

Peter Huber

Schwere Stunde in Thun

Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Thun 2005

Meine sehr verirrten Damen und Herren,

so hätte ich Sie vor zwanzig Jahren durchaus noch begrüßen dürfen, denn wer damals auf einer Robert-Walser-Veranstaltung landete, der war entweder ein seltener Spezialist oder er war nur zufällig anwesend, und sei es durch Verwechslung der Hörsaaltür. Heute hingegen wird der Autor Robert Walser kaum mehr als der jüngere Bruder von Martin angesehen, und es besteht kein Grund, auch nur einen Anwesenden des Verirrtseins zu bezichtigen, deshalb noch einmal:

Seien Sie willkommen, meine *verehrten* Damen und Herrn, zu meinem Vortrag, dem ich den Titel «Schwere Stunde in Thun» geben will. Damit beziehe ich mich nicht auf meine aktuelle Situation, insofern ich hier in Thun vor Ihnen stehe, sondern auf ein Faktum, das mir bei meiner wiederholten Lektüre von Walsers Prosastück «Kleist in Thun» bisher nicht aufgefallen ist und dem ich erst jetzt, bei meiner neuerlichen Beschäftigung mit diesem Stück, einige Bedeutung zumesse.

Bekanntlich hat sich Walser viel mit anderen Autoren, lebenden und toten, beschäftigt, aber nicht in der Form von Rezensionen oder Essays, sondern indem er ihnen Prosastücke widmete oder genauer: sie oder auch ihre Figuren gleichsam als Kristallisationskeime seiner poetischen Phantasie benutzte. Auf diese Weise entstanden Geschichten um Brentano, Lenz, Büchner, Schiller und nicht zuletzt um Kleist, der in Walsers literarischem Kabinett mindestens achtmal vertreten ist. Vieles davon ist aus biographischem Material geschöpft. Oft handelt es sich um schicksalhafte Begebenheiten aus dem Leben dieser Autoren, die Walsers Erzählungen zugrunde liegen, die aber dann mit allen dichterischen Freiheiten versehen über die rein biographische Ebene hinausgehoben werden. So verarbeitet Walser im besagten Prosastück «Kleist in Thun» die sogenannte Kant-Krise des angehenden preußischen Dramatikers, die ihm vorübergehend ein naives Landleben verlockend erscheinen läßt. Walsers ausgiebige Verwendung von Kleists Briefen ist bekannt und gut belegt. Darüber hinaus benutzte er Adolf Wilbrandts Kleist-Biographie von 1863 und wahrscheinlich auch Theophil Zollings Werk «Heinrich von Kleist in der Schweiz» von 1863. Ebenso bekannt ist die Bedeutung, welcher Büchners Erzählung «Lenz» für Walsers Konzeption von «Kleist in Thun» zukommt. Einer der heute Anwesenden, Hermann Kinder, hat in einer seiner Publikationen schon darauf hingewiesen, so daß ich nicht mehr darauf einzugehen brauche.

Hingegen scheint es durchaus noch unbekannt oder mindestens unerwähnt zu sein, daß das Stück «Kleist in Thun» und damit verbunden auch die anderen Prosastücke, die dem Genre der biographisch fundierten Künstlererzählung angehören, neben Büchners «Lenz» möglicherweise auf ein Vorbild zurückgehen, das Walser im Jahre 1905 in der Mai-Ausgabe der Münchner Zeitschrift «Simplizissimus» veröffentlicht finden konnte; es handelt sich um Thomas Manns Erzählung «Schwere Stunde». Gerade zwei Monate vor deren Erscheinen war Walser von Zürich nach Berlin übergesiedelt, wo er zusammen mit seinem Bruder Karl, der sich als Bühnenbildner bereits einen Namen gemacht hatte, in Künstler- und Literatenkreisen verkehrte. Bei Thomas Manns Erzählung handelte es sich um eine Auftragsarbeit zum 100. Todestag Schillers, einer der Lieblingsfiguren unseres Autors, zumindest so weit es die Häufigkeit der Auftritte in Walsers Prosainszenierungen betrifft. In der Erzählung «Schwere Stunde» also beschreibt Thomas Mann den Dramatiker Schiller im Alter von 37 Jahren, zur Entstehungszeit der «Wallenstein»-Trilogie. Es handelt sich um eine

