

Tamara Evans:
«Ich finde es schön, dass sie unglücklich ist»:
Erfahrungen mit Robert Walsers wunderlichen Frauenbildern

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

Verehrte Damen und Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen – ich möchte mich für die Einladung, zur Jahrestagung der Robert Walser Gesellschaft hier in Solothurn etwas beizutragen, recht herzlich bedanken. Unser heutiges Thema, «Robert Walsers Frauenbilder», ist eine enorme Herausforderung, denn ich muss gestehen, dass ich vor diesen Frauenbildern ziemlich ratlos bin, und es ist zu vermuten, dass ich mich dabei in guter Gesellschaft befinde.

Dass die Walser-Forschung diesem Thema bisher kaum Beachtung geschenkt hat – und wenn, dann mit großer Verspätung, ist ein bemerkenswerter Tatbestand, wenn man bedenkt, dass feministische Ansätze in der Literaturwissenschaft längst schon keine Novität mehr sind, und dies wirft Fragen hinsichtlich der Walser-Rezeption auf, der wir vielleicht bei anderer Gelegenheit nachgehen sollten. Immerhin hat Valerie Heffernan in ihrer vor zwei Jahren veröffentlichten Monographie «Provocation from the Periphery: Robert Walser Re-examined» Pionierarbeit auf diesem Gebiet geleistet, indem sie anhand postkolonialer und feministischer Theorien unter anderem auch Walsers literarische Auseinandersetzung mit dem sogenannten «Kampf der Geschlechter» in den Mikrogrammen erforscht hat.¹

Der Titel meines Beitrags, der auf der virtuellen Reise über den Atlantik untergegangen ist, spiegelt nicht nur meine eigene, sondern auch die den Walserschen Texten innewohnende Ambivalenz wider: ««Ich finde es schön, dass sie unglücklich ist»: Erfahrungen mit Robert Walsers wunderlichen Frauenbildern». Der zweite Teil des Titels verrät es – dass es mir nämlich bei meinen Ausführungen weniger um eine *kohärente* Analyse der literarischen Frauenfiguren Robert Walsers geht, als vielmehr um eine Reihe punktueller Erfahrungen im Verlauf meiner Wiederbegegnung mit ihnen im Hinblick auf die heutige Tagung.

I

Wenn ich in meine Rolle der typischen Leserin hineinschlüpfe, die ich mir das Recht herausnehme auch zu sein, frei vom Gepäck unserer Zunft; wenn ich also in solcher Weise unbelastet über diese Frauenbilder nachdenke – diese Klara Agappaia zum Beispiel oder «das Fräulein» Benjamenta oder all diese peinlich lasziven und gleichzeitig verklemmten Damen und Gräfinnen und Wirtinnen, dann merke ich, dass ich keiner auch nur annähernd das abgewinnen kann, was sich mir in meinem Leseleben in reicher Auswahl anderweitig angeboten hat; und das trifft auch dann noch zu, wenn ich mein Gepäck wieder dabei habe und mich daran erinnere, dass diese Frauenbilder Konstrukte der Walserschen Idee des Weiblichen sind und wir uns bei der Analyse davor hüten müssen, um mit Silvia Bovenschen zu reden, «diese Vexierbilder unmittelbar der Wirklichkeit zuzuschlagen».² Lassen wir einige von ihnen Revue passieren, diese von Autoren – nicht Autorinnen komponierten Frauenbilder aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert: Effi Briest, rührend jung im blau-weiß gestreiften Sommerkleid mit Matrosenkragen – auf ihrer Schaukel und auch sonst immer «Tochter der Luft»; Toni Buddenbrook-Grünlich-Permaneder, die es trotz der Erwartungen ihres großbür-

¹ Valerie Heffernan, «Provocation from the Periphery: Robert Walser Re-examined», Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

² Silvia Bovenschen, «Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen», Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 58.

gerlichen Klans nicht, in den Worten ihrer Mutter, zur «klugen und tüchtigen Frau» bringen wird; Emma Bovary, von Anfang an unrettbar verdorben durch die in der Klosterschule in aller Heimlichkeit verschlungenen schlechten Romane; Tolstois Natascha, die noch das Gedankenleben des kranken Baur hier im benachbarten Amrein mit ihrer Gegenwärtigkeit verzaubert. Keine der Walserschen Frauenfiguren scheint so lebensnah wie die Gotthelfschen oder Kellerschen; keiner gewährt Walser ein Innenleben so reich und nuanciert wie beispielsweise jenes der Isabel Archer in Henry James' «Portrait of a Lady». Kurzum, wenn auch nicht immer und nicht restlos, gemessen an diesen und vielen anderen literarischen Frauenbildern, erscheinen mir die Walserschen defizitär und wunderlich. Warum und wie denn?

