis: Während für Keckeis Walsers Feuilleton Beim Militär (September 2015) – vom Spaziergang abgesehen – "den früheren Schlusspunkt [Walsers] literarische[r] Auseinandersetzung mit dem Komplex Krieg – Militär – Soldatenwesen während des Ersten Weltkriegs"²⁷⁰ markiert, ist Hans ein späteres Beispiel dafür. In Hans behandelt Walser das Thema Krieg im Zusammenhang mit Patriotismus, ein Thema, das Keckeis in seiner Untersuchung von Walsers literarischer Militärsoziologie nicht anschneidet. Auch sie würde eine transversale Lektüre von Walsers Gesamtwerk benötigen, um die Konturen von Walsers literarischer Auseinandersetzung mit dem Thema herauszuarbeiten.

Walser legte großen Wert darauf, Seeland als 'Denkmal' zu betrachten, bereits bevor er sich dazu entschloss, die Erstfassungen zu überarbeiten. Dieser denkmalartige Charakter des Buches wird in der Bearbeitung von Hans unterstrichen, indem an einer Stelle das Wort "Erinnerung" durch "Andenken" ersetzt wird:

Es blieb ihm in lebendiger Erinnerung ein Wiesenweg mit einem heimkehrenden schönen, sanften Mädchen unter hohen Nußbäumen, ebenso eine breite Landstraße im Sonnenuntergangslicht, wo die Abendsonne [...]. (Sz, 444)

In lebendigem, treuem Andenken blieb ihm ein heimeliger, von hohen Nussbäumen beschatterter, zarter, alter, guter Wiesenweg mit eben von der Arbeit heimkehrendem, sanftem, schönem Mädchen, [...]. (KWA 1-11, 175)

²⁶⁷ Keckeis: Füsilier und Schriftsteller, S. 99.

²⁶⁸ Der Soldat (Erstdruck Dez. 1914 in der Neuen Zürcher Zeitung; SW 16, 333–334), Etwas über die Soldaten (Erstdruck Juli 1915 in Schweizerland; SW 16, 334–337), Beim Militär (Erstdruck Sept. 1915 in der Neuen Zürcher Zeitung; SW 16, 337–339).

²⁶⁹ Keckeis: Füsilier und Schriftsteller, S. 105.

²⁷⁰ Ebenda, S. 109.

218 HANS

Walsers Erzähltext *Hans* wäre dann ein alternatives, literarisches 'Denkmal' an einen ebenso alternativen 'Helden', welcher in seinem "Andenken" den Frieden und nicht den Krieg aufrechterhält. Das Wort 'Andenken' bezeichnet zudem einen "Gegenstand, an den sich die Erinnerung an jemanden, etwas, eine Zeit knüpft"²⁷¹. Es weist so auf die Materialisierung der Erinnerungen und indirekt auch auf das Buch *Seeland* hin.

²⁷¹ "Andenken (2)" (DudenWörterbuch, online).

8. Schluss

Dieses Schlusskapitel fasst die wichtigen Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung zusammen. Im Vordergrund stehen sowohl formale wie auch inhaltliche Aspekte, die sich in den einzelnen Analysen und anhand der vergleichenden Lektüre der Seeland-Texte mit deren Erstfassungen herauskristallisiert haben. Die gewonnen Erkenntnisse dienen dabei als Grundlage für eine Gesamtwürdigung von Seeland, von dieser Neukreation aus der Selbstrevision heraus. Von diesem fertigen Buchprojekt her sollen hier Walsers Texte abschließend nochmals beleuchtet werden, und auf dieses Buchprojekt hin zielt dieses allgemeinere Fazit.

Stilistische und narrative Änderungen, Gattungstransformationen

Tendenziell zeichnen sich die ersten Fassungen der Seeland-Texte durch einfachere Satzkonstruktionen ohne kausale oder temporale Verbindungen sowie durch emphatische Wiederholungen und eine beachtliche Zahl von Ausrufezeichen und deiktischen Ausdrücken aus. Bei der Überarbeitung werden viele Wiederholungen der Erstdrucke weggelassen und die Ausrufezeichen durch Fragezeichen ersetzt, was die Aussagen weniger emotional macht und die reflexive Dimension der Buchfassungen unterstreicht. Der inhaltliche Zusammenhalt und die Textkohäsion werden durch Konjunktionen und Relativpronomen verstärkt. Nicht selten ersetzen diese neuen Konnektoren die deiktischen Ausdrücke der Erstfassungen.

In der Selbstrevision des Textes tritt der Erzähler als Subjekt des Erzählens bewusster auf: Für den Erzähler von *Reisebeschreibung* "soll" diese Reisebeschreibung "den, der sie liest, [...] unterhalten" (NM, 320). Der Erzähler von *Reisebericht* dagegen verkündet: "ich [...] will" den Leser mit dieser Reisebeschreibung "unterhalten" (KWA 1-11, 36). Der Erzähler der Bearbeitung erzählt bewusster, kontrollierter und reflektierter: er sucht einen engeren Kontakt mit dem Leser, während er sich gleichzeitig vom Protagonisten der Geschichte (in den Er-Erzählungen) oder von sich selbst als erlebendem Ich (in den Ich-Erzählungen) distanziert.

Weitere narrative und stilistische Änderungen stehen im Zusammenhang mit Veränderungen in der literarischen Gattung, denen die einzelnen Texte zuzuordnen sind: Der Erstdruck von Leben eines Malers, der den Untertitel Novelle von Robert Walser trägt, weist noch erkennbare Novellenmerkmale auf: eine geschlossene Form, eine Rahmenstruktur, eine noch spürbare dramatische Kurve, einen 'mündlichen' Stil. Am Textende reflektiert der Er-Erzähler über die Gattungszugehörigkeit der Geschichte: "Meine Studie oder Novelle geht zu Ende." (NR, 108) Während der Begriff "Novelle" auf die erzählte Geschichte verweist, bezieht sich "Studie" auf die Bildbeschreibungen und thematischen Exkurse. Bei der Zweitfassung

werden die Novellenmerkmale, welche der Erstdruck aufweist, gestrichen. Indem Walser den Untertitel Novelle von Robert Walser und die Aussage "Meine Studie oder Novelle geht zu Ende" weglässt, verzichtet er auf jegliche Gattungsbezeichnung. Dies kann als metadiskursives Zeichen gelesen werden, das zeigt, dass eine mögliche Nähe oder Distanzierung zur Gattung Novelle nicht mehr zu seinen Anliegen zählt. Dagegen wird im Laufe der Überarbeitung der Begriff 'Studien' hinzugefügt, um die Skizzen des Malers zu bezeichnen: "Schon hatte der Maler Mappen voll Studien." (KWA 1-11, 12) Das lässt sich als eine Verschiebung der "Malerei" auf die Ebene des Textes selbst lesen. So wird das "Experimentelle" und "Skizzenhafte' der Zweitfassung metadiskursiv hervorgehoben. Zudem äußert sich der Erzähler der Bearbeitung über einige Merkmale der Gattung Novelle, z.B. über deren Aufbau, welcher sich traditionell - wie im Drama - um einen Wendepunkt dreht: "Im Mai [...] kam es zum Abschied, der sich gross und tragisch wie ein Drama gestaltete." (KWA 1-11, 16) Dadurch kommentiert die Bearbeitung vielleicht auch die Erstfassung und deren Nähe zur Novelle.

Die Texte Reisebeschreibung und Reisebericht weisen natürlich einige Merkmale der Gattung 'Reisebericht' auf: den Bezug zu einer realen Reise, die chronologische Wiedergabe des Reiseverlaufs, eine Vorrede am Textanfang. Einige der bereits im Erstdruck spärlichen lokalen Hinweise sind in der Zweitfassung nicht mehr zu finden, so dass sich letztere stärker als die Erstfassung von diesem Merkmal der Gattung löst. 'Reiseberichten' ist meist auch gemeinsam, dass sie von fremden Ländern und Völkern berichten. Walser dagegen führt seinen Leser in die Nähe. Dabei wird in Reisebericht die Oppositionen zwischen Fernem und Nahem, zwischen Großem und Kleinem selbst wieder zum Thema, das metadiskursiv behandelt wird. Der Wert, den der Erzähler von Reisebericht auf den 'Schreibweg' legt, wird am Ende der Geschichte mit einer Metapher aus dem Reisewortschatz hervorgehoben: Beim (Be-)Schreiben sollte er sich nämlich "Zügel an [] legen" (KWA 1-11, 55). Dadurch wird das Thema der Reise auf der Meta-Ebene re-konkretisiert'.

Der Spaziergang unterscheidet sich von den fünf anderen Texten von Seeland insbesondere dadurch, dass hier im Doppelspiel von Spazieren und Erzählen / Schreiben die Gestaltung des Erzählens selbst thematisiert wird. Demzufolge fokussierte sich die Analyse auf einige Aspekte des Erzählens. Der Fassungsvergleich macht deutlich, dass die narrative Gestaltung in der Bearbeitung durch die sprachliche Neugestaltung integrativer und stärker kausallogisch integriert wird.

Naturschilderung und Naturstudie haben viel mit den Rambles gemeinsam, welche als eine klassische Form der amerikanischen Gattung Nature Writing betrachtet werden: Wie in Rambles reisen Walsers Ich-Erzähler nicht weit weg, sie wenden sich vielmehr mit intensiven Gefühlen den

Erscheinungen ihrer vertrauten Umgebung zu. Bei Walsers Texten fehlt allerdings das erste Merkmal der Gattung Nature Writing: "natural history information"²⁷². Ihre Referenz ist nicht primär die Natur, die als solche nur unscharf geschildert wird, sondern die Naturerfahrung. Die Problematisierung nimmt bei Naturstudie noch zu, indem der Gegenstand der zweiten Fassung auch die erste Fassung ist. In Naturstudie distanziert sich der Ich-Erzähler von einer 'reinen' Naturbeschreibung und gleichzeitig von den Rambles dadurch, dass er seine Naturschilderungen durch zahlreiche generelle Reflexionen entfaltet. Er legt zudem besonderes Augenmerk auf die sprachlich gestaltete Darstellung der Natur.