Momentaufnahme zu fortgeschrittener Stunde weit jenseits von Mitternacht, die den Dichter in quälenden Selbstzweifeln zeigt. Übernächtigt und krank spielt er mit dem Gedanken, die Arbeit am Drama abzubrechen und seine Niederlage einzugestehen. Im vollen Bewußtsein, damit Raubbau an seiner Gesundheit zu betreiben, rafft er sich in äußerster Verzweiflung noch einmal zu höchster Konzentration und Versenkung auf und vollendet schließlich das Werk. In dieser Künstlererzählung verfestigt Thomas Mann seine Montagetechnik, die darin besteht, daß er Zitate aus Schiller-Biographien fast wörtlich entlehnt und das so erhaltene äußere Schiller-Bild mit psychologischen Merkmalen ausstattet, die denen des Autors sehr ähnlich sind. Die übernommenen Passagen, vorwiegend aus Ernst Müllers 1905 erschienenem Buch «Schiller, Intimes aus seinem Leben» und dem «Marbacher Schillerbuch» aus dem gleichen Jahr, «sind so zahlreich, daß sich Identifizierungen hier verbieten», wie Thomas Mann-Kommentator Hans Rudolf Vaget schreibt. Andererseits steckt viel Persönliches in der Erzählung. So fand sich auch Thomas Mann während des Schaffensprozesses besonders seiner größeren Werke von der Gefahr des Scheiterns bedroht, eine Furcht, die nicht ganz unbegründet war, wie die ungünstige Aufnahme seines eben veröffentlichten Dramas «Fiorenza» zeigte. Auch darf die neue Schaffenskraft, die Schiller beim Anblick der schlafenden Gattin gewann, als eine Referenz an des Autors eigenes Eheglück gedeutet werden; schließlich war er soeben von seiner Hochzeitsreise zurückgekehrt. Und auch die Zeichnung Schillers als eine sich im Schaffen verzehrende Künstlernatur paßte so gar nicht in den Rahmen wilhelminischen Kulturverständnisses, findet sich doch bei Thomas Mann kein freudetrunkener, Götterfunken-sprühender Geistesheros, sondern eine sensible, zerbrechliche Dichterexistenz mit Anflügen von Selbstzweifel und melancholischem Grübeln. Eine Figur der Décadence also, vorausweisend auf den Gustav Aschenbach im «Tod in Venedig» oder den Tonsetzer Adrian Leverkühn aus dem «Doktor Faustus».

Hat Robert Walser mit «Kleist in Thun» nicht eben diesen Erzähltypus aufgegriffen? Hat nicht auch er die oben genannten Werke von Zolling und Wilbrandt sowie reichlich Originalton der Kleist-Briefe in Montagetechnik zusammengefügt und dabei doch ungleich mehr als einen biographischen Abriß erhalten? Da sind einerseits die fast wörtlichen Übernahmen, wovon ich lediglich zwei zitieren will. Wenn Walsers Kleist im ersten Absatz des Prosastücks äußert: «Ein reizendes Bernermeitschi führt mir die Haushaltung», so variiert er hier die Mädeli-Passage aus Kleists Brief an die Schwester Ulrike vom 1.5.1802: «Auf der Insel wohnt auch weiter niemand, als nur an der andern Spitze eine kleine Fischerfamilie [...] Der Vater hat mir von zwei Töchtern eine in mein Haus gegeben, die mir die Wirtschaft führt; ein freundlich-liebliches Mädchen, das sich ausnimmt wie ihr Taufname: Mädeli.» Im unmittelbaren Anschluß läßt Walser den Satz folgen: «Ein schönes Gedicht, ein Kind, eine wackere Tat, diese drei Dinge schweben ihm vor.» Im bereits genannten Brief schrieb Kleist ursprünglich: «Ich habe keinen andern Wunsch als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große Tat.» Merkwürdig ist, daß in der «Schweren Stunde» Schillers «Don Carlos» auch als eine «ruhmvolle Tat» bezeichnet wird. Hat Walser vielleicht deshalb auf diese Briefstelle Kleists zurückgegriffen? Jedenfalls wird klar: Auch Walser montiert Dichter-Zitate in leichter textlicher Abwandlung und übernimmt auch sonst viel Details aus den Quellen. Andererseits ist das Resultat dieses Verfahrens eine eigenständige Schöpfung und ein hochgradig poetischer Text, ähnlich der Schiller-Erzählung Thomas Manns, jedoch mit völlig anderen Intentionen, wie wir später sehen werden.

