

Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft

7 (2004)

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

Kurt Ifkovits: Vom Commis zum Schriftsteller. Robert Walser, <i>Die Insel</i> und ihr Kreis	3
Peter Gronau: Im Garten der Stile – Robert Walser in München und der Jugendstil	13
Jochen Greven: Robert Walser, Siegfried Jacobsohn und <i>Die Schaubühne</i>	25
Bernd Kortländer: Robert Walser, die Zeitschrift <i>Die Rheinlande</i> und ihr Herausgeber Wilhelm Schäfer	39

Vorbemerkung

Die hier versammelten Vorträge wurden an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft vom 25. Juni bis 27. Juni 2004 in München 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

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_2004-07.pdf

ISSN: 2673-7388

Vom Commis zum Schriftsteller

Robert Walser, *Die Insel* und ihr Kreis

von Kurt Ifkovits

Als Otto Julius Bierbaum im Sommer 1898 mit den redaktionellen Vorarbeiten für eine Zeitschrift beginnt, scheint er der richtige Mann dafür zu sein. Er ist ein erfolgreicher Autor, der über ein dichtes Netzwerk internationaler Kontakte verfügt, und hat zudem einige Erfahrung bei der Herausgabe von – wie es so schön heißt – »ästhetisch-belletristischen Zeitschriften allerersten Ranges« gesammelt. Für den *Embryo*, so der Arbeitstitel der projektierten Zeitschrift¹, sollte auch ein damals so gut wie Unbekannter gewonnen werden: der junge Robert Walser. Auf ihn scheint Bierbaum durch Franz Blei aufmerksam geworden zu sein.² Jedenfalls sendet Blei Bierbaum am 30. Juli 1898 neben eigenen Texten auch Gedichte von Robert Walser.³ Bierbaum nahm die Gedichte an, bestand jedoch auf Änderungen, die Blei mit Walser am 6. August 1898 besprach.⁴ Doch dieses Zeitschriftenprojekt scheitert kläglich. Und so trennen sich die Wege der Beteiligten. Otto Julius Bierbaum wohnt weiterhin in Südtirol und Franz Blei geht Anfang Oktober 1898 mit seiner Frau nach Amerika.⁵

Doch Bierbaums Pause im literarischen Leben sollte nur von kurzer Dauer sein: Ende November 1898 übersiedelt der zwanzigjährige, mit einem sagenhaften Vermögen ausgestattete Alfred (Walter) Heymel nach München. Er folgt damit seinem

¹ Vgl. Otto Julius Bierbaum (OJB) an Peter Behrens, Briefzusatz zu: Actien-Gesellschaft für Moderne Unternehmungen / Gerhard Wauer an OJB, Brief vom 6.9.1898, SMHa/Nl. OJB.

² Blei: *Prolog über Walser*, S. 4; Blei: *Erzählung eines Lebens*; Walser: *Doktor Franz Blei* (SW 5, 212–223).

³ Für Blei, einem bis dahin eher erfolglosen Autor, kam die Einladung sehr gelegen, vgl. etwa Bleis Versuche von Richard Dehmel ein Empfehlungsschreiben für den Schuster & Löffler-Verlag zu bekommen: *Franz Blei an Richard Dehmel*, Brief vom 9.3.1898, SuB Hamburg/Dehmel-Archiv, 98, 36.

⁴ Walser hatte sich mit Blei an diesem Tag getroffen und die Änderungsvorschläge diskutiert, vgl. *Franz Blei an OJB*, Brief vom 6.8.1898; SMHa, Nl. OJB.

⁵ Am 7.10.1898 an Bord der *Trave*, vgl.: *Franz Blei an Wilhelm Bölsche*, Karte vom 7.10.1898, UB Wroclaw.

(Stief)Vetter Rudolf Alexander Schröder.⁶ Beide haben ambitionierte Pläne: Sie wollen nichts Geringeres als eine ästhetische »Kultur von Inseln oder Oasen« errichten.⁷ *Insel* lautet auch der bezeichnende Name der Zeitschrift, die sie herausgeben wollten – an die kontinuierliche Edition von Büchern ist vorerst noch nicht gedacht. Um dieses Projekt verwirklichen zu können, benötigen sie einen in der Herausgabe von Zeitschriften Versierten. Diesen finden sie in Otto Julius Bierbaum. Im März 1899 sind die Vorarbeiten für die *Insel* bereits so weit gediehen, dass sich Bierbaum nach geeigneten Mitarbeitern umsieht.⁸ Und so erinnert er sich auch Franz Bleis und Robert Walsers. Da ihm deren Adressen aber unbekannt sind, wendet er sich an Peter Behrens, über den damals die Post Bleis lief.⁹ Behrens¹⁰ antwortet, dass Walser in Thun, der in Amerika vermutete Franz Blei in Wien sei. Bleis Vater war verstorben. Franz Blei¹¹ folgt der Einladung umgehend. Schon zwei Tage später, am 20. März schreibt er aus Wien, dass Walser ihm »20 neue Gedichte« gegeben hätte, die sich aber derzeit in Peter Behrens' Besitz befänden. Ein weiteres Heft mit Gedichten Walsers wolle er ihm aus Amerika senden, wohin er in »6–8 Wochen« zurückkehre.¹²

In dieser Zeit scheint auch Robert Walser den persönlichen Kontakt zur *Insel* gesucht zu haben. Jedenfalls teilte er am 2. Mai 1899 Widmann mit, nach München aufbrechen zu

⁶ Heymels eigentlicher Name war Walter Hayes, durch Adoptionsvertrag vom 20.4.1880 erhielt er den Namen seines Stiefvaters, des Bremer Konsuls Heymel, durch Beschluss des Senates vom 21.6.1907 seinen zweiten Vornamen, vgl.: Rudolf Alexander Schröder: *Heymel, Alfred Walter*. Zur Vermögenslage A. W. Heymels: Der Hauptteil der Erbschaft, der am 5.6.1891 angemeldet wurde, belief sich auf 3 813 799.54 Mark. Hinzu kamen noch andere Vermächtnisse in der Höhe von zirka 550 000 Mark, vgl. *Brief des Staatsarchivs der Freien Hansestadt Bremen an den Verfasser* vom 6.4.1993.

⁷ Vgl. *Rudolf Alexander Schröder an OJB*, Brief vom 9.3.1899, SMHa, N1. OJB

⁸ *Die Insel* ist, zu einem überwiegenden Teil, identisch mit dem projektierten *Embryo*, sowohl was die Mitarbeiter, aber auch Ideen des Buchschmuckes anbelangt.

⁹ Vgl. *Franz Blei an Cotta-Verlag*, undat. Brief. DLA Cotta-Archiv

¹⁰ Peter Behrens gestaltete das Verlagssignet und hätte auch ein Quartal des ersten Jahrganges buchünstlerisch gestalten sollen. Für den zweiten Jahrgang wollte man eine von Peter Behrens entworfene Schrift verwenden.

¹¹ Vgl. *Peter Behrens an OJB*, Brief vom 18.3.1899, SMHa/N1.OJB

¹² Vgl. *Franz Blei an OJB*, Brief vom 20.3.1899, SMHa, N1. OJB. Ob es sich hierbei um das bereits 1898 erwähnte oder um ein zweites Heft handelt, ist unklar. OJB hatte im August 1899 mindestens 2 Gedichtheft Walsers in der Redaktion, die Walser im Sommer an J. V. Widmann gesandt haben wollte, vgl. *Peter Behrens an OJB*, Brief vom 23.8.1899, SMHa, N1.OJB. Nebenbei bemerkt, es scheint wahrscheinlich, dass Blei bei seinem kurzen Wien-Aufenthalt Walser auch an die *Wiener Rundschau* vermittelte.

wollen, »um dort etwas zu lernen und zu sehen, wie lange ich es aushalten kann«. ¹³ Ein Aufenthalt Walsers in München lässt sich für diese Zeit allerdings nicht nachweisen. ¹⁴ Unklar bleibt aber nach wie vor, wann und wo Schröder Walser kennengelernt hat, zumal ein Brief Schröders vom 17. Juli 1900 eine persönliche Bekanntschaft mit Walser impliziert. Sicher ist, dass Walser am 28. November 1900 in München eintraf, in der Amalienstraße 48/II ein Zimmer bezog und sich am 1. Jänner 1901 wieder Richtung Zürich abmeldete. Ein weiteres Mal hielt er sich vom 3. Juli bis 6. August 1901 in München auf, sozusagen ein Zwischenstopp auf der Reise nach Berlin. Hier wohnte er an der Oberanger 38/IV. Ein letzter Aufenthalt ist für die Zeit vom 14. September bis 14. Oktober 1901 belegt, anschließend kehrte Walser nach Zürich zurück. Diesmal wohnte er in der Schellingstraße 43/II. Walser wohnte in unmittelbarer Nähe zur Redaktion der *Insel* und der Wohnung Bleis.

Der letzte nachweisbare Aufenthalt Walsers fällt in jene Zeit, in der die *Insel* entscheidenden Veränderungen unterworfen wird. Da der Absatz des ambitionierten Projektes in keiner Relation zu dem aufgewendeten Kapital stand und es unter den Herausgebern zu Differenzen gekommen ist, trennen sich Heymel und Schröder im Oktober 1901 von der Zeitschrift. ¹⁵ Bierbaums notorischer Geldmangel zwingt ihn neben der Herausgabe der Zeitschrift mehrere (scheinbar) lukrative Projekte anzunehmen: Ende 1901 leitet er, unter tatkräftiger Mithilfe Franz Bleis, eine Berliner Bühne, die aber nach nur einer Vorstellung wieder zusperrt, von April bis Mitte Juli 1902 ist Bierbaum gemeinsam mit seiner Frau im Auftrag des Scherl-Konzerns auf einer Automobilreise, ehe er von Mitte Juli bis Anfang September vom Kloster Sankt Georgen bei Stein am Rhein am Bodensee die letzten Hefte der *Insel* wieder redigiert. Bedingt durch Bierbaums zusätzliche Arbeiten, seine Abwesenheit vom Redaktionsort und sein offensichtliches Desinteresse kümmert sich Franz Blei zunehmend um die Redaktion der *Insel* und versucht sie nach seinem Geschmack zu reformieren.

¹³ Robert Walser an Josef Viktor Widmann, Brief vom 2.5.1899 (Br, 10).

¹⁴ Möglich wäre folgendes: Da Blei Bierbaum nicht antraf, kehrte er wieder nach Amerika zurück, womit Walser in München keine Bezugsperson hatte und deshalb seine Reise nach München stornierte. Gegen einen frühen München-Besuch spricht auch der Umstand, dass er noch Ende August 1899 seine Gedichtheft nicht direkt von der Redaktion (Bierbaum), sondern über Blei zurückverlangt, vgl. *Peter Behrens an OJB*, Brief vom 23.8.1899, SMHa, N1.OJB. Vielleicht gingen die Hefte auf dem Postweg verloren, zumal sich keines der zwei ersten Hefte erhalten hat.

¹⁵ Vgl.: Artikel 3 des von Alfred Walter Heymel am 22.8.1901 unterschriebenen *Vertrages betreffs der Herausgabe des 3. Jahrganges der Insel*, SMHa, N1.OJB; OJB kriegte 17 000 Mark dafür.

Besonders forciert er dabei Robert Walser, dem er ein eigenes Heft widmen möchte.¹⁶ Doch wegen Geldmangels und angesichts der großen Zahl bereits angenommener Manuskripte lässt sich dieser Plan nicht verwirklichen.

Anfang 1902 wendet sich Robert Walser an den Insel-Verlag bezüglich einer Ablösesumme von 200 Mark für »sämtliche [seiner] bisherigen Arbeiten«¹⁷. Zwar ist die Antwort negativ; doch erhält er »die zweite Rate des mit Herrn Bierbaum vereinbarten Honorarvorschusses für die Zeitschrift ›Insel‹, im Betrage von M.100«.¹⁸ Kurz zuvor hatte Walser den Erhalt von 50 Mark bestätigt, die ihm Blei auszahlen ließ¹⁹ – vielleicht als Vorschuss für das geplante Walser-Heft?²⁰ Da die im dritten Jahrgang veröffentlichten Texte Walsers²¹ aber lediglich 13 Seiten umfassen und damals die Seite mit 5 Mark honoriert wurde, musste Walser, um seine Schulden zu tilgen, noch weitere 17 Seiten liefern.²² Tatsächlich hatte Walser der Redaktion zwei Texte gesandt, die in der *Insel* nicht zum Abdruck kamen, nämlich *Simon* und *Brentano*. Da sich diese in den Händen Franz Bleis beziehungsweise Bierbaums befanden, ist anzunehmen, dass Walser sie direkt an diese geschickt hatte.²³ Im Falle Bierbaums in das Kloster Sankt Georgen in Stein am Rhein, wohin Walser auch eine Karte

¹⁶ Vgl. *Franz Blei an Rudolf von Poellnitz*, Brief vom 5.1.1902; GSA/Insel-Archiv Weimar, 119, 7.

¹⁷ Vgl. *Robert Walser an Rudolf von Poellnitz*, Brief vom 6.1.1902 (Br, 12).

¹⁸ *Rudolf von Poellnitz an Robert Walser*, Brief vom 11.1.1902; Weimar; GSA/IA.

¹⁹ Vgl. *Robert Walser an den Insel-Verlag*, Brief vom 5.1.1902; Weimar, GSA/IA. *Robert Walser an Rudolf von Poellnitz*, Brief vom 6.1.1902 (Br, 12). Die Abrechnung der Zeitschrift erfolgte im dritten Jahrgang über den Verlag.

²⁰ Poellnitz erwähnt jedoch nur einen Vorschuss von 100 Mark. Vgl. *Rudolf von Poellnitz an OJB*, Brief vom 18.2.1902; GSA/IA 119, 60. Allerdings herrschte bezüglich der Zeitschrift ein finanzielles Chaos im *Insel-Verlag*.

²¹ Walser: *Die Knaben*; Walser: *Zwei Geschichten*. Ursprünglich wollte OJB beide Texte gemeinsam veröffentlichen, vgl. *OJB an Rudolf von Poellnitz*, Brief vom 4.4.1902; GSA/IA, 119, 60. In einem *Brief an Alfred Walter Heymel* vom 4.4.1902 erwähnt er auch den Plan im Maiheft Gedichte Walsers zu veröffentlichen, vgl. DLA A:Heymel.

²² Bezeichnend für den Geschäftsbetrieb der *Insel* ist der Umstand, dass Bierbaum noch nach dem Erscheinen des letzten Heftes Poellnitz bittet, Walser für seinen letzten Beitrag 20 Mark zu überweisen, vgl. *OJB an Insel-Verlag, Rudolf von Poellnitz*, Beilage zum Brief vom 29.11.1902; GSA/IA 119, 60. Zu dieser Zeit hatte Bierbaum massive Probleme mit Heymels Rechtsanwalt Robert Voigt. Und so ist es nicht verwunderlich, dass er sich nicht mehr an den Vorschuss erinnern konnte bzw. davon nichts wusste, da Blei die Redaktion innehatte. Als Blei die Redaktion im Sommer OJB zurückgab, meinte dieser offensichtlich, dass die Manuskripte noch unhonoriert seien.

²³ *Robert Walser an den Insel-Verlag*, Brief vom 16.2.1903; GSA; 50/120, 64.

adressierte. Während *Simon* auf Intervention Bleis in der *Freistatt* abgedruckt²⁴ wurde, verblieb *Brentano* in Bierbaums Nachlass und sollte erst 1980 von Erich Unglaub ediert werden. Bierbaum, der gerade im Begriff stand, nach Wien zu übersiedeln und mit dem Insel-Verlag gebrochen hatte, vergaß den Text offenbar. Walser hingegen erinnerte sich *Brentanos* wie anderer für die *Insel* eingereichter Manuskripte mehrfach. Etwa als der Verlag 1902 einen Erinnerungsband mit dem Titel *Gedenkblätter der Insel* plant. Doch 1907 meint er gegenüber Heymel, der sich nicht veröffentlichter Manuskripte zu entsinnen glaubt: »Weitere Arbeiten als die seinerzeit in der Insel erschienen sind nun aber nicht mehr vorhanden. Teils verloren gegangen, teils vernichtet.«²⁵ In Bierbaums Nachlass verblieb ein weiteres Manuskript Walsers, nämlich: *Der Schuß. Eine Pantomime*. Der Duktus der Handschrift, wie die Ähnlichkeit der Gestaltung der Überschrift mit *Brentano* und eben der Umstand, dass es im Nachlass Bierbaums verblieb, legt den Verdacht nahe, dass es gemeinsam mit *Brentano* an Bierbaum gesandt worden war und dass es sich hierbei um ein Manuskript für die *Insel* handelt.²⁶ Dafür spricht auch, dass es nach dem Ende der *Insel* keinerlei Kontakte zwischen Bierbaum und Walser gibt. Außerdem meine ich, dass der Text thematisch der *Insel* verpflichtet ist. *Der Schuß* lässt sich auch als Auseinandersetzung mit den in der Zeitschrift publizierten Pantomimen lesen, aber auch als Parodie der Rituale des *Insel*-Kreises²⁷, von denen wir noch hören werden.

