

# Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft

## 5 (2002)

Herausgegeben von Lukas Gloor, Kerstin Gräfin von Schwerin und Reto Sorg  
im Auftrag der Robert Walser-Gesellschaft und  
in Zusammenarbeit mit dem Robert Walser-Zentrum

1. Auflage 2020

Jochen Greven: Gelesenes als Klaviatur	3
Albert M. Debrunner: Kopfsteinpflaster und Asphalt. Literatur in Basel zu Beginn des 20. Jahrhunderts	11
Stephan Kammer: »Walser liest Freud«? oder: Was sich zwischen Texten ereignet	35

## Vorbemerkung

Die hier versammelten Vorträge wurden an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft vom 14. Juni bis 16. Juni 2002 in Basel gehalten und für die Publikation redaktionell geringfügig bearbeitet. Primärzitate von Robert Walser wurden überprüft; entsprechend ihrem mündlichen Charakter sind in einzelnen Vorträgen nicht alle Zitate nachgewiesen.

## Rechte

Die hier abgedruckten Texte sind Eigentum der Autorinnen und Autoren. Über weitere Verwendung außerhalb des privaten Rahmens freuen wir uns nach Absprache mit der Redaktion und den Autorinnen und Autoren. In Bezug auf Abbildungen und Zitate halten wir uns an die Amerikanische Rechtsdoktrin der Angemessenen Verwendung (»Fair Use«). Bitte wenden Sie sich an die Robert Walser-Gesellschaft, wenn Sie dennoch der Ansicht sind, dass ein Fehler oder eine Verletzung des Urheberrechts vorliegen sollte. Das Copyright dieser Publikation liegt bei der Robert Walser-Gesellschaft.

## Zur Zitierweise

Bitte zitieren Sie die Vorträge gemäß folgendem Beispiel: Schuller, Marianne: *Zwischen Brief und Literatur. Zu Robert Walsers Korrespondenz mit Frieda Mermet*. In: *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft* 11 (2009). 1. Auflage 2020, S. 3–14. URL: [https://robertwalser.ch/assets/documents/Vortraege/VorRWG\\_2009-11.pdf](https://robertwalser.ch/assets/documents/Vortraege/VorRWG_2009-11.pdf)

## Impressum

© Robert Walser-Gesellschaft 2020

Herausgegeben im Auftrag der Robert Walser-Gesellschaft

Redaktion: Gelgia Caviezel, Lukas Gloor, Kerstin Gräfin von Schwerin, Sophie Stäger

URL: [https://robertwalser.ch/assets/documents/Vortraege/VorRWG\\_2002-05.pdf](https://robertwalser.ch/assets/documents/Vortraege/VorRWG_2002-05.pdf)

ISSN: 2673-7388

## Gelesenes als Klaviatur

von Jochen Greven (Bergisch Gladbach)

In vielen Prosastücken aus seiner Berner Periode geht Robert Walser auf kürzliche oder frühere Lektüren ein. Manchmal geschieht dies mit einer beiläufigen Erwähnung oder Anspielung in anderen Zusammenhängen, manchmal auch mit ausholender kommentierender Reflexion, ein drittes Mal vielleicht in der Weise einer Nacherzählung oder burlesken Paraphrase. Wir haben da jedoch auch Prosastücke, die, was ihren Stoff angeht, ausschließlich aus einer kleinen literarischen Revue bestehen, in denen also plaudernd von einem Leseindruck zum andern fortgeschritten wird. Mit diesem Typ von Text möchte ich mich hier beschäftigen.

Als Beispiel wähle ich das Stück *Von einigen Dichtern und einer tugendhaften Frau* (SW 8, 65–67) aus Walsers letzter Prosasammlung *Die Rose*, vermutlich 1924 entstanden. Ich lese es einmal vor, denn eine hinreichend detaillierte Inhaltsangabe des kleinen Textes würde genauso lang dauern.

Soweit der Text, um den es geht. Uns schwirrt wohl ein wenig der Kopf: Nicht weniger als elf Namen recht unterschiedlicher Autoren spielen hier eine Rolle, dazu noch, gerade etwa die Mittelachse bildend, jener anonym bleibende Zeitschriftenaufsatz mit der schon im Titel des Prosastücks zitierten »tugendhaften Frau« (SW 8, 65). Das Ganze erscheint als ein recht heterogenes Potpourri, das jedoch im Genre des Feuilletons als legitim gelten mag. Mit dem gebildeten Konversationston, den der Autor anschlägt, sind gewisse Konventionen des bürgerlichen Salons zitiert, und die erteilen einem, wo es um Literarisches geht, durchaus die Lizenz, vom einen À-propos locker assoziierend aufs andere überzugehen. Ebenso ist es dem berichtenden Ich erlaubt, sich bald ganz subjektiv zu geben, persönliche Bekenntnisse zu äußern, bald dagegen objektiv zu argumentieren, dabei auch an irgendwelche Normen zu appellieren usw. Wenn jemand so mit changierender Perspektive über seine Lektüren berichtet, ruft er mit unbekanntem ande-

ren Menschen geteilte Leseerfahrungen und Wissensbestände auf, und es öffnen sich im Historischen wie im Geographischen gemeinsame Bezugsräume der Vorstellung. Im vorliegenden Fall reicht der Bogen tatsächlich vom 17. Jahrhundert Molières bis in die Gegenwart des 20. und von Paris hinüber nach Berlin, nach Weimar, Bayreuth, als imaginiertem Schauplatz auch nach Brüssel.

Eine kunterbunte Verschiedenartigkeit der Lesestoffe zeigt sich an; sie weckt offenbar den Wunsch und Versuch, mit gewissen kategorialen Schemata da etwas Ordnung, eine gewisse Typologie hineinzubringen, zumal es kaum möglich scheint, hier dem Verlangen nach Wertungen auszuweichen. Aber die Einteilungen und Verknüpfungen, die Walser vornimmt, sind eigenartig, um nicht zu sagen, ausgefallen.

Da parallelisiert er gleich eingangs ausgerechnet Molière und Maupassant: den frühaufklärerischen Komödien- und Farcendichter und den pessimistischen Naturalisten der Novelle, der rund zweieinhalb Jahrhunderte später lebte und mit 41 Jahren wahnsinnig wurde.

»Temperament« und »Menschenkenntnis« (SW 8, 66) sollen die gemeinsamen Nenner sein, auf die er seinen Vergleich bezieht – es ist aber wohl eine sehr persönliche, nicht jedem unmittelbar einleuchtende Sichtweise, in der diese beiden Franzosen bei allen Unterschieden als so nah verwandt erscheinen. Immerhin hat Walser es geschafft, uns eine solche Möglichkeit vorzuführen und uns in eine Auseinandersetzung damit hineinzuziehen. Sollte es vielleicht doch sinnvoll sein, über allen historischen Wandel hinweg gerade die intuitive Psychologie gewisser Autoren und die bis zur Karikatur zugespitzte Charakterzeichnung, in der sie eine Meisterschaft ausgebildet haben, als ein Kontinuum, eine Konstante, als eine ganz bestimmte und typische literarische Leistung wiederzuerkennen?

Während das emphatische Bekenntnis zu Maupassant in der Zitierung des breiten Spektrums spontaner Gemütsaffekte gipfelt, die das Leseerlebnis weckt – »Ihn gelesen zu haben bedeutet gutgelaunt, erschreckt, entzückt gewesen zu sein« (SW 8, 66) –, heißt es anschließend nur knapp: »Sehr gut unterhielt ich mich mit den ›Grausamen Geschichten‹ vom Grafen Villiers de l'Isle-Adam.« (SW 8, 66) Das liegt eigentlich wieder etwas neben dem zu Erwartenden: Villiers de l'Isle-Adam (1838–1889) war schließlich keineswegs ein Unterhaltungsschriftsteller, er ist auch kaum zu Breiterefolgen gekommen. Seine teils hochromantischen, teils bitter sarkastischen, häufig mit Motiven

des Übersinnlichen spielenden und alle Register des Grauens ziehenden Novellen in dieser Weise gelobt zu sehen, verblüfft. Aber ›Unterhaltung‹ ist eben für Robert Walser, das ließe sich mit vielen Äußerungen bei ihm belegen, keineswegs etwas Oberflächliches und Verächtliches, sie bildet für ihn vielmehr, ganz gleich, um was für Stoffe es sich handelt, das ehrlich einzugestehende primäre Motiv und damit eine prominente Funktion aller Lektüre.

Und so kommt er hier im Fortgang auch ganz zwanglos auf noch zwei weitere französische Autoren zu sprechen, die nun wirklich unbestritten Meister der Unterhaltung sind, freilich auch unter entsprechendem Trivialverdacht stehen. An Alexandre Dumas und an Eugen Sue wird von Walser folgerichtig die eigentlich »unliterarisch[e]« Qualität der »ursprünglich-phantasiehaft[en]« (SW 8, 66) Weise ihres ›Dichtens‹ hervorgehoben, eine Art von Kreativität, durch die sie sich in seinen Augen von einem ›hochgebildeten‹ – das bezeichnet offenbar hier einen kulturellen Rang – Autor wie Balzac unterscheiden. Unliterarisches ›Dichten‹: Ist das nicht ein Widerspruch in sich? Nun, sagt Walser, es gibt Bücher, »die einzig schon um der Unbekümmertheit ihrer Niederschrift [zu ergänzen eigentlich: willen] hinreißen« (SW 8, 66), die also gewissermaßen naiv-naturhafte, unmittelbar der Einbildungskraft und Fabulierlust entsprungene Schöpfungen darstellen, und solchen spricht er, obgleich er eingeräumt hat, dass sie »absolut unliterarisch« (SW 8, 66) sind, in anderer Weise zuletzt doch wieder literarischen Wert zu. Das eigentlich Unliterarische in seiner Wirkungsmacht auf die Rezipienten als literarisches Phänomen – Walser legt es offenbar darauf an, konventionelle Schemata paradox in Frage zu stellen und originelle eigene Ansichten zu etablieren beziehungsweise die Möglichkeit zu solcher Unabhängigkeit der Sichtweise vorzuführen!

Die rezeptionsorientierte Weise der Betrachtung wird fortgeführt, indem Walser nun auf die bereits im Titel des Stücks erwähnte so anrührend tugendhafte Jüdin zu sprechen kommt. Über sie will er im Spital etwas gelesen haben; biographisch müsste das wohl etwa ein Jahr zuvor im Juni 1923 gewesen sein, als ein Ischiasanfall den 45-Jährigen zwang, sich in stationäre Behandlung zu begeben. Von einem »Aufsatz« (SW 8, 66) ist die Rede – es handelt sich demnach hier nicht um fiktionale Literatur, sondern um die Wiedergabe eines belegten oder auch nur sagenhaften historischen Geschehens. Umso stärker offenbar die moralische Wirkung, die von dem Berichteten ausgeht: Die Treue einer gewissen Jüdin zu ihrem Mann beschämte irgendwann und -wo

die Menge einer Stadtbevölkerung so, dass sie davon abließ, jenen zu beschimpfen, als er an den Pranger gestellt wurde. Von der strahlenden Wirkung dieses Tugendbeispiels behauptet Walser, sie sei, wie das Moralische überhaupt, geschlechterübergreifend; an Männern wie Frauen würden von uns dieselben Eigenschaften geschätzt oder, umgekehrt, missbilligt, eine Ansicht, über deren empirische Gültigkeit man sicher streiten könnte, auch wenn man einsieht, dass es vielleicht grundsätzlich so sein sollte. Von der Psychologie literarischer Wirkung sind wir damit jedoch fast unbemerkt in einen normativmoralischen Diskurs hinübergetreten.

Aber, Tugendfragen hin oder her, schon wechselt das Prosastück-Ich mitten im Absatz wieder das Thema und gesteht ausgerechnet in diesem Kontext, dass es manchmal »ganz gewöhnliche Büchlein« (SW 8, 66) zu lesen pflege, Kioskliteratur nämlich. Es rechtfertigt seine unbedenkliche Weise des Umgangs mit solchen trivialen Lesestoffen damit, dass man ja ohnehin die eigenen Gedanken an das Gelesene herantrage beziehungsweise in es hineinlege, also ihm in Wirklichkeit ebenso wenig passiv anheimfalle wie irgendeinem Menschen, mit dem man Umgang habe. Lesenden wird die Souveränität durchaus sich selbst bestimmender Subjekte zugesprochen, dem Lesen die Qualität aktiver und kreativer Sinnproduktion – eine recht bemerkenswerte und, zumindest zu ihrer Zeit, unkonventionelle Aussage. Dass das Bekenntnis zum Konsum von Heftchenliteratur unmittelbar auf die Erwähnung jenes erbaulichen Aufsatzes über die »tugendhafte Frau« folgt, könnte auf die Dominanz gewisser moralischer Schemata auch in diesen »gewöhnliche[n] Büchlein« (SW 8, 66) hindeuten; diese Assoziationsbrücke bleibt freilich unmarkiert und daher etwas unsicher.

An dieser Stelle wird der Leser vom Autor übrigens zum zweiten Mal direkt mit »Sie« und »Ihnen« (SW 8, 67) angesprochen, womit in betonter Weise die Situation und intime Nähe eines mündlichen Gesprächs fingiert wird. Das erste Mal geschah dies weiter oben, wo von Dumas und Eugen Sue die Rede war, es suggerierte auch dort bereits eine gewisse Kumpanei trivilliterarischer Schmöckerlust. An die gemeinsame Alltagserfahrung anknüpfend, dass einem irgendeine Menschen mehr oder auch weniger gefallen können, blendet Walser auf das Feld kollektiver literarischer Urteile und ihrer historischen Wandelbarkeit über. Er springt dabei aber zugleich, was das konventionelle Ranking der Gegenstände angeht, wieder etliche Stockwerke hinauf: Heinrich von Kleist, der lange Unter-, jetzt aber nach Walsers Meinung beinahe *Überschätzte*, wird

zum Beispiel für eine im literarischen Wertungsdiskurs umstrittene Erscheinung, seine *Penthesilea*, als persönliche Leseerfahrung einigermaßen vernichtend beurteilt. Desto positiver leuchten im folgenden Schlussteil des Textes nun Goethes frühe Werke vom »Götz« bis zum »Egmont« (SW 8, 67) auf. Freilich wird die Relativität solcher Meinungen nicht vergessen: Jean Paul hat sich über Goethes »Werther« (SW 8, 67) lustig gemacht, während der Roman ausgerechnet bei Napoleon großen Eindruck hinterließ.