In Das Bild des Vaters entsteht das "Bild' des Vaters in der Rede der Kinder und nicht in einer Beschreibung, so dass sich dieses Bild nicht nur von einem bildkünstlerischen Porträt, sondern auch von dessen feuilletonistischer Entsprechung, dem literarischen Porträt, immer stärker distanziert. Der Fassungsvergleich zeigt, wie auch hier die Bearbeitung die Elemente der Erstfassung stärker integriert: Der inhaltliche Zusammenhalt und die Textkohäsion werden verstärkt, die Sprachregister der Kinder harmonisiert. Dadurch löst sich die Bearbeitung deutlicher als die Erstfassung von der Gattung des literarischen Porträts: Das Leben des Vaters wird erzählbar gemacht. Der epische Charakter der Bearbeitung wird mit der Metapher des "Fadens" unterstrichen: "Hierauf übernahm das fünfte Kind den Faden, indem es sprach: [...]." (KWA 1-11, 152)

In der Erzählung *Hans* wird das Bild des Idyllischen dadurch gebrochen, dass dessen Künstlichkeit immer wieder offengelegt wird, und dies umso mehr noch bei der Bearbeitung. In *Seeland* fällt der Untertitel der Erstfassung – *Ein Idyll von Robert Walser, Biel* – weg. Dagegen fügt der Erzähler der Bearbeitung den Begriff 'idyllisch' hinzu, um die Position von Hans als einem idyllischen Helden zu markieren, aber auch leicht ironisch zu relativieren: "Unsern sicher eher idyllischen als dramatischen, eher spassigen als tragischen Helden dünkte es [...]." (KWA 1-11, 171) Dadurch kommentiert die Bearbeitung vielleicht auch den Erstdruck und dessen größere Nähe zum Idyllischen.

Insgesamt weisen die Seeland-Texte eine einheitlichere Erzählweise auf, welche sich von den Gattungsmerkmalen der Erstfassungen löst. Die Untertitel der Erstfassungen, welche die Texte einer Gattung zuordnen, werden weggelassen. In den Zweitfassungen werden dafür die Bedingungen und Methoden der Gattungen auf die Textebene gehoben und dort metadiskursiv und/oder metaphorisch reflektiert. Die Kommentare überschreiben sozusagen die Gattungen. Man könnte die These wagen, dass eine

²⁷² J. Thomas Lyon nennt drei Grundmerkmale, die die Gattung *Nature Writing* charakterisieren: "natural history information, personal responses to nature, and philosophical interpretation of nature" (Lyon: *A Taxonomy of Nature Writing*, S. 276). – Für mehr Details vgl. den Abschnitt 4.2 dieser Arbeit.

Gattung sui generis – "Seeland" – kreiert wird, jedoch als eine offene Form, die sich über einzelne traditionelle Gattungsmerkmale hinwegsetzt. Der Titel Studien, den Walser ursprünglich für Seeland gewählt hat, verweist auf die reflexive Dimension der Bearbeitung und deutet auf diese offene Form hin. Als Sammelbegriff würde "Studien" nämlich Prosatexte unterschiedlicher Art umfassen können, die nicht einer strengen formalen Ordnung unterworfen sind.

Wie ein Bild für diese offene Form des gesamten Seeland-Projekts erscheint unter diesem Gesichtspunkt die Struktur von Das Bild des Vaters. In diesem Text meldet sich der Er-Erzähler am Anfang der Geschichte, um diese einzuführen und dem ersten Kind des verstorbenen Vaters das Wort zu überlassen. Im Laufe der Erzählung erscheint er noch sechsmal kurz, um jeweils dem nächsten Kind das Wort zu erteilen. Als Sammlung von sieben Erzählungen, die durch einen Er-Erzähler 'orchestriert' wird, stellt Das Bild des Vaters sozusagen eine mise en abyme der Struktur der gesamten Seeland-Sammlung dar. ²⁷³ Diese Er-Erzählstruktur von Das Bild des Vaters verbildlicht – meiner Meinung nach – am greifbarsten jene eigene Seeland-Erzählebene, auf welcher der Erzähler der Bearbeitung, der nun bewusster, kontrollierter, reflektierter und distanzierter erzählt, den Leser anspricht und ihn auf den Gang durch die Texte mitnimmt.

Das Verhältnis zur Natur

Abgesehen von der Erzählung *Das Bild des Vaters*, in der die Natur keine besondere Rolle spielt, zeigt die vergleichende Lektüre der *Seeland-*Texte mit deren Erstfassungen ähnliche Entwicklungen, was das Verhältnis des Subjekts zur Natur betrifft.

Generell steht das wahrnehmende Subjekt der Erstfassung im Zentrum der Naturerfahrung. Seine oft synästhetische Wahrnehmung und Darstellung der Natur dient keiner genauen Beschreibung der Natur, sondern einer Betonung seiner Gefühle. Es sucht eine spirituelle Nähe zur Natur über ihre sinnlich-emotionale Wahrnehmung, versieht die Natur immer wieder mit vorbildlichen menschlichen Zügen, womit es seine Sehnsucht nach den entsprechenden Qualitäten für die Menschen kundtun kann. Von der Schönheit der Natur lässt es sich berauschen. Die oben zitierten stilistischen Merkmale der Erstdrucke – einfache Satzkonstruktionen, emphatische Wiederholungen, Benutzung von deiktischen Ausdrücken und Ausrufezeichen – erwecken den Eindruck, es werde hier "unmittelbar' erzählt.

²⁷³ Mit dem längeren Erzähltext *Marie*, welchen Walser schlussendlich in *Poetenleben* aufgenommen hat, hätte *Seeland* ursprünglich auch sieben Texte enthalten sollen. – Vgl. dazu die Entstehungsgeschichte von *Seeland* (Abschnitt 1.1 dieser Arbeit).

Bei den Naturbeschreibungen verstärken diese Merkmale das emotive Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zur Natur. Der Erzähler entfernt sich allerdings immer wieder von einem Abbildverhältnis zur Natur, indem er den Schilderungspassagen allgemeinere Reflexionen folgen lässt. Trotzdem wäre der Erzähler der Erstfassung eher ein – in Schillers Terminologie²⁷⁴ – "naiver" Dichter, der nach einer umfassenden Harmonie zwischen Natur und Kultur strebt.

Bei der Bearbeitung werden die positiven Naturbeschreibungen der Erstfassung immer wieder verkürzt. Das synästhetische Wahrnehmen, das emotionale Kurzschließen von Subjekt und Natur, die Sterbefantasie, der Bezug zu Gott als einer Schöpfergröße fallen weg. Dass das Schöne nicht einfach als gegeben gilt, sondern vom Subjekt herbeigeführt werden muss, bildet eine wesentliche Entwicklung zwischen den zwei Fassungen der Texte: Für den Maler der Erstfassung von Leben eines Malers "war [die Welt] überwältigend ernst, überwältigend schön" (NR, 96). In der Zweitfassung "kam [dem Maler] die Welt überwältigend schön, ernst und gross vor" (KWA 1-11, 12). Es geht dem Erzähler der Bearbeitung zudem darum, an der Dichotomie Natur-Kultur, die hier als nicht mehr aufhebbar betrachtet wird, mittels der Sprache zu arbeiten. Grundlegend dafür ist das Weglassen der antropomorphisierenden Vergleiche Mensch-Natur. So wird die Tendenz, menschliche Eigenschaften ,naiv' auf die Natur zu projizieren oder diese aus der Natur zu entnehmen, wesentlich abgeschwächt. Der Erzähler der Bearbeitung stellt insofern eher einen in Schillers Sinn "sentimentalischen" Dichter dar, der ein neues Verhältnis zur Natur über die Kunst sucht.

Romantische Bezüge

Die vorangegangenen Bemerkungen über das emotive Verhältnis des Subjekts zur Natur gelten auch für die romantische Natur: Von einem romantischen Einswerden mit der Natur kann in den Bearbeitungen nicht mehr die Rede sein. In der Zweitfassung von *Der Spaziergang* geht es dem Ich-Erzähler auch darum, das Romantische ein Stück mehr ins Existentielle umzuwandeln. In *Hans* findet sich eine ähnliche Verschiebung, indem sich in der Bearbeitung unter der Naturverehrung die Lebensprobleme eines Junggesellen zeigen. Die Analyse zeigt zudem, dass Walser die romantische Natur nicht als Flucht aus der Gegenwart braucht, sondern als Gegengewicht gegen die moderne Welt – die er aus seinen Erzählungen nicht verdrängt, sondern im Gegenteil in sie aufnimmt.

²⁷⁴ Vgl. Schiller: *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* und den Abschnitt 4.3 dieser Arbeit.

In der Bearbeitung wird der romantische Blick auf die Natur oft durch metadiskursive Einschübe betont und die Illusion dadurch gebrochen: Während für den Erzähler von Naturschilderung "[d]as Grün [] einen wunderbaren Zauberklang von Jugend [besaß]" (Rh, 28), merkt der Erzähler von Naturstudie an: "Das Grün besass in der Tat einen überraschenden, ich möchte sagen, himmlischen Ausdruck von Jugend." (KWA 1-11, 64) Die Bearbeitung kommentiert zudem oft den Erstdruck, wenn dieser von träumerischen Naturkulissen Gebrauch macht, was in den Erstfassungen weit häufiger der Fall ist. Dadurch kommentiert die Bearbeitung offensichtlich auch die Tendenz der literarischen Romantik und von deren neuem Nachleben um 1900, immer wieder auf die Naturschönheit und auf die schwärmerische Emotionalität zurückzugreifen. Die Bearbeitungen enthalten in sich Brüche, die dann ihrerseits wieder auf romantische Vorbilder zurückverweisen. Zu dieser Reflexion im Sinne der Frühromantiker gehört etwa die Reflexion des literarischen Mediums im und am Konkurrenzmedium des Bildes, wie es Walser in Leben eines Malers entwickelt (vgl. dazu den Abschnitt 2.7.2). Insofern wird die Romantik in den zweiten Fassungen nicht annulliert, sondern neu formuliert. In den reflexiven Überarbeitungen nähert sich Walser wieder dem romantischen Programm, wenn auch diesmal auf einer anderen Stufe. Man könnte von einem "sentimentalischen" Romantiker sprechen.