²⁴ Vorher hatte sie Blei dem *Insel*-Verlag empfohlen, vgl.: *Insel-Verlag, Rudolf von Poellnitz an Alfred Walter Heymel*, Brief vom 13.3.1903; GSA/IA 120, 29. Mit der *Freistatt* stand Blei spätestens seit dem Oktober 1902 in Verbindung, vgl.: *Franz Blei an Rudolf von Poellnitz*, Karte vom 29.10.1902 Stempel; GSA/IA, 119, 7. In der *Freistatt* erschien auch eine Rezension der letzten *Insel*-Hefte, die Bleis Verdienste für die Zeitschrift hervorhebt. Es spricht einiges dafür, dass diese von Blei angeregt wurde, vgl. Danegger: *Die ›Insel‹*.

²⁵ Alfred Walter Heymel an Robert Walser, Brief vom 19.2.1907 (Br, 51f). Robert Walser an Alfred Walter Heymel, Brief vom 22.2.1907 (Br, 52).

²⁶ Wenngleich der Verlag offenbar Texte von Walser für die *Gedenkblätter* erhielt, so ist doch zu vermuten, dass es sich hierbei nicht um *Der Schuß* handelte, zumal Bierbaum Ende 1903 mit dem Verlag zerstritten war, vgl. *Robert Walser an den Insel-Verlag*, Postkarte vom 1.7.1903 ›Stempel‹; GSA; 50/120. *Rudolf von Poellnitz an Robert Walser an den Insel-Verlag*, Brief vom 11.8.1903; GSA; 50/120.

²⁷ Im Gegensatz zu anderen Pantomimen der *Insel* geht Walser im Versuch, mittels gestischem Spiel die Sprachkrise zu überwinden, wesentlich radikaler vor: Die Pantomime und die Künstlichkeit derselben werden konstitutives Element des Textes. Hier wird nicht bloß eine Handlung gegeben, sondern ein Text, der seine Funktionsweise wie auch seine Grenzen genau auslotet. Wenn plötzlich »Hände sprechen«, so thematisiert dies augenscheinlich die Funktion der Pantomime: Was die Sprache nicht mehr zu leisten vermag, nämlich (sinnstiftendes) Sprechen, wird auf die Ebene der ›Geberde‹ verlegt. Wie auch in anderen dramatischen Texten Walsers in der *Insel*, wird der Leser radikal auf den artifiziellen Charakter der Kunst verwiesen. Vgl. etwa auch die »Regieanweisung«: »ein Schrei (oder vielleicht besser kein Schrei)« oder die Verweise auf den Theaterraum. Von besonderem Interesse ist auch Walsers Umgang

Walser und der *Insel*-Kreis

München und *Die Insel* waren für Walser deshalb von enormer Bedeutung, weil er hier erstmals öffentlich den Schritt zum Schriftsteller wagte. Während er Ende November 1900 bei seiner ersten Ankunft in München die Berufsbezeichnung »Commis« in den Meldebogen eintragen lässt und angibt, zum Zweck der Stellensuche in München zu sein, lässt er dies bei seinem dritten Aufenthalt am 14. September 1901 selbstbewusst durch »Schriftsteller« ersetzen. Bestärkt wurde er dabei wohl von zwei Faktoren:

1.) die Möglichkeit der kontinuierlichen Publizität²⁸ – Walser war bereits im ersten Heft vertreten – sowie

2.) die Anerkennung der Herausgeber, besonders seiner Mentoren Schröder und Blei. Franz Blei muss Robert Walser als eine Art Jahrhundertentdeckung angekündigt haben. Jedenfalls waren Heymel und Schröder bereits Ende April 1899 »gespannt auf Walser«²⁹. Skeptischer war da schon Bierbaum, wie wir einem Brief Schröders vom 14. August 1899 entnehmen können, in dem es darum geht, welche Texte man in das erste Heft aufnehmen soll.

Ich bin nicht von der Untauglichkeit des betr. Walserschen Gedichtes überzeugt, grade im Zusammenhang mit den betreffenden Gedichten. Ich werde A. [Heymel] entscheiden lassen und glaube auch nicht, daß Sie der Sache eine prinzipielle Bedeutung beimessen. Man muß den Lesern auch mal was zumuten, besonders wenn man Ihnen zwischendurch so solide und bürgerliche Kost bietet, wie wir.³⁰

Robert Walser galt Schröder als eine Art urwüchsig-naives Genie, durchaus im Sinne von Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentalistischer Dichtung. Hierzu sei der berühmte Brief vom Sommer 1900 ausführlicher zitiert:

At propos Walser: Die Sache ist doch enorm! Nach meiner Meinung das Bedeutendste, bei Weitem das Bedeutendste, was wir gebracht haben. Der

mit einem zentralen Thema der Jahrhundertwende, das in direkter Wechselwirkung mit der Pantomime steht: dem Tanz. Gerade im Umkreis der *Insel* gab es vielfache Bezugspunkte: Heymel und Bierbaum wie auch Blei besuchten Auftritte von Duncan und Saharet. Wie stark dieser Eindruck war, belegen mehrere Dokumente, vgl. Bierbaum: *Vorwort* zu den *Deutschen Chansons*; Meier-Graefe, Julius: *Loïe Fuller*.

²⁸ Wie beeindruckt Walser von Schröders Urteil war, zeigt die Tatsache, dass er in einem Brief an Christian Morgenstern Ende November 1907 jene Charakteristik übernimmt, die Schröder an OJB von ihm gab. Gabrisch, Anne: *Robert Walser in Berlin*, S. 30–55, 41.

²⁹ *Alfred Walter Heymel an OJB*, Brief vom 27.4.1899, SMHa; N1.OJB

³⁰ *Rudolf Alexander Schröder an OJB*, Brief vom 14.8.1899, SMHa, N1.OJB

Mensch widerlich. Liliencron und Sie sind nicht dämonisch und wollen es auch nicht sein, Hofmannsthal ist meistens zu gebildet – aber hier, hier! O, Donnerwetter noch mal, hier ist was davon, was Dante und Shakespeare groß macht, etwas Dunkles, zum [Schreien] [schön], so Raubtiermäßiges, wenn der Mann seine Worte wie Krallen in die Dinge schlägt, die er verkünden will und man an der Schrift noch das [lebendige] Fleisch zu fühlen glaubt oder wenn er sie in die Herzen der Leser schlägt! Die Poesie – Wo gibt es etwas knapperes, mehr tragisches, und zugleich etwas süßes wehmutsvolles als diese Scene! Bien Walser ist von nun an einer von denen, um deren willen ich gern gelebt habe. Und das macht so'n Mensch mit 10 Druckseiten, [daß] ihn große Herzen verehren und edle Leute gern haben. Wenn wirs mal soweit bringen, lieber Bierbaum, daß wir soviel Seele und Größe in ein Gedicht legen so können wir uns freuen. Wir Culturellen machen von der Erkenntnis, daß die Poesie meist eine Lüge ist zu ausgiebigen Gebrauch. Wir können soviel und wir dichten deshalb wahrscheinlich mehr als dringend nötig, weil uns die Sache wenig Mühe macht. Na, ja, seien Sie nicht böse, weil ich Sie mit einbezogen habe. Bums.³¹

Dem genial-individuellen Schöpfungsprozess setzt Schröder das artifizielle Kunstwerk entgegen, etwa wenn er Heymels *Ritter Ungestüm* folgendermaßen abkanzelt:

Nun wird ja auch der kleine Ritter Ungestüm gedruckt, ein Buch, das so niedlich ist, wie ein Osterei, in dem vorne ein Glas zum Durchsehen ist, oder wie ein kleiner Junge, der sich Cylinder + Brille aufgesetzt hat und sagt: »Nun bin ich Großpapa!«³²

Diese Festlegung von Robert Walser als naivem Genie wird auch in der Zeitschrift, etwa von Franz Blei, vertreten.³³

Unsere deutschen modernen Dichter – Robert Walser ausgenommen – sind immer Maschinisten, wenn sie das Land singen: Bühnenstaffage und Kulisse und höchstens ein Gegensatz.³⁴

³¹ Rudolf Alexander Schröder an OJB, Brief vom 17.7.1900, SMHa, NI.OJB

³² Rudolf Alexander Schröder an OJB, Brief vom 19.6.1900; SMHa, NI.OJB. Folgerichtig liegt für Schröder das Defizit Falkescher Lyrik in dessen Persönlichkeit, vgl. S[chröder]: *Anmerkungen*, S. 361. Das scheint mit Robert Walser Verständnis der Poesie kongruent, heißt es doch in der Erzählung Dichter, die noch im ersten Jahrgang publiziert wurde: »Ich bin ein Dichter und mein Beruf ist, Gefühle in dürftige Silbenreihen zu drängen, welche man Verse nennt.« Vgl. Walser: *Dichter. In einem Akt*, S. 359; SW 14, 18–28.

³³ Bereits in einer frühen Studie über Karl Henckell hatte Blei eine ähnlich normative Poetik entworfen. Gerade die Differenz von »großer Form« und banalem Inhalt wird zu der Kritik an der Epigonenlyrik eines Gernel Md Uhland. Beide hätten keine Empfindung.

³⁴ Blei: *Anmerkungen*, S. 143.

Walters Texte haben innerhalb der Redaktion immerhin ein derartiges Renommee, dass sie geeignet erscheinen, die Zeitschrift zu bewerben. So etwa das Juniheft des Jahres 1900 im *Börsenblatt*.

Literaturverzeichnis

Siglen

- SW Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. 20 Bde. Frankfurt am Main, Zürich: Suhrkamp Verlag 1985–86.
- Br Walser: *Briefe*. Hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979.

Primärliteratur

- Bierbaum, Otto Julius: *Vorwort*. In: Ders. u. a.: *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler 1900.
- Blei, F[ranz]: *Anmerkungen*. In: *Die Insel* 3,10 (Juli 1902), S. 142–145.
- Blei, Franz: *Prolog über Walser*. In: *Die Literarische Welt* 1 (1925), S.4.
- Blei, Franz: *Erzählung eines Lebens*. Leipzig 1930.
- Meier-Graefe, Julius: *Loie Fuller*. In: *Die Insel* 1,7 (April 1900), S. 100–105.
- S[chröder], Rudolf Alexander: *Anmerkungen*. In: *Die Insel* 1,3 (Dezember 1899), S. 361.
- Walser, Robert: *Dichter. In einem Akt*. In: *Die Insel* 1,9 (Juni 1900) S. 359–374.
- Walser, Robert: *Die Knaben, ein Akt*. In: *Die Insel* 3,9 (Juni 1902), S. 254–262.
- Walser, Robert: *Zwei Geschichten*. In: *Die Insel* 3,11/12 (August/September 1902), S. 209–213.

Sekundärliteratur

- Danegger, Adolf: *Die ›Insel‹*. In: *Die Freistatt* (München) 7.12.1902.
- Gabrisch, Anne: *Robert Walser in Berlin*. In: Hinz, Klaus-Michael, Horst, Thomas (Hg.): *Robert Walser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, S. 30–55.
- Schröder, Rudolf Alexander: *Heymel, Alfred Walter*. In: Wilhelm Lührs (Bearb.): *Bremische Biographie 1912–1962*. Hg. von der historischen Gesellschaft zu Bremen und dem Staatsarchiv Bremen. Bremen 1969.

Archive

DLA A:Heymel: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Archiv Alfred Walter Heymel

DLA Cotta-Archiv: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv

GSA/IA: Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar/Insel-Archiv

SMHa/Nl. OJB: Stadtbibliothek München, Monascensia/Nachlass Otto Julius Bierbaum

SuB Hamburg/Dehmel-Archiv: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg/Dehmel-Archiv

UB Wroclaw: Universitätsbibliothek Breslau/ Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu

Im Garten der Stile –

Robert Walser in München und der Jugendstil

von Peter Gronau

Meine Damen und Herren

Mir ist die Aufgabe zugefallen, ein wenig über Robert Walser in München und seine Begegnung mit dem Jugendstil zu reflektieren, dem er ja hier vor Ort nahe gekommen ist, vor allem durch den intimen Kontakt mit der dem Jugendstil nahe stehenden Zeitschrift *Die Insel*.

Da ist wohl zunächst der Frage nachzugehen: Hat Walser sich dieser Stilrichtung und ihrer Ideologie, die auf der Zeitstimmung des *Fin de siècle* beruhte, tatsächlich angenähert, sie gar in sich aufgenommen?

Das führt mich dazu, mich zuallererst – in allerdings gebotener Kürze – mit einer inzwischen mehr als zwanzig Jahre zurückliegenden Arbeit auseinanderzusetzen, in der dies faktisch unterstellt wird. Ich meine Irma Kellenbergers Dissertation *Der Jugendstil und Robert Walser*. Die Autorin widmet ihre Untersuchung – mit Ausnahme des kleinen Dramoletts *Die Knaben* – ausschließlich den in der *Insel* abgedruckten Gedichten Walsers.

Ich werde mich zur Veranschaulichung auf das erste Gedicht beschränken, das die Autorin sich vorgenommen hat und daran auch den Interpretationsansatz aller übrigen orientiert. Dieser Interpretationsansatz, aus dem die Autorin ihre hermeneutische Strategie entwickelt, beruht auf der lebensphilosophischen Prämisse des Jugendstils. Da wird der Horror der unabweisbaren Vergänglichkeit des Einzellebens, die es mit Nichtigkeit bedroht, dadurch gebannt, dass es als in den großen, niemals abreißen Strom des Gesamtlebens eingehend verstanden wird. Nun, dieses Gedicht – *Glück* ist es in der *Insel*-Fassung von 1900 betitelt, neun Jahre später bei Cassirer lautet es dann

Welt – könnte sicher am ehesten tauglich sein, sich in diesen ideologischen Rahmen zu fügen. Aber schauen wir näher hin.

Glück

Es lachen, es entstehen
im Kommen und im Gehen
der Welt viel tiefe Welten,
die alle wieder wandern
und fliehend, durch die andern,
als immer schöner gelten.

Sie geben sich im Ziehen,
sie werden groß im Fliehen,
das Schwinden ist ihr Leben.
Ich bin nicht mehr bekümmert,
da ich kann unzertrümmert
die Welt als Welt durchstreben. (SW 13, S. 11)

Für die Autorin ist es keine Frage, dass hier ein an seiner Vereinzelung leidendes Individuum in einem ›Wissen um‹, nämlich in dem Wissen um das schwindend-verschwindende Eintauchen in den Gesamtzusammenhang des Lebens, sein ›Glück‹ findet. Das heißt, dem lyrischen Ich des Gedichts wird unterstellt, philosophierend zu leiden, sich zugleich aber philosophisch auch von diesen Leidensgedanken zu befreien. Die Welten kommen und die Welten gehen und der Satz »Das Schwinden ist ihr [...] Leben« gemahnt, so die Autorin, »unweigerlich an *das* Leben, von dem [...] alles ausgeht und zu dem alles zurückkehrt«.¹

Eine solche Deutungsperspektive, die hier darauf hinausläuft, dass das Ich, sich generalisiert als Einzelwesen verstehend, ›unzertrümmert‹ sein Daseinsglück genießen kann, da vom Gesamtleben aus seiner Isolation erlöst, ist auf den ersten Blick ja vielleicht möglich. Aber selbst wenn man, eventuell anknüpfend an Peter von Matts Trakl-Studie, zugestehen wollte, dass die Leserintegration unterschiedliche Zugänge zu einer Sinnkohärenz möglich macht, sind im Kontext der lyrischen Produktion des jungen Walser derartige quasi-philosophische Festlegungen, meine ich, nicht legitim. Denn spricht hier wirklich, um es mal drastisch auszudrücken, ein aus überlegenem Abstand belehrender Philosoph, ein Guru, begnadet mit tiefer Einsicht, der seine

¹ Kellenberger: *Der Jugendstil und Robert Walser*, S. 55.

Tröstungen einem verzagten Volke verkündet? Geht es da, kurz gesagt, tatsächlich um ein ›Wissen um‹?