Und was schätzt Walser so besonders an diesem Dichter? Er findet die von ihm geschaffenen Gestalten höchst ›liebenswert‹ – den Götz, das Klärchen im Egmont, Egmont selber, auch das Gretchen im *Faust*; *Werthers Leiden* nennt er gar »himmlisch« (SW 8, 67)! Von neuem seine Neigung zum Paradox demonstrierend, philosophiert er darüber, dass Leiden ebenso schön sei wie Sich-Freuen, ja dass nur ein Leidender die höchste Freude empfinden könne. So ziemlich alles bei Goethe erscheint ihm »reizend[]«, »prächtig[]«, »klug«, »warm«, auch »feinsinnig« und »verständlich« (alle Zitate SW 8, 67), und er kann gut verstehen, dass man »einen so Besonnenen, Umsichtigen und zugleich Lebhaften« (SW 8, 67), wie dieser Autor einer gewesen sein muss, an den Weimarer Hof zu ziehen bestrebt war – das Dichterische und das Weltgeschehen, Poesie und Politik in schönster Eintracht. Mir klingt diese Goethe-Begeisterung mit ihrer Häufung lobender Epitheta wenn auch nicht geradezu unecht, so doch ein wenig angestrengt und dick aufgetragen. Sehr deutlich geht es Walser darum, uns einen menschlich vorbildlichen, lebenswürdigen, aber auch weltläufig-tüchtigen, also einen vollendet positiven Goethe vorzuweisen, der indessen – gerade indem er so in Kontrast zu dem disharmonischen Problemfall Kleist gestellt wird – doch ein wenig allzu musterhaft und bieder ausfällt.

Beim allerletzten Satz des Textes horcht man nochmals auf: »Mir mußte dann interessant sein, mich bei Erscheinungen wie Klinger und Wagner umzublicken.« (SW 8, 67) Friedrich Maximilian Klinger und Heinrich Leopold Wagner, Goethes Jugendfreunde, die ihm als ›Sturm und Drang‹-Dichter nacheiferten – der eine machte dann als Offizier beim russischen Militär und als Universitätskurator Karriere, wurde fast so alt wie Goethe und schrieb noch ein umfangreiches und respektables literarisches Werk, das aber eher abseits der Zeitströmungen verblieb; der andere dagegen verstarb früh – : Beide dürften 1924 wohl genauso ungelesen gewesen sein wie heute. Walser lässt hier zweifellos trotzdem nicht einfach nur Namen fallen; er hatte sich schon viel

früher ja auch mit dem vierten im einstigen Kreis der ›Stürmer und Dränger‹, dem nur wenig bekannteren Jakob Michael Lenz, näher beschäftigt. Nein, es geht ihm offenbar wirklich darum, eine Erscheinung wie Goethe aus ihrem zeitgenössischen Umfeld heraus und in der Wechselwirkung mit diesem zu verstehen, beziehungsweise den Blick vom herausragenden Einzelnen wieder auf das Panorama der Epoche und auf komplementäre Figuren darin umzulenken, vielleicht auch dem so ungemein »[b]esonnenen, [u]msichtigen« (SW 8, 67) Weimarer Goethe mit der Erinnerung an seine Jugendfreunde wiederum die noch etwas anders getönten, wilderen und tragischeren Optionen jener Frühzeit gegenüberzustellen.

Mit dem gleichwohl ein bisschen kryptisch bleibenden Hinweis auf zwei in der Literaturgeschichte Verschollene sehen wir uns aus Walsers literarischer Plauderei entlassen. Wovon ist nicht alles auf den gerade einmal gut zwei Buchseiten die Rede gewesen: von Literatur als kritischer Menschenkunde, literarischen Werken als anthropologischen Kompendien, aber hinwiederum auch als Medien der puren Unterhaltung. Von einer Dimension des Literarischen, die sich zwischen den Polen ›gebildet‹ dort und »ursprünglich-phantasiehaft« (SW 8, 66) hier spannt. Eine andere Dimension deutete sich an, indem Autorennamen zitiert wurden, die jeder kennt oder zumindest im Lexikon nachschlagen kann, andererseits aber von »ganz gewöhnliche[n] Büchlein« (SW 8, 66) die Rede war, deren Verfasser anonym bleiben. Es wurden verschiedene Reaktions- und Betrachtungsweisen gegenüber literarischen Phänomenen vorgeführt: Entscheidend bleibt für den Autor offenbar zunächst die primäre empfindungsmäßige Affizierung, die das Lesersubjekt bei der Lektüre erfährt, aber dann kann in der Erörterung an den Gegenstand wahlweise eine historisierende oder eine eher überzeitlich-normative, eine auf die Figur des Autors fixierte oder eine mehr themenbezogene Perspektive angelegt werden. Einerseits ist es einfach das ›Erstaunliche‹, das ›Merkwürdige‹, den ›normalen Lauf des Lebens‹ Übersteigende, was an einer Lektüre fesselt, andererseits kann es da moralische und ästhetische Fragen geben, die zu Stellungnahmen auffordern. Der Akt des Lesens und die Inbezugsetzung und Bewertung des Gelesenen sind etwas zuhächst Individuelles – zugleich aber sind sie, auch daran wird erinnert, Teil kollektiver historischer Rezeptionsvorgänge, die sich in der Gesellschaft abspielen und den Einzelnen in eine Auseinandersetzung hineinziehen.



Robert Walsers Prosastück tippt alle diese Themen, Motive und Perspektiven (man könnte gewiss noch etliche weitere herauspräparieren) nur an, es wirft sie, indem es irgendwann Gelesenes bezieht, als Fragen auf, stellt sie als Gedanken in den Raum. Sie werden offenbar bewusst nicht weiter diskursiv entfaltet und damit einer definitiven rationalen Klärung zugeführt, sondern passieren vor dem Leser nur als lockere Abfolge von sprachlichen und gedanklichen Figuren, provokativen Gesten. Oder, um nicht schon wieder in die Metaphorik des Tanzes zu verfallen, wir vernehmen signalhafte melodische Wendungen, erkennen sie in Variationen und Umkehrungen wieder, hören Akkorde erklingen. Es dringt nur Fragmentarisches, scheinbar Zufälliges an unser Ohr, eine kleine Improvisation, die dies und das zitiert, zusammenmontiert und die Wechselwirkung der Töne ausprobiert; aber wir ahnen dahinter komplex strukturierte Klangräume, auf die dieses andeutende Spiel verweist und deren Dimensionen in ihm anklingen. Die Kontingenz der irgendwann gesammelten Wahrnehmungen und der sich daran knüpfenden Einfälle wird bejaht und betont, Walser denkt nicht daran, aus ihnen irgendeine Art von theoretischem System zu konstruieren, aber er führt exemplarisch vor, wie man ihrem Ensemble Optionen für spielerische Ver- und Anknüpfungen entnehmen kann, die ihrerseits ästhetische Reize besitzen.

Denn was sich da als kleine literarische Salonplauderei gibt und dabei eine Art Meta-Poesie entwickelt: Ist es nicht, einmal mehr, auch eine Verhandlung über die Bedeutung, die die Literatur als solche heute und morgen noch für Menschen hat oder haben kann – und über die Rolle, die sich ein Robert Walser auf ihrem Feld zuschreibt? Wenn er etwa von etwas Gedichtetem spricht, das »ursprünglich-phantasiehaft« (SW 8, 66) daherkam, an dem die »Unbekümmertheit ihrer Niederschrift« (SW 8, 66) etwas Auszeichnendes war – muss er da nicht an seine eigenen schriftstellerischen Anfänge gedacht haben, auch wenn er gewiss kein Alexandre Dumas oder Eugen Sue war oder sein wollte? Andererseits seine Kritik an Kleist: Hatte nicht auch er gewisse Erfahrungen im Sinne eines »Mit-einemmal-zuviel-aus-sich-herausschlagen-Wollen[s]« (SW 8, 67) gemacht? Aber auch alle solchen selbstreflexiven Bezüge und Bedeutungen verbleiben in der Schwebel, klingen höchstens als Ideenvorlagen, als Anstöße auch für Empfindungen an. Sie bleiben uns, den Lesern, anheimgestellt. Wie hieß es doch im Text zum virtuell unendlich variierbaren kreativen Lektüreprozess? »Bekanntlich legt man ja in das, was man liest, eigenes Gedankliches« (SW 8, 67).

## Literaturverzeichnis

### Siglenverzeichnis

Zitate aus den folgenden Walser-Ausgaben werden unter der Verwendung einer Sigle und unter Angabe der jeweiligen Bandnummer und der Seitenzahl direkt in Klammer im laufenden Text nachgewiesen:

SW Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. 20 Bde. Frankfurt am Main und Zürich: Suhrkamp 1985f.

## Kopfsteinpflaster und Asphalt. Literatur in Basel zu Beginn des 20. Jahrhunderts

von Albert M. Debrunner (Basel)

Meine Damen und Herren,

wenn Sie einen Zürcher fragen, was ihm zu Basel einfällt, wird er vermutlich antworten: die Fasnacht und die chemische Industrie. Damit ist eigentlich schon ausgesprochen, wovon mein Vortrag handelt. Das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Moderne ist bis heute *das* prägende Moment im kulturellen Leben dieser Stadt. Ihm verdankt Basel zu einem großen Teil seine problematische Identität. Spürbar wurde dieses Spannungsverhältnis Anfang des 20. Jahrhunderts, als auch dem Letzten klar wurde, dass eine neue Zeit angebrochen war.

Zur Illustration des Gesagten möchte ich Ihnen ein Bild des Basler Künstlers Karl Hindenlang zeigen.

Hindenlangs expressionistisches Ölgemälde *Die Stadt* widerspiegelt den Eindruck, den Basel nach der Jahrhundertwende auf einen künstlerisch sensiblen Menschen machen musste. Dargestellt ist eine Spaltung. Nur durch dünne Telefondrähte werden die beiden Bildhälften zusammen gehalten, deren linke die Stadt der Bürger, also das alte Basel mit Münster und Patrizierhäusern darstellt, während auf der rechten Seite die Stadt der Arbeiter, das neue Basel der Industrieanlagen und Proletarierquartiere zu sehen ist. Beide Welten werden durch allegorische Figuren im Vordergrund verkörpert. Es ist kein friedliches Nebeneinander, was man da vor sich hat, im Gegenteil: Die rechte Bildhälfte schiebt sich bedrohlich über die linke, Bürger und Arbeiter machen beide die Faust im Sack, finster schaut letzterer ersteren an, der sich vorerst noch selbstbewusst gibt, derweil das Paar im Hintergrund nicht zu ahnen scheint, welche Spannung in der Luft liegt.

Wie kam es zu der von Karl Hindenlang so genau erfassten Situation? Der gesellschaftliche Prozess, der das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Moderne zur Folge hatte, war zumindest in West- und Mitteleuropa ein allgemeiner. Ausgelöst wurde er durch die seit Mitte des 19. Jahrhunderts rasant fortschreitende Industrialisierung der Arbeitswelt, mit der die Urbanisierung vorher ländlicher Ortschaften und das geradezu explosionsartige Wachstum einzelner Städte einherging. Die Einwohnerzahl von Berlin zum Beispiel stieg von 657 000 im Jahr 1865 auf über zwei Millionen im Jahr 1910. Zählt man die damals noch nicht eingemeindeten, aber mit der Stadt zusammengewachsenen Vororte hinzu, so kommt man auf fast vier Millionen. Die gewaltigen sozialen und ökonomischen Veränderungen wirkten sich auch kulturell aus. In Musik, Kunst und Literatur wurden ganz neue Formen entwickelt und Themen aufgegriffen, die bisher kaum Gegenstand künstlerischer Gestaltung waren. So empfand die französische Öffentlichkeit Gustave Courbets 1849 entstandenes Bild *Die Steinklopfer* als schockierend, da es die Mühen der Arbeit auf vollkommen unsentimentale Weise darstellte. Und selbst über vierzig Jahre später löste Gerhart Hauptmanns Drama *Die Weber* in Deutschland immer noch einen Skandal aus, weil der Autor es wagte, das bürgerliche Publikum auf der Bühne mit dem Elend des Proletariats zu konfrontieren. Was da in Paris, Berlin und anderen Großstädten entstand, wird heute als Moderne bezeichnet, und es zog junge Künstler, Musiker und Literaten aus der Provinz magisch an. Als Robert Walser 1905 nach Berlin zog, war er lediglich einer von Hunderten, wenn nicht Tausenden, die hofften, dort Anschluss an die moderne Kunst- und Literaturszene zu finden.