Aufschlussreich ist nicht zuletzt Walsers Entscheid, den Prosatext *Marie* – der ursprünglich in *Seeland* hätte eingehen sollen – schlussendlich in *Poetenleben* aufzunehmen. In dieser Geschichte schildert der Erzähler, wie er im Wald einer geheimnisvollen Frau mit dem Namen Marie begegnet und wie er sich regelmäßig mit ihr dort trifft. Für den Erzähler ist Marie die "Frau in Person, die für die Liebe und für das Glück eines Menschen geschaffen zu sein schien" (SW 6, 81) – eine romantische Gestalt *par excellence*. Zur reflektierten Romantik, wie sie Walser in *Seeland* gestaltet, hätte eine weltenrückte romantische Geschichte wie *Marie* nicht gepasst.

Referenz Welt – Referenz Text

In diesen Schlussbemerkungen soll nicht vergessen werden, dass der Gegenstand von Seeland vor allem Texte sind: Die Überarbeitung schließt eine Lektüre der Erstfassung ein; sie ist zugleich ein kommentierender Meta-Text und eine neue Kreation. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist eine Stelle aus den Texten Naturschilderung und Naturstudie. Indem sich der jeweilige Erzähler nach einer Abschweifung zur Ordnung ruft, verkündet er auch, was der Gegenstand seines Textes sei:

Ich könnte noch ein anderes kleines Liebes-Zwischenspiel erwähnen, aber ich will es unterlassen, denn das alles gehört hier, wie ich glaube, nicht recht zur Sache, deren Wesen die Natur ist. Zur Sache, zur Sache! (Rh, 30)

Wie mir übrigens scheint, könnte ich recht gut noch ein anderes interessantes Liebeszwischenspiel anfügen und einflechten. Ich will solches jedoch unterlassen, weil ich der Ansicht bin, dass jedes derartiges Geplänkel, Gemunkel usw. hier kaum am Platze wäre und daher keineswegs hierher gehört. "Bleiben Sie gefällig bei der Sache, geehrter talentierter Herr Verfasser", möchte ich zu mir selber sagen. In der Tat handelt es sich hier mehr um Natur als um irgend etwas sonstiges, mehr um stille, zielbewusste Weltbetrachtung als um dramatische oder amuröse Auftritte. (KWA 1-11, 69f.)

Nach der Abschweifung wendet sich der Ich-Erzähler der Erstfassung unmittelbar der "Natur" und somit der Referenz 'Welt' zu. Dem Ich-Erzähler der Bearbeitung geht es vor allem um die Referenz 'Text', um seine Investition beim Beschreiben beziehungsweise beim Schreiben ("zielbewusste Weltbetrachtung"), welche sich in der Wendung "in der Tat" widerspiegelt. Das neu hinzugefügte Verb "einflechten" verschiebt zudem die Textur des Textes (Text: lateinisch *texere* 'weben', 'flechten') auf die Textebene und hebt diese hervor. Das "Geplänkel, Gemunkel" verweist auf das harmlose Wortgefecht, in welches der Erzähler in der Szene zuvor verwickelt ist. In ihren Lautwiederholungen machen diese Worte auf die akustische Dimension der Sprache aufmerksam.

Wie diese Passage belegt, geht bei der Bearbeitung die Verschiebung des Fokus auf den Text mit einer verstärkten Inszenierung des Erzählers als "Verfasser" des Textes einher. Und unter die Referenz 'Text' sind nicht nur die Erstdrucke zu zählen, sondern auch weitere literarische Referenztexte. Symptomatisch dafür ist die eindeutige Literarisierung der Seeland-Fassungen. So gibt es neue Anspielungen auf Leo Tolstoi und Heinrich von Kleist in Reisebericht (KWA 1-11, 50f.), auf Shakespeares Trauerspiel Hamlet in Reisebericht (KWA 1-11, 38) und in Naturstudie (KWA 1-11, 70), auf Stowes Roman Onkel Toms Hütte in Naturstudie (KWA 1-11, 70), auf Kotzebues Trauerspiele in der bearbeiteten Fassung von Das Bild des Vaters (KWA 1-11, 155) und auf Puschkins Novelle Der Postmeister in der Zweitfassung von Hans (KWA 1-11, 178).

Verhältnis zur Malerei – Frage nach der literarischen Mimesis

Gegenstand von Seeland ist verstärkt auch der Text, und damit werden allgemeine Fragen gestellt nach den Möglichkeiten und den Grenzen der Literatur, insbesondere im Bereich des mimetischen Vermögens. Dabei stützt sich Walser immer wieder auf die Nachbarkunst Malen, um über die eigene Kunst zu reflektieren. Im Folgenden werden wichtige Befunde der vergleichenden Lektüre vorgestellt, was das Verhältnis zur Malerei und die Mimesis-Frage betrifft.

Bei den Naturbeschreibungen streicht Walser im Prozess der Überarbeitung immer wieder akustische Elemente und Synästhesien, so dass die Natur tendenziell zum Bild wird. In den zweiten Fassungen wird dies durch neue malerische oder visuelle Metaphern markiert: Als der Erzähler von Reisebeschreibung in einer Schlucht wandert, möchte er sich nie wieder von "so traulicher, verbindlicher Stelle", von "so holden Melodien" (NM, 323) entfernen. Der Erzähler von Reisebericht dagegen möchte nie wieder aus "so gefälligem Schauplatz", aus so "fesselndem Gemälde" (KWA 1-11, 41) herausgehen. Bei den Bildbeschreibungen (vgl. dazu den Abschnitt 2.4) zeigt sich eine Gegenentwicklung: Bewertende Adjektive, akustische und olfaktorische Elemente sowie Synästhesien werden generell beibehalten; an einigen Stellen werden sogar neue eingefügt, um das Bild sprachlich umzusetzen. Dadurch werden die vielseitigen Möglichkeiten der Literatur hervorgehoben: Natur- und Bildbeschreibungen lassen sich in der Literatur sowohl mit als auch ohne diese Elemente ,erstellen', was in der Malerei nicht möglich ist.

Bei der Bearbeitung macht der Erzähler weniger Gebrauch von den Grundfarben der Natur, wie um sich von den Farben als genuinem Medium der Malerei zu distanzieren. Diese Entwicklung steht auch im Zusammenhang mit dem neuen Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zur Natur: die Grundfarben der Natur werden nämlich häufig eingesetzt, um die Landschaft sinnlich zu machen. Der Erzähler der Bearbeitung benutzt dafür abgeleitete Formen wie grünlich, die Nuancen und Bewertungen ins Spiel bringen. Exemplarisch dafür sind die in *Naturstudie* neu hinzugefügten Schmetterlinge, die "schneeweiss, rötlich, bläulich und gelb umher [taumeln]" (KWA 1-11, 67). Dies bringt eine Farbpalette und Bewegungen mit sich, die in *Naturschilderung* nicht zu finden sind.

Dem Erzähler der Bearbeitung geht es auch darum, Naturelemente durch ihre spezifischen Eigenschaften zu vermitteln: In *Reisebeschreibung* geht es um "die grüne Erde und de[n] blaue[n] Himmel" (NM, 318), in *Reisebericht* dagegen um "Beiderlei Elemente, Festes wie Zitterndes und Fliessendes" (KWA 1-11, 32). Die Beschreibungen bewegen sich somit

²⁷⁵ Für einen Überblick über Walsers Verwendung der Grundfarben der Natur in den Texten von *Seeland* und deren Erstdrucke vgl. die Tabelle im Abschnitt 2.6 dieser Arbeit.

auch ins Abstrakte. Solche Abstrahierungen sind bei den Bearbeitungen immer wieder zu finden und gehen oft mit neuen Reflexionen des Erzählers über die Weltlage einher.

Wie das Zitat aus dem vorhergehenden Abschnitt zeigt, 'färbt' Walser die Buchfassungen mit einer Wortwahl, welche mehr vom Klang als vom Inhalt geleitet wird: "Geplänkel, Gemunkel". Durch die Natur marschiert der Erzähler von *Reisebeschreibung* als "wandernder Naturschwärmer" (NM, 317), der Erzähler von *Reisebericht* als "schwärmender Wanderer und wandernder Landschaftsschwärmer" (KWA 1-11, 31). Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist eine Passage aus der Zweitfassung von *Der Spaziergang*, in welcher sich der Erzähler über seine Erzählweise äußert:

Man sieht, wie viel ich zu erledigen habe und wie dieser scheinbar so bummelige und behagliche Spaziergang voll praktischer geschäftlicher Verrichtungen ist, und man wird daher [...]. (KWA 1-8, 192)

Man sieht, wie viel ich zu erledigen habe, und wie dieser scheinbar bummelige, behagliche Spaziergang von praktischen, geschäftlichen Verrichtungen förmlich wimmelt. (KWA 1-11, 104)

Während es sich in der Erstfassung noch um eine Bemerkung des Erzählers über den 'realen' Spaziergang handelt, kann das "förmlich wimmel[n]" der Zweitfassung als Metapher gelesen werden, wie die Bearbeitung in ihrer 'Form wimmelt'. Durch seine onomatopoetischen Klänge verweist das Verb wimmeln auf die akustische Dimension der Sprache, die sich in den Lautwiederholungen – "förmlich wimmelt" – widerspiegelt.