Ich denke mal, das, was die Autorin außer Acht lässt, ist vor allem der Ton des Gedichtes, der, wie mir scheint, die entscheidenden Konnotationen enthält. Aus dem ist aber nicht das Pathos einer Botschaft herauszuhören, er klingt einfach nur jung und froh gestimmt. »Es lachen« die kommenden und gehenden Welten (mag da kommen und gehen, was will), sie werden »immer schöner« (alle Zit. SW 13, S. 11) und das ›unzertrümmerte Ich‹ am Ende ist ein ganz und gar vitales, nur auf das eigene, mit niemandem geteilte Lebensgefühl bezogen. Diesen fröhlich jungen Optimismus strahlen wahrlich nicht alle frühen Walser-Gedichte aus. Sie sind meist sensibel auf der Suche, sondierend und nach innen gekehrt, auch wenn sie nach draußen blicken in die umgebende Welt. Nur – eine philosophisch hadernde und ständig über die Stirb-und-Werde-Prozesse der eigenen Naturzugehörigkeit grübelnde Intention ist da wohl nirgendwo zu entdecken.

Der merkwürdige Titel seines etwa zeitgleichen Gedichts *Zu philosophisch* könnte durchaus darauf verweisen, dass Walser diese der Zeitstimmung und -geistesverfassung entsprechenden, so profund daherkommenden Ambitionen ironisch abwehrt.

Ebenso fern liegt Walser der typische, impressionistisch nachklingende, die reale Welt ins Kleinodhafte poetisierende Jugendstilton, der die in gelassener Schönheit in sich ruhende Natur in einer seelenvollen Gebärde zu einem zerbrechlich kostbaren Kunstwesen emporstilisiert und immer spürbar bemüht ist, reale Befindlichkeiten und harte Konturen zu verschleiern. Wie beispielsweise in dem Stadler-Gedicht *Ausblick*, das Volker Klotz in seinem bekannten Aufsatz *Jugendstil in der Lyrik* beispielhaft vorführt und analysiert.

Auch das, um des Kontrastes willen, will ich Ihnen eben vortragen:

Der Abend dampft in den gefüllten Schalen
und schwillt aus Glocken blauumkränzter Weiten,
die Brunnen glühn wie Ketten von Opalen.

Aus strahlend offenen Toren lächelnd schreiten
in langen Zügen blasse ferne Frauen:
die schlanken Krüge lässig wiegend gleiten

sie in den warmen Sommerglanz der Auen
und schwimmen hin im Duft verlorder Lieder.

Und aus dem süß gewellten Haar der grauen
Zypressen rieseln schon die Schatten nieder.²

Ich verzichte da jetzt auf weiteres Kommentieren und Interpretieren. Wie weit Walser von dieser Art diffus raunender Versmusik entfernt ist, ist ohnehin unüberhörbar. Robert Walser ein Jugendstilautor? Nein. Er ist weit davon entfernt. Gewisse stilistische Eigenheiten, die Vorliebe für ornamentale, girlandenhafte Satzkonstruktionen und sein spielerisches Abschweifen vom geraden Weg des Erzählduktes etwa, haben meines Erachtens andere Ursachen. Ich bitte um Nachsicht, dass ich einfach aus Zeitgründen jetzt nicht näher darauf eingehe.

Ich habe mich in einem demnächst erscheinenden Aufsatz ausführlicher dazu geäußert. Nun, dieser Befund mag erst mal so stehen bleiben. Er wirft aber weitere Fragen auf. Stellen wir uns vor: Der lesende und sich umhörende junge Poet, der so früh doch mit bedeutenden Geistern in – sagen wir ruhig: ansteckende – Berührung kommt; der enge Kontakt mit Widmann und Blei, keineswegs rückwärts gewandten Intellektuellen, die ihm den Zeitgeist zutragen, ihm zu spüren geben. In München, wo er dank seiner Referenzen im Kreis und Umkreis der *Insel* freundlich aufgenommen wird, wahrscheinlich mit der Erwartung, dass er sich mit seinen Talenten ihrem Kreis der Gleichgesinnten anschließen werde.

Konnte er da so unberührt bleiben?

Walser, Anfang zwanzig, kaum schon in sich gefestigt, wie antwortet er auf solche – wenn sicher auch unausgesprochene – Anmutungen? Nun, er verweigert sich schlicht, verbirgt hinter offenbar früh eingeübter Maskierung, dass das Mitspielen nicht seine Sache ist. Schon der seinem München-Besuch unmittelbar vorausgehende Brief an Josef Viktor Widmann vom Mai 1899 spricht da eine deutliche Sprache. Da findet sich der nicht unbedingt bescheiden klingende Satz: »Ich gehe nach München, um dort etwas zu lernen und zu sehen, wie lange ich es aushalten kann.« (Br, S. 10) Gewiss, lernbereit will er sein, aber unüberhörbar ist eine für einen jungen Menschen, der den Vorzug genießen soll, in die erlauchten Kreise intellektueller Avantgarde einzutreten, doch erstaunliche Reserve. Denn mit dem Bedenken, dass er da vielleicht etwas nicht aushalten könnte, ist sicher nicht eine befürchtete Nervenschwäche gemeint.

² Stadler: *Dichtungen*, S. 209.

Diese Haltung, die von Anfang an offenbar die eines zu keiner Vorleistung bereiten Beobachters ist, bestätigt sich im Nachhinein, fünfzehn Jahre später im Prosastück *Würzburg* und vor allem noch einmal sechs Jahre später im Prosastück *München*, das eine genauere Betrachtung verdient. Ist es im *Würzburg*-Text noch summarisch der Impetus von Flucht und Befreiung, der offenbar noch lange nachwirkte, so filtert das Prosastück *München* subtiler heraus, was da wesentlich und – langfristig gespeichert – wirklich geschah und sich in seinem Inneren abspielte, vielleicht ja etwas stilisiert und ungenau, etwa im Goetheschen Sinne von *Dichtung und Wahrheit*. Es beginnt damit, dass er keineswegs unterschlägt, dass er damals schon, besser gesagt: damals jedenfalls mit einem gewissen Renommee auftreten konnte. Dauthendey erbittet sich von ihm, was er sicher nicht bei jedem tat, einen Eintrag in sein Album, was, so Walser – und schon beginnen die feinen Sottisen –, »kolossal stilvoll« (SW 16, S. 269) ausfiel. Wedekind, als Bohemien ein Heros der Zeit, interessiert sich beim Kollegen – nun, wofür? – für seinen karierten Anzug, und – so heißt es weiter – »ich lobte meinerseits Wedekinds grünen Schreibtisch« (SW 16, S. 269). Ästhetische Wichtigkeiten – Wichtigkeiten der Zeit. Sodann, kurz und prägnant, ein Szene-Porträt: Die Frauenrechtlerin, die ihm dank ihres kurzen Haars »unsäglich klug« (SW 16, S. 269) vorkam. Das ästhetisch ausgefallene, sofort den Bohemien als Lebenskünstler verratende Outfit, das war damals, so dürfen wir wohl entziffern, das Signalement des sich auf seiner Höhe empfindenden Geistes. Das Ganze, gesteigert und vollendet in der souverän mondänen Pose, die – im geselligen Rahmen – jeden an Inhaltlichem orientierten Diskurs eigentlich unterband. »Eine lag auf dem Sofa wie die ›Maja‹ von Francisco Goya. Ich gab mir Mühe, ihr zu gefallen; das Manöver erwies sich als ziemlich schwierig.« (SW 16, S. 269)

Ja, wohin soll er sich da auch platzieren bzw. positionieren? Nun, man hatte in diesen Kreisen eben Stil und – optisch eindrucksvoll – den Sinn für die augenverführende Linie, diskret und zugleich aufdringlich auch für die erotische Avance.

Walser – rückblickend, aber vermutlich damals schon mit gehöriger Ironie – genießt das alles. Aber dann kommt doch kurz und trocken der Satz: »Ich lief aufs Land« (SW 16, S. 270). Es besteht kein Zweifel, soviel lässt sich inzwischen sagen, dass Walsers so deutlich und ausdrücklich eingehaltener Abstand zum Jugendstil –

inhaltlich-thematisch ebenso wie stilistisch – nicht einfach auf das Desinteresse eines notorisch Introvertierten zurückzuführen ist.

Das lässt sich nicht nur an diesen späten Zeugnissen nachweisen, sondern vor allem auch an den *Sechs kleinen Geschichten*, die zeitgleich mit dem ›Münchener Abenteuer‹, so darf man es vielleicht nennen, entstanden sind und 1901 in der *Insel* erschienen.

Diese sogenannten, ironisch so betitelten ›kleinen Geschichten‹, die sich mit ihrer Intention verstecken und verkleiden als Parodien, satirische Grotesken mit teilweise parabolisch märchenhaften Zügen, sind dennoch, meine ich, geeignet, Antwort zu geben auf Fragen wie: Wie sieht Walser, jetzt in unmittelbarer, ihn stark tangierender Begegnung, den Jugendstil? Welche Schwächen und problematischen Fehlhaltungen diagnostiziert er da? Noch interessanter: Wo und inwiefern hält er es für geboten, sich von ihm abzugrenzen? Wo geht es um ihn selbst?

Die erste Geschichte, *Von einem Dichter* betitelt, beschreibt uns einen Dichter, der, offenbar in einem Zustand der Trance produzierend, den Tiefsinn der eigenen Gedichte vergeblich zu erfassen sucht und darüber in Tränen ausbricht. Er »beugt sich über seine Gedichte« (SW 2, S. 7) heißt es. Der Erzähler sucht ihm – offenbar ohne Erfolg – auf die Sprünge zu helfen, indem er jedes der zwanzig Gedichte, die ihm vorliegen, kurz etikettiert und sie dadurch sozusagen handhabbar macht. »Der Dichter beugt sich über seine Gedichte«. Diese körpersprachlich den Narziss verratende Haltung, die in abgewandelter, satirisch und parodistisch zugespitzter Form in den weiteren Geschichten wiederkehrt, ist es wohl, die für Walser ein besonderes Alarmsignal aussendet. Es scheint mir der Kern der von ihm wahrgenommenen Schwäche und Problematik des Jugendstils zu sein, dem er wohl auf keinen Fall nachfolgen möchte.

Die zweite Geschichte, *Laute* heißt sie, verrät für einen Moment, dass Walser sich selbst in die Gefahrenzone der Jugendstiligkeit involviert sieht. Tatsächlich erscheint es bedenklich, wie hier eine den Bodenkontakt zum Leben verlierende Kunst in vibrierende Übersensibilität abzustürzen droht. Die Geschichte beginnt: »Ich spiele auf der Laute Erinnerung« (SW 2, S. 8), um dann mit satirischer Unerbittlichkeit einen Knaben an das als fragwürdig überzuchtet beschriebene Instrument zu setzen. Der Knabe als Künstler, rein, edel und vor allem unerwachsen, zelebriert sein Spiel, das

nicht gegenwärtig ist, der Gegenwart nicht standhält, als ›Erinnerung‹. Der Erzähler, anfänglich scheinbar mit dem Knaben identisch, ist am Ende, dem ›Lauernden auflauernder‹ horchender Beobachter und als solcher – unverstellt ironisch – »nur noch Ohr, unsäglich ergriffenes Ohr« (SW 2, S. 9). Dieser Widerspruch – man weiß nicht recht, wieweit verräterisch oder Teil der ironischen Inszenierung – lässt jedenfalls die Anstrengung spüren, die es den Verfasser kostet, sich von dem als gefährlich erkannten Gegenstand eindeutig zu distanzieren.

Die dritte Geschichte, *Klavier* überschrieben, diesmal wirklich so etwas wie eine Geschichte, ist eine reine, übrigens vollendet gelungene Parodie auf den Jugendstil, der sich im Idealischen, Idealisierten vor dem krude sinnlichen, peinlich normalen Leben verbarrikadiert, um dann bei der ersten Gelegenheit doch der viel mächtigeren, eben *auch* menschlichen Triebgebundenheit anheimzufallen. Deutlich sind die Anspielungen an das Jugendstilinventar und die bekannten Motive: weiße Schwäne auf dunklem Wasser, die hohe Frau (von der »hoheitsvollen Klavierlehrerin« [SW 2, S. 9] ist die Rede), die sich unversehens als Femme fatale entpuppt, zugespitzt eben als die – in der Heiligen verborgene – Hure, eine der Zwangsvorstellungen des *Fin de siècle*. Das Fazit erneut: Walser belustigt sich über fadenscheinige Stilisierung und Lebenslüge, mit der er nichts zu tun haben will.

Die beiden folgenden Geschichten, die vierte und fünfte, beide ohne Titel, scheinen mir Walsers Angst zu projizieren, aus der lebendigen, Leben erst möglich machenden Natur verbannt zu werden – in der Verblendung nämlich, die Welt allein aus sich, aus der stürmischen, sich wie ein *Alter deus* gebärdenden Phantasie erschaffen zu können und dadurch in eine tödliche Gefangenschaft zu geraten.

Der Eingangssatz der ersten (sprich: der vierten) Geschichte lautet:

Nun, ich besinne mich, daß einmal ein armer, von Stimmungen sehr gedrückter Dichter lebte, welcher, da er sich an der freien Gottesnatur satt gesehen hatte, auf den Entschluß kam, nur noch seine Phantasie dichten zu lassen. (SW 2, S. 10)

Die fünfte Geschichte setzt ein:

Es war einmal ein Dichter, der so verliebt in den Raum seines Zimmers war, daß er den ganzen Tag über in seinem Lehnstuhl saß und die Wände anbrütete, die vor seinen Augen lagen. (SW 2, S. 11)

In beiden Geschichten entwickelt sich jeweils aus diesen Keimen die sich abzeichnende schlimme Konsequenz: Ersticken im sterilen Brutkasten der autarken Phantasie bei der einen, gefühlserkaltet lähmende Melancholie – von ›Wahnsinn‹ ist sogar die Rede – bei der anderen, die in magisch märchenhafter Grotteske den Dichter und seine vom gleichen Übel befallenen Genossen unrettbar vor der leeren Wand ankettet (sie ›kleben fest‹, heißt es), wo sie, in ihre Phantasmagorien verliebt, nur noch ihr Ego anstarren.

Da darf, da soll der Leser sicher das auf dem Dach eines Kunsttempels sprießende Retortenleben der Natur assoziieren, wie es in Heinrich Vogelers bekannter Titelvignette für die *Insel* allegorisch für den Jugendstil propagiert wird. Der Kunsttempel ragt da heraus als Insel aus dem bedrohlich wogenden Meer des Lebens, das immerfort gebiert und verschlingt. Artificielle Schöpfung einer zweiten Natur, des eigentlichen Lebens, das die schreckenerregende Vergänglichkeit besiegt. Hier ist nun am deutlichsten die um Abgrenzung bemühte Entschiedenheit Walsers zu ahnen – der Scherz wird endgültig zum schwarzen Humor. Da signalisiert er die Gefährdung durch den verführerischen Rückzug in einen Schonraum der Kunst und Künstlichkeit, in die – für die Öffentlichkeit unzugängliche – Erlesenheit eines aristokratischen Schlossparks sozusagen, in einen ›totgesagten Park‹.

Nun, wir kennen bei Walser, in allem, was er schreibt, zu dieser Zeit und später, keinen ›totgesagten Park‹. Aber das offenbar verspürte Gefühl der Bedrohtheit ist in einem Gedicht wie diesem aus dem Jahre 1899/1900, denke ich, nicht zu überhören:

Sünde

Ich sehe, wie sie leuchten,
die nacht- und morgenfeuchten,
erwärmten Wiesengründe.
Ich seh' die Sonne blenden,
ich sitze zwischen Wänden
und Mauern, es ist Sünde.

Es gehen helle Schatten
durch aufgeregte Matten,
die jetzt ein bunt Getäfel.
Ich sitze so gefangen
In Mißmut und in bangen
Gedanken, es ist Frevel. (SW 13, S. 19)

Die letzte der Geschichten, die einfach nur den Missmut über das hohlköpfige Intrigieren und grobe Rivalisieren unter mittelmäßigen Dichterkollegen sarkastisch geißelt, will ich nicht näher betrachten. Es ist zweifellos auch die schwächste.

Als Episode bemerkenswert erscheint mir, dass Walser nach zwanzig Jahren nicht vergessen hatte, welchen Stellenwert diese *Sechs kleinen Geschichten* damals für ihn besaßen. In der *München*-Erinnerung, die er ja in nur wenigen markanten Strichen skizziert, finden wir die Passage: »Ich trug sechs kleine Geschichten vor. Otto Julius Bierbaum nickte beifällig; andere aber fanden, dass ich mir die Sache etwas leicht mache.« (SW 16, S. 269) Da gab es offenbar Leute, die sich erkannt und getroffen fühlten. Sonst hätte man sicher nur höflich applaudiert.