Vergleicht man die Bevölkerungsentwicklung Basels mit der Berlins, lassen sich deutliche Parallelen feststellen. Auch in Basel nahm die Einwohnerzahl in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dramatisch zu. 1847 lebten 25 787 Personen am Rheinknie, um 1900 waren es bereits 109 161. Wie in Berlin hatte sich bis zur Jahrhundertwende die Zahl der Einwohner vervierfacht. Die Gründe hierfür waren dieselben. Die Industrialisierung war nur mit zusätzlichen Arbeitskräften zu leisten, deren Zuzug die veränderten politischen Verhältnisse begünstigten. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde es Ortsfremden noch sehr schwer gemacht, sich in Basel niederzulassen und ihren Beruf auszuüben. 1895 war dies für den jungen Robert Walser überhaupt kein Problem mehr. Seiner Anstellung bei der Firma Speyr & Co. stand von Seiten der Behörden nichts ent-

gegen. Die Stadt wuchs und Arbeit gab es für qualifizierte Angestellte genug. Um für die Neuzuzüger Platz zu schaffen, wurden außerhalb der alten Stadtgrenzen – die Stadtmauern waren in den sechziger Jahren geschleift worden – ganze Quartiere hochgezogen, deren Architektur sich an jener deutscher Großstädte orientierte. Dennoch verlief die kulturelle Entwicklung Basels viel zögerlicher als die Frankfurts oder Berlins. Dies hat vor allem mit der geringeren Größe der Stadt zu tun, aber auch mit deren starker historischer Verwurzelung. Berlin ist im Vergleich zu Basel eine junge Stadt. Ende des 19. Jahrhunderts strebte sie ihrem kulturellen Zenit zu, während Basel diesen schon hinter sich hatte, als Berlin erst gegründet wurde. In Sachen Kultur zehrte Basel ganz von der Vergangenheit. Robert Walser wird das nicht behagt haben. Er verließ die Stadt bald wieder. Sie wird ihm zu klein und zu alt vorgekommen sein. Das kannte er schon von daheim. Berlin dagegen war groß und neu, dort war noch ein Aufbruch möglich. Robert Walsers Altersgenosse Hermann Hesse hingegen hat gerade Basels Geschichtlichkeit geschätzt. Hesse, dessen 125. Geburtstag zur Zeit Anlass diverser Ausstellungen und Veranstaltungen ist, hat nach eigenem Bekunden einige der glücklichsten Jahre seines Lebens in Basel verbracht. Basel war seine Kinderheimat und der Ort, wo er zum Schriftsteller wurde. Über seine erste Basler Zeit schrieb Hesse rückblickend:

Meine Beziehungen zu Basel sind so alt wie ich und noch älter, denn nicht nur mein Vater stand im Dienst der Basler Mission, sondern auch schon der Vater meiner Mutter [...]. [...] [M]eine Mutter[,] war in Gundeldingen bei Basel erzogen worden und sprach Baseldeutsch so gut wie Englisch oder Malayalam. Ihr jüngster Bruder war mit einer Baslerin verheiratet. Und außer und über all dem war die Basler Mission und ihre oberste Behörde, ›die Committée‹, eine beherrschende und täglich genannte Macht im Leben der Eltern und Großeltern. Ich wußte also von Basel und hatte eine Vorstellung von ihm, noch ehe ich selber, im Alter von annähernd vier Jahren, es zum erstenmal sah. Damals wurde nämlich mein Vater nach Basel versetzt, als Lehrer am Missionshaus, und wir Kinder freuten uns über den Wechsel nicht nur, weil es ein Wechsel war und eine Reise bedeutete, sondern wir hatten von Basel eine prächtige und verlockende Vorstellung, denn man hatte uns nicht bloß von der Mission und dem Missionshaus erzählt, sondern auch vom Rhein und den Brücken, der schönen, alten Stadt, dem Münster und dem Lällenkönig, und viele dieser Merkwürdigkeiten kannten wir schon aus Abbildungen.

Von 1881 bis 1886 lebten wir dann in Basel und wohnten am Müllerweg, dem Spalenring gegenüber [...]. Allmählich lernte ich, namentlich auf Sonntagsspaziergängen mit meinem Vater, auch die innere Stadt näher ken-

nen, den Rhein mit der Fähre beim Blumenrain und den Brücken, das Münster und die Pfalz, den Kreuzgang, das historische Museum, das damals überm Kreuzgang untergebracht war. Und von den Eindrücken, die mir das damalige Kunstmuseum bei einigen Besuchen unter der Führung meines Vaters gab, fand ich einige noch vollkommen lebendig, als ich zwölf oder mehr Jahre später wieder nach Basel zurückkehrte; zu diesen Eindrücken gehörten Böcklins Fresken im Treppenhaus, Holbeins Familienbild und der tote Christus, Feuerbachs Aretino und die Kinderidylle und das Bild von Zünd mit dem Kornfeld, das ich als Knabe besonders liebte. [...]

Als ich gerade neun Jahre alt war, mußte ich Basel wieder verlassen; mein Vater war zurück ins Schwabenland berufen worden, wir Kinder mußten uns an neue Schulen gewöhnen und das Baseldeutsch wieder verlernen. Die Beziehungen zu Basel freilich blieben, und Besuche aus Basel waren sehr oft bei uns. Doch sah ich die Stadt, mit Ausnahme eines kurzen Ferienaufenthaltes, erst als Erwachsener wieder.<sup>1</sup>

Hesses Bild der Stadt Basel ist das, welches sich dem Auge darbietet, wenn man von der Kleinbasler Anlegestelle der erwähnten »Fähre beim Blumenrain«, der St.-Johannsfähre, rheinaufwärts schaut.

Dieses Bild, das von Basel Tourismus bis heute für Werbezwecke verwendet wird, zeigt Basel als Stadt der Vergangenheit: Das Gewirr mittelalterlicher Gassen wird von der Martinskirche und dem Münster überragt. Die neueren Gebäude fügen sich in diese altehrwürdige Szenerie mehr oder weniger harmonisch ein. In der Bildmitte ist das Museum an der Augustinergasse zu erkennen, das zu Hesses Zeiten auch die städtische Kunstsammlung beherbergte. Ein in jeder Hinsicht museales Basel also, das wir da vor uns haben. Genau dies aber hat der junge Hesse geschätzt und gesucht. Der Blick von der Johanniterfähre rheinabwärts sah um die Jahrhundertwende so aus.

Das moderne Basel wollte Hesse aber nicht sehen. Ihn interessierte die linke Hälfte von Hindenlangs Bild. Bilder und alte Bauwerke waren es auch, die Hesse während seiner zweiten Basler Zeit besonders anzogen:

Von Tübingen kam ich, zweiundzwanzigjährig, im Herbst 1899 nach Basel, und dort erst geriet ich in ein ernsthaftes, lebendiges Verhältnis zur bildenden Kunst: während meine Tübinger Zeit, soweit sie mir gehörte, ausschließlich literarischen und intellektuellen Eroberungen gewidmet gewesen war, vor allem der wie berauschten oder besessenen Beschäftigung mit Goethe und dann mit Nietzsche, ging mir in Basel auch das Auge auf, ich wurde

---

<sup>1</sup> Hesse: *Basler Erinnerungen*, S. 614ff.

ein aufmerksamer und bald auch wissender Betrachter von Architekturen und Kunstwerken.<sup>2</sup>

Hesse wollte bald einmal nicht mehr bloß Betrachter, sondern Bewohner des Stadtbildes sein, das er so bewunderte:

Der kleine Kreis von Menschen in Basel, der mich damals aufnahm und bilden half, war ganz durchtränkt vom Einfluß Jacob Burckhardts, der erst vor kurzem gestorben war, und der dann in der zweiten Hälfte meines Lebens allmählich jene Stelle einnehmen sollte, welche vorher Nietzsche gehört hatte. Während meiner Basler Jahre machte ich denn auch zum erstenmal den Versuch, geschmackvoll und würdig zu wohnen, indem ich mir ein originelles hübsches Zimmer in einem Altbasler Hause mietete, ein Zimmer mit großem altem Kachelofen, ein Zimmer mit Vergangenheit.<sup>3</sup>

Basel bedeutete für Hesse die Möglichkeit, in der Geschichte heimisch zu werden. Hier wandte er sich ab von Nietzsche, dessen Denken für die moderne Dichtung wegweisend war, und hin zu Burckhardt, dem Hausheiligen aller Kulturkonservativen. Das Haus Zum Sausewind, wo Hesse sich sein »Zimmer mit Vergangenheit«<sup>4</sup> mietete, befindet sich an der St. Alban-Vorstadt, wo auch Jakob Burckhardt gelebt hat, den der junge Hesse sich in seiner Basler Zeit zum neuen Leitstern erwählte.

Trotz seiner Bekehrung zum Burckhardtschen Denken pflegte Hesse den modischen Gestus des Bohemiens noch eine Weile weiter, dichtete spätrömantische Verse und veröffentlichte im Verlag der Reichschen Buchhandlung in Basel, bei der er angestellt war, die *Hinterlassenen Schriften des Hermann Lauscher*. Mit diesen hatte er seinen ersten nennenswerten Erfolg. Als freier Schriftsteller konnte er sich allerdings erst betätigen, nachdem er 1903 einen Verlagsvertrag mit S. Fischer in Berlin abgeschlossen hatte. Bei S. Fischer erschien im Jahr darauf Hesses Roman *Peter Camenzind*, mit dem er den literarischen Durchbruch schaffte. Es ist bezeichnend, dass Hesse den Durchbruch gerade nicht dem in Basel publizierten *Hermann Lauscher* zu verdanken hatte, sondern dem in Berlin veröffentlichten *Peter Camenzind*. Letzteren hatte er zwar schon in Arbeit, als er in dem »Zimmer mit Vergangenheit«<sup>5</sup> wohnte, doch fertig geschrieben

---

<sup>2</sup> Hesse: *Beim Einzug in ein neues Haus*, S. 138.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd.

hat er ihn in einer Wohnung in einem der neuen, außerhalb der ehemaligen Stadtmauer hochgezogenen Quartiere. Die Geschichte hatte sich nämlich als ungemütlicher und lärmiger Ort erwiesen:

[D]as Zimmer war wunderschön, aber es wurde niemals warm, obwohl der alte Ofen große Mengen Holz verschlang, und unter seinen Fenstern fuhren durch die scheinbar so ruhige Gasse morgens von drei Uhr an die Milch- und Marktwagen vom Albantor her über das Steinpflaster mit einem Höllenlärm und raubten mir den Schlaf; geschlagen floh ich nach einiger Zeit aus dem schönen Zimmer in eine moderne Vorstadt.<sup>6</sup>

Hesse hatte folglich nicht dem Kopfsteinpflaster, sondern in doppelter Hinsicht dem Asphalt seinen Durchbruch als Autor zu verdanken. Erst die asphaltierten Straßen der neugebauten Außenquartiere ließen ihn die Ruhe zum ungestörten Arbeiten finden. Asphaltliteraten schimpfte man einst diejenigen Schriftsteller, die im Milieu der Großstadt gediehen und aus ihm ihre Themen bezogen, und die Hauptstadt der Asphaltliteratur war Berlin, die Stadt, die Hesse, wenn auch indirekt, ein Dichterleben ermöglichte, wie es ihm in Basel wohl stets verwehrt geblieben wäre.

Hesse war indes kein Asphaltliterat und wollte auch keiner sein. Sein Literaturverständnis blieb letztlich stets dem 19. Jahrhundert verhaftet. Sein in Basel entstandener Romanerstling *Peter Camenzind* steht denn auch ganz in der Tradition des deutschen Bildungsromans und lehnt sich explizit an Gottfried Kellers *Grünen Heinrich* an. Peter Camenzind bezeichnet sich einmal als »grüner Peter«. Der Bauernsohn Peter Camenzind findet nach langen Wanderjahren, die ihn auch nach Italien, dem Sehnsuchtsland der deutschen Klassik, führen und während derer er zum Dichter wird, zurück in sein Heimatdorf in den Schweizer Bergen, wo er sich zu einem einfachen Leben als Gastwirt entscheidet. Als Hesses Roman 1904 erschien, wird sein Protagonist Peter Camenzind nicht wenige Leserinnen und Leser an einen damals sehr populären Schweizer Schriftsteller erinnern haben, der ebenfalls Dichter und Gastwirt war. Ernst Zahn war 1901 mit seinem Roman *Albin Indergand* der literarische Durchbruch gelungen. Zahn führte zu der Zeit den väterlichen Gasthof in Göschenen, wo auch sein Roman spielt. *Albin Indergand* ist ein typischer Heimatroman, der auf dem deutschen Markt reißenden Absatz fand. Das Bedürfnis des städtischen Publikums nach literarisch gestalteten länd-

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 138f.



lichen Gegenwelten war enorm. Davon profitierten auch Autoren wie Alfred Hugenberg und J. C. Heer, der ebenfalls Sohn eines Gastwirts war, diesen Beruf selber aber nicht ausübte. Hesse profitierte also von einer Mode, obschon sein *Peter Camenzind* sich qualitativ von den Werken Zahns oder Heers abhebt, dies nicht zuletzt wegen seiner Orientierung an Keller.

Hesse ermöglichte der Erfolg seines Erstlings die Flucht aus der sich dramatisch verändernden Stadt. Der frisch vermählte Hesse zog mit seiner Frau Mia Bernoulli, einer Baslerin, in ein altes Bauernhaus im badischen Gaienhofen am Untersee. Von dort schrieb er an Stefan Zweig: »Es lebe Peter Camenzind! Ohne den hätte ich nicht heiraten und nicht hierherziehen können.«<sup>7</sup> Als alter Mann hat Hesse seiner Jugendfreundin Elisabeth La Roche gegenüber »die Zerstörung der alten Gassen und Quartiere« Basels beklagt. Deshalb sei er später nicht wieder nach Basel zurückgekehrt. »[I]ch mochte mir das Bild der Stadt, wie ich sie kannte und liebte, nicht verderben.«<sup>8</sup>

Ich möchte Ihnen anhand des Fischmarkts zeigen, wie sehr sich das alte Basel um die Jahrhundertwende wandelte, um einen Euphemismus zu gebrauchen. Die obere Abbildung zeigt den Fischmarkt vor dem Bau der Börse. Am rechten Bildrand können Sie das Wirtshauschild des Helms erkennen. Der Helm war ein Stammlokal des jungen Hesse. Der Helm erscheint in Hesses Roman *Der Steppenwolf* als »Stahlhelm«<sup>9</sup>. Die alte Beiz wurde also der Spitzhacke zum Trotz literarisch verewigt.

Ein Jahr nach Hesses *Peter Camenzind* erschien bei S. Fischer in Berlin ein anderer Erstling aus Basel. Der Roman handelt von dem Schuhmachermeister Jonas Schatten, der nach langen *Irrfahrten*, so der Titel, heimfindet. Der Autor hatte selber das Schuhmacherhandwerk gelernt und war 1899, im selben Jahr als Hesse nach Basel kam, in seine Heimat zurückgekehrt, um dort wie dieser seinen Beruf auszuüben. Die Rede ist von Jakob Schaffner. Ein deutscher Kritiker schrieb nach dem Erscheinen seines Erstlings über ihn:

Jakob Schaffner, das ist ein neuer Name, aber es ist sehr wahrscheinlich, daß er bald von vielen gekannt und von vielen geehrt sein wird. Er stammt

---

<sup>7</sup> Hesse: *Gesammelte Briefe*, S. 125.

<sup>8</sup> Hesse: *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert*, S. 621.

