

Marc Caduff:

Die Lust des Lesers. Frauenfiguren in Robert Walsers «Geschwister Tanner»

Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Solothurn, 10. Oktober 2009

Robert Walsers Roman «Geschwister Tanner» lag Ende des Jahres 1906 in den Buchhandlungen auf, nachdem er neben «Fritz Kochers Aufsätzen» bereits über 80 Publikationen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichen konnte. Im Vergleich zu anderen längeren Texten Walsers fällt bei der ersten Lektüre auf, dass in «Geschwister Tanner» ungewöhnlich viele Frauenfiguren auftreten. Als erotischer Roman wird er deswegen kaum gelten dürfen, Simons Traum von Paris gegen Ende des Buches markiert jedoch, inwiefern Erotik, Lust und Verdrängung hier doch eine gewisse Rolle spielen. Freuds Traumdeutung ist bekanntermassen 1899 erschienen, der Bezug ist also zumindest zeitlich naheliegend. Unentscheidbar aber scheint, ob sich Walser auf die Freudsche Theorie bezieht oder ironisch auf die Rezeption dieses epochalen Werkes anspielt, das in Berlin in aller Munde gewesen sein dürfte. Der erwähnte Paristraum legt eine ironische Deutung nahe, denn er ist an sexueller Symbolik kaum zu überbieten.¹

Die Beziehungen der Figuren zueinander sind allesamt lustbesetzt und abgründig zugleich. Bei den männlichen Geschwistern kann aufgrund der abwesenden Vaterrolle ein unüberwundener Ödipuskomplex ausgemacht werden. Während Klaus versucht diese Lücke zu schliessen, sucht sich Simon Vaterersatzfiguren, um sich von diesen aber sogleich wieder abzulösen. Die Frauenfiguren hingegen sind Mutterprojektionen und romantisch-überhöhte Angebotete, wie Klara beispielsweise, die zusätzlich eine Schwester- und Mutterprojektion ist. Im Grunde genommen bestehen die Figuren aus lauter Projektionen und Verwebungen Simons. Die Beziehungen oszillieren demnach zwischen Erotik, Masochismus, Homosexualität und unterschweligen Inzestwünschen

Die wenigen Studien zu Walsers Frauenfiguren, die die biografischen Referenzen für einmal aussen vor lassen, weisen auf die idealisierten Frauenfiguren hin, die mit der Dienerfigur in einem dialektischen Verhältnis stehen. Tatsächlich findet sich diese Konstellation auch in «Geschwister Tanner», aber eben nicht nur. Die Geschlechtergrenzen und Geschlechterrollen geraten ins Wanken, die Romanfiguren sind offen für Grenzüberschreitungen:² Simon beispielsweise ist schon als Knabe fasziniert von einem Schulkollegen – «seine überweiche Figur gab mir allen Anlass zu überspannten romantischen Empfindungen»³ (GT 117) – und lässt sich von einem Krankenwärter küssen.

I. Übertragungen

Robert Walsers Roman «Geschwister Tanner» stellt also Übertragungsprozesse nicht bloss ständig auf verschiedensten Ebenen aus, sondern der Text weiss sich auch selber in diese eingebunden. Damit werden die Möglichkeiten des Erzählens und seiner Lektüre immer wieder aufs Neue verhandelt. Die Übertragungen auf Ebene der Figuren finden sich folgerichtig auch auf der Performanz wieder und die Genese des Schreibens unterliegt genuin ästhetischen Gesichtspunkten. Im Folgenden wird

¹ Vgl. Andreas Gößling, «Ein lächelndes Spiel». Kommentar zu Robert Walsers «Geschwister Tanner». Mit einem Anhang unveröffentlichter Manuskriptvarianten des Romans, Würzburg 1991, bes. S. 130ff.

² Vgl. dazu Karin Fellner, «Begehren und Aufbegehren. Das Geschlechterverhältnis bei Robert Walser», Marburg 2003.

³ Robert Walser, «Geschwister Tanner», Frankfurt am Main 1986. Zitate aus dieser Ausgabe werden in Klammer mit Sigle GT und Seitenangabe nachgeführt.

versucht, die Poetik der Übertragung in diesem Roman anhand einiger Textstellen herauszuarbeiten.