Es bleibt für mich die Frage im Raume stehen: Was macht den jungen Walser so widerständig gegen die Woge des Zeitgeistes, die ihn doch – zumindest als Modeautor – hätte nach oben tragen können? Selbstverständlich gab es viele, vielschichtige Gründe dafür, die wohl alle mit seiner Herkunft und Sozialisation zu tun hatten.

Einer darunter könnte da von besonderer Bedeutung gewesen sein: Walser gehörte zum eher seltenen Phänotyp des habituellen *Autodidakten*, der eben *nicht* verschuldete oder nichtverschuldete Defizite seiner Ausbildung mit brennendem Ehrgeiz auf dem zweiten Bildungsweg nachholte, um sich so früh wie möglich in die Karriere der bevorzugten anderen einzuklinken. Ein originärer Autodidakt erkennt seine Chance, auf freiem Feld den eigenen Weg zu finden und sich nur das anzueignen – und mag es noch so chaotisch dabei zugehen –, was ihm zukommt, was ihn zu sich selbst kommen lässt. Dazu gehört natürlich eine besondere innere, unerschütterbar selbstbewusste Kraft und Instinktsicherheit. Ein Jahrhundert zuvor, in den Sturm-und-Drang-Zeiten, wäre er als Originalgenie eine erfolgreiche Modeerscheinung gewesen. Inzwischen aber musste er sich einen solchen Weg unter hohen Verlusten erkämpfen.

Wie nicht anders vorstellbar, werden die Weichen, die dahin führen, schon sehr früh gestellt. Walser war, wie wir hören, als Kind ein lernbereiter, angepasster Musterschüler, der regelmäßig gute Zeugnisse nach Hause brachte, der aber erklärtermaßen, vor allem in literarischer Hinsicht, kaum Anstöße und prägende Einflüsse in seiner früh abgebrochenen Schullaufbahn erfuhr, ebenso wenig in seinem

Elternhaus. Wie Mächler mitteilt, hat er »das ihm entsprechende Reich des Geistes sozusagen instinktiv entdeckt«³.

Es lässt aufhorchen, dass er, wie es aussieht, ein Kind war, das nicht geliebt sein wollte. So jedenfalls teilt es uns Jakob von Gunten, vermutlich alias Robert Walser, rückblickend mit. »Sie«, die Eltern, heißt es da, »sollen sich daran gewöhnen, keinen Sohn mehr zu haben.« (SW 11, S. 22) Offenbar ein sich früh einstellender Wunsch nach uneingeschränkter Unabhängigkeit, die im Paradox der uneingeschränkten Abhängigkeit eines Dieners ihre eigentliche Vollendung finden wird. Ausbleibende Liebe, so wohl vom jungen Robert empfunden, ist eher zu ertragen, wenn sie zu einer entbehrlichen erklärt wird. Der allein, von emotionaler Zuwendung unabhängig durchs Leben Gehende gewinnt dadurch den Preis, sich die Welt einschließlich der Geisteswelt frei und unbevormundet aneignen und sich dann auch als Schriftsteller auf unbeirrt eigene Wege begeben zu können.

Das ist mit einigem Risiko verbunden. Es läuft auf das Selbstverständnis eines Seiltänzers hinaus, metaphorisch verstanden die eigentliche Berufswahl Robert Walsers. Der auf dem kulturellen Konsens der Bildungsgesellschaft aufruhende Autor kann sich halbwegs darauf verlassen, dass seine Gedanken mitgedacht, seine Verzweiflungen nachempfunden werden. Er entwickelt auf natürliche Weise ein sich ständig schärfendes Gehör für die Resonanz, die ihn aus seiner Leserschaft erreicht. Er befindet sich im gleichen Raum mit ihr und kann sie auf Rufnähe erreichen. Wer impressionistisch mit den Impressionisten empfindet, expressionistisch mit den Expressionisten und dies auf sein Handwerk überträgt, fühlt sich und weiß sich vom Zeitgeist getragen und vermag auf einem Instrument zu spielen, das er sich nicht erst selber bauen muss.

Der immerzu auf seinen Eigensinn zurückgeworfene autodidaktische Eremit dagegen gerät schnell in ein problematisches Verhältnis zu den Adressaten seiner Kunst – wenn sie denn noch seine Adressaten sind – und empfindet den Appell, sich allgemeinen Erwartungen anzupassen, als Bedrohung seiner Identität. Da er sich außerhalb des abgesteckten Spielfeldes befindet, erlernt er zwangsläufig die Kunst der genauen Beobachtung, denn die schützt ihn. Die Distanz, die er nicht überbrücken kann, verschafft ihm – und das ist zweifellos sein Vorteil – ein klares Bild. So ist es denn

³ Mächler: *Das Leben Robert Walsers*, S. 30.

wohl zu erklären, dass Walser in München, obwohl er dort in die erregte und heftig pulsierende avantgardistische Künstlerszene eintaucht, diesen Abstand nehmenden skelettierenden Blick entwickelt. Dass er trotz der dadurch unvermeidlichen Desillusionierung dennoch nicht zu einem sich souverän überlegen gebärdenden Satiriker wird, wird wohl auch mit der Mentalität des Autodidakten zu tun haben, dessen Gewinn an Klarsicht unaufhebbar durch ein Gefühl grundsätzlicher und dauerhafter Unterlegenheit kompensiert wird. Denn das durch Beobachtung gewonnene Wissen hat genug damit zu tun, sich die Mächtigkeit und das Gewicht der ihm verschlossenen, in Traditionen gewachsenen Bildungskultur vom Leibe zu halten. Die nie ein Ende findenden Lehrjahre der Orientierungssuche erlauben es eben nicht, den Thron selbstgewisser Überlegenheit zu besteigen.

Immer wird Walser ironisch relativierend und oftmals spottend die Welt, in der er nicht von Anfang an zuhause war, sich zugleich zu erobern suchen und aufpassen, dass sie ihm nicht zu nahe kommt. Existieren kann er nur als Solitär. Er maskiert sich, um seine Freiheit zu retten, mit unterschiedlichen Stiladaptionen, etwa dem des Rokoko, aber er hat nie die Chance und kommt nie in die Gefahr, ein Jugendstilautor, ein Expressionist, Dadaist oder Surrealist zu werden. Ich vermute, so wenig wir auch darüber wissen: München war für Walser eine wichtige Station.

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:

Br Walser, Robert: *Briefe*. Hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979.

SW Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. 20 Bde. Frankfurt am Main, Zürich: Suhrkamp Verlag 1985–1986.

Primärliteratur

Stadler, Ernst: *Dichtungen. Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe*. Bd. 2. Hamburg: Verlag Heinrich Ellermann 1954.

Sekundärliteratur

Kellenberger, Irma: *Der Jugendstil und Robert Walser. Studien zur Wechselbeziehung von Kunstgewerbe und Literatur*. Bern: A. Francke 1981 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; 57).

Klotz, Volker: *Jugendstil in der Lyrik*. In: *Akzente* 4 (1957) S. 26–34.

Mächler, Robert: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Robert Walser, Siegfried Jacobsohn und *Die Schaubühne*

von Jochen Greven

Meine Damen und Herren,

es soll keine *captatio benevolentiae* sein, wenn ich sage: Erwarten Sie nichts eigentlich Neues von mir. Es gibt, leider, keine Entdeckungen zu vermelden, insbesondere scheint nach wie vor keine Korrespondenz zwischen Robert Walser und Siegfried Jacobsohn erhalten, die ihre Beziehung dokumentieren würde. Walsers Berliner Zeit, von der diese Beziehung eine Facette bildete, hat Anne Gabrisch bereits vor dreizehn Jahren im Suhrkamp-Materialienband so kenntnisreich wie einfühlsam dargestellt.¹ Jacobsohns Bedeutung für Walser ist auch in den Anmerkungen von Bernhard Echte² zu Erwähnungen in zwei Mikrogrammtexten und vor allem zur Jahresgabe 2/1998 der Robert Walser-Gesellschaft beleuchtet worden, in der das Autograph mit dem bis dahin unbekanntem Text *Die Frau des Dramatikers*³ faksimiliert war. Trotzdem halte ich es für nützlich, im Kontext unseres diesjährigen Tagungsschwerpunkts das, was sich über die Beziehung Walsers zu der Zeitschrift und ihrem Herausgeber feststellen und vermutungsweise erschließen lässt, einmal zusammenzufassen und es durch Blicke auf die Texte, um die es dabei geht, etwas zu erweitern.

Im Frühjahr 1905 hatte Walser bekanntlich den vierten Anlauf unternommen, in Berlin Fuß zu fassen, nun wirklich als freier Schriftsteller. Indessen trat zunächst wenig von ihm zutage, er kehrte auch zwischendurch noch einmal nach Zürich zurück, besuchte dann den Kursus einer Dienerschule und verbrachte die letzten drei Monate als Lakai auf Schloss Dambrau in Oberschlesien. Januar 1906 war er wieder in Berlin und schrieb, beim Bruder Karl wohnend, in wenigen Wochen *Geschwister Tanner* nieder

¹ Gabrisch: *Robert Walser in Berlin*, S. 30–55.

² Echte: *Anmerkungen*, S. 602.

³ Inzwischen enthalten in Walser: *Feuer*, S. 45f.

und bald darauf einen zweiten, den verschollenen *Asien-Roman*. *Geschwister Tanner* erschien Ende 1906, sonst kam in diesem Jahr nichts von ihm an die Öffentlichkeit.

Immerhin dürfte er sich aber zumindest in dessen letzten Monaten wieder mit kleineren Prosaarbeiten beschäftigt haben, denn anders ist kaum zu erklären, was 1907 geschehen sollte: Auf einmal erschienen, obwohl er im Frühjahr doch einige Wochen lang auch als Sekretär Paul Cassirers angestellt war und im Sommer oder Frühherbst einen weiteren Roman, den uns erhaltenen *Gehülfen*, niederschrieb, übers Jahr verteilt nicht weniger als 39 Beiträge von ihm in Zeitschriften und Tageszeitungen, und zwar allein 26 davon in der *Schaubühne*.

Am 31. Januar geht es los mit einer Glosse, überschrieben: *Was ist Bühnentalent?* (SW 15, 18–21). In ihr steckt ein frecher Angriff auf die gesamte zeitgenössische Theaterästhetik und deren sozialen Hintergrund – Walser macht sich über die gesellschaftliche Einfriedung und Verbürgerlichung des Schauspielerstandes lustig, über Künstler, die brav ihren Militärdienst abgeleistet haben, die gebildet, die ehrbare Steuerzahler und gute Familienväter sind. Er sympathisiert offenbar eher mit gesetz- und charakterlosen Ausnahmetalenten, mit »Saufhund[en]«, »Spieler[n]«, »Wüstling[en]« (alle Zit. SW 15, 18) und mit einer Kunst, die »klaffende Distanzen aufweist« (SW 15, 21), nämlich zur gesittet-ausgeglichenen und entsprechend langweiligen Bürgerwelt des Zeitalters. Ein halbes Jahr später wird er in *Lüge auf die Bühne* (SW 15, 34f.) eine zum Teil verwandte Auffassung bekennen; auch in *Bedenkliche Geschichte* (SW 15, 32–34) und in dem Horrorgemälde *Theaterbrand* (SW 2, 43–48) von 1908 klingt sie durch; man könnte fast von einem leise »anschwellenden Bocksgesang« sprechen, einer mit dem Wilden, Irrationalen, Genialisch-Asozialen und -Amoralischen liebäugelnden Haltung – Kunst, Dichtung sollen nicht von dieser Welt, sondern ihr radikal Anderes sein.

Bemerkenswert nicht nur die ketzerische Außenseiterposition, die Walser sich in seinem *Schaubühnen*-Debüt zuschreibt, sondern auch die Form: Die erste Hälfte des Textes reiht dreißig Fragen hintereinander, manche freilich nur aus einem eingeworfenen »Was?«, »Was soll das?« oder »Was sollen alle diese Fragen, he?« (alle Zit. SW 15, 19) bestehend. Die zweite, antwortgebende Hälfte ist dagegen ein durch und durch ironisches Bekenntnis zu den gegebenen Verhältnissen und macht deren Spießigkeit deutlich. Indem jedoch die sprachspielerischen, zum Teil auch noch

selbstreferenten Momente des Textes so in den Vordergrund treten, wird die These zuletzt selbst ironisiert. Sie bleibt ein provokanter Denkanstoß, aber der Clown von Autor lässt sich kaum ernsthaft darauf festlegen.

Vierzehn Tage später tritt Walser in der *Schaubühne* mit *Die Schauspielerin (I)* (SW 2, 62–67) völlig anders auf: In Monologen klagt die Titelfigur dieser Skizze einem männlichen Gast, der aus der Realwelt der Geschäfte kommt, die geheime Not ihres Künstlerinnendaseins, das es immer nur mit nachgeahmten Gefühlen und unechten Leidenschaften zu tun hat. Wieder vierzehn Tage darauf folgt eine Groteske: Unter dem Titel *Beantwortung einer Anfrage* (SW 15, 35–38) wird einem in den Effekt verliebten Bühnenartisten das *Nonplusultra* eines bizarr-phantastischen Auftritts vorgeschlagen. Jetzt nur eine Woche Abstand, und aus nostalgischer Erinnerung ersteht erzählend eine ›Maria Stuart‹-Aufführung in der Provinz wieder (*Eine Theatervorstellung (II)* [SW 3, 13–19]), bei der das Spiel einer eigentlich schlechten Schauspielerin eine faszinierende Ausstrahlung besaß.

Nun in buntem Wechsel immer so weiter: Im ersten Jahr seiner *Schaubühnen*-Mitarbeit nimmt Walser insgesamt neunmal Aspekte der Schauspielerei oder des Tanzes zum Thema, viermal steht das Theatererlebnis des Zuschauers im Mittelpunkt, drei Szenenparaphrasen variieren Stücke aus dem klassischen Repertoire, drei weitere Texte behandeln in anderer Weise Theaterliteratur und Spielplan. Dazu kommen drei mehr oder weniger surreale Bühnenphantasien, zweimal geht es um Theaterautoren. Vier erfundene Nachrichten, die anonym in einer Reihe ähnlicher Meldungen als Aprilscherze erscheinen, beziehen sich drastisch aufs Berliner Theaterleben. Nur ein Text, die feuilletonistische Plauderei *Der Schriftsteller (I)* (SW 3, 129–134), hat keinen direkten Bezug zur Bühne.

Vielfältig auch die Formen: Wenn man die Beiträge grob in Genres einteilt, sind 15 erzählerisch oder szenisch angelegt, siebenmal handelt es sich um Glossen oder Plaudereien, zweimal wird die Form der Anrede beziehungsweise des Briefs gewählt, und schließlich ist außer den Nachrichten-Späßen auch noch ein Gedicht darunter. Einige Texte sind durchaus ernst im Ton, viele dagegen hoch ironisch, und es gibt auch ausgesprochene Humoresken. Walser ist, sieht man vom Herausgeber selbst und dessen Freund und wichtigstem Kritiker-Partner Julius Bab ab, im Jahr 1907 der am zweithäufigsten gedruckte Autor der Zeitschrift. Nur ein gewisser Walter Turszinsky,

vor allem Glossenautor mit vielen Pseudonymen, hat noch ein paar Texte mehr geliefert (31). Aber Walser veröffentlichte ja auch nicht nur in der *Schaubühne*: Er steuerte 1907 fünf Beiträge für die von Oskar Bie bei S. Fischer herausgegebene *Neue Rundschau* bei, zwei für das *Berliner Tageblatt* und je einen für die *Frankfurter Zeitung*, die *Vossische Zeitung*, für *Kunst und Künstler*, den *Simplicissimus* sowie für *Das Blaubuch*.