<sup>9</sup> Hesse: *Der Steppenwolf*, S. 207.

aus dem Südwesten Deutschlands, ein Nachbar von Emil Strauß und Hermann Hesse, und auch von Seldwyla nicht weit entfernt.<sup>10</sup>

Tatsächlich gleicht Schaffners Roman *Irrfahrten* thematisch und formal Hesses *Peter Camenzind*, auch wenn der Autor kein Süddeutscher, sondern Schweizer war. Wie *Peter Camenzind* stehen die *Irrfahrten* in der Tradition des deutschen Bildungsromans und lehnen sich an Kellers *Grünen Heinrich* an. Ein wesentlicher Unterschied ist indes im Milieu auszumachen, in dem der Roman spielt. Nicht ein Künstler, sondern ein Handwerker begibt sich in Schaffners Roman auf Wanderschaft. Schaffners Held gehört der Arbeitswelt an, allerdings noch nicht der industriellen. Jonas Schatten ist in den alten Gassen zuhause. Das Klopfen seines Schusterhammers findet im Hufschlag der Pferde auf dem Pflaster seinen Widerhall.

Jakob Schaffner wurde 1875 in Basel geboren, wo er auch seine frühe Kindheit verbrachte. Nach leidvollen Jahren in der Erziehungsanstalt Beuggen kam er als Fünfzehnjähriger wieder in diese Stadt, um eine Lehrstelle anzutreten. Schaffner war daher mit Basel und der kleinbürgerlichen Welt der dort ansässigen Handwerker bestens vertraut. Dass es sich dabei nicht um eine Spitzwegidylle handelte, musste er schmerzhafter erfahren als Hesse, der lediglich durch den Lärm aus der Altstadt vertrieben wurde. Schaffner hielt die Enge nicht lange aus. 1893 ging er für sechs Jahre auf die Walz. Bei seiner Rückkehr brachte er einen Erfahrungsschatz mit sich, aus dem er als angehender Schriftsteller von nun an schöpfen konnte. Sein erster Roman *Irrfahrten* ist denn auch ganz stark autobiographisch geprägt. Noch war Schaffner, so der Titel einer zeitgenössischen Rezension der *Irrfahrten*, »ein Schuh-Macher und Poet dazu«<sup>11</sup>. Carl Albrecht Bernoulli, der Autor dieser Rezension und selbst ein Basler Schriftsteller, beschloss seine Würdigung mit dem Wunsch:

Möge nun vor allem eine einmütige öffentliche Anerkennung diesen jüngsten Schweizer Dichter ermuntern, unserem Basel, das kein geringerer als Hermann Grimm ein modernes Nürnberg genannt hat, zu einem Meister Hans Sachs zu werden.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Bernoulli: *Ein Schuhmacher und Poet dazu*, S. 300.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd.

Bernoullis Wunsch ging nicht in Erfüllung. Schaffner distanzierte sich bald von dem Milieu, das den Schauplatz seines Erstlings abgegeben hatte. Er wird sich missverstanden gefühlt haben, wenn Bernoulli in seiner Rezension der *Irrfahrten* schrieb:

Spitzweg, Karl Spitzweg, der Verklärer des spießbürgerlichen Lebens, – er hat den besten Partien der Schaffner'schen Bücher zu Gevatter gestanden [...].<sup>13</sup>

1903/04 begann Schaffner mit den Vorarbeiten zu seinem Roman *Konrad Pilater*, dessen Protagonist den Schritt vom Handwerker zum Fabrikarbeiter, vom Kopfsteinpflaster auf den Asphalt vollzieht. Schaffner hatte sich also zu dem Zeitpunkt, als Bernoullis Rezension erschien, bereits von dem ihm dort zugewiesenen Spitzweg-Image verabschiedet. Robert Faesi hat dazu treffend bemerkt:

Eisenarbeiter werden, das heißt: Mit dem Zeitgeist, der ja in der Gegenwart durch Technik und Industrie wesentlich mitbestimmt wird, in Berührung treten, heißt mit den Problemen Arbeit und Kapital, Sozialismus, Wirtschaftsleben, Klassenkampf sich auseinandersetzen [...].<sup>14</sup>

Dadurch, dass Schaffner all dies zum Gegenstand seines Schreibens gemacht habe, sei, so Faesi, »die milde Luft aus Gottfried Kellers Welt durch die rauhe Bise aus derjenigen Zolas zerblasen«<sup>15</sup> worden. Guido Calgari, der Schaffner äußerst kritisch gegenüberstand, schrieb über ihn:

Die Eisenbahnzüge, die unweit von seinem Elternhaus vorüberbrausten, aber mehr noch der große Rhein, der in Basel nach Norden umbiegt und breit einem unendlichen Horizont entgegenzieht, weckten in ihm schon früh die Sehnsucht nach der weiten Welt, wenn es auch nur die düstere Welt der flammenden Hochöfen war, die sich in den Fluten des Rheins widerspiegelt. [...] Das störrische, krankhaft ehrgeizige Gemüt Jakob Schaffners ist in der von den Alpen bis zur Ostsee reichenden deutschen Welt beheimatet und dem Zeitalter der Technik und des Arbeiterproletariats zugehörig. Der lateinische Mittelmeerraum ist ihm fremd, und darin unterscheidet er sich von vielen schweizerischen Schriftstellern und Dichtern, von C. F. Meyer bis Zahn und Federer.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Faesi: *Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung*, S. 176.

<sup>15</sup> Ebd., S. 177.

<sup>16</sup> Calgari: *Die vier Literaturen der Schweiz*, S. 206f.

Jakob Schaffner wandte im Gegensatz zu Hesse seinen Blick bewusst rheinabwärts. 1905 veröffentlichte er in Basel eine Prosaskizze, die mit folgenden Worten beginnt:

Ich war etwa einundzwanzig Jahre alt, als ich an der Seite eines älteren Begleiters in einer stürmischen Morgenfrühe ein von der Rheinebene abgezweigtes Seitental hinauf schritt. Den oberen Teil der Talschaft füllte in seiner ganzen Breite ein Eisen- und Aluminium-Werk aus, und in einem Winkel des weit ausgedehnten Betriebes hatten wir zur Förderung unsererer Mühsal und nebenher zur Fristung unsres Daseins unsre Arbeitsstelle.<sup>17</sup>

Schaffners Skizze trägt den Titel *Unter stählernen Bestien* und handelt von einem Arbeitstag in einer Fabrik. Das Geschehen gipfelt in einem Streik der Belegschaft. Die Fabrikleitung geht überraschend auf alle Forderungen der Arbeiter ein:

Das ging alles so einfach und glatt von statten, daß wir uns nur wundern mußten und gar nicht daran dachten, uns zu freuen.<sup>18</sup>

Ohnehin, muss der Erzähler gleich darauf feststellen, bestand nur vordergründig Anlass zur Freude:

Und darauf sah ich wieder auf die Herren, die so vornehm und freundlich blickten. Und dann gingen meine Augen weiter und sahen über sie hinweg, durch die Flucht der Säle. Da stand, ganz hinten, die Kreissäge inzwischen der Glut, die sie dort umgab, und starrte zu uns her. Und rings in der Runde lagen die Maschinen, lauernd, regungslos, die milden, unbarmherzigen Stahlglieder läßig ausgestreckt. In den schönen, brutalen Leibern spielte ein verhaltenes Glühen. Wie von allem Anfang, lagen sie da mit dem lüsternen Schimmern der ruchlos graziösen Formen. Aber kein Haupt, kein beseeltes Auge. Nur geköpfte, gemütliche, kalte Bestien. Und deutlicher als je schienen sie zu sagen: ›Ihr werdet ewig sein, was ihr im Anbeginn wart: Dumpfe, sorgenvolle, verängstigte Kreaturen, Sklaven, unsere Sklaven.‹ Vielleicht hatten es die andern gleich: mir tat das rücksichtslose Glühen und Glänzen weh bis ins Gehirn hinein.<sup>19</sup>

Was Schaffner mit seiner Skizze zum Ausdruck bringt, ist das Ausgeliefertsein der Menschen an die Maschinen, die subjektive, wenn auch tierische Züge tragen. Die moderne Welt, so scheint es, dreht die Verhältnisse um: Die Arbeiter sind dem unmenschlichen Produktionsprozess unterworfen, statt ihn nach ihrem Willen gestalten zu kön-

---

<sup>17</sup> Schaffner: *Unter stählernen Bestien*, S. 322.

<sup>18</sup> Ebd., S. 324.

<sup>19</sup> Ebd., S. 324.

nen. Die zusätzlichen Rechte, die ihnen die Arbeitgeber einräumen, erweitern ihren Handlungsspielraum in keiner Weise. Deshalb werden sie auch ohne Widerstand gewährt. Der Zwang, den die Arbeitswelt der Moderne auf das Subjekt ausübt, die Entmündigung des Einzelnen durch das Ganze ist Schaffners großes Thema. Als reifer Mann trat er dann allerdings die Flucht nach vorn an und glaubte im Nationalsozialismus ein Ganzes zu erkennen, dem sich zu unterwerfen Sinn machte. Dass er im Räderwerk des Krieges ein unzeitiges Ende fand, hat ihn davor bewahrt, für seinen Irrglauben gerade stehen zu müssen.

Schaffners Skizze *Unter stählernen Bestien* ist nicht nur vom Thema her, sondern auch sprachlich modern. Die stellenweise krasse Bildhaftigkeit des Texts weist voraus auf die Prosa des Expressionismus, der wenig später in Berlin entstand und den Stil einer ganzen Generation prägte. Schaffner entwickelte sich aber nicht in diese Richtung weiter. Nach seinem heftigen Aufbruch schlug er wieder ein gemäßigteres Tempo an. Dass dieses ihm von Anfang an lag, beweisen einige Prosastücke, die gleichzeitig mit der Skizze *Unter stählernen Bestien* entstanden. Bemerkenswert sind vor allem die *Stadtgänge*, von denen Schaffner indes nur zwei veröffentlichte. Die *Stadtgänge* sind Vignetten aus dem urbanen Leben, in Sprache gefasste Eindrücke eines Flaneurs, der sich die Zeit nimmt, genau hinzuschauen. Erlauben Sie mir, dass ich Ihnen einen dieser kurzen Texte vorlese:

Wurde da neulich in einem Konzertsaal ein Regersches Streichquartett erlebt, tief herausgeholt, unheimlich schöne Musik. Eine Musik, drin das Unhörbare hörbar gemacht und dem Schweigenden Stimme und Ausdruck verliehen ist. Seine eigene Seele hört der Lauscher unterm Dämpfer seufzen und klagen in wunderbar natürlichen, naiven Kinderlauten, und mit leisem Erschrecken erkennt er, daß in den machtvoll ergreifenden schweren Tiefgängen seine heimlichsten Gedanken vom furchtbaren Ernst des Lebens laut geworden sind. Es ist nichts Fremdes in dieser Musik, nichts, was wir nicht als unser Eigentum wiedererkennt; aber auch nichts Gleichgültiges oder Unwesentliches, nichts, das nicht Sprache eines Ewigen wäre. Und wer sich nicht klar wurde über ihr Geheimnis, der empfand es doch; und wer's selbst nicht empfand, sah zuletzt an den Mienen der Zuhörer und der Künstler, daß hier etwas Besonderes vor sich ging, und fühlte sich vom Reflex ergriffen, wo ihm das Organ zur direkten Akzeption mangelte.

Im Auditorium herrschte vollständige Stille; es war ein allgemeines Atemanhalten. Und die Künstler erweckten den Eindruck, als litten sie an einem ungeheuren Gram, den sie in seltsam improvisierten Melodien zum Ausdruck brachten. Bleiche, scharfgezeichnete, leidvolle Züge zeigte der vorn links Sitzende. Von seinem Gegenüber sah man nur eine schwarze

Haarsträhne überm Instrument; aber was jener durch seine Mienen verriet, das drückte hier der ganze Körper aus, den ein unterdrücktes Schluchzen zu erschüttern schien. Gehaltener im Ausdruck, als stille Teilhaber am allgemeinen Leid, gaben die beiden hinten Sitzenden dem Bild einen ruhigen Abschluss nach der Tiefe.

Und während des ganzen Spiels stand ich unter dem Bann des Gedankens: Jetzt sitzen sie noch einmal beisammen und klagen sich endgültig aus; dann gehen sie nach Hause, jeder seinen Weg, suchen dort einen stillen Winkel – und erschießen sich.<sup>20</sup>

Das Konzert, das auf Jakob Schaffner einen so starken Eindruck machte, fand am Dienstag, den 7. Februar 1905 in Basel statt. Die National-Zeitung berichtete:

Das [...] Quartett von *Reger* (Op 74, D-moll) bedeutete für die Ausführenden, die HH. Konzertmeister *Kötscher*, *Wittwer*, *Schaeffer* und *Treichler* eine Riesenarbeit, und nicht minder für den Hörer, der willig bestrebt war, das Werk verstehen zu wollen und ihm zu folgen. Es ist viel klarer als die kürzlich gehörte Violinsonate, aber auch so noch stachlicht genug. Namentlich ist es der erste Satz, der einem Verständnis sogar nach mehrmaligem Hören große Schwierigkeiten bereitet. Er ist durch und durch modern in seiner ewigen harmonischen Unruhe. [...] Der ›Genuss‹ solcher Musik wird zu einer unerhörten geistigen Anstrengung, nach der man, statt sich gehoben zu fühlen, nur abgespannt und ermüdet ist. Und das ist schließlich doch nicht der Zweck aller Kunst.<sup>21</sup>

Mit Macht war da die Moderne in das Programm der Kammermusiksoirée hereingebrochen, was das Publikum und die Kritik bei allem Wohlwollen und starkem Schlussaplaus überfordert zu haben scheint. Es lag etwas Beunruhigendes, geradezu Tödliches in dieser Musik, die man von einem lange als reaktionär verschrienen Komponisten wie Reger nicht erwartet hätte. Die Basler konnten nicht wissen, dass Reger sich unter anderem von Böcklins Bild *Der geigende Eremit* zu seinem Werk hatte inspirieren lassen. Es hätte sie verwirrt, dass so fremde Geister von einem ihrer vertrauten Hausheiligen heraufbeschworen worden waren.

Für Jakob Schaffner war »nichts Fremdes in dieser Musik«<sup>22</sup>. Er hat sich auf die Modernität von Regers Streichquartett eingelassen. Dies möchte ich auch Ihnen ermög-

---

<sup>20</sup> Schaffner: *Stadtgänge*, S. 121f.

<sup>21</sup> E. Th. M.: *Konzertbericht*, S. 1.

<sup>22</sup> Schaffner: *Stadtgänge*, S. 121f.

lichen. Hören Sie den Anfang des ersten Satzes von Max Regers Streichquartett in D-Moll.