Walser hatte auch seine eigene Vorstellung über die typographische Gestaltung des Buches. Er "sei der Meinung" – wie Walser an den Rascher Verlag schreibt – "daß sich für das Seelandbuch, dessen Charakter vorwiegend naturhaft ist, *Fraktur* besser eigne wie Antiqua. [...] Fraktur hat immer etwas Warmes, Rundliches, Gutherziges." (BA1, 503, Hervorh. R.W.). Die Schrift solle auch den inneren Charakter der Naturschilderungen nachzeichnen.

In Seeland werden Wörter – wie die Natur – in ihrem Klang, ihrer Bewegung, ihrer Materialität wahrgenommen. Nicht umsonst betont Walser, dass der Titel Seeland "sinnlich" "tönt" bzw. "ist" (BA1, 427 u. 444). Die Natur wird mit oder ohne Farben und Synästhesien dargestellt, ihre Schilderung öffnet sich dem Abstrahieren, der Reflexion. In der Selbstrevision der Texte setzt sich Walser intensiv mit der Frage nach dem mimetischen Vermögen der Literatur auseinander, hebt die vielseitigen Möglichkeiten des Sprachlichen hervor. All dies könnte auch erklären, warum er sich gegen eine Illustration des Buches durch seinen Bruder Karl wehrte: "Das Dichterisch-Denkerische ist zu dominierend. Bilder und Wort würden hier einander eher stören, gegenseitig beeinträchtigen als helfen und heben." (BA1, 449, Hervorh. R.W.)

Schweizerische Akzente – universeller Charakter des Buches

Im Prozess der Bearbeitung überschreibt Walser einige der lokalen Referenzen der Erstfassungen. Das Wort "Seeland", das in *Reisebeschreibung* (NM, 332) vorkommt, wird in *Reisebericht* durch die Wendung "See- und Mattenland" (KWA 1-11, 55) ersetzt. Das "Erlenwäldchen[]", welches in *Reisebeschreibung* (NM, 331) erwähnt wird und in Walsers Zeit ein konkreter Ort am Bielersee war, fällt in *Reisebericht* weg. Die lokalen Spuren löscht Walser aber nicht ganz. In beiden Fassungen von *Leben eines Malers* werden die Wanderungen des Malers in der Gegend des Seelands lokalisiert: Eine "Juralandschaft, genannt "Bözingenberg" (NR, 101 / KWA 1-11, 19). Auch in *Reisebeschreibung* und in *Reisebericht* wird die Geschichte im Raum Seeland verortet: Hierzu zählen die Hinweise auf das Kloster Bellelay als Ausgangspunkt der Reise und auf die Stadt Solothurn als Reiseziel. Bezüge zur Stadt Biel behält Walser bei der Bearbeitung von *Der Spaziergang* bei. Zu nennen ist die Villa "Terrasse", wo der Maler "Karl Stauffer-Bern" zeitweise wohnte (KWA 1-8, 219 / KWA 1-11, 133).

Die Erweiterung der Realität durch Phantasie geht oft mit einer Erweiterung der Schweiz durch fremde Orte einher. In *Reisebeschreibung* und *Reisebericht*, als der Erzähler in einen "von der Sonnenglut gänzlich verbrannten Wald" gelangt, bildet er sich ein, er sei in "Zentralamerika" oder "Spanien" (NM, 321 / KWA 1-11, 38). Im *Spaziergang* tauchen "Paris und Petersburg, Bukarest und Mailand, London und Berlin" (KWA 1-8, 182 / KWA 1-11, 94) vor dem inneren Auge des Erzählers auf. *Hans* ist der Text von *Seeland*, den Walser im Prozess der Bearbeitung am meisten durch fremde Orte erweitert. Ein Platz erinnert den Protagonisten der Erstfassung an "Toledo" (Sz, 440), den Protagonisten der Zweitfassung dagegen an "Granada, Madrid, Barcelona, Sevilla und Toledo" (KWA 1-11, 163).

Diese doppelte Bewegung bei den Buchfassungen – weniger schweizerische Bezüge, dazu mehr fremde Orte – stellt eine Öffnungsperspektive gegen eine geschlossene Schweiz dar und kann in Verbindung mit einer pazifistischen Welterweiterung gebracht werden. Das ist für die Perzeption von Seeland als Buch wichtig, denn dadurch werden die Texte aus der konkreten Lokalisierung, in welchen sie entstanden sind, 'dekontextualisiert' und für andere Gegenden verallgemeinert und versinnbildlicht. Dies betont Walser, als er verkündet, "Seeland" könne "in der Schweiz oder überall sein, in Australien, in Holland²⁷⁶ oder sonstwo" (BA1, 444). Die Analyse von Leben eines Malers und Das Bild des Vaters zeigt auch, wie der Lebensgang des Malers bzw. des Vaters im Zentrum des Erstdrucks steht, während bei der Bearbeitung generelle Kommentare und ein allgemeineres Menschenbild in den Vordergrund rücken. Es geht um den universellen Anspruch der geschilderten Landschaft und der dargestellten Einzelschicksale.

²⁷⁶ "Zeeland" (deutsch "Seeland") steht auch für eine Provinz in den Niederlanden.

Zwischen den Buchdeckeln lösen sich die Texte zudem vom medialen Kontext, in dem sie erst publiziert wurden. Aus Walsers Korrespondenz wissen wir, dass er *Der Spaziergang* auf Einladung des Huber Verlags für die Sammlung *Schweizerische Erzähler* schrieb. Der Hinweis auf seine militärische Funktion – "Landwehrbataillon 134/III" (KWA 1-8, 176) – war offenbar durch den Kontext der Erstpublikation motiviert. Mit dem Anspruch nach einem Weltformat für *Seeland* fällt in der Bearbeitung Walsers Hinweis auf seine militärische und schweizerische Zugehörigkeit weg. *Das Bild des Vaters* erschien 1916 im Augustheft der Zeitschrift *Schweizerland*. In diesem Kontext kann das Bild des friedlichen und menschenfreundlichen Vaters als "Miniaturbildnis" für eine stille und neutrale Position der Schweiz während des Ersten Weltkrieges gelesen werden. Im Kontext von *Seeland* löst sich dieses idealisierte Porträt von solchen Lesarten.

Text und Bild

In seiner Rezension von Seeland in der Neuen Zürcher Zeitung vom 15. Dezember 1920 geht Hans Trog auf die Harmonie zwischen Roberts "Poesie" und Karls Radierungen ein:

Die Poesie, die in Roberts Prosadichtungen steckt, wohnt auch in diesen rasch und geistreich hingesetzten Blättern, über denen eine wundersame Stimmung liegt. Von Landschaften mit Staffage könnte man reden, dann merkt man aber sehr bald, daß diese beiden Elemente, die Naturimpression und das Figürliche aus einem einzigen Empfinden stammen und genau zueinander passen. Bei der Wirtschaft im Freien, dem Krüppel beim Straßenklavier, vor allem aber bei dem einsamen Fischer, der in seinem Schifflein sitzt, erlebt man das besonders intensiv; die letztgenannte Radierung will uns als die Perle unter den fünfen erscheinen; etwas Rembrandtsches ist drin. (KWA 3-3, 389).

Allerdings zeigt sich, dass Karls Radierungen keine enge Beziehung zu den erzählerischen Abläufen der Texte herstellen: Die "Wirtschaft im Freien", der "einsame[] Fischer" oder der "Krüppel beim Straßenklavier" beziehen sich in keiner erklärenden oder illustrierenden Weise auf Roberts Texte. Die in den Bildern dargestellten Situationen haben in *Seeland* keine direkten Entsprechungen. Abgesehen von *Leben eines Malers*²⁷⁷ kann man sich fragen, ob Karl Walser die *Seeland*-Texte gelesen hat. Seine Radierungen sind Stimmungsbilder. Obwohl die Staffagefiguren die Bilder beleben, dienen sie nicht dazu, eine Raumtiefe zu verdeutlichen. Eine Ausnahme bildet

²⁷⁷ In einem Brief vom 14. Mai 1919 an den Rascher Verlag merkt Walser an (BA1, 561): "Meinem Bruder Karl gefällt das Stück 'Leben eines Malers' nicht, da es sich hier um eine Schilderung seiner Persönlichkeit handelt."

die Radierung mit dem Fischer, deren Horizont in die Ferne führt – dies ist es vielleicht, was Trog in der Radierung als etwas "Rembrandtsches" assoziiert. Rembrandts Landschaftsradierungen lassen nämlich meist viel offen; ihre Horizonte weisen ins Unbestimmte. Trog möchte offenbar die frühere Harmonie zwischen den Werken Roberts und deren Illustrationen durch Karl – z.B. Karls Zeichnungen zu *Fritz Kocher's Aufsätze* (1904) oder seine Radierungen zum Band *Gedichte* (1908) – wiederfinden, welche er in einem Artikel²⁷⁸ von 1915 herausgestellt hat und welche in der Forschung mehrmals untersucht worden ist.²⁷⁹ Wie in der Forschung auch betont, wurden die Beziehungen zwischen Roberts Texte und Karls Illustrationen immer lockerer, als die innere Distanz zwischen den Brüdern wuchs.



Abb. 5: Karl Walser: Radierung zu Seeland²⁸⁰

²⁷⁸ Trog: Die Brüder Walser [1915].

²⁷⁹ Vgl. z.B. Meier: "Man fühlte deutlich, daß sie aus derselben Familie kamen" u. Fattori: Zusammenarbeit mit Karl Walser.

²⁸⁰ Abbildungen von den fünf Radierungen Karl Walsers erschienen 1990, als Beigaben zu Robert Walsers Text *Reisebericht*, in Echte/Meier: *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*, S. 117, 119, 123, 125 u. 131.