Im Speisehaus bestellt Simon Tanner einem «alten Mann in weissen Haaren» spasshalber, wie er sagt, ein Stück Braten und beobachtet, wie dieser seine Hände faltet und betet. «Warum beten Sie, bevor Sie essen?» fragt Simon. «Ich bete, weil ich dessen bedarf», erwiderte der alte Mann.» Daraufhin erscheint eine wundervolle Gestalt:

Indem der alte Mann das sagte, erschien in dem dumpfigen, wenngleich sauberen, so doch armseligen Speiselokal die schöne Gestalt der Frau Klara. [...] Es war gerade, auch für Simons Augen und Sinne, als wenn sich aus einem offenen, flatternden Himmel ein Engel loslöse und nur zur Erde niederschwebe und dort irgend ein dunkles Loch aufsuche, um die Menschen, die dort wohnen, mit seinem blossen seligen Anblick zu beglücken. So dachte sich Simon immer eine Wohltäterin, die hingeht, zu den Elenden und Armen, die nichts besitzen, als den zweideutigen Vorzug, von Moment zu Moment mit Sorgen wie mit Ruten gepeitscht zu werden. Klara benahm sich in dem Volkshause, ganz wie wenn es sich von selber ergäbe, als ein höheres, fernes, zugeflogenes Wesen aus anderen Grenzen, aus einer anderen Schicht und Welt. (GT 66f.)

Simons Vision von Klara als einem Engel, die hier als schöne Gestalt erscheint, ist eine Vorwegnahme der Wohltäterin, die Klara im Verlauf des Romans tatsächlich werden soll. In dieser Szene fungiert Klara als ein Medium, die Simon verkündet, dass dessen Bruder, Schwester und der Dichter Sebastian in der Stadt angekommen seien.

Die Szene setzt damit den anfangs aufgenommenen religiösen Diskurs fort, denn die religiöse Bildlichkeit der Verkündigung Marias scheint sich aus dem Gespräch erst zu entfalten. Der Text und seine Figuren entfalten sich demgemäss sequentiell und entwickeln damit die Schreibregeln performativ. Hier entstehen Bildlichkeit und Figuralität nach und nach, beeinflussen einander und geben somit Einblick in den Schreibprozess. In den Worten des russischen Formalisten Roman Jakobson: Die Äquivalenz – hier der religiöse Diskurs – wird auf die Ebene der Kombination projiziert. Dass dieser Schreibprozess zugleich den Mechanismen der *Verdichtung* und *Verschiebung* unterliegt, wird später noch zu zeigen sein. Der Hinweis auf die vertauschten Geschlechter – der Engel Gabriel als Klara und Maria als Simon – mag vorerst genügen. Es gilt auch auf das Bild der Ruten zu achten, wobei nicht zu entscheiden ist, ob die Sorgen wie mit Ruten peitschen, oder ob die Elenden und Armen sowohl mit Sorgen wie auch mit Ruten gepeitscht werden. Elend und arm dran sind sie gleichwohl in beiden Fällen. Doch auch davon später mehr.

Halten wir fest, dass in dieser Szene Klara als eine idealisierte Frauenfigur erscheint. Es liessen sich einige ähnliche Textstellen ausfindig machen. Auch die Überblendung von Klara und Ophelia, die Jochen Greven⁴ und vor allem Marion Gees⁵ aufgezeigt haben, weist in diese Richtung, galt doch die tote oder sterbende Ophelia vor allem in der zeitgenössischen französischen Literatur als Topos einer idealisier-

⁴ Jochen Greven, Nachwort des Herausgebers, in: Robert Walser: «Geschwister Tanner», Frankfurt am Main 1986, S. 347f.

⁵ Marion Gees, «Um Ophelia wob etwas?» Weibliche Theatralität und Szenarien poetischer Entgrenzung», in: Klaus Michael Hinz u. Thomas Horst (Hgg.), «Robert Walser», Frankfurt am Main 1991, S. 187–208.

ten Weiblichkeit.⁶ Zur Wende von der Wahnsinnigen zur Idealfigur beigetragen haben insbesondere die Gemälde von Millais und Delacroix, auf denen Ophelia in mehr oder weniger subtiler Erotik halb bekleidet mit offenem Haar auf dem Wasser treibend dargestellt ist. Arthur Rimbauds Gedicht «Ophélie» (1870) schliesslich gilt als wegweisend für die literarische Rezeptionsgeschichte dieser Figur.