Jakob Schaffner hat versucht, seinem Erleben dieser Musik literarische Gestalt zu verleihen. Das Resultat erschien am 15. Februar 1905 in der Basler Wochenschrift *Der Samstag*. Dort war eine Woche zuvor ein Gedicht abgedruckt worden, auf das Schaffners Prosastück zu antworten scheint:

Spruch.

Ich mache meinen Gang,  
Der führt ein Stückchen weit  
Und heim – dann ohne Klang  
Und Wort bin ich beiseit.<sup>23</sup>

Dieses Gedicht, Sie werden es gewusst oder erraten haben, ist von niemand anderem als Robert Walser. Schaffners kurze Prosastücke im *Samstag*, die *Stadtgänge*, *Schusterbriefe* und *Skizzen vom Weg*, erinnern alle ein bisschen an Walser, zumindest was die Intention anbelangt. Oder könnte nicht auch der junge Walser gesagt haben, was Schaffner im ersten seiner *Schusterbriefe* äußert? Klingt nicht ein wenig Walser'sche Ironie mit an?

Es gibt so viele stille Torheiten und interessante Vorgänge in unsrer Stadt und ihrer Umgebung, die nicht nur von der hohen Kunst, sondern auch von der hohen Reportage übergangen werden. Natürlich, die hohe Kunst kann nicht überall sein und die zünftigen Zeitungen brauchen Sensation. Hier aber soll ja nicht die Redaktion zum Abonnenten, sondern der Mensch zum Menschen sprechen, und da, meine ich, sei auch die Gelegenheit vorhanden, die Reize unsres guten Alltags zur Geltung zu bringen.<sup>24</sup>

Ich könnte mir »stille Torheiten und interessante Vorgänge« durchaus als Titel einer Sammlung von Prosastücken Walsers vorstellen. Jedenfalls rückt Schaffners Versuch, den Spaziergang als literarisches Verfahren zu pflegen, sich einen Flaneurstil anzueignen, ihn in die Nähe seines berühmten Kollegen, der wie kaum einer »die Reize des Alltags« zur Geltung gebracht hat.

---

<sup>23</sup> Walser: *Spruch*, S. 111.

<sup>24</sup> Schaffner: *Schusterbriefe*, S. 47.

Walser gehörte mit zu den jungen Autoren, die für den neugegründeten *Samstag* zur Feder griffen und ihm so zu einem anfänglich beträchtlichen Renommee verhalfen. Wählte sich Jakob Schaffner ein Konzert zum Gegenstand eines Beitrags im *Samstag*, so schrieb Robert Walser wenige Wochen später über *Eine Theatervorstellung*. Ich möchte Ihnen diesen Text ebenfalls vorlesen, weil aus ihm sowohl die Nähe als auch die Distanz Schaffners zu Walser erhellt.

Das Theater war vollbesetzt, man spielte Schiller's Maria Stuart. Es war eine Volksvorstellung zu niedrigen Preisen. Der Vorhang ging in die Höhe, das Stück zeigte sich, die Personen traten auf: es waren überlebensgroße Menschen, die da spielten. Der Hintergrund, bald Zimmer, bald Waldgegend, bald lieblicher, rauschender Park: es war ein ganz köstlicher, schimmernder, naturwahrer Hintergrund. Die Personen spielten auf diesem Hintergrund. Es war, wie wenn auf einer sanft-glitzernden Tapete Figuren sich lebendig bewegten. Es stach köstlich in die Augen. Der Zuschauerraum war schwarz, stinkig, rauchig, dunkel, düster, düfteschwanger. Dagegen die Bühne hell, hold, warm, blendend und voll glänzendspielendem Feuer. Dieses Feuer redete, es sprach die glühend schönen Verse Schillers. Man horchte nicht nur mit den kalten Ohren, nein, auch mit dem Mund. Der Mund ist etwas heißes im Vergleich zu Ohren. Die Rede blitzte, die Augen auf der Bühne sahen in die Augen im Zuschauer-Dunkelraum. Pagen, feinausstaffierte, wahrhaftig, spreizten die Beine. Die Pagen waren zu dick und zu groß im Verhältnis zu der Kleinheit des Theaters und Ensembles. Sie störten, und das Traurige ist, sie gaben sich dazu noch extra Mühe, zu stören. Es waren Weiber. Mit Sehnsucht dachte man an schöne, stolze, schlanke, bescheidene Knaben. Noch nie, wie gestern, habe ich in einem Stück Pagen so sehr aus dem Hintergrund treten sehen. Das war zugleich schön und schade, zugleich merkwürdig und widrig. So war es, ja, die Parkszene war herrlich, wo die beiden Königinnen im Zorn aneinanderprallen. Königin Elisabeth war im grünen Jagdkleid das Herrlichste, was es geben konnte. Sie spielte auch vortrefflich. Maria hatte das Benehmen einer schlechten Dirne. Elisabeth, auch im Zorn, war lieb, Maria im Leidausbruch häßlich, falsch, verlogen, böse, unwahr und abscheulich. Es ist wahr, was ich sage. Damen gegenüber sollte man zierlicher reden, als es hier geschah, aber, die Redlichkeit will's so.<sup>25</sup>

Walsers Text ist eindeutig geistreicher, ironischer, weniger provinziell als Schaffners Prosastück, das der Gefahr des Pathos nicht ganz entgeht. Dennoch war Schaffner, dem es keineswegs an Talent fehlte, zu Lebzeiten ungleich berühmter und erfolgreicher als Walser. Walsers Ambitionen waren indes nicht gering. Zum Zeitpunkt des Erscheinens

---

<sup>25</sup> Walser: *Eine Theatervorstellung*, S. 216.



seines Texts im *Samstag* war er bereits in Berlin, oder auf dem Sprung dorthin.<sup>26</sup> Sein Bruder Karl war drauf und dran, die Reichshauptstadt im Sturm zu erobern. Als Robert in Berlin ankam, schrieb er seiner Schwester Fanny: »Karl ist zum vollständigen Erfolgsmenschen herangewachsen.« (Br, 38) In der Tat brachte Karl Walser seine Arbeit als Bühnen- und Kostümbildner großen Ruhm ein. Es ist denn auch bestimmt kein Zufall, dass sich Robert Walser in seinem Text über *Eine Theatervorstellung* als erstes auf das Bühnenbild bezieht: »Der Hintergrund, bald Zimmer, bald Waldgegend, bald lieblicher, rauschender Park: es war ein ganz köstlicher, schimmernder, naturwahrer Hintergrund.«<sup>27</sup> Einen solchen »naturwahre[n] Hintergrund«<sup>28</sup> hatte Karl Walser wenige Wochen zuvor für Max Reinhardts Inszenierung des *Sommernachttraums* geschaffen und damit wesentlich dazu beigetragen, dass diese Theatergeschichte machte. Auf der Bühne war ein Wald aus echten Bäumen und Sträuchern aufgebaut und der Boden mit einem Wiesen- und Waldteppich belegt. Robert Walser wollte es nun seinem Bruder gleichtun und sich ebenfalls in Berlin durchsetzen. An Flora Ackeret schrieb er: »Ich werde bald viel schreiben, daß die Hesse u. Company sich fürchten sollen.« (Br, 40) Karl Walser war gerade mit dem Freskenzyklus *Leben eines Dichters* für die Villa von Hesses Verleger Samuel Fischer beschäftigt, verfügte also über die für die Pläne seines Bruders unerlässlichen »connections«, wie man heute in Berlin sagen würde. Aber obschon Robert Walser mit Karl zum Essen bei Samuel Fischer eingeladen wurde, war es Bruno Cassirer, der schließlich seinen ersten Roman verlegte. Die *Geschwister Tanner* hätten nach Meinung von Cassirers Lektor Christian Morgenstern ein Bestseller wie Hesses *Peter Camenzind* werden sollen<sup>29</sup>, doch sie waren ein verlegerischer Flop.

Im *Samstag* vom 1. Juli 1905 veröffentlichte Robert Walser einen fiktiven *Brief eines Mannes an einen Mann*, der die Thematik und den Stil der *Geschwister Tanner* vorwegnimmt. Am Schluss dieses Briefes stehen, vom Rest des Textes abgesetzt, zwei Sätze, die sich wie ein Romananfang lesen:

---

<sup>26</sup> Ich beziehe mich im Folgenden auf Echte: *Karl und Robert Walser*, S. 150f.

<sup>27</sup> Walser: *Eine Theatervorstellung*, S. 216.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> *Christian Morgenstern an Bruno Cassirer*, 8.4.1906. Zitiert nach Greven: *Robert Walser und Christian Morgenstern*, S. 43.

Simon war ein zwanzigjähriger Mann. Er war arm, aber er tat nichts, seine Lage zu verbessern.<sup>30</sup>

Diese zwei Sätze waren einem gewissen Hector G. Preconi Anlass zu einem Brief an einen Zeitgenossen, der mit folgenden Worten beginnt:

Mein verehrter Kollege Robert Walser hat Ihnen nach meiner Meinung einen schlechten Rat gegeben.<sup>31</sup>

Walser hatte in seinem Brief eines Mannes an einen Mann eine moderne Art franziskanischer Genügsamkeit und Einfalt als Weltanschauung empfohlen, was Preconi sauer aufstieß. Preconi hatte offenbar auch kein Ohr für Walsers ironische Zwischentöne. Als Gegengift zu der ihm unsympathischen Simon Tannerschen Gesinnung nennt er Rudyard Kiplings Erzählungen, das literarische Evangelium viktorianischen Unternehmertums.

Denken Sie daran, ein guter Europäer zu sein, der zur Herrschaft der Welt auserkoren ist! Aber nicht das Wissen und die Philosophie ist die Macht, sondern nur der Besitz.<sup>32</sup>

Sein Bekenntnis zum Kapitalismus als neuer Religion schließt Preconi mit einem Nietzsche trivialisierenden Appell:

Freilich sollen Sie nicht ängstlich und betrübt sein, aber noch viel weniger stumpfsinnig warten, wenn Ihnen das unerbittliche Schicksal die harten Fäuste zeigt. Zeigen Sie ihm lieber die Ihrigen.<sup>33</sup>

Die hier zum Ausdruck kommende kleinbürgerliche Möchtegern-Machtmenschen-Ideologie war leider von Anfang an bezeichnend für den *Samstag*, der sich so alle Chancen vertat, eine ernstzunehmende Kulturzeitschrift zu werden.

Bei dem Namen Hector G. Preconi handelt es sich um das Pseudonym von Walther Weibel<sup>34</sup>. Der spätere NZZ-Redaktor Weibel lebte damals in Berlin, wo er studierte und sich als Feuilletonist versuchte. 1901 hatte er, noch nicht zwanzigjährig, zu-

---

<sup>30</sup> Walser: *Brief eines Mannes an einen Mann*, S. 390.

<sup>31</sup> Preconi: *Brief an einen Zeitgenossen*, S. 398.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Vgl. *Schweizerisches Zeitgenossen-Lexikon*, S. 960.

sammen mit Robert Julius Hodel den Gedichtband *Junge Tannen* veröffentlicht. Vermutlich hielt er sich für einen Dichter und nannte Robert Walser deshalb seinen Kollegen. Den Kontakt zum *Samstag* verdankte er allerdings nicht seinem zweifelhaften Pötenstatus, sondern Carl Albrecht Bernoulli. Der Basler Bernoulli gehörte mit zu den vielen jungen Schweizern, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts das heimische Pflaster mit den Strassen Berlins vertauschten. Er war schriftstellerisch überaus produktiv; zu produktiv, ist man versucht zu sagen, denn die Qualität seiner Werke lässt ziemlich zu wünschen übrig. Neben einer Unmenge von Dramen, Epen und Romanen verfasste er auch Essays und Feuilletonartikel. In der allerersten Nummer des *Samstag* veröffentlichte Bernoulli einen Hymnus auf die deutsche Hauptstadt:

Was ist denn nur an diesem Berlin? An diesem ungeheuern künstlich errichteten Steinbruch mitten in der kargen Streusandmark? Wo hinter dem Bretterzaun, an dem man bisher achtlos vorüber ging, mit einem Mal, wenn er nun weggerissen wird, neue Straßen, neue Quartiere dastehen, wie etwa in einer andern Stadt einzelne Häuser? – Daß da jährlich ein halbes hunderttausend Menschen aus allen Richtungen der Windrose einfach neu zuziehen? Darunter Intellektuelle und Künstler aus aller Herren Länder? Und unter diesen die Mehrzahl auf Geratewohl ihrer Existenz, sicheren Entbehnungen und dem drohenden Schiffbruch zum Trotz? Welcher Lockung zu Liebe tun sie das? [...] Berlin ist die moderne Stadt *par excellence* geworden. Die Stadt der vollkommenen kühlen, mythenfreien Bewußtheit [...]. Die Pensionsdame hatte nicht so Unrecht, wenn sie ihren aus der Provinz zuziehenden Gästen vor allem die Weisung erteilte: ›Wer ein gutes Herz hat, muß es sich in Berlin abgewöhnen.‹ Es wird nicht allzuvielen Gelegenheiten geben, wo hier gutmütig und dumm noch zweierlei bedeuten; und man kann es wirklich keiner Mutter verdenken, wenn sie nur mit bangem Herzen ihren heranwachsenden Sohn in der Weltstadt die Universität beziehen läßt: die jungen Leute kommen mit empfänglichem, bewunderndem Herzen; sie glauben in ihrem aufrichtigen süddeutschen Gemüt ihrerseits etwas zu besitzen, was Wert hat; sie setzen die Wärme und Unmittelbarkeit ihrer Empfindungen selbstbewußt dem sachlich abwägenden norddeutschen Lebensverstande entgegen, und öfter als man denkt, muß nicht nur Lehrgeld bezahlt werden, was ja nie schadet, sondern es läuft überhaupt auf einen mehr oder weniger gelinden Bankerott hinaus. [...] [D]ie Schnoddrigkeit, der nichts heilig ist, als wohlangebrachtes Gegengift gegen gefühlvolle Ueberschwenglichkeiten – das ist Berlin, wie es leibt und lebt! Keine Höhenluft – bewahre! Nicht eine Spur von Einsamkeit und Erhabenheit, nur Flachland und Alltag und Gemeinsamkeit. Aber in der Niederung ein frischer, strömender Luftzug,

von Westen oder Nordosten, je nachdem – erkältend vielleicht, aber erfrischend, lebenspendend [...].<sup>35</sup>

Carl Albrecht Bernoulli holte sich in Berlin eher einen Schnupfen, als dass er von dem dort wehenden frischen Wind inspiriert worden wäre. Doch in der Heimat fanden seine literarischen Ambitionen eine gewisse Anerkennung, weshalb er sich 1904 gerne an der Gründung des *Samstag* beteiligte. Zeitweilig war er sogar Herausgeber, respektive verantwortlicher Redaktor dieses Wochenblattes. Bernoulli zog es schließlich ganz zurück nach Basel, wo er es bis zum außerordentlichen Professor für Kirchen- und Religionsgeschichte an der Universität brachte. Bernoullis Literaturverständnis war akademisch und rückwärtsgerichtet. Dies geht auch aus seiner Einschätzung von Schaffners Werk hervor, dessen Modernität er zugunsten traditioneller Aspekte verkannte. Ein Autor ganz nach seinem Geschmack hingegen war Hermann Hesse. Seine Begeisterung ging so weit, dass er ein Gedicht über ihn verbrach, anders kann man das nicht sagen, denn die Verse sind von einer dermaßen abgrundtiefen Peinlichkeit, dass man jedem Berliner Kritiker Bernoullis sofort die Totalabsolution erteilt. Doch urteilen Sie selbst:

An Hermann Hesse  
(Nach dem Genuss der betreffenden *Sonntagsbeilagen*)

Du duftest rings von Einfachheit,  
Ein immerblau bescheiden Veilchen –  
An der siebenundfünfzigsten Kinderzeit  
Verträumst Du immer noch ein Weilchen.