Die erste Frage ist leichter zu beantworten als die zweite: Wir werden aus Walsers Frauenbildern nicht klug, wenn wir von der Erwartung ausgehen, dass literarische Texte realistische Frauenfiguren entwerfen sollen. In dieser Erzähltradition ist Robert Walser letztlich nicht behaftbar; seine Frauenbilder (und natürlich nicht nur sie) gehören in den Kontext einer anderen ästhetischen Praxis.

II

Nehmen wir uns einmal Klara in «Geschwister Tanner» vor, von der es, wie ich zeigen möchte, gleich drei oder vier Bilder gibt, Klara I bis Klara IV. Zu Klara I: im zweiten Kapitel wird erzählt, dass sie in «einem eleganten, freigelegenen Hause, das einen Garten hatte» wohnt; dass ein Mädchen dem «Draußenstehenden» die Tür öffnet, und eine «schöne Dame» ihn drinnen empfängt: Klara Agappaia.³ Näher beschreibt ihr Mann sie dann im nächsten Kapitel: «Schwarzgekleidet von Kopf bis zu den Füßen. Große, schlanke Erscheinung»; ein «breite[r] Hut mit herabhängenden Federn» und «ein Windspiel, [das sie] an einer dünnen, schwarzen Leine [bei sich] führt». (4, 44) Es ist das Bild von Klara als Jugendstil-Frau im wohlhabenden Ambiente und mit *allure* frei nach Aubrey Vincent Beardsley oder Karl Walser. Ganz und gar standes- und geschlechtsspezifisch ist Klara Agappaia auch philanthropisch engagiert, als Wohltäterin im Verein für Mässigkeit und Volkswohl, eine Rolle, in der sie Simon Tanner wie «ein Engel», erscheint, der «zu den Elenden und Armen [niederschwebt]» (4, 65). Charles Dickens lässt grüssen: Wohltätigkeit und Philantropie waren ein stetes Anliegen im 19. Jahrhundert; in wohltätigen Vereinen spielten Frauen eine wichtige Rolle, weil man sie moralisch und temperamentsmäßig für solche Aufgaben besonders geeignet hielt.⁴ Kurz, es ist ein Thema, das im Gesellschaftsroman der Epoche immer wieder seinen Niederschlag gefunden hat.

Klara II: Sie macht sich ein Bild von sich selber – als Frau im Machtbereich des Mannes. Weil Agappaia als Forscher «die ganze Zeit abwesend» ist, unterwegs «auf weiten Reisen», ist sie «so oft allein in diesem abgelegenen Hause» und «ängstigt» sich dann (4, 27). Sie empfindet sich außerdem als ungebildet: ihr Mann «segelt auf allen Meeren, von deren bloßem Vorhandensein», wie sie behauptet, sie selber «keine Ahnung hat» (4, 27); und bei Gelegenheit bezeichnet sie sich gar als «eine dumme, dumme, dumme Frau, nicht wahr.» (4, 56) Mit dieser Klara inszeniert Walser neben der gutbürgerlichen Ehefrau und Wohltäterin ein weiteres stereotypes Weiblichkeitsbild, das sich aus Alleinsein, Angst und Liebesmangel zusammensetzt (die Formel Effi Briest). Zwei weitere Komponenten kommen hinzu: erstens, ihre Krankheit

³ Robert Walser, Das Gesamtwerk in 12 Bänden, hrsg. von Jochen Greven, Zürich: Suhrkamp 1978, 4, 23f. Im Folgenden werden Band- und Seitenangaben dieser Edition den Zitaten unmittelbar nachgestellt.