In «Geschwister Tanner» kündigt sich ein ophelienhaftes, naturhaftes Fliessen der Gestalt beispielsweise in derjenigen Szene an, in der Kaspar und Klara auf dem See rudern. In Klaras hysterischem Anfall schliesslich, in welchem, wie Marion Gees schreibt, «ein Szenario äusserster weiblicher Theatralik inszeniert»⁷ wird, sind die Züge der Ophelia-Figur deutlich ausgestellt. Indem Klara also als Figur einer idealisierten Weiblichkeit in ihrem hysterischen Anfall die Ophelia-Figur aufruft, entfaltet sie ein Paradigma weiterer Bilder. Die Bilder sind Bilder von anderen Bildern, das eine wird über das andere geschoben. So könnten wir zur Hypothese gelangen, dass es darum geht, die Unmöglichkeit einer unvermittelten Lektüre sprachlich einzulösen. Ein Text, so liesse sich folgern, ist immer schon ein labyrinthartiger Text, in dem es sich zurechtzufinden gilt. Um diese Sichtweise zu stützen, könnten auch die Prosastücke Walsers hinzugezogen werden, die sich wie zum Beispiel die Prosastücke «Brief von Simon Tanner» (1911), «Simon, eine Liebesgeschichte» (1914), oder jenes ebenfalls 1914 publizierte Prosastückes mit dem Titel «Geschwister Tanner» auf den Roman direkt beziehen lassen, Variationen einzelner Motive darstellen oder die Produktion des Romans selbst thematisieren. Solche werkinernen Verweisketten sind bei Robert Walser vielerorts und insbesondere in seinen frühen Texten zu finden.

Die Übertragungen in «Geschwister Tanner» treiben aber durchaus noch weitere Blüten. So stirbt Simons Schwester Hedwig im Paristraum gleichsam einen romantischen, mit der Natur vereinigten Tod, ähnlich wie der Dichter Sebastian im Wald:

Simon erblickte seine Schwester Hedwig ausgestreckt auf einem mit weissen Linnen bedeckten Lager. Es duftete wundervoll nach Kräutern und Blumen in diesem Gemach. [...] Wie sie wortlos scheidet: so mädchen- und blumenhaft. [...] Wie eine Blume ist sie gestorben. (GT 224)

Hedwig und Klara werden in ihrer Beziehung zu Simon einander immer ähnlicher, Klara wird zur Schwester, Hedwig hingegen wird zur Mutter und Geliebten zugleich.

Meine Mutter und meine Schwester Hedwig ergeben in meinem Kopf immer ein innig verbundenes und zusammengewobenes Bild. Hedwig hat die Mutter, als diese krank wurde, besorgt und gepflegt, wie man ein kleines Kind pflegen muss. Denken Sie: ein Kind sieht seine Mutter zum Kinde werden und wird Mutter an der Mutter. Welch seltsame Verschiebung der Gefühle. (GT 324)

Die Gefühle sind auf die jeweils andere projiziert und sie übernehmen damit auch gleich diese ihnen zugeschriebenen Rollen. Klara Agappaia ist jedoch als Figur weit vielschichtiger, als bloss die Projektion einer idealen Frauenfigur. Allein der Name deutet – im Unterschied zum Eichendorffschen «Taugenichts», das Joseph Viktor Widmann in der allerersten Kritik zu «Geschwister Tanner» als Vorbild heranzog –

⁶ Vgl. Karina Hanika, Johanna Werckmeister, «... wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element». Ophelia und Undine – Zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert», in: Renate Berger, Inge Stephan (Hgg.), «Weiblichkeit und Tod in der Literatur», Köln 1987, S. 141–154, bzw. Simone Kindler, «Ophelia – Der Wandel vom Frauenbild und Bildmotiv», Berlin 2004.

⁷ Gees, a.a.O., S. 194.

eine literarische Figur des frühen 19. Jahrhunderts an: nämlich Klara aus E.T.A. Hoffmanns «Sandmann», deren klarer Geist vor wahnhafter Verdunkelung gefeit bleibt. Inwiefern Klara also nur vordergründig eine romantische Figur ist, verdeutlicht die folgende Textstelle, die in genuiner romantischer Bildlichkeit gehalten ist.