Manierlich hast Du Welt und Kunst  
Zu sanftem Lächeln eingeschwäbelt –  
Rings brüllt der Sturm und stöhnt die Brunst,  
Bei Dir wird minnerein geschnäbelt.

Du bringst gesunde Hausmannskost  
Auf sauber ausgeriebnen Tellern –  
Du weißt den brausenden Jugendmost  
Appetitlich einzugottfriedkellern

Jedoch, pardon – Du bist nicht so,  
Du bist kein Kind, kein nur naives,  
Du hast auch etwas vom Rokoko  
Oder gar etwas boccacesk Lascives.

---

<sup>35</sup> Bernoulli: *Berlin*, S. 9f.

Und wird Dir selber manchmal schwül  
Vor Deiner halbmannbaren Keusche,  
So rettet sich Dein Kraftgefühl  
In einen Deiner Bauernräusche.

So viel Gemüt bei so viel Schneid  
Ist keinem sonst von uns gelungen,  
Aus blassem, gelbem Futterneid  
Hab ich Dir dieses Lied gesungen.<sup>36</sup>

Hermann Hesse hat für den *Samstag* lediglich einen Beitrag verfasst, dessen Erscheinen jedoch bereits in der ersten Nummer der Zeitschrift angekündigt wurde. Die Herausgeber erhofften sich von dem Namen des erfolgreichen Schriftstellers mit Recht einen Werbeeffect für ihr Blatt. Aus unerfindlichen Gründen wurde Hesses Erzählung *Grindelwald* aber erst in der zehnten Nummer des *Samstag* abgedruckt. Vielleicht war sie noch nicht fertig oder Hesse hat gezögert, sie in der neuen Zeitschrift zu veröffentlichen. Dass er es schließlich doch tat, darf nicht als Zustimmung zu deren Kurs überbewertet werden, obschon dem jungen Hesse die antimodernistische, sich an Burckhardt orientierende Ausrichtung des *Samstag* prinzipiell nicht unsympathisch war. Formal und inhaltlich passte seine Erzählung gut ins Konzept des Blatts. Etwas boshaft ausgedrückt handelt es sich bei *Grindelwald*, schon der Titel kündigt es an, um wenig mehr als Kurbblattprosa. Die Geschichte handelt von einem schwindsüchtigen englischen Weltenbummler, der sich im winterlichen Grindelwald mit seinem Freund Hesse trifft, um ihm schließlich sterbend sein Sportgerät zu vermachen:

Und als er zum letztenmal sprach, waren es die Worte: ›Sie sind ein guter Kerl. Wenn Sie gern meinen Schlitten haben wollen und die Schlittschuhe, als Andenken – –‹.

Und als ich ihn beruhigen wollte, fuhr er fort: ›Lassen Sie, Kamerad. Jetzt bin ich noch Herr Ogilvie und schenke Ihnen meinen Schlitten. Nachher werde ich ein Präteritum sein‹.<sup>37</sup>

Dieser literarische Matsch erklärt sich einerseits daraus, dass Grindelwalds Straßen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht gepflastert, geschweige denn asphaltiert waren. Da musste selbst Hesse einen Stiefel voll ziehen. Andererseits war Hesse 1905 erst seit

---

<sup>36</sup> Bernoulli: *An Hermann Hesse*, S. 2f.

<sup>37</sup> Hesse: *Grindelwald*, S. 191f.

einem Jahr freischaffender Schriftsteller. Aus ökonomischen Gründen musste er daher wenigstens zum Teil den herrschenden Geschmack bedienen. *Grindelwald* gehört eindeutig in diese Kategorie.

*Der Samstag* war für Hesse nur eine Zeitschrift unter vielen, für die er Beiträge schrieb. *Grindelwald* sollte denn auch seine einzige Veröffentlichung in dem Basler Blatt bleiben. Wie gesagt, dürfte der *Samstag* jedoch zumindest anfänglich seine Sympathie gehabt haben. Folgende Sätze aus dem Geleitwort der Redaktion, das die erste Nummer der Zeitschrift eröffnete, hätte er damals durchaus unterschreiben können:

So gerne sein Blick in alle geographischen und geistigen Fernen hinaus-schweift, so will der *Samstag* doch auch heimische Art und Wohlfahrt nicht übersehen. Sein *Baslertum* wird der *Samstag* keinen Augenblick verleugnen und für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seiner Vaterstadt lebendiges Verständnis zeigen. Er wird dem *alten* Basel anhängen, das sich wie nur wenige europäische Hauptstädte eine eigene Kultur zu schaffen gewußt hat, und das Kunststück fertig brachte, echte Frömmigkeit mit feinem Weltsinn und Geschäftsklugheit zu vereinigen. Was von Eigenem und Eigenartigem in diesem alten Boden liegt, das will er sorgsam heben und nach Kräften mehren helfen.<sup>38</sup>

Der *Samstag* vertrat von Anfang an einen antimodernistischen Struktur- und Wertekonservatismus und bekämpfte die in seinen Augen dekadente großstädtische Zivilisation. Seine Liebe galt dem Kopfsteinpflaster, nicht dem Asphalt. Literarisch lag die Zeitschrift weitgehend auf der Linie Friedrich Lienhards und seines Schlachtrufs »Weg von Berlin!«.

*Der Samstag* erschien mehr oder weniger regelmäßig vom 31. Dezember 1904 bis zum 13. Juli 1913. Das Blatt kam zuerst wöchentlich, später zweimal im Monat heraus. Als Herausgeber respektive verantwortliche Redaktoren zeichneten abwechselnd Paul Schmitz, Albert Graeter und Carl Albrecht Bernoulli. Vor allem der Erstgenannte drückte der Zeitschrift seinen Stempel auf. Paul Schmitz ist besser bekannt unter seinem Pseudonym Dominik Müller. Paul Schmitz kam an der Eisengasse, der ersten asphaltierten Straße Basels zur Welt. Hermann Hesse wird auf dem Weg zum ›Helm‹ am Fischmarkt oft an seinem Geburtshaus vorbeigekommen sein. Schmitz stammte aus einer kleinbürgerlichen Uhrmacherfamilie. Seine Herkunft prägte sein Denken zeitle-

---

<sup>38</sup> N.N.: *Geleitwort*, S. 1.

bens, obschon er dank seines Philologiestudiums an der Universität Zürich den sozialen Aufstieg schaffte. Paul Schmitz schloss sein Studium mit einer Dissertation über Heinrich Heine ab und arbeitete dann als Schriftsteller und Journalist. Mit der Mundartlyrik fand er Anfang des Jahrhunderts eine damals unbesetzte Nische, die es ihm ermöglichte, sich vorübergehend als Basler Stadtpoet zu etablieren. Seine Versuche, sich als Dramatiker und Prosaautor ebenfalls durchzusetzen, müssen jedoch als gescheitert betrachtet werden. Aus diesem Scheitern erklärt sich vielleicht der Niedergang des *Samstag*. Fest steht, dass Schmitz versucht hat, seine persönliche Verbitterung ins Weltanschauliche zu transponieren. Weil ihm außerhalb Basels der literarische Erfolg versagt blieb, wandte er sich umso gehässiger gegen in seinen Augen privilegierte Bevölkerungsgruppen. Während sein Spott gegenüber dem ›Daig‹, dem Basler Patriziat, sich auf dem Niveau vergleichsweise harmloser Fasnachtsscherze bewegte, sprengte sein Judenhass jedes Maß.<sup>39</sup> Schmitz war mit seinem Antisemitismus in Basel nicht allein. Er konnte sich dabei sogar mit Recht auf Jakob Burckhardt beziehen.<sup>40</sup> Die antimodernistische Judenfeindschaft des *Samstag* brachte das Blatt bald in Verruf und ließ sein Niveau immer tiefer absinken. Viele Schriftsteller, die der Zeitschrift zunächst wohlwollend gegenüber gestanden waren, gingen auf Distanz. Hesse und Walser stahlen sich gewissermaßen davon, Schaffner hingegen überwarf sich offen mit der Redaktion.<sup>41</sup> Mit den Genannten verlor der *Samstag* seine besten Autoren und Basel die Chance, zu Beginn des 20. Jahrhunderts doch noch Literaturstadt zu werden. Josef Victor Widmann, der Entdecker Robert Walsers, sollte recht behalten mit seinem Bonmot, *Basilea poetica*, das sei eine *contradictio in adjecto*, ein Widerspruch in sich selbst.

Weg von Basel also und hin zu Berlin, werden sich Paul Schmitz alias Dominik Müller und Carl Albrecht Bernoulli schließlich gesagt haben. Jedenfalls hatten sie dreißig Jahre später doch noch ein wenig Erfolg in der Reichshauptstadt. Mittlerweile galten ihre Sympathien weniger der Heimat als der Nachtseite der Moderne. Das Dröhnen der Stiefel auf dem Asphalt der Metropole schien ihnen zukunftsverheißender als das fasnächtliche Trommeln in den alten Gassen Basels. Hierin stimmten sie mit Jakob Schaffner überein, der in der Weimarer Republik Karriere machte, sich dann aber auf die Seite

---

<sup>39</sup> Debrunner: ›*Der Samstag*‹, S. 305–324.

<sup>40</sup> Debrunner: *Eine verdrängte Seite*, S. 6f.

<sup>41</sup> N.N.: *Ein Vorschlag*, S. 56.

der neuen Machthaber schlug. Über Carl Albrecht Bernoullis Roman *Ull. Der zu frühe Führer* von 1931 schrieb der den Nationalsozialisten nahe stehende Germanist Joseph Nadler anerkennend: »Das Buch bezeichnet die deutsche Richtung des Basler Romans von heute.<sup>42</sup>« Und im Zusammenhang mit Paul Schmitz alias Dominik Müller äußerte er am selben Ort: »[...] Basel heißt im Sinn seiner unzerbrechlichen Rheinbrücke vielleicht nicht ganz geistiges Einverständnis, aber seelisches Einvernehmen mit Deutschland.«<sup>43</sup> 1932 waren dies prophetische Worte, denn Schmitz veröffentlichte erst 1935 und 1939 die Gedichtbändchen *Vor Torschluss* und *Zwischen den Mächten*, in denen er sich für den Nationalsozialismus aussprach. Die Basler Regierung strich ihm daraufhin die bisher gewährte finanzielle Unterstützung. Sein Freund Carl Albrecht Bernoulli war zwei Jahre zuvor verstorben und wurde deshalb nicht in den Skandal mit hineingezogen. Paul Schmitz ging ins Exil nach Uerikon am Zürichsee. Dort wusste man nichts von dichtenden Baslern. Von der Fasnacht und der Chemie indes hatte vielleicht der eine oder andere schon gehört.

Ich danke Ihnen.

---

<sup>42</sup> Nadler: *Literaturgeschichte der deutschen Schweiz*, S. 489.

<sup>43</sup> Ebd., S. 488.



## Literaturverzeichnis

## Siglenverzeichnis

- Br Walser, Robert: *Briefe*. Hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- SW Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. 20 Bde. Frankfurt am Main und Zürich: Suhrkamp 1985f.

## Primärliteratur

- Bernoulli, Carl Albrecht: *Berlin*. In: *Der Samstag* 1,1 (31.12.1904), S. 9–10.
- Bernoulli, Carl Albrecht: *Ein Schuhmacher und Poet dazu*. In: *Der Samstag* 1,19 (6.5.1905), S. 300.
- Bernoulli, Carl Albrecht: *An Hermann Hesse*. In: *Der Samstag* 5,1 (30.10.1909), S. 2–3.
- Hesse, Hermann: *Grindelwald*. In: *Der Samstag* 1,12 (18.3.1905), S. 188–192.
- Hesse, Hermann: *Gesammelte Briefe. Erster Band 1895–1921*. Hg. von Ursula Michels u. Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Hesse, Hermann: *Basler Erinnerungen*. In: Ders.: *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 614ff.
- Hesse, Hermann: *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 621.
- Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 181–413.
- Hesse, Hermann: *Beim Einzug in ein neues Haus*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 134–155.
- N.N.: *Ein Vorschlag*. In: *Der Samstag* 6,7 (11.3.1911), S. 56.
- N.N.: *Geleitwort*. In: *Der Samstag* 1,1 (31.12.1904), S. 1–2.
- Preconi, Hector G.: *Brief an einen Zeitgenossen*. In: *Der Samstag* 1,28 (8.7.1905), S. 398.
- Schaffner, Jakob: *Schusterbriefe, 1*. In: *Der Samstag* 1,3 (14.1.1905), S. 46–48.
- Schaffner, Jakob: *Stadtgänge, 1*. In: *Der Samstag* 1,8 (18.2.1905), S. 121–122.

Schaffner, Jakob: *Unter stählernen Bestien*. In: *Der Samstag* 1,21 (20.5.1905), S. 322–325.