Zunächst möchte ich die Gemeinsamkeiten beider Erzählungen zusammenfassen: Beide Male steht ein namhafter Dramatiker im Mittelpunkt des Interesses; beide Protagonisten treffen wir im Zustand einer Krise an, wobei gegen Erzählende jeweils Möglichkeiten und Wege ihrer Überwindung angedeutet werden. Beide sind übrigens auch körperlich krank.

Schon auf sprachlicher Ebene drängen sich Gemeinsamkeiten auf. Ganz im Gegensatz zu seinem sonst gepflegten Stil mit langen, wohlgefügtten Satzperioden sind die Sätze Thomas Manns in der «Schweren Stunde» kürzer, dinglich-prägnanter und mit einer Tendenz zur Reihung. Markantestes Beispiel ist Schillers Eingeständnis des Scheiterns: «Gut, es war also aus. Eine Niederlage. Ein verfehltes Unternehmen. Bankerott.» Thomas Mann befließigt sich hier eines Novellenstils, bei dem die Mitteilung einer Begebenheit im Vordergrund steht und nicht deren poetische Ausgestaltung. Dieses Stilmerkmal war auch verantwortlich dafür, daß man in der Vergangenheit die «Schwere Stunde» gelegentlich als Novelle glaubte deuten zu müssen, wobei man weitere novellentypische Merkmale wie Wendepunkt usw. mehr oder weniger gewaltsam hineinkonstruieren mußte. Ähnliches gilt für «Kleist in Thun», wobei aber zu berücksichtigen ist, daß Walser neben den für Thomas Mann keineswegs typischen Novellenstil mit Büchners «Lenz» und der Novellistik Kleists noch auf zwei weitere literarische Vorbilder zurückgreifen konnte. So hatte Kleist mit Erzählungen wie «Die Marquise von O.» und «Das Erdbeben in Chili» die deutschsprachige Novelle geradezu paradigmatisiert. Im allgemeinen ist weder für Thomas Mann noch für Robert Walser der Lapidarstil kurzer Aussagesätze charakteristisch. Wir finden bei Walser beispielsweise vor: «Er dichtet natürlich. [...] Der Zerbrochene Krug wird geschrieben. Aber was soll alles das? Es ist Frühling geworden. [...] Er verflucht sein Handwerk. [...] Nette Idee das. In Potsdam läßt sich so etwas leicht denken. Überhaupt denken Dichter sich so leicht ein Ding aus. Oft sitzt er am Fenster.» Und so weiter. Solche auf dingliche Kernsätze reduzierten Reihungen sind weit entfernt von Walsers sonstiger Sprach- und Detailverliebtheit, auch wenn sich der Spieltrieb gelegentlich durchsetzt, wie in der äußerst originellen Verbalkonstruktion des folgenden Satzes: «Darauf wird jemand die Treppe des Hauses herunterzueidechseln gekommen sein».