Zudem "[ging] die Blütezeit des illustrierten Buches nach der Jahrhundertwende [] einem raschen Ende entgegen"²⁸¹. Wie Andreas Meier feststellt, ist diese Entwicklung sicher auf die wirtschaftlichen Schwierigkeiten zurückzuführen, mit welchen die Verlage nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges zu kämpfen hatten. So geriet die Buchillustration ab 1915 aus der Mode. Dies könnte auch erklären, warum sich Robert Walser gegen eine Illustration von *Seeland* wehrte.

Ein Raum – ein Erfahrungsraum – ein literarischer Raum

Bei der Präsentation der Analyserichtungen (vgl. den Abschnitt 1.8) wurde die Frage nach der Gestaltung des *Seeland*-Buches aufgeworfen. Es wurde auf den zur gleichen Zeit zusammengestellten Sammelband *Poetenleben* verwiesen: Hier hat Walser die Texte in der Sammlung so angeordnet, dass sie chronologisch seiner Biographie folgen.

In Seeland bricht Walser mit dieser Idee der Kontinuität. Es geht hier nicht um die Zeit, sondern um einen Raum. Seeland ist ein Raum, ein Erfahrungsraum, ein literarischer Raum, der sich in Walsers Phantasie öffnet. Die offene Form der Texte und deren lockere Verbindung brauchen gerade, so meine Meinung, einen Raum als Einheit.

Dieser Raum wird durch die Natur und die Stadt definiert. Dass Walser Oppositionen wie die von Stadt und Natur nicht als Gegensätze, sondern als Ergänzungen betrachtet, drückt er an einer Stelle in Naturstudie, die er für Seeland neu schreibt, deutlich aus: "Wie man vielleicht die Länder mit Körpern vergleichen könnte, so würden womöglich die Städte mit Geistern verglichen sein wollen." (KWA 1-11, 58) Solche Spannungen beleben das Buch, wie der Ich-Erzähler von Reisebericht betont: "Beiderlei Elemente, Festes wie Zitterndes und Fliessendes, hingen so innig wie zwei Liebende zusammen, [...] wodurch sie sich ohne Frage gegenseitig beseligen und namenlos glücklich machen" (KWA 1-11, 32f.). Diese gegenseitige Beleuchtung von Gegensätzlichem spiegelt sich auch im Buchtitel See-Land wider, wo das Land durch den See in Bewegung gehalten wird und wo der See dank dem Land nicht verschwimmt. Das gilt auch für den Gegensatz zwischen dem Subjekt und der Natur: Wie die Textanalyse gezeigt hat, geht es nicht um ein Aufgehen des Subjekts in der Natur. Trotz aller schwärmerischen Momente werden beim Wahrnehmen die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt gewahrt.

In diesem Raum spielt es keine Rolle, dass die Erzählung *Hans*, die in einer Zeitlogik am Buchanfang hätte stehen können, das Buch schließt. Wichtig ist, dass der Protagonist am Ende der Erzählung nach Bern abreist

²⁸¹ Meier: "Man fühlte deutlich, daß sie aus derselben Familie kamen", S. 144.

und somit den Raum Seeland und das literarische Seeland verlässt. Walser starb am Weihnachtstag 1956 auf einem einsamen Spaziergang im Schnee. Fünfzig Jahre vorher – im Roman Geschwister Tanner (1907) – hatte er das Szenario des eigenen Tods antizipiert: Auf einem Winterspaziergang begegnet die Hauptfigur Simon einem im Schnee liegenden Toten, dem Dichter Sebastian. In analoger Weise nimmt Hansens Abreise nach Bern am Ende von Seeland – dem letzten der Bieler Bücher – den eigenen Umzug Walsers nach Bern am Anfang 1921 vorweg.

Als Walser am 12. April 1917 dem Verlag Huber sein Buchprojekt Novellen anbietet, aus welchem sich Seeland ergeben wird, nimmt er Der Spaziergang zunächst nicht auf. Am gleichen Tag schiebt er aber einen revidierten Vorschlag für das Buch mit dem Titel Studien nach. Er streicht dabei die kürzeren Prosastücke des ersten Vorschlags und nimmt dafür Der Spaziergang auf, der beim Verlag Huber gerade als Buch erscheint. Mit dieser zweiten Publikation von Der Spaziergang in Buchform geht es insofern nicht um eine "Rettung" des Textes aus einer ephemeren Existenz in Zeitschriften, sondern nur um dessen Bedeutung im Rahmen des neuen Buchprojekts. Am 17. April 1917, als Walser vor der Bearbeitung der Texte für das Buch den provisorischen Titel Denkmal vorschlägt, merkt er zudem an: "Auch erinnert [Denkmal] an Architektur, und ich möchte die Dichtkunst für architektonisch halten." (BA1, 361)

Wie ein Architekt richtet Walser seinen Seeland-Raum ein, und er stellt in dessen Mittelpunkt Der Spaziergang. In Der Spaziergang finden sich die wichtigsten Themen, welche die Texte von Seeland durchziehen: das Spazieren als Suche nach Inspiration oder nach einem stillen Refugium; das Spazieren, welches es ermöglicht, das Studium der Natur mit Reflexionen zu verbinden; der Selbstbezug und die Zuwendung zu den Anderen; das Standhalten; der Materialismus; der Krieg. So wie der Ich-Erzähler von Der Spaziergang einen "Bahnübergang" (KWA 1-11, 122) überquert, den er als "Zentrum" (KWA 1-11, 122) der Geschichte betrachtet, so traversiert Der Spaziergang die wichtigen Themen des ganzen Buches.

Der Spaziergang ist bei weitem der längste Text von Seeland. Er ist auch derjenige, welchen Walser im Prozess der Bearbeitung am stärksten strafft. 283 Einige Hinweise im Seeland-Manuskript weisen zudem darauf hin, dass Walser Der Spaziergang erst zuletzt, nach den fünf anderen Texten, überarbeitet hat. Durch die Straffung von Der Spaziergang wird den anderen Texten – bei endgültiger Erschließung des Seeland-Raums – mehr Platz 'eingeräumt'.

²⁸² Für die Entstehungsgeschichte von *Seeland* vgl. den Abschnitt 1.1 dieser Arbeit.

²⁸³ Für einen Überblick über die Textmasse und deren quantitative Entwicklung zwischen den zwei Fassungen der Texte vgl. die Tabelle im Abschnitt 1.6 dieser Arbeit.

Der provisorische Titel *Denkmal*, mit welchem Walser unter anderem die Architektur assoziiert, weist zudem auf den Denkmal-Charakter des Buches hin. Zentrale Bausteine des Buchs bilden die Gegend des Seelands, Walsers Hinwendung zu dieser alten und zugleich neuen Umgebung sowie die wichtigsten Personen der Jugend, die er dort verbracht hat: in *Leben eines Malers* sein Bruder Karl, in *Das Bild des Vaters* sein Vater und indirekt seine Mutter. Durch die reflexive Anstrengung der Selbstrevision bekommen die geschilderten Landschaften und die dargestellten Einzelschicksale jedoch einen universellen Charakter.

Schlussbemerkungen

Am 1. Februar 1918 – beim Einreichen des *Seeland*-Manuskripts – schreibt Walser dem Verlag Huber, er wolle sich nach *Seeland* "bald schon mit dem nachher folgenden Buche [...] beschäftigen, das ein größerer erzählender Zusammenhang (Roman) sein wird" (BA1, 429). Ende 1918 hat Walser in der Tat einen neuen Roman mit dem Titel *Tobold* fertig geschrieben, den er mehreren Verlagen anbietet, ohne ihn veröffentlichen zu können. Zu Beginn der Berner Zeit verfasst er einen weiteren Roman mit dem Titel *Theodor*, den er allerdings ebenfalls nicht publizieren kann. Die Manuskripte sind bis heute verschollen.²⁸⁴ In den Ablehnungsbriefen äußern sich die Verlage nicht ausdrücklich zu den Texten selbst. Aus irgendwelchen Gründen scheint aber diese ältere Form der Kreativität nicht mehr zu funktionieren. Die drei früheren Berliner Romane, welche zwischen 1907 und 1909 veröffentlicht wurden, sind so die einzigen Romane geblieben, welche Walser zu seinen Lebzeiten publizieren konnte.

In *Poetenleben* und *Seeland* – und teilweise schon vorher in *Prosastücke* und *Kleine Prosa* – überarbeitet Walser schon publizierte Texte für die Buchausgabe. ²⁸⁵ In *Poetenleben* sind aber die Modifikationen zwischen den beiden Stufen bei weitem nicht so erheblich wie in *Seeland*, wo Walser diese neue Form der Kreativität intensiv erprobt. Dieses Experiment erscheint ihm erfolgreich zu sein. Und so kann man hier die Wurzeln des zweitstufigen Schreibverfahrens der Mikrogramme vermuten. Das "Bleistiftsgebiet" der Mikrogramme wird in der Berner Zeit zu jenem Raum, den Walser selbst gestaltet und in dem er frei experimentieren kann.

Als letztes der Bieler Bücher steht Seeland – um eine Raum-Metapher zu verwenden – an der Schwelle zur Berner Zeit. Abgesehen von der Veränderung in der schriftstellerischen Arbeitsweise nähert sich Seeland der

²⁸⁴ Für einen Überblick über die Entstehung, die Überlieferung und den Inhalt der Romane *Tobold* und *Theodor* vgl. die zwei Artikel von Lucas Marco Gisi im *Robert Walser-Handbuch* (RWH, 166–168 u. RWH, 173–175).

²⁸⁵ Für mehr Details vgl. den Abschnitt 1.5 dieser Arbeit.

thematischen Ausrichtung und der Schreibweise der Berner Zeit. Diese Annäherung ist eben in den Entwicklungen zwischen den Erstdrucken und den Buchfassungen zu beobachten: Es geht zunächst um das bewusstere Auftreten des Erzählers als Subjekt des Textes und um den engeren Leserbezug. Es geht dann um eine eindeutige Distanzierung von der Naturthematik und von idyllischen Themen.