Walser, Robert: *Spruch*. In: *Der Samstag* 1,7 (11.2.1905), S. 111.

Walser, Robert: *Eine Theatervorstellung*. In: *Der Samstag* 1,14 (1.4.1905), S. 216.

Walser, Robert: *Brief eines Mannes an einen Mann*. In: *Der Samstag* 1,27 (1.7.1905), S. 390.

## Sekundärliteratur

Calgari, Guido: *Die vier Literaturen der Schweiz*. Übersetzt von Erika Tobler. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1966.

Debrunner, Albert M.: ›*Der Samstag*‹ – eine antisemitische Kulturzeitschrift des Fin de siècle. In: Aram Mattioli (Hg.): *Antisemitismus in der Schweiz 1848–1960*. Zürich: Orell Füssli 1998 (Zeitgeschichte), S. 305–324.

Debrunner, Albert M.: *Eine verdrängte Seite. Die antisemitischen Äusserungen Jacob Burckhardts*. In: *Israelitisches Wochenblatt* 98,8 (1998), S. 6–7.

Echte, Bernhard: *Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage*. In: Bernhard Echte, Andreas Meier (Hg.): *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*. Stäfa: Rothenhäusler 1990, S. 150–203.

E. Th. M.: *Konzertbericht*. In: *National-Zeitung* 45,35 (10.2.1905), S. 1.

Faesi, Robert: *Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung. Zehn Essays*. Zürich u. a.: Amalthea 1922 (Amalthea-Bücherei; 29–30).

Greven, Jochen: *Robert Walser und Christian Morgenstern. Zur Entstehungsgeschichte von Walsers frühen Romanen*. In: *Text + Kritik* 12/12a: Robert Walser (1975), S. 42–52.

Nadler, Josef: *Literaturgeschichte der deutschen Schweiz*. Leipzig, Zürich: Grethlein 1932.

*Schweizerisches Zeitgenossen-Lexikon*. Begr. u. red. von Hermann Aellen. Zweite Ausgabe. Bern, Leipzig: Gotthelf-Verlag 1932, S. 960.

»Walser liest Freud«? oder: Was sich zwischen Texten ereignet  
von Stephan Kammer (Frankfurt am Main)

Nein, meine Damen und Herren, Robert Walser hat Freud nicht gelesen.

Wollte ich diesen Satz hier verteidigen, ich käme in Schwierigkeiten. Aber auch Ihnen dürfte es dann, wie ich zu behaupten wage, nicht leichtfallen, mir das Gegenteil zu beweisen. Es bestehen indes gute Gründe anzunehmen – und dazu werde ich Sie in der Folge zu überreden versuchen –, dass es schlicht unsinnig ist, über diesen Zwist entscheiden zu wollen. Die Gesetzmäßigkeiten von Walsers Lektüren – man müsste vielleicht eher sagen: Walsers ›Skriptüren‹ – lassen sich mit dem positivistisch-philologischen Nachweis literarischer Einflüsse allein kaum erschließen. So bewunderungswürdig die kommentierende Detektivarbeit auch ist, deren Anstrengungen die Spuren verborgener und nicht selten auch entlegener Texte in Walsers Prosastücken oder Gedichten aufdecken, so offenbart sie allein doch längst nicht alle Geheimnisse seines lesenden Schreibens. Denn obwohl es konstitutiv zu Walsers Schreibgeste gehört, dass sie ihre Beeinflussbarkeit durch Lektüre demonstrativ zur Schau stellt und die Gegenstände dieser Lektüre oft ebenso demonstrativ verrätselt, kann sich die Entzifferung dieser ›Skriptüre‹ auf die Enträtselung allein nicht verlassen. ›Intertextualität‹ als Walsersches Textverfahren ist kaum je eine einfache Beziehung zwischen zwei *Texten*; eher erscheint sie als prekärer Raum *zwischen* Texten, in dem sich – oft beinahe unmerklich und meist irritierend – anderes ansiedelt; die mehr oder minder deutlichen Grenzmarken, von denen der literarhistorische Spurensucher ausgehen kann, bezeichnen diesen anderen Schauplatz nur selten. Die Fragen, die mit meinem Überredungsversuch verbunden sein müssen, lauten also: Was passiert, wenn wir die vielleicht ein wenig zu naive Frage nach ›Walser und Freud‹ stellen, oder anders: was ereignet sich in den Texten, dass uns diese nahe gelegt oder aufgedrängt wird?

Halten wir uns zunächst ans Manifeste, genauer: an einen Text, den Walser mit Bleistift gezeichnet und mit Tinte geschrieben hat. »Ich«, heißt es dort, im sogenannten *Tagebuch*-Fragment von 1926, »unterhielt mich nämlich gestern abend sehr spät noch auf der stillen und wie ich offen gestehe nächtlich-ruhigen Straße mit einem von unseren jungen Intellektuellen, einem Studierenden, über den Sinn und den Wert der« – auf die nun folgenden Anführungszeichen muss ich Sie aufmerksam machen, Sie würden sie sonst nicht hören –»»Psychoanalyse«« (SW 18, 60). Mehr als diesen Gesprächsbericht erfahren wir vom ›Ich‹ des Textes nicht – dieses lenkt unseren lesenden Blick vielmehr sogleich empor von der Straße zum »Nachthimmel mit seinen Sternen« (SW 18, 60), der einem »früchtebeladene[n], freundliche[n] Baum« (SW 18, 60), einem »feinbestickten Hemd oder einer prächtig mit Ornamentierung ausgestaffierten Robe« (SW 18, 60) geglichen haben soll. Kein nächtliches Geheimnis, keine tiefsinnige intellektuelle Debatte dringt an unser Ohr. Stattdessen erblicken wir die Konstellationen einer poetischen Sprache; deren fundamentales Verfahren, das sich im Übrigen sogleich wieder in Frage stellen wird, exponiert der Text mit der Benennung des Vergleichsvorgangs. Mit dieser Doppelbewegung des Verschweigens und Beschreibens erscheint aber, unerwartet, eine ganz andere und wahrhaft erhabene Konstellation an der Oberfläche des Textes: »Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: *Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir*«<sup>1</sup> – so lautet bekanntlich der erste Satz des *Beschlusses* von Kants *Kritik der praktischen Vernunft*. Wie jede Konstellation einer Wiederholung, so steht auch diese Walsersche unter dem Gebot der Analogie und Differenz zugleich; dies erlaubt es, die Leerstelle, die der Text hinsichtlich des Sinns und Wertes der Psychoanalyse lässt, gleich doppelt zu besetzen.

Das Ergebnis einer das Analogieverhältnis der Konstellation favorisierenden Lektüre wäre folgendes: Die Wiederholung in Walsers Text setzt die ›Psychoanalyse‹ an die Stelle der kritischen »Behandlung der moralischen Anlagen unserer Natur«<sup>2</sup>; als ihr Sinn und Wert erwiese sich dann – Kants Programmatik zufolge – die Möglichkeit, den Diskurs über den Menschen einer ebenso »wohl überdachten Methode« zu unterstellen,

---

<sup>1</sup> Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, S. 300.

<sup>2</sup> Ebd., S. 301.

wie die Physik es bei der Gesetzmäßigkeit des »Weltgebäudes« vermocht hat: Seelenzergliederung statt Vernunftkritik; Freud statt Kant. Auf den Umstand, dass dies dem Selbstverständnis des psychoanalytischen Dispositivs nicht eben widersprechen würde, brauche ich kaum hinzuweisen.

Die auf Differenz bedachte Lektüre dieser Konstellation hingegen führte zu einem anderen und geradezu konträren Ergebnis: Ohne dass dies an deren Erhabenheit etwas ändern würde, wird das moralische Gesetz durch die Vernunftkritik ebenso zum Gegenstand der Reflexion wie der bestirnte Himmel durch die physikalische Methode zum Gegenstand von Messung und Berechnung – dies ist, arg verkürzt, die Quintessenz des Kantschen *Beschlusses*. Nimmt man dieses Entsprechungsverhältnis beim Wort, heißt das aber für die Konstellation des Walserschen Textes: so wie der Nachthimmel mit seinen Sternen zur Allegorie des Poetischen schlechthin wird, so besteht Sinn und Wert der Psychoanalyse darin, dass sie ihren Gegenstand, die innersten Regungen der menschlichen Natur, unter das Gesetz einer Poetik stellt. Dieser Schluss, auch darauf brauche ich nicht näher einzugehen, ist uns heute vertraut; dem Selbstverständnis der Psychoanalyse aber entspricht er ebenso wenig wie deren zeitgenössischen Rezeption. Wo sich Freuds Texte nämlich dem ästhetischen Objekt und dem Künstler zuwenden, ist der gezogene Schluss ein anderer: Statt von einer »Poetisierung« subjektiven Verhaltens geben sie Auskunft über den Psychologismus des ästhetischen. Die »Dichter« sind zwar, wie es am Anfang von *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva«* heißt, »[w]ertvolle Bundesgenossen« für die Fragestellungen und Voraussetzungen der Psychoanalyse – eine Aussage, zu deren Rechtfertigung Freud geflügelte Worte eines wichtigen Gewährsmanns anführt: »ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt.«<sup>3</sup> Auf der andern Seite aber muss ich Sie an die etwas banale, wenn auch ambivalente Künstlerpsychologie erinnern, nach der die Dichter nichts anderes sind als Tagträumer, die für das Ausagieren ihrer kindischen Spielereien eine gesellschaftlich sanktionierte und auf geheimnisvolle Weise »ästhetischen Lustgewinn«<sup>4</sup> abwerfende »Technik«<sup>5</sup> gefunden haben. Hinter aller Literatur verbirgt

---

<sup>3</sup> Freud: *Studienausgabe*, Bd. 10, S. 14.

<sup>4</sup> Ebd., S. 179.

<sup>5</sup> Ebd.

sich, so die These des Aufsatzes über den *Dichter und das Phantasieren*, der geglückte Wirklichkeitsentzug »Seine[r] Majestät d[es] Ich«<sup>6</sup>, des Poeten-Ich – es verwandelt seine letztlich »egozentrischen Erzählungen«<sup>7</sup> in den »rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn«<sup>8</sup>, den es »uns in der Darstellung seiner Phantasien bietet«.<sup>9</sup> Auf den blinden Fleck jener geheimnisvollen Technik wird zurückzukommen sein.

Es tun sich damit, ohne dass wir die Frage nach Walsers Freud-Lektüre zu beantworten brauchten, sogleich die Abgründe eines weiteren Analogieverhältnisses auf: Ist nicht Walser als Schriftsteller, wie zuletzt Hartmut Vollmer<sup>10</sup> behauptet hat, die geradezu exemplarische Inkarnation dieses spielerisch-kindlichen Dichters? Allenthalben, von *Fritz Kocher's Aufsätzen* bis zu den letzten Prosastücken aus der Berner Zeit, begegnen wir schließlich Figurationen poetischer Kindlichkeit und Spiellust, scheinbar unbelehrbar-trotzigen Identifikationsgesten: »Bedeutende Menschen nennen mich ein Kind, und ich wäre unartig, wenn ich das nicht auch selber glaubte. Freilich macht mich dieser Glauben oft ganz schwach. Ich dachte so ganz anders von mir. Übrigens kann ich mich ja noch entwickeln.« (AdB 1, 28) – so beginnt eine der Berner Bleistiftskizzen, die sich allerdings, dies nur am Rande, noch entwickeln wird: in die gespenstischste und beunruhigendste ›Schreibszenen‹ von Walsers Texten überhaupt. Zur Subversion eines bildungsbürgerlichen Dichter-Verständnisses, gar eines Poetenkults Georgescher Prägung – und hierin wäre auch der ambivalente Charakter der Freudschen Dichterpsychologie zu sehen – taugen solche Figurationen allemal. Ich will hier aber, gezwungenermaßen in summarischer Form, darauf hinweisen, dass Walsers Poetologie des Sprachspiels von gänzlich anderem Zuschnitt ist, als es eine derart identifikatorische Interpretation behauptet; der Rückbezug auf den Autor Walser zumal verbietet sich schon wegen der schillernden Vielfältigkeit der Ich-Inszenierungen dieser Texte.

Doch kehren wir zurück zur Freudschen Musterpoetik des Tagtraums. Sie bleibt von Walsers Verfahren des Spiels nicht unangetastet. Ich erinnere Sie an das »banalste Beispiel«, das Freuds Modell des Tagtraums erläutern soll: »den Fall eines armen und

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 176.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd., S. 179.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. Vollmer: *Die erschriebene Kindheit*.

verwaisten Jünglings«, dem die Adresse eines möglichen Arbeitgebers genannt wird und der sich auf dem Weg dorthin seinen künftigen Erfolg imaginiert. Er wird fantasieren,

daß er dort angenommen wird, seinem neuen Chef gefällt, sich im Geschäfte unentbehrlich macht, in die Familie des Herrn gezogen wird, das reizende Töchterchen des Hauses heiratet und dann selbst als Mitbesitzer wie später als Nachfolger das Geschäft leitet.<sup>11</sup>

Sie werden, falls Sie die Berührung mit den Niederungen der Trivialkultur nicht scheuen, das Muster wiedererkannt, sich andernfalls als Walser-Leserinnen und -Leser an den Anfang des Prosastücks *Die Ruine* erinnern haben. Mit dem »Waisenknaben«, der uns dort begegnet, verhält es sich nämlich beinahe so wie mit dem Exempel aus Freuds Aufsatz. Zwar erhält er keine Adresse, sondern findet eine »Stecknadel«, bevor er seine berufliche Karriere starten kann, das weitere Muster aber gleicht dem Erfolgsweg des Freudschen verwaisten Jünglings aufs Verdächtigste:

Nicht lang danach nahm sich ein Handelshaus seiner an, indem es ihn aus dem Vagabundentum ins Lehrlingswesen heraufhob. Als solcher benahm er sich anständig und folgsam, er legte einen stillen Fleiß an den Tag. Energie und Zähigkeit schienen diesem seltsamen und doch auch wieder alltäglichen Knaben angeboren. Er zeigte eine erstaunliche Ordnungsliebe. Für jede Art von Ausschweifung blieb er blind. (SW 17, 127)

An die Stelle der Heirat mit dem reizenden Töchterchen des Chefs allerdings tritt in Walsers Text ein mahnendes Gegenbeispiel:

Uns ist ein junger Mann bekannt, der die Kaufmannskarriere zugunsten der poetischen preisgab. Der Himmel und die menschliche Gesellschaft strafen ihn hart dafür. Er wurde Schriftsteller und blieb als solcher bodenlos erfolglos. Ganz anders unser braver Knabe, von dem wir wissen, mithin mitteilen können, daß er mit der Zeit, d.h. im Lauf langsam verhallender Jahre, falls man so sagen darf, Direktor wurde. (SW 17, 127)

Dem fiktionalen Tagtraum par excellence, den *Die Ruine* wiederholt, ist als subtile *mise en abyme* das kontrastive Scheitern gerade jenes kulturellen Subjektivitätswurfs eingeschrieben, der nach Freud den ästhetischen Genuss an solchen textuellen Fantasien

---

<sup>11</sup> Freud: *Studienausgabe*, Bd. 10, S. 175

gewährleisten soll. Wo Freuds anthropologische Poetik den Dichter als gesellschaftlich positiv sanktionierte Instanz der Tagträumerei behauptet, die dem Produzenten Anerkennung und dem Rezipienten Lust zu verschaffen vermag, da setzt Walsers Prosastück, an der Systemstelle erotischer Wunscherfüllung, die bodenlose gesellschaftliche Erfolglosigkeit der Poetenkarriere dagegen.