An Christian Morgenstern hatte Walser am 18. Januar 1907 geschrieben: »Wenn ich aber Zeitschriftenlieferant werden sollte, lieber ginge ich ›unter die Soldaten‹.« (Br, S. 49) Ein paar Wochen später hieß es bei ihm auch Alfred Walter Heymel gegenüber in einem Briefchen: »Ich fabrizire kleine Sachen für Zeitungen und Zeitschriften. Solches tut man ja eigentlich nur, um Luft zu gewinnen, die nötig ist, größeres anzufangen.« (Br, S. 51) Damit verbeugte er sich vor einer in den tonangebenden Kulturkreisen herrschenden Ansicht. Morgenstern – obwohl selbst Beiträger der *Schaubühne* – meinte ja auch prompt am 13. Oktober Bruno Cassirer gegenüber: »Hören Sie mal, was der gute Walser jetzt in *Schaubühne* und *Rundschau* zusammenkliert, ist schauderhaft. Dafür entflammt sich wohl nur Bie und Jacobsohn, – nicht ich.«⁴

Ja, es hatte den »guten Walser«⁵ »in die Bahnen eines exekutierenden Feuilletonisten« (SW 15, 74) geschleudert, er war in den »Sündenpfehl eines lächelnden und tänzelnden Berichterstattertums« (SW 15, 74) geraten, wie es bei ihm selber, natürlich ironisch, Anfang 1912 in dem Text *Was aus mir wurde* heißt. Er ahnte, dass er damit den Ruf riskierte, den er sich als hoch begabtes lyrisches Naturtalent und inzwischen auch als ernsthafte Romanschriftsteller erworben hatte. Ich halte jedoch dafür, dass jene Bemerkungen gegenüber Morgenstern und Heymel nicht ehrlich waren. Walser selbst sah gewiss keinen solchen Widerspruch zwischen dem, was er für die Zeitschriften und Feuilletons schrieb, und seinen Gedichten oder Romanen. Im Gegenteil, eines ergänzte das andere, und der nicht nur materielle Erfolg, die Bekanntheit und Bestätigung, die ihm seine kleine Prosa eintrugen – bald sollte sich sogar ein Hugo von Hofmannsthal bei ihm um Beiträge für die von ihm mitherausgegebene neue Zeitschrift *Der Morgen* bewerben –, konnte ihn für Rück- und kritische Tiefschläge auf dem anderen Feld entschädigen.

⁴ Greven: *Robert Walser und Christian Morgenstern*, S. 265.

⁵ Ebd.

Walser hatte wirklich einigen Grund, stolz zu sein auf diesen ›Durchbruch‹, der ihm da gelungen war. Liest man heute noch einmal die *Schaubühne* nach, so sieht man sich fasziniert in eine Zeit zurückversetzt, in der das Theater zumindest für bürgerliche Kreise das sie mit der Zeit und der Gesellschaft verknüpfende Medium schlechthin darstellte. Abend für Abend ging es allein in Berlin auf Dutzenden von Bühnen und vor mehr als zehntausend Zuschauerplätzen um gesellschaftliche Modelle und Theorien, um Psychologie und Lebensentwürfe, um die Revision oder Restauration von Geschichtsbildern und immer wieder um die Idee der Kunst als solcher; und es gab natürlich auch Volksstücke, Schwänke, Operetten, das Kabarett, das Varieté und andere Kurzweil. All die grundsätzlichen Manifeste zum Theaterbetrieb, die flammenden Kritiken und Polemiken in der Zeitschrift haben freilich inzwischen doch einigen Staub angesetzt, erst recht die Skandalöses oder Komisches aufgreifenden Impressionen und Glossen. Man hat Not, die Erregungen zu verstehen, und zumal das witzig Gemeinte weckt beim Nachlesen nicht selten ein Gähnen. Robert Walsers Texte jedoch strahlen dazwischen geradezu auf, sie leuchten immer noch von Originalität, haben jenseits ihrer Anlässe Bedeutung und ganz eigenen Charakter bewahrt.

Nun müssen wir endlich auf Siegfried Jacobsohn kommen. Am 28. Januar 1881 in Berlin geboren und als Sohn eines aus Niedersachsen zugewanderten jüdischen Kaufmanns in eher kleinbürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen, hatte er ein gutes Gymnasium besucht, wo zum Beispiel Carl Sternheim sein Klassenkamerad gewesen war, und schon als Schüler keine andere Leidenschaft als das Theater gekannt. (Übrigens gab es da einen Onkel zweiten Grades: Oscar Blumenthal, der Komödienschreiber und Theaterkritiker war und später erfolgreicher Besitzer des Lessing-Theaters wurde.) Mit sechzehn Jahren in die Unterprima versetzt, brach Jacobsohn die Schule ab und meldete sich stattdessen als Student an der Universität an, was damals für so begabte und erfolgreiche Schüler wie ihn in Preußen möglich war. Er wollte, was denn sonst, Theaterkritiker werden. Acht Semester studierte er vor allem deutsche Literaturgeschichte sowie Kulturgeschichte der Antike, besuchte Übungen in Theater- und Musikkritik, nahm sich Fritz Mauthner und Maximilian Harden als Vorbilder und begann 1901 als Zwanzigjähriger bei der *Welt am Montag* mit der journalistischen Praxis. Drei Jahre später legte er bereits sein erstes Buch vor: *Das*

Theater der Reichshauptstadt, eine kritische Bilanz der jüngeren Entwicklungen auf den Berliner Bühnen.

Dann passierte der ›Fall Jacobsohn‹, eine von Neidern aufgebauchte scheinbare Plagiatsaffäre, die ihn in Berlin vorübergehend unmöglich machte. Unterwegs auf einer ausgedehnten Europareise beschloss er, eine eigene Theaterzeitschrift zu gründen, und im September 1905 wurde *Die Schaubühne* geboren: jeden Donnerstag erscheinend, weinroter Umschlag, meist 24 Seiten stark, Preis 20 Pfennig. Finanziell stand sie lange auf wackeligen Füßen, wechselte mehrfach den Verlag. Über die Zahl der verkauften Exemplare gehen die Angaben sehr auseinander, sie dürfte in den uns interessierenden Jahren am ehesten um die 4 000–5 000 gelegen haben. Jedenfalls wurde die sich ständig fortentwickelnde, betont junge und muntere, niveaувolle und oft scharf polemische Zeitschrift, die jedoch eher der klassisch-idealistischen Ästhetik als revolutionär modernistischen Tendenzen verpflichtet blieb, rasch über Berlin hinaus eine Institution, in lebhafter Konkurrenz zu einem guten Dutzend anderer literarischer und das Kulturleben kritisch reflektierender Blätter.

Als die Zusammenarbeit zwischen Walser und Jacobsohn begann, begegneten sich ein gerade mal 28-jähriger, begabter und eigenwilliger, aber sicher in manchem auch noch unsicherer und hoch empfindlicher Autor einerseits und andererseits ein erst knapp 26-jähriger, ebenso selbstbewusster wie engagierter Herausgeber, der zugleich Alleinredakteur und der fleißigste schreibende Mitarbeiter seines Organs war. Der ›kleine Jacobsohn‹, wie er spöttisch genannt wurde – körperlich maß er tatsächlich nur 1,57 m –, hatte sich bereits viel Einfluss verschafft, freilich auch manchen Feind gemacht. Er kannte Gott und die Welt und war ein professioneller Journalist im besten Sinn: beschlagen auf allen Wissensgebieten, reaktionsschnell, stilsicher, technisch versiert und ungeheuer arbeitsam. Dabei hatte er hohe Maßstäbe und feste Grundsätze sowohl als schreibender Kritiker wie als ehrgeiziger Macher seiner Zeitschrift, also auch in der Auswahl und kritischen Anleitung ihrer Mitarbeiter. Jacobsohn besaß viel Charme und Humor, aber sein Ton – man lese die köstlichen Briefe an Kurt Tucholsky aus der Zeit von 1915 bis 1926 – konnte auch knapp und hochfahrend, vor allem sehr berlinerisch-schnoddrig sein.

»Was einzig mich reizen würde, das wäre: Regie zu führen«, schrieb Jacobsohn 1915 einmal in seinem Blatt.

Aber ich führe ja seit zehn Jahren Regie. Ohne Schminke, Tränen und Intrigen entdecke ich junge und weniger junge Talente, reite sie zu oder verschönere ihre Gangart, stelle ihnen die richtigen, die förderlichsten Aufgaben, freue mich ihrer Erfolge und erfahre manchmal sogar Dankbarkeit, was beim Theater keiner je erfahren hat ...⁶

Im *Berliner Tageblatt* sollte Rudolf Olden Ende 1926 in einem Nachruf schreiben:

Wenn man Siegfried Jacobsohn vorwurfsvoll fragte, warum denn von ihm selbst so wenig in seiner Wochenschrift zu lesen sei, dann sagte er lachend – mit diesem hellen, jugenhaften Lachen, das wie eine Fanfare klang – es sei ihm viel wichtiger, zu redigieren. Die vorbildliche Beherrschung des deutschen Ausdrucks diene also, von Jahr zu Jahr mehr, dazu, die Artikel der Mitarbeiter zu korrigieren. Ein langer Arbeitstag, und deren gab es 365 im Jahr, wurde darauf verwendet, Manuskripte von Mitarbeitern zu lesen und zu verbessern, restlos alle Zeitungen, die erschienen, zu lesen und in ihnen neue Mitarbeiter zu finden, die neu gefundenen anzuregen, und wieder ihre Manuskripte zu überarbeiten.⁷

Robert Walser hat vom überraschenden Tod Jacobsohns Anfang Dezember 1926 offenbar erst mit Verspätung Kenntnis genommen. Am 12. Februar 1927 schrieb er an Frieda Mermet:

Gestorben ist soeben in Deutschland ein Freund von mir, dem ich gewissermaßen verdanke, daß ich mich, was schriftstellerischen Ausdruck betrifft, einigermaßen entwickelt habe, indem er die Aufmerksamkeit hatte, mich gleichsam auf die Anforderungen hinzuweisen, die eine neuere Zeit mit Recht an den Schriftsteller stellt. Andere sinds, die die Quellen entdecken helfen, die in uns oft ohne unser Wissen vorhanden sind.
(Br, 292)

Das kann sich nur auf Jacobsohn beziehen. Mit der Bezeichnung ›Freund‹ ist Walser nie leichtfertig umgegangen: Die beiden so unterschiedlichen jungen Männer müssen sich damals in Berlin also eigentlich recht gut verstanden haben. Die Bemerkung des Redakteurs über das ›Zureiten junger Talente‹ hätte Walser gewiss ungern auf sich bezogen; aber wenn das Zusammenspiel nicht funktioniert, wenn er Jacobsohns kritische Hinweise und Korrekturen nicht gutwillig akzeptiert hätte, wären kaum so viele Beiträge von ihm in der *Schaubühne* erschienen.

⁶ Zitiert nach Michaelis: *Von der Bühnenwelt zur Weltbühne*, S. 24f.

⁷ Zitiert nach Oswald: *Siegfried Jacobsohn*, S. 192.

Natürlich brachte er seinerseits viel mit, das ihn für einen *Schaubühnen-*Mitarbeiter prädestinierte: vor allem seine eigene Faszination durch das Theater – mehreren seiner Beiträge lagen die einst gehegten Träume von einer Schauspielerkarriere zu Grunde, und durch seinen als Bühnenbildner gefeierten Bruder, durch die Bekanntschaft mit Wedekind und anderen Autoren ebenso wie Dramaturgen stand er der Bühnenwelt in Berlin zumal anfangs sehr nahe. Dazu kam seine besondere Begabung zum Parodistischen, zu witzigen Sprachspielen, zur pointierten Kurzprosa ganz allgemein. Aber es ist nicht zu übersehen, dass er sich mit seinen Beiträgen auch auf die Zeitschrift und ihren Herausgeber einstellte, jedenfalls in den Grenzen, in denen das bei ihm möglich war.

Zumal jenes so ungemein fruchtbare Jahr 1907, in dem er jeden Monat mehrmals mit Jacobsohn zu tun hatte, muss für Walser eigentlich eine glückliche Zeit gewesen sein – hier widerspreche ich ein wenig der in Moll getönten, auf das Außenseiterische seines Wesens, seine bleibende Unintegriertheit abhebenden Darstellung, die Anne Gabrisch von seiner Berliner Zeit gibt. Etliche seiner frühen *Schaubühnen-*Texte spiegeln eine übermütige Laune, etwa wenn er einen so beschließt: »Die Wirkung des Ganzen ist eine ergreifende, ich täusche mich nicht, ich täusche mich seit einiger Zeit nie mehr.« (SW 15, 28) Er wurde zweifellos von den Theaterleuten zu seinen geistreichen Kunststücken beglückwünscht. Noch viele Jahre später konnte er in Biel Alessandro Moissi oder in Bern Gertrud Eysoldt bei Gelegenheit von Gastspielen als alte Bekannte ansprechen.

Seine Beiträge erschienen in der *Schaubühne* häufig in der im Unterschied zum übrigen Inhalt zweiseitig und kompress gesetzten Abteilung *Rundschau*, gelegentlich auch unter dem für Satirisches und Humoristisches neu angehängten Rubrum *Kasperletheater*. Hier schrieb Jacobsohn den Autoren, zumal sie nicht selten in derselben Ausgabe auch noch mit anderem vertreten waren, die Benutzung von Pseudonymen vor. Walser wählte dafür ›Kutsch‹; als solcher trat er zuerst am 16. Mai 1907 und dann noch drei weitere Male in der *Schaubühne* auf. ›Kutsch‹ war aber andererseits eine Figur, die er im Juni des Jahres in einem in der *Neuen Rundschau* erschienenen Text unter eben diesem Namenstitel (SW 15, 56–58) spöttisch porträtierte: der großstädtische Literatenkollege, der nur Stoffe aus zweiter Hand bearbeitet, der rezensiert und kommentiert, statt selbst schöpferisch zu sein, ein Durchschnittstyp des

zeitgenössischen Literaturbetriebs, auch wenn er davon träumt, genialer Einzelgänger zu sein. Dieser Kutsch tritt auch in den Prosaskizzen *Der Park* (SW 2, 38–41) und *Fabelhaft* (SW 15, 58–60) auf, die im Herbst 1907 in der *Neuen Rundschau* erschienen; es ist bezeichnend, dass Walser sich mit der Wahl seines Pseudonyms in die Karikatur, die er da entworfen hatte, selbstironisch einbezog.

1908 kamen von ihm nur noch sieben Beiträge in der *Schaubühne* zum Abdruck, aber in diesem Jahr, in dem der *Jakob von Gunten* entstand, nahm Walser seine Zeitschriftenmitarbeit ganz allgemein zurück: nur 20 ephemere Veröffentlichungen insgesamt sind bisher nachgewiesen, neben denen bei Jacobsohn waren es vier in der *Neuen Rundschau*, je zwei in der *Zukunft*, im *Morgen*, im *Simplicissimus* und im *Berliner Tageblatt* sowie eine in *Kunst und Künstler*. 1909 und 1910 sind sogar nur noch jeweils neun Zeitschriftenbeiträge von ihm erschienen, die meisten immer noch in der *Schaubühne*. Ob Walser inzwischen etwas die Themen ausgingen oder er die Lust am Feuilletongeschäft verloren hatte, sich gar von den Vorurteilen anderer dagegen beeinflussen ließ, oder ob er vielleicht von Redaktionen auch Zurückweisungen erfahren musste – wir wissen es nicht.

Allerdings kennen wir immerhin einen 1910 an Siegfried Jacobsohn eingesandten Text, den dieser in der *Schaubühne* nicht gebracht, sondern einfach abgelegt hat: *Die Frau des Dramatikers*. Mag sein, dass das Verhältnis zwischen Autor und Herausgeber inzwischen etwas abgekühlt war. Durch eine solche Nichtveröffentlichung eines Beitrags dürfte es, was Walser betraf, erst recht gelitten haben. Zwar erschienen im Sommer und Herbst 1910 noch zwei Prosastücke von ihm in der *Schaubühne*, aber im ganzen Jahrgang 1911 fehlt sein Name. Das erst in den letzten Jahren wieder aufgefundene Manuskript mit dem Titel *Kuhstall*⁸ dürfte aus diesem Jahr stammen; es war wiederum ungedruckt geblieben, obwohl Jacobsohn es mit seiner charakteristischen Handschrift bereits zum Satz fertig gemacht hatte. 1912 setzt die Zusammenarbeit jedoch erneut ein: Nun ist Walser zwischen Januar und Oktober wieder zehnmal in der *Schaubühne* vertreten, bei 17 von ihm aufgefundenen Zeitschriftenbeiträgen insgesamt.

Dass Jacobsohn sich im Laufe der Jahre etwas von Robert Walser abgewandt, seine Einsendungen nicht mehr so begeistert begrüßt, ihn vielleicht gar mit Kritik

⁸ Walser: *Feuer*, S. 47f.

vergrämt hatte, kann im Grunde nicht wundern. Aus dem frechen Glossisten, dem schreibenden Clown und virtuosen Spieler mit Sprache und Motiven wurde um 1910 immer häufiger ein krisenhaft-melancholischer Kommentator des Weltgetriebes oder höchstens noch ein Träumer, der romantisierenden Einbildungen nachhing – etwa in Texten wie *Illusion* (SW 2, 41–43), *Reigen* (SW 3, 147f.), oder *Drama* (SW 15, 121f.), die Jacobsohn gleichwohl druckte. 1912 kehrt neben knappen, sicheren Szenenphantasien und heiteren Erinnerungen zwar auch sehr Witziges wieder wie die Stücke *Kotzebue* (SW 3, 104f.) oder *Kino* (SW 3, 54f.), aber der von Überraschungen und originellen Scherzen nur so sprühende Robert Walser von 1907 oder 1908 war das nicht mehr.