Wenn er [Simon] nach Hause kann, durch all das schwere, singende, duftende Grün der Nacht hindurch, empfand er es als etwas Geheimnisvolles und Liebes, wenn ihm Klara, was sie jeden Abend tat, entgegnetrat, um ihn zu empfangen. Ihre Augen schienen immer geweint zu haben, wenn sie so kam oder auf diese Weise wartete. Dann sassen sie zusammen, bis tief in die Nacht hinein, auf dem kleinen Balkon, der in einer Art Sommerhäuschen in schwebender Höhe verwandelt war und spielten mit winzigen Karten ein Spiel, oder die Frau sang irgendeine Melodie, oder sie liess sich von ihm etwas vorerzählen. Wenn sie ihm zu guter Letzt gute Nacht sagte, so schlief er so wohl, als wenn es ein Zauberwort gewesen wäre, dieses «gute Nacht» von ihr, mit dem sie die Macht besessen hätte, ihn an einen besonders tiefen und schönen Schlaf zu fesseln. (GT 103)

Nicht nur die seltsamen, aus einer Traumästhetik formierten und verschobenen Grössenverhältnisse sind an dieser Stelle auffällig, sondern auch die Nähe zu *dem* selbstbezüglichen Gedicht der Romantik schlechthin, nämlich Eichendorffs «Wünschelrute»:⁸

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Das «Zauberwort», das in diesem harmonischen Gedicht die Welt zum Singen anheben lässt, befreit die Dinge aus ihrem Schlummer. Es soll hier aber nicht um eine Interpretation dieses Gedichtes gehen, sondern um die Feststellung, dass bei Walser gerade die Umkehrung dieses romantischen Gedankens stattfindet. Expressionistisch mutet das «schwere, singende, duftende Grün der Nacht» an, auch Klara «sang irgendeine Melodie». Folgerichtig «fesselt» das «Zauberwort» Klaras Simon an einen «besonders tiefen und schönen Schlaf». Diese Verschiebungen bewirken, dass trotz identischem Wortmaterial in «Geschwister Tanner» geradezu eine Umkehrung der romantischen Bildlogik vollzogen wird.

Es gilt die Aufmerksamkeit auf solche kleine Abweichungen zu legen, auf die Brüche und Risse, weil sie es sind, welche den Widerstand lesbar machen. Hier finden sie sich in der Perspektive und der Verschiebung der romantischen Metapher formiert. Der Text macht damit den Umweg sichtbar. Der Konflikt aber, und das macht die Stelle deutlich, ist nicht ohne Übertragung möglich, die Übertragung nicht ohne Konflikt.

II. Masochismus und Lektürelust

Die Frauenfiguren in «Geschwister Tanner» sind aber noch weit vielschichtiger, beispielsweise kommen auch Dominafiguren vor. Dass eine masochistische Anlage

⁸ Joseph von Eichendorff, «Wünschelrute», in: «Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff», Historisch-kritische Ausgabe, Bd. I/1, «Gedichte», Erster Teil, Text, hrsg. von Harry Fröhlich u. Ursula Regener, Stuttgart [u.a.] 1993, S. 121.

in der bei Walser bekannten Herr-und-Knecht-Dialektik aufscheint, wird nicht überraschen. Unvermittelt und ungerührt tritt Simon den Dienst bei einer ihm völlig unbekanntem Frau an: «Vor einem, wie es schien, prachtvollen Hause angekommen, befahl ihm die Frau, mit hinauf zu kommen, und er tat es. Er sah keinen Grund, warum er nicht hätte gehorchen sollen.» (GT 185) Soweit bleibt dies noch im Rahmen dessen, was man von anderen Texten Walsers her kennt. Um zu verdeutlichen, inwiefern der Masochismus in diese Dialektik hineinspielt, wird ein kurzer Umweg über den Fetischismus von Simon vorgenommen.