Beiden Erzählungen gemein ist ferner ein Changieren zwischen sachlicher Erzählprosa und einem Inneren Monolog, welcher durch häufige Fragestellungen, die zudem unbeantwortet bleiben, Ratlosigkeit suggeriert. Bei Thomas Mann heißt es etwa: «Das Wetter war schuld und sein Katarrh und seine Müdigkeit. Oder das Werk? Die Arbeit selbst? Die eine unglückselige und der Verzweiflung geweihte Empfängnis war?» Ähnlich Walser: «Er wünscht sich eine Stimme herbei, was für eine? Eine Hand, nun, und? Einen Körper, aber wozu?» Diese bohrenden Fragen reichen bei beiden an den Rand der Selbstinfragestellung. Wiederum Schiller in der Version Thomas Manns: «War er [Goethe] denn größer? Worin? Warum? War es ein blutendes Trotzdem, wenn er siegte? Würde je sein Erliegen ein tragisches Schauspiel sein?» In Walsers Kleist-Erzählung lesen wir: «Der Zerbrochene Krug wird geschrieben. Aber was soll das alles?» Oder an anderer Stelle: «Er will höchste Meisterschaft, gut, gut. Was da. Gezaudert?» Mitunter entsprechen sich die Fragefloskeln sogar wörtlich. In der «Schweren Stunde» finden wir den Satz: «Und wenn nicht ein Tag in der Woche, nicht eine Stunde von Leiden frei war – was weiter?» Im Vergleich hierzu Walser: «Unter Bäumen ist gelbliches Laub, sauber ist alles, herbstlich, was weiter?» Diese und viele andere Stilmerkmale, die hier unmöglich aufgezählt werden können, sind verantwortlich für den atemlos-quälerischen, zwischen Pathetischem und Pathologischem schwankenden Erzählduktus beider Texte. Schiller wie Kleist entsagen dem Lebensglück zugunsten ihrer Arbeit. Schiller: «Mein Weib! Meine Geliebte! Folgstest Du meiner Sehnsucht und tratest du zu mir, mein Glück zu sein? [...] Und ich darf nicht allzusehr dein, nie ganz in dir glücklich sein, um dessentwillen, was meine Sendung ist ...» Kleist: «Das Glück, ein vernunftvoll abwägender, einfach empfindender Mensch zu sein, sieht er, zu Geröll zersprengt, wie polternde und schmetternde Felsblöcke den Bergsturz seines Lebens hinunterrollen.» Beiden Dichtern reift das Bewußtsein, daß sie sich im Dienste ihrer Kunst zugrunde richten werden, und beide nehmen diese Herausforderung an. Über Schiller heißt es in der «Schweren Stunde»: «Denn tiefer noch als diese Ichsucht lebte das Bewußtsein, sich dennoch bei alledem im Dienste vor irgend etwas Hohem, ohne Verdienst freilich, sondern

unter einer Notwendigkeit, uneigennützig zu verzehren und aufzuopfern.» Und über Kleist schreibt Walser: «[...] es ist jetzt entschieden. Er will dem Dichternstern gänzlich verfallen sein: es ist das beste, ich gehe möglichst rasch zugrunde!»

Der letzte Satz ist noch aus einem anderen Grunde bemerkenswert. Innerhalb dieses Satzes, getrennt lediglich durch die Zäsur des Doppelpunktes, wechselt die personale Erzählsituation zur Ich-Form. Dieser Perspektivenwechsel erfolgt freilich nicht aus unprofessioneller Unachtsamkeit, sondern ist erzählerisches Kalkül. Hier findet sich das Chaotische der Kleistschen Seelenlandschaft in der Erzählweise selbst repräsentiert. Es fehlt die alles ordnende Generalperspektive, die nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Literatur alle Bildelemente rational miteinander in Beziehung setzt. Das Fehlen einer solchen rationalen Signalverarbeitung bewirkt eine Wahrnehmungsverzerrung, ist das Kennzeichen von Chaos und Wahn. Kleist ist zu keiner «Ordnung der Dinge» fähig, seine Stirne ist verzerrt «von all den Gedanken, die ihn, wie er sich einbildet, in schmutzige Löcher und Höllen hinabgezogen haben». Während Kleist von seiner Schwester Ulrike wenigstens vorübergehend auf den rechten Weg zurückgebracht werden muß, gelingt es Schiller, sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf zu ziehen: «Nicht grübeln! [...] Nicht ins Chaos hinabsteigen, sich wenigstens nicht dort aufhalten! Sondern aus dem Chaos, welches die Fülle ist, ans Licht emporheben, was fähig und reif ist, Form zu gewinnen. Nicht grübeln: Arbeiten!»