An den hat Jacobsohn wohl zurückgedacht, als er 1924 einmal an Kurt Tucholsky schrieb:

Woran Du Dich aus der *Schaubühne* erinnerst, das war erst jahrelang Peter Altenberg und dann jahrelang Robert Walser. Sobald wieder ein Kerl von dem Kaliber kommt, wird er aller Ehren teilhaftig werden. Vorläufig seh ich weit und breit keinen.⁹

Bezeichnenderweise irrt er sich hier: Walser war in Wirklichkeit *vor* Peter Altenberg Mitarbeiter der *Schaubühne* gewesen, dieser trat in ihr erstmals Oktober 1907 und dann von 1908 an häufig auf. Und es ist das einzige Mal, dass Walser bei Jacobsohn noch irgendwo erwähnt wird. Dabei hatte er 1913, 1914, 1916 und 1917 von Biel aus jeweils wenigstens noch einen Prosatext in dessen Zeitschrift untergebracht, und als aus dieser, nach Jacobsohns Wandlung vom ausschließlichen Theatermenschen zu einem engagierten politischen Publizisten, die radikal demokratische *Weltbühne* geworden war, erschienen darin 1920 sogar wieder vier und 1921 nochmals fünf Beiträge von ihm.

Mitte der 1920er Jahre jedoch, also nicht lange nach dem eben zitierten Brief Jacobsohns, erhielt Walser eingesandte Texte von der *Weltbühne* mit einem gedruckten, unpersönlichen Formbrief zurück. Diese Behandlung durch den alten ›Freund‹ muss er als herabsetzend empfunden haben. Sie hatte wahrscheinlich damit zu tun, dass Walser Anfang 1925 auch mit zwei Veröffentlichungen in Stefan Großmanns *Tage-Buch*

⁹ Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky 1915–1926*, S. 199f.

vertreten war; zwischen diesem und Jacobsohn herrschte erbitterte Konkurrenzfehde, angeblich hatte Großmann seinerseits Mitarbeitern, die auch für die *Weltbühne* schrieben, die Tür gewiesen, woraufhin Jacobsohn ebenfalls auf Exklusivität der Mitarbeit bestand. (1920/21 war Walser noch in beiden Zeitschriften zugleich aufgetreten.)

An dem älter gewordenen und mehrfach gewandelten, nun in Bern lebenden und schreibenden Walser war Jacobsohn augenscheinlich kaum mehr interessiert. Jener spürte das, und es weckte bei ihm wohl sehr ambivalente Gefühle. Nach Jacobsohns Tod schrieb er zwar die schon zitierten achtungsvollen und dankbaren Nachrufzeilen im Brief an seine Freundin Frieda Mermet, bei denen er die Namensnennung allerdings vermied. Gegenüber dem Herausgeber der *Individualität* Willy Storrer bemerkte er dagegen zwei Wochen später mit Häme: »In Berlin starb Herr Schaubühnendirektor Siegfried Jacobsohn, der mich nicht zu kränken vermochte, was ihn so sehr kränkte, daß er seinen Geist aufgab.«¹⁰

Anderthalb Jahre später wird Jacobsohns Tod – der Name verballhornt, übrigens zusammen mit dem Stefan Großmanns, – in einem von Grobianismen strotzenden Mikrogrammtext (*Eine feiste Sau*, AdB 5, 60f.) böse glossiert, und ebenfalls aus dem Herbst 1928 stammt ein auch nur im Mikrogramm überliefertes Gedicht, das beginnt: »Weil ich als Lustibus bekannt bin / und eine Fröhlichkeitsberühmtheit habe, / werf' ich mit Absicht ernste Wort' hier hin / und spreche vom November wie vom Grabe.« (AdB 6, 490) Darin lautet, nachdem zuvor Hermann Hesse sein Fett abbekommen hat und auch noch »das Hofmannsthäly« angepöbelt worden ist, die letzte Strophe: »Das Siegfried Jakobssöhnchen ist verreckt / wie eine Kröte, o wie hat mich das gefreut, als ich's vernahm. / Der Luscheib hat mich einmal frech geneckt, / als ich nachts häufig spät nach Hause kam.« (alle Zit. AdB 6, 490f.)

Ob diese Bemerkung irgendeinen Hintergrund in Erlebnissen der da schon 20 Jahre zurückliegenden Berliner Zeit hatte, lässt sich natürlich nicht mehr klären. Wir müssen einfach zur Kenntnis nehmen, dass Walser dem früheren Freund und Förderer etwas nachtrug – er war eben nicht der beständige »Lustibus« und die ausschließliche »Fröhlichkeitsberühmtheit« (alle Zit. AdB 6, 490), die jener am liebsten in ihm sah und

¹⁰ Walser: *Brief an Willy Storrer vom 2. März 1927*, S. 10.

in seinem Blatt gedruckt hatte, und beim Umgang mit dem herrischen Redakteur war es irgendwann doch zu Verletzungen seiner Empfindlichkeit gekommen. Dass der früher so Umstrittene und oft Angefeindete nach seinem Tod auf einmal auch von einstigen Gegnern gerühmt und zum Helden freiheitlicher, kunstliebender Publizistik erklärt wurde, mag Walser zusätzlich zu seinen Ausfällen gereizt haben – die freilich nur eine Affektabfuhr im Privat-Verborgenen der Bleistiftentwürfe bildeten.

Versuchen wir, den Vorhang davor wieder diskret zu schließen. Von rund 110 Einzelveröffentlichungen Walsers in seiner Berliner Zeit sind allein 50 in der *Schaubühne* erschienen; im ganzen hat Siegfried Jacobsohn ihm 62 Auftritte geboten, und er muss dabei zumindest anfangs ein höchst anregender Dialogpartner gewesen sein – das ist zuletzt, was zählt. Und: Wie Walsers Texte bei den Lesern aufgenommen wurden.

Dazu dies Zeugnis:

Manchmal kam er unerwartet in meine Wohnung gestürzt, nur weil er etwas Neues, Großartiges gefunden hatte. So ging es mit Walsers Roman-Tagebuch *Jakob von Gunten*, so mit kleineren Prosastücken Walsers, den er ungemein liebte. Ich erinnere mich, wie er Walsers Skizze *Gebirgshallen* mit ungeheurer Lustigkeit, entzückt, ja geradezu saftig vortrug. Ich war allein mit ihm, aber er las wie vor einem Publikum von Hunderten ...¹¹

Das erzählt Max Brod von Franz Kafka. Das Prosastück *Gebirgshallen* war, noch unter dem Titel *Reklame*, am 6. Februar 1908 in der *Schaubühne* erschienen; man darf annehmen, dass Kafka es hier, nicht erst fünf Jahre später im Band *Aufsätze*, entdeckt hat.

¹¹ Brod: *Kafka liest Walser*, S. 85f.

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 *Aus dem Bleistiftgebiet*. Hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985–2000.
- Br *Briefe*. Hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- SW *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. 20 Bde. Frankfurt am Main, Zürich: Suhrkamp 1985–1986.

Primärliteratur

- Brod, Max: *Kafka liest Walser*. In: Katharina Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (Suhrkamp Taschenbuch; 483), S. 85f.
- Jacobsohn, Siegfried: *Briefe an Kurt Tucholsky 1915–1926. Der beste Brotherr dem schlechtesten Mitarbeiter*. Hg. v. Richard von Soldenhoff. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1997.
- Walser, Robert: *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt: Suhrkamp 2003.
- Walser, Robert: *Brief an Willy Storrer vom 2. März 1927*. In: *Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft* 9 (2003), S. 10.

Sekundärliteratur

- Echte, Bernhard: *Anmerkungen*. In: AdB 6, S. 585–700.
- Gabrisch, Anne: *Robert Walser in Berlin*. In: Klaus-Michael Hinz, Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien; 2104), S. 30–55.

Greven, Jochen: *Robert Walser und Christian Morgenstern. Zur Entstehungsgeschichte von Walsers frühen Romanen.* In: Katharina Kerr (Hg.): *Über Robert Walser.* Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 255–268.

Jacobson, Siegfried: *Briefe an Kurt Tucholsky. 1915–1926. »Der beste Brotherr dem schlechtesten Mitarbeiter.«* Hg. von Richard von Soldenhoff. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1997.

Michaelis, Rolf: *Von der Bühnenwelt zur Weltbühne. Siegfried Jacobsohn und Die Schaubühne.* Königstein: Athenäum 1980.

Oswalt, Stefanie: *Siegfried Jacobsohn. Ein Leben für die Weltbühne: eine Berliner Biographie.* Gerlingen: Bleicher 2000 (Diss. Univ. Potsdam 1998).

Robert Walser, die Zeitschrift *Die Rheinlande* und ihr Herausgeber Wilhelm Schäfer von Bernd Kortländer (Düsseldorf)

Zur Figur Wilhelm Schäfers

Wilhelm Schäfer wurde 1868 im hessischen Ottrau als Sohn eines Schuhmachers und einer Magd geboren.¹ Bald nach seiner Geburt mussten die Eltern das heimatliche Dorf verlassen, gingen nach Wuppertal, dann nach Düsseldorf, wo sie sich niederließen. Eine solche Kindheitsgeschichte ist für diese Zeit in vieler Hinsicht typisch. Wie Millionen andere Landbewohner war der Vater Paul Schäfer mit seiner Familie vom ländlich-abgeschiedenen Ottrau, wo er keine Arbeit und kein Auskommen fand, in die Ballungszentren abgewandert. Der durch die materielle Not erzwungene Weggang aus der nordhessischen Heimat blieb innerhalb der Familie Schäfer traumatische Verlusterfahrung. Der Sohn sublimierte diesen Verlust in dem Wunsch, die als feindselig und unübersichtlich erfahrene Gesellschaft des Industriestaates durch den Rückbezug auf das Volk, das Volkstum, auf die mythisierte heimatliche Erde zu erneuern und zu heilen. Dabei fehlt seinem Gebrauch des Begriffes ›Volk‹ jede soziale Differenzierung. Biologistische und rassische Kategorien dienen zu seiner Beschreibung, Begriffe wie ›germanische Natur‹ oder ›gesund, ursprünglich, notwendig, einfach‹ lassen Gesellschaft wie Kunst als etwas Naturwüchsiges erscheinen.² Schäfer teilt solche Vorstellungen mit vielen seiner Zeitgenossen, doch ist

¹ Zu Wilhelm Schäfer vgl. Bosch: *Wilhelm Schäfer*, S. 298–304 sowie den Katalog: Kortländer: *Wilhelm Schäfer (1868–1952)*. Dieser Katalog zu einer Ausstellung, die auf der Basis des im *Rheinischen Literaturarchiv* im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf aufbewahrten Schäfer-Nachlasses vom Verfasser erarbeitet wurde, enthält auch eine Zeittafel zum Leben Schäfers sowie eine Bibliografie seiner Werke. – Vgl. auch meinen Aufsatz: *Ein Frankreichbild aus dem konservativen Lager*, S. 279–296.

² Dieselbe Verwendung des Begriffes ›Volk‹ in den anderen bürgerlich-konservativen Zeitschriften der Zeit stellt Edgar Herrenbrück: *Literaturverständnis im Wilhelminischen Bürgertum*, S. 109–112 fest. Dort wird auch mit demselben Vokabular gearbeitet, was Herrenbrück auf S. 24–33 im einzelnen untersucht hat.

er offenbar durch die Geschichte der eigenen Familie in besonderer Weise motiviert gewesen, ja, man kann bei der Lektüre der verschiedenen autobiografischen Schriften den Eindruck gewinnen, als habe er, was in seiner privaten Familiengeschichte als Verlusterfahrung zum Ausdruck kommt, ins Allgemeine stilisiert.³ Wenn später jede noch so kurze biografische Notiz über ihn mit einer Passage über seine bäuerliche Herkunft aus Ottrau beginnt, obwohl er doch schon wenige Wochen nach der Geburt von dort wegging, so ist das Ausdruck solcher Stilisierung, die auch sonst allenthalben in seinem Werk sichtbar wird.

Auf der Basis eines gewissen Wohlstandes, den sich die Familie erarbeitete, konnte Wilhelm Schäfer den typischen Aufsteigerberuf des Volksschullehrers ergreifen – wie Untersuchungen zum Abonnentenstamm z.B. des *Kunstwartes* ergeben haben, eine tragende Säule der hier skizzierten ideologischen Richtung. Nach einigen Jahren als Lehrer nabelte er sich von der bürgerlichen Existenz ab und wurde freier Schriftsteller. Ein zweites prägendes Erlebnis wird für ihn ein Aufenthalt in Berlin ab Juni 1898, wo er in enger Verbindung zu dem schon länger mit ihm befreundeten Richard Dehmel lebt. Zwar beschreibt er sich in der autobiografischen Rückschau als ein Mitglied der Bohème; doch verdeutlicht die Darstellung auch die Unfähigkeit zu urbanem Leben, zur Verarbeitung überraschender Anstöße, zur Beweglichkeit und unvoreingenommener Auseinandersetzung. Wie schon beim Verlust der ländlichen Heimat wird der Mangel zur Tugend umgedeutet: Schäfer sieht sich als jemanden, der der Oberflächlichkeit der Großstadt, ihrer Geschwindigkeit widersteht, der sich nicht entwurzeln lassen will und in der Stadt nicht wirklich leben kann. In diesem Abscheu vor der großen Stadt und ihrem Lebensgefühl haben wir eine zweite Säule seiner Ideologie, die sich mit der ersten sehr zwanglos verbindet. Die Maxime heißt: Die volkstümliche Literatur braucht die Bindung an die heimatliche Erde der Provinz und muss auf dem Asphalt der Großstadt vertrocknen. In den 20er-Jahren wird Schäfer als Mitglied der Sektion Dichtkunst in der Preußischen Akademie der Künste einer der Haupttreiber im Kampf gegen die angebliche Dominanz der Berliner ›Asphaltliteraten‹

³ Vgl. z.B. Schäfer: *Lebensabriß*. München 1918; *Lebensabriß*. München 1928; *Mein Leben. Rechenschaft*. Berlin 1934; *Meine Eltern*. München 1937; *Rechenschaft*. Kempen 1948.

um Heinrich Mann und Alfred Döblin. Vor allem gegen ihn ist Döblins Gegenrede in diesem Streit von der ›Literatur des total platten Landes‹ gemünzt.⁴

Die dritte Säule schließlich, die Schäfers ideologische Existenz trug, ist sein Verständnis vom Beruf des Schriftstellers als patriotischer Aufgabe: Er war ein nationaler Schriftsteller, der sich bewusst in die Tradition ›deutscher Kunst‹ und eines ›deutschen Stils‹⁵ stellte. Schäfer begann recht bald in kurzen Formen zu experimentieren und schrieb, vor allem orientiert an Kleist und Hebel, Anekdoten, aber auch Sagen und kürzere Erzählungen.⁶ Ergebnis seiner literarischen Experimentierphase, die 1907 in die erste Anekdoten-Sammlung mündete – ihr folgten bis 1942 immer wieder neue, erweiterte Auflagen –, ist eine sehr charakteristische und zugleich verräterische Sprache. Er entwickelt ein bewusst archaisierendes Deutsch, das mit ungewöhnlichen grammatischen Inversionen, altertümlichen Verwendungen von Formen mehr als von Wörtern, mit Partizipialkonstruktionen und Elementen rhythmischer Prosa arbeitet. Dem bewussten sprachlichen Anachronismus entspricht thematisch die Neigung zum Historismus: Kaum eines seiner Werke, das nicht Bearbeitung eines vorgefundenen Stoffes wäre. Zurückhaltend eingesetzt, wie z.B. in der Erzählung *Die unterbrochene Rheinfahrt* von 1913, hat Schäfers Sprache durchaus ihren Reiz und ihm das Lob der Kenner von Franz Kafka über Thomas Mann bis zu Kurt Tucholsky eingebracht. Aber schon in den frühen Anekdoten finden sich Stücke, in denen Gestalt und Führung der Sprache zur Manie werden und insbesondere in Zusammenhang mit Figuren aus der deutschen Geschichte die Archaik sich ins Monumentale steigert. Diese Tendenz entfaltete sich dann erst recht in den seinerzeit berühmten *Dreizehn Büchern der deutschen Seele*, die während des 1. Weltkrieges entstanden und 1922 erschienen. Hier ist die Sprache zu einem hymnischen Kauderwelsch verkommen, das nichts anderes mehr ausdrücken kann als

⁴ Vgl. Döblin: *Bilanz der ›Dichterkademie‹*. – Wenige Tage zuvor war Schäfer zusammen mit Erwin Guido Kolbenheyer und Emil Strauß demonstrativ aus der Akademie ausgetreten, deren Umorganisation und Umbenennung in Deutsche Akademie er vergeblich betrieben hatte. Schon bald nach der ›Machtergreifung‹ der Nationalsozialisten wurde Schäfer in die ›gesäuberte‹ und jetzt *Deutsche Akademie der Dichtung* genannte Einrichtung zurückberufen.