⁴ Jill Bergman and Debra Bernardi, «Our Sisters' Keepers: Nineteenth-Century Benevolence Literature by American Women», Tuscaloosa: U of Alabama P 2005. Lori D. Ginzberg, «Women and the Work of Benevolence: Morality, Politics, and Class in the Nineteenth-Century United States», New Haven: Yale UP 1992.

(sie leidet an der Fallsucht oder sind es hysterische Symptome, die sie zu Fall bringen?) und zweitens, ihre Identifikation mit Natur (sowohl Klara als auch die Blätter im Garten «lispeln» und «lispeln» 4, 92; 4, 280). Was Wunder wenn es mit dieser besonderen Mischung von Eigenschaften zum Ehebruch kommt: Klara, von einer *amour fou* ergriffen, wirft sich in Kaspars Arme, und so unbändig ist ihre Leidenschaft, dass da sogar noch ein ganz klein wenig Platz für Simon bleibt: eine *ménage à trois*? Es ist nicht ganz auszuschliessen.

Nachdem die beiden Tanner-Brüder und Herr Agappaia aus ihrem Leben verschwunden sind, lässt sich Klara in einem Tanzsaal von einem türkischen Studenten «bezwingen» (4, 291), der sie tyrannisiert, schwängert und bald einmal im Stich lässt. Es ist, als befänden wir uns mitten in einem klassischen Verführungsroman oder bürgerlichen Trauerspiel – doch nur scheinbar, denn wenn Klaras literarische Vorfahrinnen von Richardsons Clarissa über Meister Antons Klara (Hebbel) bis zu Tolstois Anna Karenina für ihren Sündenfall sterben müssen, lebt Robert Walsers Klara nicht nur weiter sondern erscheint kurz vor Ende des Romans ein letztes Mal – umgestaltet, umgeschneidert, «verändert», wie Simon es vielleicht nennen würde (4, 103).

Klara III ist Gegenbild sowohl von Klara I als auch von Klara II: Wenn Simon ihr wieder begegnet, hat sie die Armen lieben gelernt und findet unter ihnen eine neue Aufgabe. Sie ist nicht der Himmelsbote von damals, als der sie Simon in der Speisehalle erschien, eine jener «lieben gütigen Frauen [in einem] Saal voll kleiner, armer Kinder, [die sehen wollen] wie diese sich an einem Festmahl ergötzen.» (4, 61); jetzt ist sie die «Königin der Armen», wird «als Fürstin» geehrt (4, 293f.); sie hat sich «zur Herrin und Bevormunderin» und zur «Erzieherin» dieser Menschen gemacht (4, 294f.). Das Bild der *caritas* wird mit dem Bild der Macht vertauscht. Ändern werden sich die Verhältnisse auch in ihrem privaten Leben, sobald sie Arthur, einen jungen reichen Mann aus der Nachbarschaft ehelicht. Somit ist zwar ihre Rückkehr ins bürgerliche Leben gesichert, aber der Mann, den sie heiratet, «steht unvergleichbar hilflos vor [ihr] in der Welt da» und «tut alles, was [sie] will.» (4, 296) Dieser Mann steht eindeutig im Machtbereich der Frau, die patriarchale Familienstruktur wird auf den Kopf gestellt.

Als Klara IV geistert eine Frau dieses Namens sogar in einer Art Fortsetzungsroman herum – ich meine natürlich Klara, eine alte Bekannte von Josef Marti in Walsers zweitem Roman «Der Gehülfe». Wie Klara III hat Klara IV einmal bei einem Photographen gearbeitet, ist allein erziehende Mutter (allerdings eines Knaben) und hatte sich früher mal dem agitatorischen Sozialismus verschrieben, von dem sie inzwischen abgekommen ist. Sie ist jetzt Geschäftsfrau, doch «sie selber bedürfe einer Mannesstütze», denn «[s]ie sei zu schwach geworden, so allein und ungeliebt zu leben, [...] [s]ie sei nur eine Frau [...]» (5, 135), womit Klara IV im Unterschied zu Klara III in die konforme Familienstruktur zurückzukehren gedenkt.