Der bei weitem nicht erschöpfte Vergleich der beiden Stücke läßt auf eine Verflechtung schließen, die wohl nicht nur über das gemeinsame Vorbild von Büchners «Lenz»-Erzählung zustande gekommen sein kann. Auch kann man davon ausgehen, daß Walser den «Simplicissimus» regelmäßig las, denn ebenfalls im Jahr 1907 veröffentlichte er in dieser Zeitschrift, in der auch die «Schwere Stunde» erschien, sein Prosastück «Ein Vormittag». Indes kommt es mir nicht darauf an, mit dem Aufweis von Parallelitäten zwischen beiden Stücken die dichterische Leistung Robert Walsers zu schmälern. Ganz im Gegenteil sollen die Gemeinsamkeiten dazu dienen, gewissermaßen differentialdiagnostisch in Abgrenzung zu Thomas Mann die spezifischen Eigenheiten des Walserschen Erzählhabitus herauszupräparieren. Gemeinhin gilt Thomas Mann ja als Paradebeispiel des auktorialen Erzählers und Ironikers. Nichts oder kaum etwas davon findet sich in der «Schweren Stunde». Zu sehr hat dessen Autor die Entbehrungen und Leiden seiner eigenen Künstlerexistenz in diejenige seiner Schiller-Figur hineinprojiziert. Dies darf man zwar auch bei Robert Walser voraussetzen; aber wie spielerisch-souverän geht er im Gegensatz zum tragischen Anstrich der «Schweren Stunde» mit seiner Erzählung um! Er kennt sie scheinbar nicht einmal selbst in allen Einzelheiten, wie die häufige Verwendung des Futurs II als Erzähltempus nahelegt: «[...] er wird über eine winzige, zehn Meter lange Brücke gegangen sein und an einem Glockenstrang gezogen haben.» Die auktoriale Erzählhaltung ist stets präsent und erzeugt eine Verfremdung, ja eine Distanz zwischen Erzählung und Erzähler, die dem ungeübtesten Leser auffallen muß. «Oft sitzt er am Fenster», heißt es von Kleist. «Meinetwegen so gegen zehn Uhr vormittags.» Die räumlich-zeitlichen Handlungsdeterminanten werden in der Schwebe gelassen. Alles kann sich auch anders zugetragen haben. Dagegen erfolgen Tatsachenbegründungen und Wahrheitsverbürgungen an den absurdesten Stellen. So denkt der Erzähler bei der Schilderung der Thuner Bergwelt an ein Bilderalbum. «Das Album hat einen blaßgrünen Umschlag. Das stimmt.» Als ob dies von irgend einer Relevanz für die Erzählung wäre! Es sieht so aus, als verstoße der Autor in voller Absicht gegen alle Erzählkonventionen. Es finden sich Beispiele von Situationskomik am unpassenden Ort, wie das bereits erwähnte «herunterzueidecheln», stilbruchindizierende Regionalismen wie es «wimmelt und gramselt auf der Straße» und Figuren, welche sich anschicken, die Thuner Kleist-Tragödie zu travestieren, so die «Schuljungen, die ihre Schulbubenabsichten mit sich herumtragen». Keine Frage, der