⁵ Vgl. dazu Hamann, Hermand: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, S. 326.

⁶ Eine Bibliografie der Schriften Schäfers, bearbeitet von Höfer: *Wilhelm Schäfer. Bibliographie*, erschien in 2 Bänden 1937 und 1942 als Privatdruck. Sie umfasst auch Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze. Für die Primärschriften vgl. die von mir überarbeitete Bibliografie Wilpert, Gühring: *Erstausgaben deutscher Dichtung*.

nationalistische Hybris. Insofern waren die Ehrungen und öffentlichen Auftritte im nationalsozialistischen Staat – er erhielt u.a. 1938 den Rheinischen Literaturpreis, 1941 den Goethe-Preis und hielt auf der sogenannten Dichtertagung in Weimar am 10. Oktober 1942 die Festrede mit dem Titel *Krieg und Dichtung* – nur konsequenter Endpunkt einer Entwicklung, die um 1900 begonnen hatte und nach 1914 sich in wirklich rasanter Form Bahn brechen konnte. Die deutsche Niederlage 1945 begriff Schäfer als nationale und persönliche Katastrophe, von der er sich bis zu seinem Tode 1952 nicht mehr erholte.

Die Zeitschrift *Die Rheinlande*

Die Gründung der Zeitschrift *Die Rheinlande* im Jahre 1900 geht zurück auf eine Initiative des Düsseldorfer Kunstestabliments, das sich wegen seiner schwindenden Bedeutung ein Reklame- und Propagandablatt schaffen wollte.⁷ Es handelt sich also um eine kunstpolitische Gründung mit zunächst eher lokaler Zielsetzung. Wilhelm Schäfer wurde als verantwortlicher Redakteur angestellt. Dieser Zustand dauerte nur bis 1904. Dann überwarf er sich mit den Verantwortlichen in Düsseldorf und rief zusammen mit Gleichgesinnten den ›Verband für die Kunstfreunde in den Ländern am Rhein‹ ins Leben. *Die Rheinlande* wurde zur Verbandszeitschrift; als solche erschien sie bis zur Auflösung des Verbandes im Jahre 1922, behielt dabei den kunstpolitischen Gründungsimpuls, weitete sich aber vom lokal zum regional und national orientierten Blatt. Inhaltlich beschäftigt sie sich in Form von Abhandlungen und reich bebilderten Darstellung mit bildender Kunst, Kunsthandwerk, Architektur; erst ab dem Jahrgang 1906 trat in nennenswertem Umfang ein literarischer Teil hinzu. In der Blütezeit der Zeitschrift zwischen 1906 und 1918 strukturiert sie sich in vier Abteilungen: 1. Kunstberichte (Malerporträts, Ausstellungs-, Museums-, Sammlungsberichte), 2. Berichte über Kunsthandwerk und Architektur, 3. theoretische Abhandlungen und literarische Texte und 4. Kurztexte, Rezensionen, Nachrichten, Stellungnahmen zu Aktuellem – dieser Teil im Kleindruck. Zunächst erscheint monatlich ein Heft mit 36 Seiten; als die Zeiten sich verschlechtern, werden daraus ab 1918 dünnere Zweimonats-, ab 1920 ganz dünne Dreimonatshefte. In den frühen Jahrgängen sind die einzelnen

⁷ Zur Zeitschrift vgl. Brenner: ›*Das Rheinland aus dem Dornröschenschlaf wecken!*‹.

Nummern z.T. mit großem Aufwand ausgestattet und mit Originallithografien angereichert. Die Zeitschrift erscheint im Quartformat, was die Qualität der Abbildungen erheblich verbessert. Schon in ihrer Anlage unterscheidet *Die Rheinlande* sich deshalb grundlegend von anderen konservativen Kulturzeitschriften wie *Der Türmer*, *Eckart*, *Hochland* oder *Der Kunstwart*, die mehr Text brachten, weniger kostbar aufgemacht, dafür erheblich auflagenstärker waren und auf ein Massenpublikum zielten, während *Die Rheinlande* deutlich für ein elitäreres Publikum gemacht wurde. Zwar teilen diese der ›Kunstabewegung‹ zuzurechnenden Blätter ihren kunstpolitischen und volkserzieherischen Ansatz mit Schäfers Zeitschrift, auch gibt es viele programmatische Gemeinsamkeiten, doch operierten sie insgesamt auf sehr viel eindeutiger und klarer definierte ideologische Ziele hin.⁸ Das Programm der *Rheinlande* ist mit dem Titel und dem Untertitel *Monatsschrift für deutsche Art und Kunst* (bzw. *Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung*⁹) schon angesprochen. Es geht zunächst um eine eigenständige deutsche Kunst und Kultur, deren Wurzeln nicht im Ausland und auch nicht in den Großstädten liegen kann, sondern nur in den Provinzen und insbesondere eben am Rhein: »Nirgendwo sonst ist ein solcher Stamm wahrhaft deutscher Künstler wie in den Ländern am Rhein; wenn irgendwo, so kann ihnen hier die Burg gebaut werden, nicht um rheinische Kunst gegen die übrige in Deutschland aufzurufen, sondern um der deutschen Kunst, der ›spintisierenden, altmodischen, rückständigen‹ einen Rückhalt zu geben«, heißt es im Vorwort zum 5. Jg. der *Rheinlande* von 1905. Der Idealtyp des Künstlers war – ich zitiere Jost Hermand – »der Provinzdeutsche, der Thoma-Deutsche, der charaktervolle Hinterwäldler, der noch Ruhe und Gegründetheit besitzt, die man bei den großstädtischen Intellektuellen und ›Hirnkulturmenschen‹ vergeblich«¹⁰ sucht. In der Tat war der Maler Hans Thoma so etwas wie ein Schutzheiliger von Schäfers Projekt, auf den er sich auch in dem oben zitierten Vorwort von 1905 ausdrücklich beruft: »Der Name Thoma bedeutet ein Programm [...]. Keiner bezweifelt, dass ein Programm Thoma deutscher ist als ein

⁸ Vgl. dazu die Untersuchung von Herrenbrück: *Literaturverständnis im Wilhelminischen Bürgertum*.

⁹ Die Untertitel wechselten häufiger: Jg. 1–3 hieß: *Monatsschrift für Deutsche Kunst*; Jg. 4: *Düsseldorfer Monatshefte für deutsche Art und Kunst*; Jg. 5–6: *Monatsschrift für deutsche Kunst*; Jg. 7–11: *Monatsschrift für deutsche Art und Kunst*; Jg. 12–22: *Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung*.

¹⁰ Vgl. Hamann, Hermand: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, S. 327.

Programm Liebermann; [...] weil die Wurzeln Thomascher Kunst durchaus in der deutschen Landschaft liegen«. ¹¹

Erkennbar wird im Titel der Zeitschrift der gründerzeitlich-imperiale Zug dieses Programms. Nachdem die Reichsgrenzen militärisch mit der Annexion Elsass-Lothringens neu gezogen waren, werden jetzt die kulturellen Grenzen Deutschlands definiert, und die umfassen im Westen nach Schäfers ›Rheinlande‹-Idee alle Länder am Rhein von der Quelle bis zur Mündung, also auch die Schweiz und Holland. Zürich wird eines der Hauptzentren des Verbandes mit einer eigenen Kunstkommission, und Schweizer Künstler gehören zu denen, die durch den Verband besonders gefördert werden; ich komme auf die Rolle des Schweiz-Mythos bei Schäfer später noch zu sprechen.

Das ideologische Profil der *Rheinlande* ist in der Praxis allerdings weniger eindeutig als die programmatischen Texte Schäfers es wollen. Die Zeitschrift versteht sich zwar durchgängig als Förderinstrument für eine ›deutsche‹ Kunst, die nicht akademisch und intellektuell-großstädtisch, sondern lebensnah und gemütvoll-naiv, nicht elegant und nervös, sondern schlicht und ergreifend sein soll. Sie vertritt ihren traditionalistischen Kunstbegriff aber nicht streng dogmatisch, ist in Maßen bereit, neue Entwicklungen zu erkennen und zu akzeptieren. ¹² Der wichtigste Grund für die mangelnde ideologische Eindeutigkeit sind dabei selbstverständlich die Autoren, die Schäfer zur Mitarbeit gewinnen konnte bzw. deren Beiträge er nachdruckte. Zwar lastete auf ihm, seiner 2. Ehefrau Elisabeth Schäfer und seinen Redaktionsassistenten Alfons Paquet, Joachim Benn und Otto Doderer der größte Teil auch der Schreibearbeit – neben den Beiträgen unter seinem Namen schrieb er weitere unter wechselnden Pseudonymen ¹³ –, doch ließ sich damit natürlich nur ein Teil der Zeitschrift füllen. Im breiten Spektrum der Beiträger liegt auch der entscheidende Unterschied zu den anderen

¹¹ Schäfer: *Vorwort*, [S. 2]

¹² Das gilt insbesondere für Fragen der Kunst. In der Auseinandersetzung um die Broschüre des Malers Vinnen: *Protest deutscher Künstler*, ist Schäfer unter denen, die gegen die von Vinnen und seinen Freunden geforderte Aussperrung französischer Kunst aus deutschen Museen und aus dem deutschen Kunsthandel und gegen eine ›Provinzialisierung‹ der deutschen Kunst protestieren. Er tut das in der Broschüre *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ›Protest deutscher Künstler‹* zusammen mit Liebermann, Corinth, Beckmann u.a., also Künstlern, die nicht die von ihm vertretene Malerei verkörpern.

¹³ Das Ausmaß von Schäfers Fleiß lässt sich in der Zusammenstellung bei Höfer: *Wilhelm Schäfer. Bibliographie* nachvollziehen.

konservativen Blättern, die nur ausgewählte Parteigänger zu Wort kommen ließen, während Schäfers Autoren zwar aus dem großen Lager der Anhänger einer ›deutschen Kultur‹ stammen, ansonsten aber vor allem als Fachleute ausgewiesen sind.

Für das Feld der Literatur hat er z.B. die beiden ausgewiesenen Kritiker Julius Bab (seit 1907) und Ernst Lissauer (seit 1909) gewonnen, beide Juden und beide im Krieg bekannt bzw. berüchtigt für ihre deutsch-nationale Gesinnung, gleichzeitig aber allseits geachtete Fachleute. Ihre Mitarbeit an den Blättern der extrem antisemitischen Heimatkunst-Bewegung im engeren Sinne wäre undenkbar gewesen. Zahlreiche kunstgeschichtliche Artikel stammen aus der Feder der renommierten Kunsthistoriker Richard Hamann und Hermann Muthesius. Unter den Schriftstellern kam seit 1903 Hermann Hesse besonders häufig ins Blatt. Zwischen dem Frühwerk Hesses und Schäfers eigenen Schreibansätzen besteht ein unverkennbarer Zusammenhang, und die gegenseitige Sympathie und Anerkennung ist sehr verständlich. Hesses Mitarbeit reißt 1916 abrupt ab, als er sich gegen den Krieg ausspricht; der briefliche Kontakt zwischen den beiden bleibt auch über die Nazi-Zeit bis ins Jahr 1947 bestehen.¹⁴ Hesse ist aber – neben Walser – auch schon der einzige wirklich namhafte unter den Schriftstellern. Sonst stößt man auf Namen aus der 2. und 3. Reihe, darunter besonders viele aus der Gruppe der ›Rheinischen Autoren‹ wie Emanuel von Bodman, Herbert Eulenberg, Norbert Jacques, Eduard Reinacher, Benno Rüttenauer, Wilhelm Schmidtbonn, Leo Sternberg oder Paul Zech. Aber auch Autoren wie Kasimir Edschmid, Paul Ernst, Oskar Maurus Fontana stand die Zeitschrift offen.

Robert Walser als Autor der *Rheinlande*

Es lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, auf welchem Wege der Herausgeber der *Rheinlande* auf den Autor Robert Walser aufmerksam wurde. Zwei Möglichkeiten scheinen mir besonders wahrscheinlich. Die erste ist der Weg über den Bruder Karl Walser. Als Geschäftsführer des *Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* überblickte Schäfer die deutsche Kunstszene sehr gut, und der Maler Karl Walser war ihm ohne Zweifel bekannt. In der ersten Erwähnung Roberts in den *Rheinlanden*, auf

¹⁴ Vgl. zum Verhältnis Hesses zu Schäfer Brenner, Glasow, Kortländer (Hg.): ›*Beiden Rheinufeln angehörig*‹. Dort insbesondere die Beiträge von Glasow: *Der Briefwechsel zwischen Hesse und Wilhelm Schäfer* und *Hermann Hesse und die Kulturzeitschrift ›Die Rheinlande‹*; und Brenner: *Hermann Hesse und der ›Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter‹*.

die ich unten noch näher zu sprechen komme, geht er denn auch ausführlich auf Karl Walser und dessen Illustrationen zu *Fritz Kochers Aufsätzen* ein und zieht Verbindungen zwischen den »bizarren Phantasien« des Malers und dem Stil des Schriftstellerbruders.

Der zweite Weg, auf dem Schäfer zu Walser gekommen sein könnte, führt über Hermann Hesse. Hesse und Wilhelm Schäfer standen, wie bereits erwähnt, seit 1903 in sehr engem Kontakt, der sich nicht nur in einem ausgedehnten Briefwechsel, sondern auch in der intensiven Mitarbeit Hesses an den *Rheinlanden* niederschlug. Diese Mitarbeit bestand in umfangreichen Textlieferungen, aber auch in Hinweisen, die Schäfer von Hesse auf potentielle Autoren erhielt, vor allem auf solche aus dem süddeutschen Raum. Dazu zählten auch die engen Freunde aus der Gaienhofener Zeit, Autoren wie Ludwig Finckh, Emil Strauß, Jakob Schaffner. Hesse hatte Walser, wie er später schreibt, 1904 mit der Lektüre von *Fritz Kochers Aufsätzen* kennengelernt und seinen weiteren Weg dann verfolgt. Seine erste schriftliche Äußerung datiert allerdings erst aus dem April 1909, als er anlässlich des Erscheinens der *Gedichte* die bis dahin publizierten Werke Walsers Revue passieren lässt.¹⁵ Schäfer hat seine Leser schon zwei Jahre früher, im Juni 1907, zum ersten Mal mit Walser bekannt gemacht. Er veröffentlicht einen längeren Auszug aus *Fritz Kochers Aufsätze* unter dem Titel *Der Maler* und lässt im Besprechungsteil der Zeitschrift eine kurze Notiz folgen, um einige Merkmale der Walserschen Texte herauszustellen.¹⁶ Bereits hier weist er besonders auf die »ausgebildete Sprache« hin, auf die ausufernde Phantasie und die »drolligen Einfälle« – »drollig« ist übrigens auch eines der Adjektive, die Hesse 1909 in seiner Walser-Kritik benutzt. Schäfer charakterisiert die Schreibhaltung Walsers als die eines jungen Menschen, »dessen Seele gleichsam zu schlank und rasch in die moderne Welt aufgeschossen trotz tiefer Einsichten noch im natürlichen Besitz ihrer Naivität ist, während sie sich dessen schon bewusst wird und damit ein kokettes Spiel beginnt.« Diese beiden Elemente, Hochachtung vor Walsers Sprachkunst und die Vorstellung, dass Walser sich halb bewusst, halb unbewusst eine ganzheitlich-natürliche, »gegründete« Position gegen die Zerrissenheit der Moderne bewahrt habe, werden das

¹⁵ Der Text Hesses erschien in *Der Tag*, Berlin 28.4.1909; Nachdruck in: Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*, Bd. 1, S. 52–57.