Dieser Einsatz, diese Ersetzung ist – und damit komme ich zum dritten und letzten Aspekt, den ich hier kurz umreißen kann – nichts weniger als zufällig. Sie erlaubt es uns, bei dem blinden Fleck anzuknüpfen, den Freuds Versuch über die Grundlage der Dichtung explizit bezeichnet hatte. Dieser nämlich beruhte auf einem Ausschluss: dem der Spezifik der für die Übertragungsleistung vom Tagtraum zum ästhetischen Objekt nötigen Technik, der geheimnisvollen *ars poetica*. Die Erkenntnis, dass deren Verfahrensweisen, ganz unabhängig von Fragen subjektiver Autorschaft, von jenen des psychischen Systems nicht allzu verschieden sein sollen, gehört mittlerweile zu den Standards struktural informierter Lektüreverfahren. Umso auffälliger also, dass Walsers sogenannter *Räuber*-Roman wie kaum ein zweiter Text auf diesen genuin textuellen Äquivalenten der von Freud erarbeiteten Grammatik des psychischen Apparats beruht – Verschiebung, Verdichtung, Verneinung, Wiederholung. Dies ließe sich in einer ausführlicheren Lektüre, als ich sie hier vorstellen kann, zweifellos zeigen. Ich beschränke mich aber auf diesen Hinweis und werde im Folgenden an der Oberfläche des angesprochenen Spannungsverhältnisses bleiben. Die 35 Abschnitte von Walsers Bleistift-Manuskript bieten irreduzibel vielfältige textuelle Inszenierungen des Erotischen/Sexuellen als *fait culturel* ebenso wie die einer schillernden Assemblage gesellschaftlicher Textproduktions- und -rezeptionsstrategien. Im Gegensatz aber zur Freudschen Poetik stehen letztere zu ersteren nicht in einem Ersetzungsverhältnis, sondern in einem dynamischen Gefüge wechselseitiger Bedingungen, das den ganzen Text mit einem Netz von im Wortsinn zwei-deutigen Zeichen strukturiert. Ich will hier bloß eine Signifikantenkette von vielen herausgreifen: das kalauernd-ambivalente Spiel mit dem Wort ›Mitglied‹, das im Verlauf des Erzählens konsequent ›sexualisiert‹ wird. Zunächst lässt sich dieser Vorgang am Gespräch des Räubers mit der »Henri Rousseaufrau« (AdB 3, 18) verfolgen, eine Stelle, die zusätzliche Signifikanz dadurch erhält, dass sich dort zum ersten Mal die Figur des Erzählers mit dem Räuber ›verwechselt‹. Die ›Henri Rousseaufrau‹ wirft dem



Räuber, zunächst ganz und gar unzweideutig, dissimulative Integrationsunwilligkeit vor: Er täusche seinen gutmeinenden »Mitmenschen« vor, ihm »fehl[e]« das »Wesentliche«, das »für's Leben und seine Gemütlichkeit wichtig ist.« (AdB 3, 18) Den anschließenden Dialog will ich Ihnen nun etwas ausführlicher zitieren:

›Ich habe kein Besitztum«, erwiderte ich [hier die erwähnte Verwechslung, Anm. d. V.], ›wovon ich nicht Lust gehabt hätte, Gebrauch zu machen.« [...] Die Dame erwiderte: ›Du bist zu träg, auch nur zu denken, es könnte jemand vielleicht sehr glücklich durch dich und deine Gaben sein.« Er stellte das aber in Abrede. ›Nein, ich bin zu solchem Denken nicht zu träg, aber ich habe das Werkzeug nicht, womit man Glück einflößt [...]. Was ich nie hatte, kann nie von mir abgefallen sein. Ich kann es auch nicht veräußert, verschenkt haben, und es [ist] nichts an mir, was von mir vernachlässigt worden ist. Meine Gaben wurden fleißig benützt, glauben Sie mir doch das, bitte.« (AdB 3, 18)

Die folgende Engführung von »Ehemannstugenden« und gesellschaftlicher Verantwortung verdeutlicht die – mit Thomas Bürgi-Michauds Worten<sup>12</sup> – unübersehbare Doppeldeutigkeit dieser Passage; dies kulminiert im Verdikt der Frau: »Du erfüllst deine Pflicht als Mitglied der Gesellschaft nicht.« [...] »Sind Sie Doktorin?« fragte der Fliehende.« (AdB 3, 19) Der Text verknüpft – und dadurch entsteht der Effekt der Ambivalenz – die allegorische Rede vom Gesellschaftskörper mit der Körperlichkeit des Räubers, er belässt dabei den strittigen Mangel des Räubers im Bereich dieser Unschärfe, der Verkleidung, der Maskerade des fadenscheinigen »Räuberkostüm[s]«, das den Texthelden kleidet. Diese Strategie wird wieder aufgenommen und metonymisch fortgeführt; ich will Ihnen mangels Gelegenheit zur zitierenden Ausschweifung wenigstens die wichtigsten Einschnitte in dieser Serie nennen: Zunächst das »Mitglied[] des Verbandes zur Aufrechterhaltung der Kultur«, bei dem das »Nichtmitglied« Räuber zum Abendessen geladen ist und bei dem er das exhibitionistische Öffnen seiner Kittel-Aufschläge gegen das Vorzeigen von dessen »vielen gedruckten Aufsätzen« (AdB 3, 30f.) tauscht; dieses »Mitglied« wird im weiteren Verlauf des Texts unter anderem »Sexualverfechter« (AdB 3, 106) und »Sexualautorität« (AdB 3, 145) heißen. Auch an dieser Stelle bleibt das, was der Räuber vorweist, ein unausgesprochenes »Rätsel«; die Engführung zwischen gesellschaftlich-intellektueller und körperlich-sexueller Lexik

---

<sup>12</sup> Bürgi-Michaud: *Robert Walsers ›mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück‹*, S. 54.

hingegen entspringt diesem »exhibitionistischen« Tausch. Daraus resultiert, im Unterschied zur zweideutig bleibenden Semantik des Räuber-Rätsels, der eindeutige Befund, dass sich der Intellektuelle »von Grad und Rang« (AdB 3, 149) mit seinen zahlreichen Aufsätzen in den gesellschaftlichen Diskurs über die Sexualität einmischt – dies mit durchaus unterschiedlichen Positionsbezügen übrigens. Die Spur lässt sich ebenso bis zur Stelle weiterverfolgen, wo das Räuberkostüm fällt und nackte, wenn auch wiederum keineswegs unzweideutige Tatsachen an den Tag treten; zum 30. Abschnitt nämlich, in dem Selma ohne »vorangehendes Anklopfen« ins Zimmer des Räubers tritt:

Der Räuber lag, da die Sonne so schön warm hinein in seine seltsame Welt schien, ausgezogen auf dem Sofa, und als Selma eintrat, indem sie auf den Lippen hatte, sie habe die Kleiderbürste im Zimmer liegen lassen und wolle sie holen, sah sie, was zu sehen ihr beinahe das Leben kostete, denn sie blieb steinern stehen wie eine Medusa, als klaffe vor ihr ein Abgrund. (AdB 3,126f)

Die metonymische Vertauschung von Ursache und Wirkung sowie der zusätzliche Bildbruch provozieren hier zur endlosen Spekulation darüber, was Selma hier sieht resp. nicht sieht – eine Spekulation, die ich an dieser Stelle Ihnen gerne überlasse.

Die flüchtigen Hinweise auf den *Räuber*-Roman haben gezeigt, dass die Annahme eines einfachen Ersetzungs-, genauer: Sublimationsverhältnisses zwischen kultureller Leistung (repräsentiert hier durch die Metaphorik der Textproduktion) und psychischer ›Primär‹energie (repräsentiert durch die Topiken des Begehrens) kein tauglicher Leitfaden für eine Aufschlüsselung des Textes bietet. Vielmehr bildet dieser Gegensatz selbst schon, wie es Thomas Horst für den psychoanalytischen Diskurs im Bezug auf Walsers Werk generell postuliert hat<sup>13</sup>, eines der Bedingungsgefüge, an denen Walsers verschiedene, metaphorisierende, permutierende, ironisierende *Ars poetica* arbeitet.

Lassen Sie mich abschließend ein Resümee der drei Lektüre-Schlaglichter versuchen, die ich Ihnen präsentiert habe. Die ›Psychoanalyse‹ erschien im ersten Beispiel als nicht näher spezifizierte Chiffre eines kulturellen Diskurses – als supplementäres Zeichen gewissermaßen, das eine textuelle Konstellation eröffnet und nur so signifikant werden kann. Die Auseinandersetzung mit dem ›Kindlichen‹ und ›Spielerischen‹ poetischer

---

<sup>13</sup> Vgl. Horst: *Robert Walser*, S. 412.

Textproduktion, auf die ich mit dem zweiten Textauszug hingewiesen habe, ließe sich als kritische Reaktion auf einen Bestandteil dieses kulturellen Diskurses plausibel erklären. In beiden Fällen aber brauchen wir keinen philologischen Nachweis einer Auseinandersetzung ›mit Freud‹ – um die gängige Metonymie hier zu verwenden: Selbstan-spruch der Psychoanalyse sowie Erklärung kultureller Produktion ausgehend vom Schema des kindlichen Spiels und der Tagträumerei gehören in den 20er Jahren zweifellos nicht mehr allein dem spezifischen Fachwissen. Ihre Reflexion in Walsers Texten produziert einen Mehrwert, der nicht vom Gelingen oder Scheitern des Nachweises von überprüfbareren Lektüeverhältnissen abhängig ist – dem philologischen Begehren nach kommentierender Präzision wäre mit der Formel von Peter Utz: »Der Feuilletonist weiß vieles, schreibt aber über alles«<sup>14</sup> zu begegnen. Doch wie steht es um das dritte Beispiel? Ich habe versucht zu zeigen, dass hier ›Inhalte‹ der zeitgenössischen psychologisch-psychoanalytischen Debatten einer Text-Arbeit unterworfen werden, die verblüffende Familienähnlichkeit mit der Freudschen Grammatik des psychischen Systems aufweist: ›Freud mit Freud‹ in Walsers Texten gewissermaßen. Doch scheint es mir auch hier nicht geraten, einen Indizienprozess um die Frage nach möglichen Walserschen Freud-Lektüren zu führen. Damit drohte nämlich nichts anderes als eine Rückprojektion theoretischer Ansätze, die mit und nach Jakobson oder Lacan den blinden Fleck der erwähnten *Ars poetica* auszuleuchten versuchen. Die Suche nach intertextuellen Verhältnissen geriete so in die Fänge eines Ursprungsdiskurses, der – methodisch höchst problematisch – Walser zum Vorläufer der eigenen Fragestellungen erheben würde.

Doch was tun mit den Auffälligkeiten solcher Strukturverwandtschaft? Mein Vorschlag scheint bescheiden und nach der exemplarischen Erforschung von Walsers ›Jetztzeitstil‹ nicht besonders originell: sie zunächst als Symptom einer Zeitgenossenschaft, als Effekt der Partizipation an einem weit gefassten ›kulturellen Text‹ zu verstehen – und dann zu fragen, worauf die dennoch unverwechselbare Eigentümlichkeit Walserscher Poetologie beruht. Nicht die Frage, was Walser gelesen haben könnte und was nicht, stünde dann zur Debatte; vielmehr wären wir verpflichtet zu untersuchen, welchen Platz das Walsersche Schreiben im Text der Moderne behauptet und wie es

---

<sup>14</sup> Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 98.

dies tut. Ein Plädoyer für das Festhalten an Differenzen im Ähnlichen und gegen die Identifikationszwänge des Selben also – um abschließend noch einmal zu zitieren: »Wenn's dasselbe wäre, so gäb' es auch nur einen einzigen Ausdruck dafür.«

## Literaturverzeichnis

### Siglenverzeichnis

Zitate aus den folgenden Walser-Ausgaben werden unter der Verwendung einer Sigle und unter Angabe der jeweiligen Bandnummer und der Seitenzahl direkt in Klammer im laufenden Text nachgewiesen:

AdB Walser, Robert: *Aus dem Bleistiftgebiet*. Hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. 6 Bde. Frankfurt: Suhrkamp 1985–2000.

SW Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. 20 Bde. Frankfurt am Main und Zürich: Suhrkamp 1985f.

### Primärliteratur

Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Bd. 10. Bildende Kunst und Literatur*. Hg. von Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt am Main: S. Fischer 1969.

Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Sonderausgabe. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 6. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.

### Sekundärliteratur

Bürgi-Michaud, Thomas: *Robert Walsers ›mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück‹. Eine Strukturanalyse des Räuber-Romans*. Berlin, Bern, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996.

Horst, Thomas: *Robert Walser. Ein Forschungsbericht*. In: Ders., Klaus-Michael Hinz (Hg.): *Robert Walser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers ›Jetztzeitstil‹*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Vollmer, Hartmut: *Die erschriebene Kindheit. Erzähllust, Sprachzauber und Rollenspiel im Werk Robert Walsers*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literatur* 93,1 (1999), S. 75-97.