Wie wir wissen, ist Walser trotz der bereits von Walter Benjamin beobachteten Geschwätzigkeit seiner Figuren, ein Autor des Aussparens, des scharfen Schnitts: weil nuancierte Motivierungen, die Klaras Biographie als Kontinuum zusammenfassen könnten, fehlen und die erzählte Zeit – anderthalb Jahre – so knapp bemessen ist, wirkt Klara Agappaias Werdegang von der bourgeoisen Dame über die Geliebte von Künstlern und Studenten bis zur sozial engagierten Aktivistin in einem ärmlichen Viertel psychologisch gesehen nicht plausibel. Etwas überspitzt dürfte dieses literarische Frauenporträt «als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes» Bild bezeichnet werden⁵: Walser reiht Bilder von Frauen aneinander, die alle Klara heißen. Sind es para-intertextuelle, konforme Bilder aus dem Literaturkanon und dem Trivialroman, die Walser hier locker verbunden einbringt und die er als seine eigenen, veränderten Konstrukte wieder entlässt – ganz im Stil seiner uns in anderen Kontexten vertrauten

⁵ Vgl. 12, 323 («Eine Art Erzählung»).

Wiederverwertungspraxis? Sicher. Oder sollten wir weitergehen und in Bovenschens⁶ Nachfolge fragen, ob Klara ihre Rollen mit den Männern wechselt, die ihr diese Rollen antragen? Reflektiert Robert Walser bereits die patriarchalische Inszenierung der ›Weiblichkeit‹? Vielleicht. Oder sollen wir uns Valerie Heffernan anschließen, die mit Hilfe von Judith Butlers Subjekttheorie und dem Begriff der Performativität an Hand von Mikrogrammen nachzuweisen versucht, dass Walsers weibliche Figuren eine Parodie auf bekannte weibliche Archetypen sind, dass sie stereotyp geschlechtsidentisches Verhalten nachahmen und dass seine späten Texte somit zeigen, dass jeglicher Versuch, das Weibliche darzustellen, unvermeidbar zu einer Wiederholung etablierter Stereotypen verkommt. Gemäss Judith Butler ist «Geschlechtsidentität [...] ein Artefakt», «eine vielschichtige kulturelle Konstruktion». Sie lässt sich «inszenieren, wiederholen und verschieben».⁷ Auf Klara I–IV zurückkommend ließe sich möglicherweise sagen, dass diese Figur in all ihren Varianten uns auf die performativen Aspekte geschlechtsidentischen Verhaltens aufmerksam macht. Walser lässt Klara konventionelle weibliche Rollen nachahmen und auswechseln und zeigt damit, dass Geschlechtsidentität unendlich viel komplexer ist, als die oberflächlichen Darstellungen des Weiblichen vorgeben. Ob der Transfer von Heffernans Analysen ausgewählter Mikrogramme auf Walsers ersten Roman vertretbar ist, bleibt für mich ungewiss.⁸

III

Auf andere Wege führt mich Robert Walsers Frauenbild in «Jakob von Gunten», seinem dritten, als Tagebuch angelegten Roman. In die geschlossene Welt des Instituts Benjamenta eingetreten, erfährt und registriert der Zögling Jakob die Verwirrung seiner Gefühle und Begehren sowohl Männern als auch Frauen gegenüber. Neben Tagebucheintragungen über homoerotische Erfahrungen unter und mit seinen Mitschülern und über das von Ambivalenz geprägte ödipale Kräftespiel mit Herrn Benjamenta, denkt Jakob von Gunten auch über Frauen nach, vor allem natürlich über Fräulein Benjamenta. Jakob mag zwar chauvinistisch und naseweis behaupten, Frauen neuerdings zu verstehen:

Ich verstehe mit einemmal das liebliche Wesen der Frauen. Ihre Koketterien amüsieren mich, und ich erblicke Tiefsinn in ihren trivialen Bewegungen und Redensarten. Wenn man sie nicht versteht, wenn sie eine Tasse zum Mund führen oder den Rock raffen, so versteht man sie nie. Ihre Seelen trippeln mit den hochaufgeschweiften Absätzen ihrer süßen Stiefelchen, und ihr Lächeln ist beiderlei: eine alberne Angewohnheit und ein Stück Weltgeschichte. Ihr Hochmut und ihr geringer Verstand sind reizend, reizender als die Werke der Klassiker. (6, 60)

Solch misogyne, adoleszente Weisheiten beziehen sich aber nicht auf Fräulein Benjamenta, die Jakob von Gunten mit ganz anderen Attributen in seine Welt einzuordnen versucht. Bereits die vielen Benennungen, die Jakob auf sie anwendet, weisen auf die Verunsicherung hin, die aus seinen Kontakten mit ihr hervorgeht. Obschon «Fräulein» als Anrede zu Walsers Zeit nicht wie heutzutage tabuisiert war, horcht man auf, denn sie wird damit als Tochter oder Schwester sexuell neutralisiert, wohingegen die Bezeichnung «das Mädchen», wenn er näm-

⁶ Silvia Bovenschens (zu «Lulu») 43ff. «Lulu demonstriert die Austauschbarkeit dieser Klischees.» (S. 48).