Der zuletzt umgeschriebene Seeland-Text – Der Spaziergang – nähert sich der Berner Schreibweise auf anderer Stufe: Indem der Erzähler den Schreibprozess und seine Erzähl- und Schreibweise ständig mitreflektiert, wird die Produktion des Textes selbst zum Thema. Wie die Untersuchung von Der Spaziergang deutlich macht, sind die Änderungen zwischen den zwei Fassungen kleiner und feiner als bei den anderen Texten von Seeland. Dies lässt sich vor allem dadurch erklären, dass Der Spaziergang, als Walser die Erstfassungen bearbeitet, seiner aktuellen Schreibweise am nächsten steht; für die fünf anderen Texte gibt es einen größeren zeitlichen Abstand zwischen der Redaktion der zwei Fassungen. Die feinen Anpassungen bei Der Spaziergang registrieren aber mit seismografischem Gespür die Modifikationen, die in den anderen Texten vorgenommen wurden: Zu erwähnen sind hier die deutlichere Wendung zum Leser und die Neuformulierung der Romantik.

Der Spaziergang zählt heute zu den wichtigsten Texten Walsers und hat viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die Nicht-Wahrnehmung des Seeland-Buchs in der Walser-Forschung ist etwas paradoxal, bildet doch Der Spaziergang dessen Kern. Insofern betritt diese Arbeit Neuland, wobei sie sich auf das Potential der Differenzen, auf das Schreibverfahren und auf einen eigenständigen methodologischen Ansatz stützt, dessen Grundlage der Vergleich der gedruckten ersten und zweiten Fassungen bildet. Die Frage, ob diese Methode die Unterschiede nicht vielleicht zu groß macht und ob eine Interpretation der einzelnen Texte oder eine Untersuchung zur Komposition des Buches die inhaltlichen und formalen Verbindungen besser herausstellen könnte, muss dabei offenbleiben. Die Textanalyse legt erste Spuren zur Interpretation des Buches; die vergleichende Lektüre bringt aber bereits wichtige Befunde über jene Veränderungen, die Walser vorgenommen hat, "um ein schönes, wohlgeformtes Buch herzustellen" (BA1, 428).

9. Anhang

9.1. Abkürzungsverzeichnis

- BA1-3 Walser, Robert: *Briefe*. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte, unter Mitarbeit v. Peter Utz u. Thomas Binder. 3 Bde. Berlin: Suhrkamp 2018 (Werke. Berner Ausgabe: 1-3).
- KWA Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Hg. v. Wolfram Groddeck u. Barbara von Reibnitz. Basel u. Frankfurt a.M.: Stroemfeld u. Schwabe 2008–.
- RWH Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser-Handbuch. Leben Werk Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015.
- SW Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. v. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985–1986.

Zitate aus den Seeland-Texten und deren Erstfassungen

Die Erstfassung von *Der Spaziergang* und die sechs *Seeland-*Texte werden nach Walsers *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte* zitiert (KWA 1–8 / KWA 1–11). Die Erstfassungen der fünf anderen Texte von *Seeland*, die in den Werk-Ausgaben Walsers nicht enthalten sind, werden nach deren Erstpublikationen nachgewiesen:

- NM Walser, Robert: Reisebeschreibung. In: Der Neue Merkur. Monatsschrift für geistiges Leben, Jg. 2, H. 3, August 1915, S. 317–332.
- NR Walser, Robert: Leben eines Malers. Novelle von Robert Walser. In: Die neue Rundschau, Jg. 27, H. 1, Januar 1916, S. 94–108.
- Rh Walser, Robert: *Naturschilderung*. In: *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung*, Jg. 16, H. 1, Januar 1916, S. 27–31.
- Sd Walser, Robert: Das Bild des Vaters. In: Schweizerland. Monatshefte für Schweizer Art und Arbeit, Jg. 2, H. 11, August 1916, S. 548–553.
- Sz Walser, Robert: *Hans. Ein Idyll von Robert Walser, Biel.* In: *Die Schweiz. Illustrierte Monatsschrift*, Jg. 20, H. 8, August 1916, S. 439–450.

9.2. Textkritische Symbole

Die textkritischen Symbole sind aus Walsers Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte (KWA 4-3, 202) entnommen.

Graph einfache oder mehrfache Streichung
Gra[f]ph Überschreibung eines einzelnen Graphs
∨ Einfügemarke für Einfügung über der Zeile

[Graph] Einfügung in der Zeile

9.3. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Hesse, Hermann: *Reisebilder* (1907). In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Volkers Michels. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch 2012 (Bd. 13) S. 133–148.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). Studienausgabe. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012.
- Mann, Thomas: Friedrich und die große Koalition. In: Der Neue Merkur, Jg. 1, H. 10/11, Februar 1915, S. 353–399.
- Salathé, André: "Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen."
 Robert und Karl Walsers Briefwechsel mit dem Verlag Huber Frauenfeld
 (1916–1922) samt einer Biografie von Verleger Walther Lohmeyer
 (1890–1951). Frauenfeld: Verlag des Historischen Vereins des Kantons Thurgau 2013 (S. 79–170: Robert und Karl Walsers Briefe und Verträge).
- Schiller, Friedrich: *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795). In: ders.: *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20: Philosophische Schriften, Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopman hg. v. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, S. 413–503.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente [Athenäums-Fragmente] (1798). In: ders.: Kritische Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner, Abt. 1, Bd. 2, hg. v. Hans Eichner. Paderborn, München, Wien: Ferdinand Schöningh, Zürich: Thomas 1967, S. 165–255.
- Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser (1957). Neu hg. im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung u. mit einem Nachw. versehen v. Elio Fröhlich. 7. Auflage. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1993.

- Shakespeare, William: *Hamlet. Prinz von Dänemark*. In: ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hg. v. Anselm Schlösser, Bd. 4, Berlin: Aufbau 1975. Erstdruck in: *Shakespeare's Dramatische Werke*. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel Bd. 3, Berlin: (J. F. Unger) 1798.
- Walser, Hermann: Dörfer und Einzelhöfe zwischen Jura und Alpen im Kanton Bern. In: Neujahrsblatt der Literarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr 1901. Bern: Wyss Dr. 1900.
- Walser, Hermann: Eine Wanderung und Fahrt durch die Tarnschlucht. In: Sonntagsblatt des Bund, Nr. 24/25, 12/19. Juni 1898.
- Walser, Hermann: Landeskunde der Schweiz. Leipzig: Göschen 1908.
- Walser, Hermann: Zur gegenwärtigen politisch-geographischen Stellung der Schweiz. Sonderdruck aus der Geographischen Zeitschrift. Bd. 23, H. 6, Bern: Francke 1917.
- Walser, Robert: *Briefe*. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte, unter Mitarbeit v. Peter Utz u. Thomas Binder. 3 Bde. Berlin: Suhrkamp 2018 (Werke. Berner Ausgabe: 1–3; im Haupttext zitiert als ,BA' mit Bandnummer).
- Walser, Robert: Das Bild des Vaters. In: Schweizerland. Monatshefte für Schweizer Art und Arbeit, Jg. 2, H. 11, August 1916, S. 548–553 (im Haupttext zitiert als ,Sd').
- Walser, Robert: Hans. Ein Idyll von Robert Walser, Biel. In: Die Schweiz. Illustrierte Monatsschrift, Jg. 20, H. 8, August 1916, S. 439–450 (im Haupttext zitiert als ,Sz').
- Walser, Robert: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Hg. von Wolfram Groddeck u. Barbara von Reibnitz. Basel u. Frankfurt a.M.: Stroemfeld u. Schwabe 2008– (im Haupttext zitiert als "KWA" mit Bandnummer).
- Walser, Robert: Leben eines Malers. Novelle von Robert Walser. In: Die neue Rundschau, Jg. 27, H. 1, Januar 1916, S. 94–108 (im Haupttext zitiert als ,NR').
- Walser, Robert: *Naturschilderung*. In: *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung*, Jg. 16, H. 1, Januar 1916, S. 27–31 (im Haupttext zitiert als ,Rh').
- Walser, Robert: Reisebeschreibung. In: Der Neue Merkur. Monatsschrift für geistiges Leben, Jg. 2, H. 3, August 1915, S. 317–332 (im Haupttext zitiert als ,NM').
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. v. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985–1986 (im Haupttext zitiert als ,SW' mit Bandnummer).

Sekundärliteratur

- Aeppli, August: Vorwort zur Geographischen Bibliographie der Schweiz für das Jahr 1919. In: Mitteilungen der Geographisch-Ethnographischen Gesellschaft Zürich. Bd. 20. Zürich: Kommissionsverlag Beer & Cie 1920, S. 75.
- Albes, Claudia: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen, Basel: Francke 1999.
- Anonymus: Kleine Chronik [Anzeige, Robert Walser, Seeland, Zürich 1920]. In: Neue Zürcher Zeitung, Jg. 139, Nr. 1578, 30.11.1918, 2. Morgenblatt. In: KWA 3-3, 371.
- Bate, Jonathan: *The Song of the Earth.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2000.
- Bernofsky, Susan: *Introduction*. In: *Robert Walser. The Walk*. Übersetzt von Christopher Middleton u. Susan Bernofsky. New York: New Directions 2012, S. 3–11.
- Bleckmann, Ulf: Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers. In: Thomas Eicher u. ders. (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 29–58.
- Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: ders. u. Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink 1995, S. 23–40.
- Böhme, Gernot: Für eine ökologische Naturästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Böhme, Harmut: Kulturgeschichte der Natur. In: ders., Peter Matussek u. Lothar Müller (Hg.): Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will. 3. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2007, S. 118–131.
- Borchmeyer, Dieter: Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser. Tübingen: Niemeyer 1980.
- Brenner, Peter J.: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Tübingen: Niemeyer 1990.
- Brenner, Peter J.: Einleitung. In: ders. (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 7–13.
- Brenner, Peter J.: Reisebericht. In: Walter Killy Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 14, Volker Meid (Hg.). Gütersloh u. München: Bertelsmann 1993, S. 281–287.