Erzähler geht auf Distanz zu seiner Erzählung, und eben diese Distanz ist das Hauptkriterium erzählerischer Ironie. Nicht einmal ein Thomas Mann bringt es fertig, bei Grundsatzfragen der Künstlerexistenz, soweit sie ihn selbst betreffen, seinen Standpunkt zu transzendieren, soll heißen, zu der mit Herzblut geschaffenen Schiller-Figur auf Distanz zu gehen, als Erzähler über seiner Figur zu stehen. Anders Robert Walser. Bei aller Tragik der Kleistschen Bewußtseinskrise und der eigenen Künstlerexistenz, deren Aufbau auch nach dem Wechsel nach Berlin nicht so recht in Schwung kommen wollte, bei aller Tragik spielt Walser mit seiner Geschichte, wirft dem Handlungsfortgang ständig Knüppel zwischen die Beine, torpediert die aufgebauten Stimmungsbilder. Nie kann man sich dem kulinarischen Genuß, wie Brecht sagen würde, beispielsweise einer schönen Landschaftsschilderung hingeben, ständig wird man vom Autor desillusioniert: «Kein Lüftchen. Kaum eine Bewegung. Die Berge sind wie die Mache eines geschickten Theatermalers». Die Legitimität des Erzählens wird durch den Erzähler selbst in Frage gestellt. Betrachten wir noch den Schluß des Stücks, wie raffiniert sich der Erzähler aus der Handlung ausklinkt. Es hat den Anschein, als käme er seiner fiktiven Kutsche nicht mehr nach, in welcher Kleist abfährt: «Aber zu guter Letzt wird man ihn laufen lassen müssen, den Postwagen». Der Erzähler wird von seinen Figuren gewissermaßen abgehängt. Es folgt «zu allerletzt» der Aufweis unumstößlicher Fakten wie die Kleistsche Gedenktafel, die die Authentizität der Geschichte verbürgen sollen. Dazu dient scheinbar auch die Feststellung: «Ich kann die Gegend ein bißchen kennen, weil ich dort Aktienbierbrauereiangestellter gewesen bin.» Tatsächlich drückt sich hierin aber eine Distanzierung aus, denn der Erzähler, der sich hier im übrigen selbst in die Geschichte einbringt, sagt ja nicht definitiv: «Ich kenne die Gegend», sondern: «Ich kann sie kennen», was den Zusatz impliziert: «vielleicht aber auch nicht». Diese Selbstinfragestellung, Selbstrelativierung ist aber nicht als persönlicher Spleen des Autors zu werten; sie ist vielmehr Ausdruck einer spezifischen Geisteshaltung der Moderne, der Selbstbezüglichkeit oder Autoreferentialität. Vielleicht kennen Sie, meine Damen und Herren, die sich selbst zeichnenden Hände des niederländischen Graphikers Maurits Cornelis Escher und das damit verbundene Paradox, läßt man den Zeichenvorgang rückwärts ablaufen, bis es irgendwann keine Hände mehr gibt, die sich zeichnen können. So ähnlich steht es um Walser. Betrachten wir den letzten Satz: «Die Gegend ist bedeutend schöner, als wie ich sie hier habe beschreiben können, der See ist noch einmal so blau, der Himmel noch dreimal so schön, Thun hat eine Gewerbeausstellung gehabt, ich weiß nicht, ich glaube vor vier Jahren.» Man sieht, daß sich der Autor nicht viel Mühe macht mit der Landschaftsbeschreibung. Das Erzählen steht bei Walser ja auch nicht im Vordergrund, sondern die Reflexion bzw. die Infragestellung des Erzählvorgangs. Dazu gehört auch der scheinbar unmotivierte Hinweis auf die Gewerbeausstellung, die mit Kleist nicht das Geringste zu tun hat. Hier handelt es sich um einen dieser Knüppel, die die eigentliche Handlung zum Stolpern, ja zu Fall bringen möchten, jedenfalls diesen Eindruck erwecken sollen. Mag Thomas Mann der größere Erzähler sein, Robert Walser jedenfalls ist entschieden weiter vorgedrungen im Experimentierfeld von Sprache, Bewußtsein und Erkenntnis. Er ist vor allem konsequent geblieben. Nach der theatralischen Verstummspose des Lord Chandos hat Hofmannsthal munter weitergeschrieben. Thomas Mann hat den Schaffensvorgang des Künstlers mit all seiner Problematik zwar immer wieder dargestellt, doch nie in Frage gestellt. So bleibt es Robert Walser vorbehalten, über die in der Autoreferentialität abgründig sich aufspannende Erkenntnisunsicherheit an die Grenze der Darstellbarkeit gelangt zu sein, ja letztlich über diese Grenze hinaus.