⁷ Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 23, 65, 58, (Original englisch, Gender Trouble [1990]).

⁸ Heffernan, S. 103–121.

lich von ihr träumt, ihre Unberührtheit und zugleich ihre erotische Ausstrahlung meint (6, 162). Dass Jakob Fräulein Benjamenta ab und zu und distanzierend «die Lehrerin» nennt und sie damit in expressionistischer Manier auf ihren Beruf reduziert, ist weit weniger auffallend als Bezeichnungen wie «die Vorsteherin» oder ganz besonders «Fräulein Vorsteher», «Herrin» und «Feldwebel», die Lisa Benjamenta allesamt dem Bereich männlicher Autorität zurechnen und ihre Weiblichkeit dementsprechend verdrängen. Allerdings beobachtet Jakob von Gunten auch Attribute ihrer Weiblichkeit, die ihm zu denken geben:

Manchmal [...] geht die Türe auf, und das Fräulein geht langsam, uns sonderbar anschauend, durchs Schulzimmer. Wie ein Geist mutet sie mich dann an. Es ist, als wenn da jemand von weit, weit her käme [...]. Wie schön sie ist. Welch eine üppige Fülle von tiefschwarzen Haaren. Meist sieht man sie gesenkten Auges [...]. Diese Augen! Sieht man in sie einmal, so blickt man in etwas Abgrund-Banges und Tiefes hinein. [...] Die Augenbrauen sind [...] wie Mondsicheln an einem krankhaft blassen Abendhimmel, wie feine, aber um so stechendere Wunden, innerlich schneidende. (6, 71f.)

«Sonderbar» ist sie also, «wie ein Geist», «von weit, weit her»; von großer Schönheit; das Haar in seiner «üppigen Fülle» ist unmissverständlich Merkmal weiblicher Geschlechtsidentität und Sexualität. Dann aber mahnen ihre Augen Jakob an den Kummer, den sie in sich trägt, an dem er unentwegt herumrätselt und der unerklärt bleibt. Sie ist blass und kränklich, leidet an Schmerzen – so jedenfalls kommt es Jakob vor.

Auf ihr Leiden kann er aber auch mit einer unheimlichen Mischung von Erregtheit und Kälte reagieren: «Aber Fräulein Vorsteher weint? Was ist das? Warum bin ich so seltsam glücklich? Bin ich verrückt?» (6, 53) Er ähnelt darin Simon Tanner und Josef Marti, die an der Betrachtung weiblichen Unglücks oder weiblicher Hinfälligkeit offensichtlich Gefallen finden. Simon «finde[t] es schön, daß [Klara] unglücklich ist» (4, 112) und Josef Marti meint, dass «der Ausdruck des Bangens» Frau Tobler gut stehe (5, 185) und ihr «die Krankheit eher Schönheit zutrug als wegnahm» (5, 220).

Das Bild, das Jakob von Gunten sich in seinem Tagebuch von Fräulein Benjamenta macht, ist Ausdruck einer tiefen Befremdung und Beunruhigung: er zeigt sie mal geschlechtslos, mal androgyn und mal durchaus weiblich, aber wie auch immer repräsentiert sie Alterität. Sie ist eine Art *freak*, Feldwebel und Herrin, unschuldiges Mädchen und blühende Frau, Schwester und Geliebte, Kranke und Fremde. Sie ist *last but not least* eine schöne Leiche, aufgebahrt und dem männlichen Blick restlos ausgesetzt. In ihrer Studie über das Motiv des weiblichen Todes in der Kunst hat Elisabeth Bronfen gezeigt, dass «[d]ie ‹schöne Leiche› die Ordnung [sichert], indem sie die Beunruhigung durch das ‹Chaos›, das ‹Andere›, die Grenzüberschreitung, mit der die Frau bzw. der weibliche Körper synonym gesetzt wird, im wahrsten Sinne des Wortes stillstellt.»⁹ In der Tat, nur über Klaras Leiche gelingt es Jakob «mit Herrn Bejamenta in die Wüste» zu gehen: «Ich werde nichts hinterlassen,» schreibt er, «[m]ich bindet nichts, verpflichtet nichts [...] es gibt nichts mehr zu wären und zu wennen. Fräulein Benjamenta liegt unter der Erde.» (6, 164). Somit entlässt ihr Tod den Bruder und den Eleven in die Freiheit.