- Buell, Lawrence: The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1995.
- Caduff, Marc: Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk. Paderborn: Fink 2016.
- Coupe, Laurence (Hg.): The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism. London, New York: Routledge 2000.
- Devanthéry, Ariane: *Schweizerreisen*. Aus dem Franz. übersetzt von Christoph Neuenschwander. In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (online). URL: http://www.hls-dhs-dss.ch/ (1.9.2019).
- Dürbeck, Gabriele u. Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2015.
- Dürbeck, Gabriele u. Urte Stobbe: Einleitung. In: dies. (Hg.): Ecocriticism. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2015.
- Echte, Bernhard u. Andreas Meier (Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Stäfa: Rothenhäusler 1990.
- Echte, Bernhard: Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage. In: ders. u. Andreas Meier (Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Stäfa: Rothenhäusler 1990, S. 150–203.
- Eickenrodt, Sabine: Plötzlicher Spaziergang. Der Aufbruch als Topos einer literarischen Bewegung bei Kafka und Walser. In: Hans Richard Brittnacher u. Magnus Klaue (Hg.): Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 43–60.
- Fankhauser, Andreas: Freiheitsbaum. In: Historisches Lexikon der Schweiz (online). URL: http://www.hls-dhs-dss.ch/ (1.9.2019).
- Fattori, Anna u. Margit Gigerl (Hg.): Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser. München: Fink 2008.
- Fattori, Anna u. Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): "Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa". Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg: Winter 2011.
- Fattori, Anna: Karl und Robert Walser: Bild(er) und Text in Leben eines Malers. In: dies. u. Margit Gigerl (Hg.): Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser. München: Fink 2008, S. 89–106.
- Fattori, Anna: Zusammenarbeit mit Karl Walser. In: RWH, 30-34.
- Frisch, Efraim: Vorbemerkung. In: Der Neue Merkur. Monatsschrift für geistiges Leben. Jg. 1, H. 1, April 1914, S. 1–5.
- Frisch, Efraim: Vorwort. Töten als Sport. In: Der Neue Merkur. Monatsschrift für geistiges Leben. Jg. 2, H. 3, August 1915, S. 302.

- Gees, Marion: Prosa der Bieler Zeit. In: RWH, 168–172.
- Gees, Marion: "So, so? Verloren?". Zur Poetik des Verschwindens in Robert Walsers Bieler Prosa. In: Wolfram Groddeck u.a. (Hg.): Robert Walsers "Ferne Nähe". Neue Beiträge zur Forschung. München: Fink 2007, S. 83–95.
- Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser-Handbuch. Leben Werk Wir-kung. Stuttgart: Metzler 2015 (im Haupttext zitiert als ,RWH').
- Gisi, Lucas Marco: Theodor-Roman (verfasst 1921). In: RWH, 173-175.
- Gisi, Lucas Marco: Tobold-Roman (verfasst 1918). In: RWH, 166-168.
- Gisi, Lucas Marco: Werkphasen. In: RWH, 73-76.
- Glotfelty, Cheryll: Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: dies. u. Harold Fromm (Hg.): The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology. Athens, Georgia: University of Georgia Press 1996, S. xv–xxxvii.
- Glotfelty, Cheryll u. Harold Fromm (Hg.): *The Ecocriticism Reader. Land-marks in Literary Ecology*. Athens, Georgia: University of Georgia Press 1996.
- Grésillon Almuth: "Critique génétique". Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie. In: Quarto, 1996, Heft 7, S. 14–24.
- Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die "critique génétique". Aus dem Franz. übersetzt v. Frauke Rother u. Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon. Bern u.a.: Lang 1999.
- Greven, Jochen: "Mit seiner deutschen Sprache jonglieren gelernt". Robert Walser als Imitator, Parodist, Stilexzentriker. In: Peter Utz (Hg.): Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch. Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne, Februar 1994. Bern u.a.: Lang 1994, S. 19–30.
- Greven, Jochen: Nachwort des Herausgebers und Anmerkungen zum Band Der Spaziergang, Prosastücke und Kleine Prosa (1985). In: SW 5, 267–278.
- Greven, Jochen: *Nachwort des Herausgebers* und *Anmerkungen* zum Band *Seeland* (1986). In: SW 7, 209–219.
- Greven, Jochen: *Nachwort des Herausgebers* und *Anmerkungen* zum Band *Träumen* (1985). In: SW 16, 418–439.
- Greven, Jochen: Robert Walser. Ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung. Konstanz: Libelle 2003.
- Greven, Jochen: Robert Walser, Siegfried Jacobsohn und "Die Schaubühne". Referat an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft München, 26. Juni 2004. URL: http://www.robertwalser.ch (1.9.2019).

- Greven, Jochen: Robert Walsers Schaffen in seiner quantitativen zeitlichen Entwicklung und in der Materialität seiner Überlieferung. In: TEXT. Kritische Beiträge (9, 2004), S. 129–141.
- Greven, Jochen: Taugenichts und Edelromantiker. Robert Walser und Hermann Hesse. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 96, 2003 (26./27. April 2003), S. 75–76.
- Gronau, Peter: Robert Walser und der Jugendstil. Vortrag auf der Jahresversammlung der Robert Walser Gesellschaft. München 2004. In: ders. (Hg.): "Ich schreibe hier dekorativ". Essays zu Robert Walser. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 76–84.
- Grossenbacher Fabian, Christian Walt u. Wolfram Groddeck: *Editorisches Nachwort* zu *Seeland* (Manuskript) (2018). In: KWA 4-3, 183–190.
- Hentschel, Uwe: Wegmarken. Studien zur Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. Bern u.a.: Lang 2010.
- Humair Cédric u. Laurent Tissot (dir.): Le Tourisme suisse et son rayonnement international. "Switzerland, the playground of the world". Lausanne: Antipodes 2011.
- Keckeis, Paul: Füsilier und Schriftsteller. Zu Robert Walsers literarischer Militärsoziologie. In: Karl Wagner, Stephan Baumgartner u. Michael Gamper (Hg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Zürich: Chronos 2014, S. 99–113.
- Kellenberger, Irma: Der Jugendstil und Robert Walser, Studien zur Wechselbeziehung von Kunstgewerbe und Literatur. Bern: Francke 1981.
- Kießling-Sonntag, Jochem: Gestalten der Stille. Untersuchung zur Prosa Robert Walsers. Bielefeld: Aisthesis 1997.
- Kinder, Hermann: Flucht in die Landschaft. Zu Robert Walsers "Kleist in Thun". In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Robert Walser, 4. Aufl. (Neufassung). München: text + kritik 2004 (text + kritik; 12/12a), S. 95–105.
- Kolodny, Annette: The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters. Chapel Hill: University of California Press 1975.
- Korrodi, Eduard: Schweizerische Erzähler [Rez. Der Spaziergang, Frauenfeld und Leipzig 1917]. In: Neue Zürcher Zeitung, Jg. 138, Nr. 1224, Mittwoch 4.7.1917, 1. Abendblatt. In: KWA 3-3, 358–359.
- Kortländer, Bernd: Robert Walser, die Zeitschrift "Die Rheinlande" und ihr Herausgeber Wilhelm Schäfer. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, München, 2004. URL: http://www.robert-walser.ch (1.9.2019).

- Krebs, Gérard: Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik. Helsinki: Suomalaienen Tiedeaktemia 1991.
- Kreienbrock, Jörg: Seeland (1920; Impressum 1919). In: RWH, 163-166.
- Lamping, Dieter: Das Rätsel der kleinen Form. Gattungsmischung in Robert Walsers Poetenleben. In: Anna Fattori u. Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): "Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa". Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg: Winter 2011, S. 11–26.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt* [frz. 1975]. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Link, Manfred: Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Phil. Diss. Köln, 1963.
- Liston, Andrew: *The Ecological Voice in Recent German-Swiss Prose*. Cultural Identity Studies, Vol. 24, Bern: Lang 2011.
- Lyon, Thomas J.: A Taxonomy of Nature Writing. In: Cheryll Glotfelty u. Harold Fromm (Hg): The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology. Athens, Georgia: University of Georgia Press 1996, S. 276–281.
- Meier, Andreas: "Man fühlte deutlich, daß sie aus derselben Familie kamen." Illustrationen zu den Texten. In: Bernhard Echte u. ders. (Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Stäfa: Rothenhäusler 1990, S. 134–149.
- Mohr, Daniela: *Das nomadische Subjekt. Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers*. Bern u.a.: Lang 1994 (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur; 1462).
- Morgan, Stuart: Vaubans Projekt zur Befestigung einer Schweizer Stadt [Solothurn]. Übers. von Madlena Cavelti Hammer. In: Cartographica Helvetica. Fachzeitschrift für Kartengeschichte. Januar 1990, H. 1, S. 22–28.
- Müller, Dominik: Künstlerbrüder Schwesterkünste. Robert und Karl Walser. In: Ulrich Stadler (Hg.): Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996, S. 382–395.
- Müller, Dominik: Text und Bild. In: RWH, 283-289.
- Müller, Dominik: Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses "Ardinghello" bis Carl Hauptmanns "Einhart der Lächler". Göttingen: Wallstein 2009.
- Niccolini, Elisabetta: Der Spaziergang des Schriftstellers. "Lenz" von Büchner, "Der Spaziergang" von Robert Walser, "Gehen" von Thomas Bernhard. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