Simon nahm die Schuhe in die Hand, wahrhaftig, es waren der Dame ihre Schuhe. Schöne Schuhe mit Pelzbesatz und von so zartem Leder wie Seide. Simon hatte immer für Schuhe geschwärmt, nicht für alle, nicht für grobe, aber für so feine immer, und nun hielt er solch einen Schuh in der Hand und hatte die Pflicht, ihn zu säubern, obgleich er eigentlich nichts daran zu säubern bemerkte. (GT 191)

Bereits in einer früheren Passage eröffnet Simon seiner «kleinen Freundin» Rosa eine kleinbürgerliche Hochzeitsfantasie. Rosa interessiert sich hingegen herzlich wenig dafür, im Gegenteil, wie Klara ist auch sie allem Anschein nach in Kaspar verliebt. Aber wie um die doppelt aufgeschobene Liebe zu verdeutlichen, verschiebt sich die Bekundung der Liebe auf einen Gegenstand, wiederum sind es Schuhe:

Ich würde mich vielleicht sogar dazu versteigen, ihren Schuh, der doch mit Wichse bedeckt wäre, an meinen Mund zu pressen; denn der Gegenstand, in den sie ihre kleinen weissen Füße steckte, würde für das Gefühl der Anbetung völlig genügen, zum Beten braucht es ja nicht viel. (GT 127)

Simon verschiebt also seine von Klara und Rosa zurückgewiesene Liebe auf die Schuhe.

Damit wäre der Schuhfetisch veranschaulicht, es wird im Folgenden auf den Masochismus einzugehen sein. Eine Fantasie Simons macht klar, welche literarische Vorlage hinter diesen Vorstellungen schimmert.

Klara wird im Winter eingehüllt sein in dicke, weiche Pelze, ich werde sie durch die Straßen begleiten, es wird auf uns herabschneien, so heimlich, so lautlos und so warm. O, Einkäufe zu machen, wenn es schneit in den schwarzen Straßen und die Magazine mit Lichtern erhellt sind. In einen Laden hineinzutreten mit Klara oder hinter Klaras Gestalt her und zu sagen: die Dame wünscht dies und das zu kaufen. Klara duftet in ihren Pelzen und ihr Gesicht, wie wird das schön sein, wenn wir dann wieder auf die Straße hinausgehen. (GT 101f.)

Es fällt nicht schwer, aus dieser Textstelle die Venus im Pelz aus Sacher-Masochs gleichnamiger Erzählung⁹ heraus zu lesen, die rund 40 Jahre vor «Geschwister Tanner» erschienen ist und aufgrund derer Richard Krafft-Ebing den Masochismus als eine «eigentümliche Perversion der psychischen Vita sexualis»¹⁰ in der dritten Auflage seiner *Psychopathia sexualis* im Jahre 1890 beschrieben hat. Die «Venus im Pelz» ist ein Werk voller Pelze und Peitschen. Der Ich-Erzähler berichtet von einem seltsa-

⁹ Leopold Sacher-Masoch, «Venus im Pelz». Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze, Frankfurt am Main/Leipzig 1980.

¹⁰ Richard von Krafft-Ebing, «Psychopathia sexualis», München 1984, S. 104.

men Traum, dessen Auslöser offenbar, wie sich im Nachhinein herausstellt, ein Gemälde war, das sein Freund Severin mit einer Venus im Pelz darstellt. Oft genug hat er es bei ihm gesehen aber niemals weitere Beachtung geschenkt. Der Traumbericht wird zum Anlass, das Manuskript Severins, mit dem Titel «Bekenntnisse eine Übersinnlichen» zu lesen, womit die eigentliche Erzählung beginnen kann.

Weshalb mag das für die Lektüre von Walsers «Geschwister Tanner» relevant sein? Wie bereits mehrfach aufgezeigt, lässt Walser die intertextuellen Verweise implizit oder explizit in seinen Texten nicht nur aufscheinen, sondern mit diesen werden gleich auch ganze Kontexte gleichsam in den Text hinein- und möglicherweise wieder hinausgetragen. Es gilt demnach immer auch zu fragen: Wie verfährt der Text mit diesen Anspielungen, welche Strategien werden verfolgt?