⁹ So zusammengefasst von Lena Lindhoff, «Einführung in die feministische Literaturwissenschaft», Stuttgart: Metzler 1995, S. 26. Cf. Elisabeth Bronfen, «Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic», Manchester: Manchester UP 1992, xii: «Femininity and death cause a disorder of stability, mark moments of ambivalence, disruption or duplicity and their eradication produces a recuperation of order, a return to stability.»

Gemäß Lena Lindhoff in ihrer «Einführung in die feministische Literaturtheorie» hat die feministische Literaturwissenschaft, sich auf zwei Schlüsseltexte von E. A. Poe beziehend,¹⁰ argumentiert, dass «Kunstproduktion immer eine Form von Entlebendigung sei – zum Zwecke der Überwindung von Zeitlichkeit.» [...] Dass die Kunst diesen Prozess [...] meist als die Tötung einer Frau inszeniert, hat seinen Grund im patriarchalischen Weiblichkeitsmythos, der das Lebendige, Körperliche, Sinnliche [...] und Vergängliche als das <Andere> des Subjekts in die Gegenbilder <Natur> und <Tod> bannt und mit dem <Weiblichen> identifiziert.»¹¹

Hierzu, so glaube ich, statuiert Walsers «Jakob von Gunten» gerade kein Exempel. Denn obschon in Fräulein Benjamenta das «Andere» zu erkennen ist und obschon es über ihre Leiche geht, schließt ihre Hybridität die singuläre Identifikation mit dem Weiblichen aus. Sie ist daneben ja auch stets Autoritätsfigur. Außerdem führt ihr Tod auf der Handlungsebene nicht zu einer Produktion von Kunst, zu männlicher Autorschaft – im Gegenteil, weder Jakob noch Herr Benjamenta sind am Ende des Romans Kunst- oder Kulturschaffende. Zusammen verschwinden sie vielmehr «dem, was man europäische Kultur nennt, für immer, oder wenigstens für sehr, sehr lange Zeit» (6, 162).¹² In «Jakob von Gunten» praktiziert Walser auch die Umkehrung dessen, was die nach 1900 von Georg Simmel, Max Scheler und Karl Scheffler geführte sogenannte «Diskussion ums Weib» verbreitete. Karl Scheffler beispielsweise verkündete in seiner 1908 erschienenen Publikation «Die Frau und die Kunst» folgendes: «Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewusste und gewollte des Mannes heißt Kultur.»¹³ Jakob aber ist eine Null und will an nichts mehr denken und an die Kultur schon gar nicht. «Leben, atmen, sein»: so gestaltet sich das neue Programm. Zurück bleibt die schöne Leiche Fräulein Vorstehers, und es ist nicht ganz auszuschließen, dass ausgerechnet sie, die Frau, die Verwalterin der negativ besetzten «europäischen Kultur» ist – einer kranken, sterbenden Kultur, von deren hegemonialem Anspruch sich die beiden Männer distanzieren.

Wie Elisabeth Bronfen bemerkt hat, «[war d]ie bildliche Darstellung toter Frauen [...] in der europäischen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts derart verbreitet, dass sich dieser Topos um die Mitte des letzten Jahrhunderts bereits gefährlich am Rande des Klischees bewegte [...]».¹⁴ Mit Lisa Benjamentas Leiche greift Walser dieses Klischee auf und verfremdet es zugleich, weil ihre gleitende Identität selbst im Tod mit der tradierten Vorstellung von Weiblichkeit nicht in übereinstimmt.