- Pestalozzi, Karl: Spazieren und Schreiben Franz Kafkas "Der plötzliche Spaziergang" und Robert Walsers Der Spaziergang. In: Vesna Kondrič Horvat (Hg.): Franz Kafka und Robert Walser im Dialog. Berlin: Weidler 2010, S. 23–39.
- Planz, Gabriele: Langeweile. Ein Zeitgefühl in der deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende. Marburg: Tectum 1996.
- Rigby, Kate: Ecocriticism. In: Julian Wolfreys (Hg.): Literary and Cultural Criticism at the Twenty-First Century. Edinburgh: Edinburgh University Press 2002, S. 51–178.
- Riklin, Alois: *Neutralität*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (online). URL: http://www.hls-dhs-dss.ch/ (1.9.2019).
- R.W.: Schweizerische Literatur [Seeland, von Robert Walser. Mit fünf Radierungen von Karl Walser. Max Rascher, Verlag A.-G, Zürich 1919]. In: Der Bund, Jg. 72, Nr. 328, 5.8.1921, 1. Blatt, S. 2. Soll demnächst im Band KWA 7 erscheinen.
- Salathé, André: "Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen."
 Robert und Karl Walsers Briefwechsel mit dem Verlag Huber Frauenfeld
 (1916–1922) samt einer Biografie von Verleger Walther Lohmeyer
 (1890–1951). Frauenfeld: Verlag des Historischen Vereins des Kantons Thurgau 2013.
- Schäfer, Wilhelm: Wilhelm Steinhausen zum siebzigsten Geburtstag. In: Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung, Jg. 16, H. 1, Januar 1916, S. 1–12.
- Schafroth, Heinz: Seeland kann überall sein. Oder: Warum es anderswo noch türkischer zugehen kann als in der Türkei. Über Robert Walsers zweite Bieler Zeit (1913–1920) und die (sogenannte) Bieler Prosa. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Robert Walser, 4. Aufl. (Neufassung). München: text + kritik 2004 (text + kritik; 12/12a), S. 83–94.
- Scheffler, Kirsten: Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein "Bleistiftgebiet" avant la lettre. Bielefeld: Transcript 2010.
- Schwerin, Kerstin Gräfin von: Gattungen und Gattungspoetik. In: RWH, 249–253.
- Sieber-Lehmann, Claudius: Burgunderkriege. In: Historisches Lexikon der Schweiz (online). URL: http://www.hls-dhs-dss.ch/ (1.9.2019).
- Sorg, Reto: Der Spaziergang (1917). In: RWH, 148-154.
- Sorg, Reto: "Die Totalität stellt die Fragen, und jedesmal antwortet das Fragment..." Begründung, Zerfall und Auferstehung der romantischen Erzähl-Idee. In: ders. u. Stefan Bodo Würffel (Hg.): Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne. München: Fink 2006, S. 49–66.

- Sorg, Reto: Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der 'fernen Nähe' bei Robert Walser. In: Anna Fattori u. Margit Gigerl (Hg.): Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser. München: Fink 2008, S. 177–191.
- Sprünglin, Matthias: Editorisches Nachwort zu Seeland (Buch) (2018). In: KWA 11-1, 193-217.
- Sprünglin, Matthias: Poetenleben (1917; Impressum 1918). In: RWH, 158–162.
- Stefani, Guido: Der Spaziergänger. Untersuchung zu Robert Walser. Zürich, München: Artemis 1985.
- Stern, Guy: Einleitung. In: ders. (Hg.): Konstellationen. Deutsche Prosa von 1914–1924. Erzählungen aus dem "Neuen Merkur". München: Deutscher Taschenbuchverlag 1968, S. 7–19.
- Stern, Guy: War, Weimar, and Literature. The Story of the Neue Merkur 1914–1925. London: University Park Pennsylvania 1971.
- Stiemer, Hendrik: Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung. Textund Kontextstudien zu Robert Walser. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Thut, Angela u. Christian Walt: "Das muß besser gesagt sein". Techniken der Überarbeitung in Robert Mikrographie. In: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring u. Irmgard M. Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität. Göttingen: Wallenstein 2011, S. 247–262.
- Tismar, Jens: Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Hanser: München 1973.
- Trog, Hans: Die Brüder Walser. In: Schweizerland, Jg. 1, H. 11/12 (August/September 1915), S. 645–652.
- Trog, Hans: Robert Walser, Seeland, Zürich 1920. In: Neue Zürcher Zeitung, Jg. 141, Nr. 2076, 15.12.1920, 2. Abendblatt, (Rubrik "Schöne Bücher"). In: KWA 3-3, 388–389.
- Utz, Peter: Erschriebenes Leben. Ist Robert Walsers Poetenleben eine "Autofiktion"? In: Anna Fattori u. Kerstin Gräfin von Schwerin (Hg.): "Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa". Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg: Winter 2011, S. 27–42.
- Utz, Peter: Helvetische Heroik im Huber-Verlag: Robert Faesi, Paul Ilg, Robert Walser. In: Karl Wagner, Stephan Baumgartner u. Michael Gamper (Hg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Zürich: Chronos 2014, S. 81–97.

- Utz, Peter: Italienismen vom Kollegen Kartoffelstock. Robert Walsers Auseinandersetzung mit der Novellentradition. In: Anna Fattori u. Margit Gigerl (Hg.): Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser. München: Fink 2008, S. 33–48.
- Utz, Peter: Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz. München: Fink 2013.
- Utz, Peter: Robert Walsers "Poetenleben". In: Christian Benne u. Thomas Gürber (Hg.): "...andersteils sich in fremden Gegenden umschauend" Schweizerische und dänische Annäherungen an Robert Walser. Kopenhagen, München: Fink 2007 (Text und Kontext, Bd. 54), S. 11–31.
- Utz, Peter: Robert Walser. Stück ohne Titel. In: Wolfram Groddeck u.a. (Hg.): Robert Walsers, Ferne Nähe'. Neue Beiträge zur Forschung. München: Fink 2007, S. 49–60.
- Utz, Peter: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers "Jetztzeitstil". Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Utz, Peter: Urkatastrophe, Ohropax und ferner Donner: zur Literatur aus der Schweiz im Ersten Weltkrieg. In: Jahrbuch der Deutschen-Schiller-Gesellschaft 59, 2015, S. 268–284.
- Utz, Peter: Wo spielt Walsers Spaziergang? Stichworte zu seinem kultur- und literaturgeschichtlichen Ort. In: Annie Pfeifer u. Reto Sorg (Hg.): "Spazieren muß ich unbedingt". Robert Walser und die Kultur des Gehens. München: Fink 2019, S. 51–65.
- Von Reibnitz, Barbara: Feuilletons für Zürich, Berlin, Frankfurt und Prag. Zum druckortbezogenen Editionskonzept der Kritischen Robert Walser-Ausgabe. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Jg. 22, H. 3. Bern u.a.: Lang 2012, S. 581–598.
- Von Reibnitz, Barbara: Kleine Prosa (1917). In: RWH, 154-158.
- Wagner, Karl: Desillusionierte ,Edelromantik': Hermann Hesse und Robert Walser. In: C.A.M. Noble (Hg.): Gedankenspaziergänge mit Robert Walser. Bern u.a.: Lang 2002, S. 85–98.
- Wagner, Karl: Herr und Knecht. Robert Walsers Roman "Der Gehülfe". Wien: W. Braumüller 1980.
- Walt, Christian: Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen. Basel: Stromfeld 2015.
- Wellmann, Angelika: Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.
- Wiedmer, Emil: Walser Bänninger Hiltbrunner [Rezension, Robert Walser, Seeland]. In: Solothurner Zeitung, Jg. 15, Nr. 47, 25.2.1921. Soll demnächst im Band KWA 7 erscheinen.

Zapf, Hubert: Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans. Tübingen: Niemeyer 2002.

Archiv - Robert Walser-Zentrum Bern

Walser, Robert: Seeland. Originalmanuskript. Signatur: RW_MS_SL.

Lexika, Wörterbücher

Duden Wörterbuch (online). URL: https://www.duden.de/woerterbuch.

Nünning Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001

Pfeifer, Wolfgang (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin: Akademie Verlag 1989.

9.4. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	S. 10	Titelblatt des <i>Seeland</i> -Manuskripts © Robert Walser-Stiftung Bern / Keystone.
Abb. 2:	S. 194	Deckblatt <i>Schweizerland</i> Quelle: Zentralbibliothek, Zürich.
Abb. 3:	S. 215	Bundesfeierkarte 1916 in: <i>Die Schweiz</i> , Jg. 20, H. 8, August 1916, S. 434 Quelle: ETH-Zürich URL: https://www.e-periodica.ch/ (1.9.2019).
Abb. 4:	S. 216	Deckblatt <i>Die Schweiz</i> Quelle: ETH-Zürich URL: https://www.e-periodica.ch/ (1.9.2019).
Abb. 5:	S. 230	Karl Walser: Radierung zu <i>Seeland</i> Quelle: NMB Neues Museum Biel.

Umschlagabbildung Karl Walser: Blick aus dem Fenster (1900)

Quelle: NMB Neues Museum Biel

obert Walsers Buch Seeland (1920) wurde in der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang wenig beachtet, obwohl es zu den Hauptwerken Walsers zu zählen ist. Seeland besteht aus sechs langen Erzähltexten, deren Erstdrucke zwischen 1915 und 1917 entweder in Zeitschriften oder - im Fall von Der Spaziergang – als Buch publiziert wurden. Für den Band Seeland hat Walser alle Einzeltexte umfassend, Satz für Satz, überarbeitet, um daraus – in seinen Worten – ein "schönes, wohlgeformtes Buch herzustellen". Diese komplexen Überarbeitungsprozesse sind bisher nie näher untersucht worden. In einer minutiösen vergleichenden Lektüre der Seeland-Texte mit den Erstdrucken versucht die Arbeit die Struktur des Buches von innen her näher zu bestimmen. Dabei ergeben sich neue Perspektiven der Interpretation und neue Einsichten in die mediale Vorprägung der Texte beim Wandel von der isolierten Publikation in Zeitschriften hin zum Zusammenspiel aller sechs Texte im Buch. Aus der Selbstrevision eigener Texte entfaltet Walser so ein neues kreatives Potential. Dieses zweistufige Schreibverfahren, das Walser in seiner Bieler Werkstatt entwickelt, wirft auch ein Licht voraus auf sein mikrographisches "Bleistiftsystem" in der Berner Zeit.