Die ständigen Übertragungen in Walsers Text mögen verwirren, sie entfalten aber ein raffiniertes Spiel mit intertextuellen Konfigurationen. Durch die ironische Aufnahme romantischer und idealistischer Topoi sollte also nicht unterschlagen werden, dass diese damit gleichzeitig verabschiedet werden. Der Dichter Sebastian beispielsweise stirbt den romantischen Tod im Schnee, damit wäre das Ende der Romantik in «Geschwister Tanner» eigentlich bereits im Text eingeläutet und vollzogen. Robert Walsers Texte sind also nicht bloss als Palimpseste anzusehen, die in andere Texte eingewebt sind. Die Instabilität und Unabgeschlossenheit solcher Textverfahren lassen die Übertragung als Figuration beschreiben, die immer zugleich in einer doppelten Richtung auch und gerade zwischen verschiedenen Zeichensystemen fungiert.

Die Folgen für die Kommunikation zeichnet das folgende Zitat gleich selber nach. Simon und Klara sprechen beide über ihre Liebe, aber ihre Referenten sind jeweils andere. «Klara würde immer über Kaspar gesprochen haben und Simon immer über die, die neben ihm sass.» (GT 83) Sie sprechen zwar miteinander und über das Gleiche, aber ihre Sprache läuft in die Leere, weil die Wörter unterschiedliche Bezugspunkte haben.

Der intertextuelle Verweis auf Sacher-Masochs «Venus im Pelz» wird damit auch erst richtig produktiv mit der Beobachtung, dass ein Gemälde der Auslöser des Traumes war, der seinerseits die Erzählung bedingt, die die Lektüre eine Manuskriptes ist. Die Ausgangssituation ist sogar noch verzwickter, da der Ich-Erzähler bezeichnenderweise bei der Lektüre Hegels einschläft, wahrscheinlich, und das ist Spekulation, bei der Lektüre des Kapitels über Herrschaft und Knechtschaft.

Auch Klara liegt schlafend auf dem Diwan in ihrem Zimmer und wird von Simon in erotischer Anzüglichkeit geschildert: «Klara atmete in ruhigen Wellen; ihre Brust, die halb entblösst war, bewegte sich sanft auf und ab; ihren herabhängenden Händen war ein Buch entfallen.» (GT 104). Die Leserin ist – ein Blick auf die Ikonographie der lesenden Frauen macht es deutlich – Maria mit dem Buch in der Verkündigungsszene, wie sie Piero di Cosimo exemplarisch auf die Leinwand gebracht hat. Damit wären wir wieder zum Anfang, zur Verkündigungsszene zurückgekehrt.

Aber auch Simon ist ein Leser: «Ich las viel in Büchern über die Liebe, ich liebte immer die Liebenden.» (GT 84) Während des Aufenthaltes bei seiner Schwester Hedwig auf dem Land liest Simon bekanntermassen Stendhal. Das Lesen über die Liebe und die Erotik der Lektüre weist auf den Titel dieses Beitrages: Die Lust des Lesers bzw. der Leserin. Oder, um Roland Barthes leicht abzuwandeln: *Le plaisir du lire*. Die Lust des Lesers ist eine vielfache: es ist die Lust erstens des Lesers Robert Walser selber, zweitens der Figuren Simon, Hedwig und Klara als Lesende und drittens die Lust derjenigen, die den Roman lesen. Am Beispiel von Sacher-Masochs «Venus im Pelz» sollte deutlich geworden sein, dass die masochistischen Szenarien nicht nur thematisch Eingang in den Walser-Text gefunden haben. Der Roman «Geschwister Tanner» selber ist, nicht zuletzt aufgrund seiner Textstrategien, ein masochistischer Text. Mittels intertextuellen oder intermedialen Umwegen, mittels Aufschüben, Reflexionen, Projektionen, Träumen usw. findet ein ständiges Umschreiben und Verschieben statt: eine Poetik der Übertragung.

Am Schluss des Romans liefert Simon die Legitimation dieser hier entwickelten experimentellen Lektüre-Lust:

Es ist mir keineswegs bange, dass aus mir nicht auch eine Form wird, aber mich endgültig formen möchte ich so spät als nur möglich. Und dann sollte das besser von selber, ohne dass man es gerade beabsichtigte, kommen. [...] Erprobt zu werden, das ist mir eine Lust! Kaum eine höhere kenne ich. Dass ich augenblicklich arm bin, was heisst das? Das will gar nichts heissen, das ist nur eine kleine Verzeichnung in der äusseren Komposition, der mit ein paar energischen Strichen abgeholfen werden kann. (GT 330)