IV

Koda oder: Umkehrung der Umkehrung – 1912 veröffentlichte Walser in «Kunst und Künstler» die erste seiner Bildbeschreibungen von van Goghs «Arlesierin». Er muss das Bild wohl an der Berliner Sezessions-Ausstellung von 1912 gesehen haben. Derselbe Karl Scheffler, von dem soeben die Rede war, schickte der Reproduktion der «Arlesierin» und Walsers Aufsatz eine Rezension der Ausstellung voraus und nahm darin auch lobend auf Walsers

¹⁰ E. A. Poe, «Philosophy of Composition» (1846); «The Oval Portrait». «The death [...] of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.» U.a. von Bronfen in «Over Her Dead Body» ausführlich behandelt.

¹¹ Lena Lindhoff, «Einführung in die feministische Literaturwissenschaft», Stuttgart: Metzler 1995, S. 26.

¹² Kein Aussteiger hingegen ist Herr Agappaia, der sich zwar nach Asien absetzt, den aber dort ein Kulturprogramm erwartet: «Agappaia hat sich einer Gesellschaft von Asienforschern angeschlossen [...], um dort irgendwo in Indien eine versunkene griechische Stadt zu entdecken» (4, 103).

¹³ Karl Scheffler, «Die Frau und die Kunst», Berlin: 1908. Zit. in Bovenschen, «Die imaginierte Weiblichkeit», S. 32.

¹⁴ Bronfen, S. 13.

Text Bezug: «Wie [die ‹Arlesierin›] auf einen Dichter wirkt, zeigen die Worte Robert Walsers in diesem Heft.»¹⁵ Van Goghs Modell, Madame Marie Ginoux, wird von Walser umgedeutet als «Frau schlechtweg», als «eine Frau aus dem täglichen Leben» und besonders emphatisch als «Dulderin». Er stilisiert sie zu einer innerweltlichen Heiligen auf Goldgrund und macht aus ihr eine Ikone, eine *mulier dolorosa*, wenn man so will, ganz im Sinn des Herausgebers, der die Passivität als eine wesensmässige Eigenschaft des «Weibes» begreifen wollte. Die Kultur hingegen, wie Sie bereits gehört haben, ist Sache des Mannes – eine Ansicht zu der Walser mit diesem Text seinen Beitrag leistet, indem er van Goghs Frauenporträt manipuliert: Madame Ginoux wird auf van Goghs Porträt von 1888 als zeitgenössische, in Gedanken versunkene Leserin dargestellt. Walsers «Arlesierin» ist – um mit Klara IV zu sprechen, «nur eine Frau». Die am unteren linken Bildrand zerlesenen Taschenbuchromane hat Robert Walser einfach weggedichtet.

V

Da steh' ich nun und bin so klug als wie zuvor. Doch Spass beiseite. Silvia Bovenschen, Elisabeth Bronfen und Judith Butler bieten zum Verständnis von Robert Walsers Texten neues Rüstzeug an und können uns im Umgang mit Walsers wunderlichen Frauenbildern ein gutes Stück weiterhelfen. Grundsätzlich jedoch kreieren wir mit der Palette feministischer Theorien keinen *neuen* Robert Walser. Unter der Hand des Erzählers schlüpft Klara von einer Rolle in die nächste, sei es dass für sie als Figur im Literatursystem nur eine bestimmte Anzahl von Rollen zur Verfügung steht (die elegante, philanthropische Dame; die in der Bohème lebende Ehebrecherin; die sozial engagierte Aktivistin), sei es dass sie ihre Identität den Männern, mit denen sie lebt, anpasst und der jeweiligen Situation entsprechend wechselt. Auch die beiden anderen hier untersuchten Walserschen Frauenbilder, Fräulein Benjamenta und van Goghs Marie Ginoux, führen zum Schluss, dass Walser Geschlechtsidentität als eine «vielschichtige kulturelle Konstruktion» imaginiert hat. Nicht nur seine Frauenbilder sondern auch seine Männerbilder lassen sich bekanntlich «wiederholen und verschieben» (Butler).

Für Edith, eine Revolutionärin im Krieg der Geschlechter, hat die Zeit nicht gereicht. Hier von ein anderes Mal mehr.

¹⁵ Karl Scheffler, «Berliner Secession», in: «Kunst und Künstler» 10 (1912), S. 47.