¹⁶ Ebenfalls nachgedruckt bei Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*, Bd. 1, S. 47. Schäfer ist damit der vierte Rezensent überhaupt, der sich für Walser einsetzt.

weitere Urteil Schäfers über den Autor wesentlich bestimmen. Im Dezember 1908 bringt *Die Rheinlande* dann einen etwas ausführlicheren Hinweis auf den *Gehülfen*. Erneut hebt Schäfer vor allem die Sprache Walsers hervor, ihren »natürlichen Fluß«, die »lustigen Wendungen« und »kapriziösen Sätze«, ohne sich freilich vorbehaltlos hinter den Roman zu stellen, von dem er nicht weiß, »ob das Ganze nicht etwas mehr Kunststück als Kunst ist«. ¹⁷

Noch während der Berliner Zeit Walsers hat Schäfer dann einen brieflichen Kontakt hergestellt. Auch später blieb es beim Briefwechsel, ein persönliches Zusammentreffen scheint es nicht gegeben zu haben. Sonst wäre Walser mit Sicherheit in Schäfers *Lexikon meiner Mitmenschen* aufgenommen worden, ein handschriftliches Verzeichnis über Begegnungen mit irgendwie bemerkenswerten Zeitgenossen, das sich im Schäfer-Nachlass im *Rheinischen Literaturarchiv* im Heinrich-Heine-Institut befindet. Das erste erhaltene Briefdokument ist eine Postkarte Walsers an die Redaktion der *Rheinlande* aus dem Dezember 1909 mit einer bedauernden Absage: »Sehr geehrter Herr, leider geht es nicht. Immerhin danke ich für die freundliche Aufforderung und bitte Herrn Schäfer von mir grüssen zu wollen. Ich hoffe, Ihnen gelegentlich sonst etwas Berlinisches schicken zu können und verbleibe [...]« ¹⁸ Überraschenderweise erscheint dann aber doch im Januar 1910 der erste Text Walsers in den *Rheinlanden*, dem er tatsächlich im September 1910 mit der Kurzprosa *Die Großstadtstraße* etwas »Berlinisches« folgen lässt. Im Juli 1912 beginnt dann die Phase der intensiven Mitarbeit Walsers an Schäfers Zeitschrift, die bis Januar 1916 anhält. Höhepunkt ist die Zeit zwischen Oktober 1912 und März 1914, als in jeder Nummer ein Text erschien. Nach einer Pause 1917 erneuert sich die Zusammenarbeit noch einmal 1918 und 1919 und bricht dann mit dem Doppelheft September/ Oktober 1919 endgültig ab, wobei es sicher kein Zufall ist, dass der letzte von Walser eingesandte Text den Titel *Das letzte Prosastück* trägt. Es erscheinen in 39 Heften der *Rheinlande* insgesamt 47 Prosatexte von Walser, dazu ein Dramolet (*Die Knaben*) und ein Gedicht (*Puppe*). Von den Prosastücken sind die Hälfte, nämlich 24, in gedruckte Sammlungen übernommen worden (s. das Verzeichnis der Titel im Anhang).

¹⁷ Ebd., S. 48f.

¹⁸ Zitiert nach dem Original im Schäfer-Nachlass im Rheinischen Literaturarchiv im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf. Dort befinden sich insgesamt sieben Schriftstücke von Walsers Hand, dazu – in Schäfers Bibliothek – Widmungsexemplare von *Kleine Dichtungen* und *Poetenleben*.

Auf den ersten Blick lassen die Beiträge Walsers keine besondere, auf Schäfers Zeitschrift zugeschnittene Kontur erkennen. Formal sind sie ein Querschnitt durch die gesamte Kurzprosa, reichen von ganz kurzen, aphorismenartigen Gedankensplittern, so etwa im Mai 1914 *Zwei kleine Sachen*, bis zu längeren Erzählstücken oder dem umfangreichen Text *Naturschilderungen* aus dem Januar 1916, der dann in der Sammlung *Seeland* (1919/1920) in einer stark überarbeiteten Form unter dem Titel *Naturstudie* wieder erscheint, wie überhaupt ab 1915 die Texte, die Walser einschickt, länger werden. Es ist wichtig festzuhalten, dass Walser die Texte, die zum Abdruck kommen, selbst festlegt, nicht etwa Schäfer ihm für sein Blatt besonders passend scheinende Beiträge aussucht. Inhaltlich stößt man immer wieder auf die vertrauten Themen und Motive der Bieler Prosa: Wanderung und zufällige Begegnung, Naturbilder, Traumbilder, Milieustudien und Betrachtungen. Der in der Forschung betonte Bruch nach der Abreise aus Berlin lässt sich im Blick auf die Gesamtmenge der in den *Rheinlanden* erschienenen Texte deshalb schlecht nachvollziehen, weil nur mehr wenige Stücke aus Berlin stammen. Aber schon einer der letzten noch aus Berlin eingesandten Texte, die im Januar 1913 erschienene *Einsiedelei*, auf dessen Handschrift sich rückseitig der Entwurf zu einem bislang unbekanntem Gedicht Walsers findet,¹⁹ ist ein Text voller Naturfrömmigkeit, aber auch voller theatralischer Inszenierung, wie wir ihnen dann in der Bieler Prosa häufiger begegnen. Nach Kriegsausbruch tauchen gelegentlich Texte mit direkten Anspielungen auf den Krieg auf. Vor allem im Jahrgang 1915, wo die Naturbilder zugunsten der Darstellung menschlicher Schicksale zurücktreten. In *Pauli und Fluri* heißt es am Schluss dezidiert: »Sie lieben, ehren und preisen das Böse«. *Friseur Jünnemann* ist die blutige Geschichte eines Mordes aus Verwirrung der Maßstäbe, aus hochfahrender Dummheit, in dem sich das sinnlose Völkermorden spiegelt, und in *Frau Scheer* wird über das Massensterben auf den Schlachtfeldern und das Sterben des Einzelnen reflektiert. Solche Tendenzen bleiben aber zurückhaltend, zumal wenn man sie gegen die fanatische Kriegsbegeisterung stellt, die sich sonst in Schäfers Zeitschrift austobt. Walser beschränkt sich darauf, wie Jochen Greven feststellt, »dem Krieg [...] nicht mehr, aber auch nicht weniger als seinen

¹⁹ Durch Vermittlung von Jochen Greven habe ich diesen Text im neuen Robert-Walser-Sonderband der Zeitschrift *Text und Kritik* vorgestellt. Kortländer: *Ein unbekanntes Walser-Gedicht*, S. 52–54.

Traum von einer schöneren, besseren Welt«²⁰ entgegenzustellen, einen verzweifelten Traum, einen Hochglanztraum von einer Welt aus »Freundschaft, Liebe und Wärme«.²¹

Insgesamt hat sich eine erstaunlich lange und kontinuierliche Zusammenarbeit entwickelt: Walser war anderthalb Jahre lang ein fester Bestandteil der Zeitschrift, was dadurch besonders betont wurde, dass seine Beiträge immer an derselben Stelle, nämlich zu Anfang der 4. Abteilung, des kleingedruckten Rezensionen-Teils erschienen. Wohl hatte er im Frühjahr 1914, auf dem Höhepunkt der Mitarbeit, in einem Brief an Schäfer deren Ende angekündigt: »Schon jetzt für Ihr Aprilheft, und bis auf Weiteres einstweilen zum letzten Mal, sende ich Ihnen anbei einige ›Kleine Prosa‹ [...] Ich breche damit aus politisch-beruflichen und wirtschaftlich-künstlerischen Gründen den Verkehr überhaupt mit den Zeitschriften für einige Zeit ab und schreibe wieder still, und ich möchte sagen, sittsam für die geheime Schublade. Auch muss es mein Drang sein, wieder zu etwas rundem Großem zu gelangen. Alle diese kleinen Stücke sind mir persönlich gut, wert und lieb; doch es soll nicht zur Maschinerie werden. Indessen möchte ich nicht, daß ich sie nicht geschrieben hätte. Verehrter Herr Schäfer, Ihre Zeitschrift soll die erste sein, zu der ich später bei Gelegenheit, wenn ich etwas Rechtschaffenes habe, wieder komme. Ich meine, der Dichter muß von Zeit zu Zeit seinen Kopf ganz in die Dunkelheit, in das Misteriöse stecken.«²² Konkrete Folgen hatte diese Ankündigung allerdings nicht.

Ein Ereignis aus dem Sommer 1914 verstärkte die freundschaftliche Verbindung zwischen Walser und den *Rheinlanden* noch einmal. Im Juli 1909 hatte Wilhelm Schäfer den *Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter* ins Leben gerufen, der das erklärte Ziel hatte, wie es ein Jahr zuvor im Gründungsaufruf hieß, »in jedem Jahr ein rheinländisches Buch mit einem Preise auszuzeichnen und also einen rheinländischen Dichter zu unterstützen und zu ehren«.²³ Schäfer konnte in kurzer Zeit mehr als 1000 weibliche Mitglieder für den Bund gewinnen und bereits 1909 in

²⁰ Greven: *Figuren des Widerspruchs*, S. 93–113; hier zitiert nach der gekürzten Fassung bei: Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*, Bd. 2, S. 181.

²¹ So im Text *Der Traum (II)* aus den *Kleinen Dichtungen* (GW II, S. 105), der zuerst im Februar 1914 in den *Rheinlanden* erschien.

²² Zitiert nach dem Original im Schäfer-Nachlass im Rheinischen Literaturarchiv im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf. Abgedruckt in: Br, S. 74.

²³ Vgl. zum ›Frauenbund‹ das entsprechende Kapitel in Brenner: *›Das Rheinland aus dem Dornröschenschlaf wecken!‹* und Brenners Aufsatz: *Hermann Hesse und der ›Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter‹*.

Wilhelm Schmidtbonn den ersten Preisträger küren, wobei zusätzlich zu den Herstellungskosten der Vorzugsausgabe für die Mitglieder auch noch eine Geldsumme ausgeschüttet wurde. Die Frauen hatten bei der Preisvergabe zwar das allerletzte Wort, gelenkt wurde die Auswahl aber von einer sogenannten Vorschlagskommission, bestehend aus Schäfer und Hermann Hesse – später kam noch Schmidtbonn hinzu. Bereits im Jahr 1910 hatte Walser bei der Kandidatenkür eine Rolle gespielt, denn Hesse schreibt im April diesen Jahres an Schäfer: »Ihre Treue an Rüttenauer ist schön, doch habe ich nicht Grund sie zu teilen [...], wenn Sie sich für Schaffner oder Walser, den ich an zweiter Stelle wählen würde, nicht entschliessen können, so nehmen Sie eben Rüttenauer.«²⁴ Schäfer nahm Rüttenauer, und zwar dessen Roman *Prinzessin Jungfrau*, und die Damen folgten ihm brav, wie sie das all die Jahre – allerdings zunehmend widerspenstiger – taten, bis der Frauenbund, der 1917 seinen letzten Preisträger kürte, sich nach Kriegsende auflöste. 1914 wurde Walser mit dem Band *Kleine Dichtungen* gekürt, der einzige Literaturpreis, den er Zeit seines Lebens erhielt. Um Absprachen der Herren der Vorschlagskommission zu unterbinden, baten die Damen damals bereits um getrennte Vorschläge. Mit Schreiben vom 5. März 1914 teilt Schäfer dem Kollegen Schmidtbonn mit, Hesse werde Walser »mit einem Buch ›Kleine Sachen‹, das glaube ich reizend sein wird«, vorschlagen.²⁵ Die *Rheinlande* hatten die Preiskrönung nicht nur dadurch vorbereitet, dass sie 18 dieser ›Kleinen Sachen‹ über die Zeit als Vorabdrucke gebracht hatten, sie taten es zusätzlich mit einem längeren Essay, den Schäfers damaliger Redaktionsassistent Joachim Benn verfasste. Über Benn, der zwischen 1912 und 1915 für Schäfer arbeitete, ließ sich keine gesicherte Information sammeln. Er steht in keinem Nachschlagewerk; aus der Korrespondenz erfährt man, dass er in Herrsching am Ammersee gelebt und 1911/12 verzweifelt versucht hat, eine literarische Karriere zu starten. Im *Lexikon meiner Mitmenschen* schreibt Schäfer, dass Benn 1915 zum Militär eingezogen wurde und kurze Zeit später fiel.

Die Abhandlung über Walser erschien im Aprilheft 1914²⁶ und enthält erkennbar den Versuch, Walser auf das Format der *Rheinlande* und ihrer Leser zuzuschneiden.

²⁴ Brief vom April 1910; zitiert nach dem Original im Schäfer-Nachlass im Rheinischen Literaturarchiv im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf.

²⁵ Zitiert nach Brenner: *Hermann Hesse und der ›Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter‹*, S. 104.

²⁶ Nachdruck bei Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*, Bd. 1, S. 92–102.

Benn spricht, ähnlich wie schon Schäfer in den früheren Notizen, etwas zwiespältig von »unverbildeter Naivität und Sinnenfrische« und einer »stilisierenden Vereinfachung, die an Karikatur grenzt«. Jenes bereits von Schäfer betonte halb unbewusste In-sich-Ruhen des Autors, das »Gegründetsein«, beschwört auch Benn, wenn er Walser »ein intuitives, auf innerer Gemeinschaft mit dem All beruhendes glaubensmässiges Wissen von den letzten Zusammenhängen der Welt« bescheinigt, »und zwar ist dieses sein Wissen und Glauben ein ganz harmonisches, so dass auch seine Schicksalsdarstellungen trotz der grausamsten Dissonanzen, die darein eingeschaltet sind, noch harmonisch ist.« Hier wird das hinter der Interpretation stehende Interesse besonders deutlich: Walser soll – Schäfer hatte das in seiner ersten Notiz bereits anklingen lassen – für eine Antimoderne gerettet werden, für eine künstlerische Sicht, die mit der Welt, die sie beschreibt, letztlich in harmonischem Einklang steht.

Zumindest die Damen vom Leseausschuss des Frauenbundes konnten mit solchen Argumenten überzeugt werden. Walser schrieb damals an Wilhelm Schäfer: »Um so erfreulicher ist für mich dieser Erfolg, der meinen Namen und meine Angelegenheit in Deutschland stützen wird. Im Übrigen sind das ja Äußerlichkeiten, doch ist es gut, wenn auch nach Außen hin einmal etwas gut abläuft. Haben wir ja in Regierungen nicht nur ein Ministerium des Inneren sondern auch Außen-Angelegenheiten.«²⁷ Walser fuhr eigens nach Leipzig, um im Verlag Kurt Wolff die für die Mitglieder des Frauenbundes bestimmten Exemplare zu signieren – sein letzter Besuch in Deutschland.²⁸

Fragt man abschließend danach, was Schäfers Vorliebe für Walser und sein Festhalten an ihm über die Jahre ausgelöst haben könnte, so ergibt sich eine Mischung verschiedenster Motive. Ein erstes sehr allgemeines Motiv war Schäfers Vorliebe für alles Schweizerische, man könnte auch sagen für den Mythos Schweiz. Die Schweizer Kunst, vor allem natürlich die der deutschsprachigen Schweiz, stellte für ihn in vielen Punkten, insbesondere im Naturverhältnis, aber auch in der Repräsentanz bürgerlicher Kultur, eine Steigerungsform des Deutschen dar, seine Liebe zu ihr gründet, wie er

²⁷ Brief vom Sommer 1914, zitiert nach dem Original im Schäfer-Nachlass im Rheinischen Literaturarchiv im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf.

²⁸ Der Überlieferung nach konnte sein Preisgeld wegen des Kriegsausbruchs im August 1914 nicht in die Schweiz transferiert werden und wurde nach Kriegsende von der Inflation aufgeessen, so dass Walser nicht davon profitierte. Diese traurige Geschichte bedarf allerdings noch der Verifizierung.

selbst schreibt, in »meiner Liebe zu ihrer deutschen Natur.«²⁹ Wir begegnen dieser Vorliebe in der bildenden Kunst, wo sowohl der Verband wie auch die Zeitschrift immer wieder in Ausstellungen und Artikeln auf Künstler wie Ferdinand Hodler, Cuno Amiet oder Max Buri hinwies.³⁰ Literarisch ist erst Keller das große Vorbild, dem sich dann mit ihrem Erscheinen 1904 Hesses Erzählung *Peter Camenzind* an die Seite stellt. Diesen Text von der Sehnsucht nach der Wiederkunft des Paradieses, der Wiederentdeckung von Heimat, hat Schäfer bereits direkt nach Erscheinen in einem Auszug in seiner Zeitschrift abgedruckt und diesen Abdruck mit einer enthusiastischen Vorbemerkung versehen.³¹ Er fühlt sich von der Geschichte des Schweizer Bauernsohnes aus dem kleinen Bergdorf Nimikon, der von seiner Fahrt durch die Welt geläutert und gefestigt genau in dieses Dorf wieder zurückkehrt, »unmerklich in die Eintracht mit der Natur, der inneren wie der äußeren« geführt und betont vor allem die »menschliche Wirkung« jenseits aller Literatur. Hesses Buch, oder vielleicht besser: Schäfers Lesart davon, vertritt den Kern der in den *Rheinlanden* propagierten Auffassung von Literatur, jenes Bild einer »spintisierenden, altmodischen, rückständigen«, von Grund auf antizivilisatorischen Kunst, die Schäfer von Anfang an mit dem Adjektiv ›deutsch‹ versehen hat, eine Kunst, die in den Provinzen, in der Landschaft, der Heimat verwurzelt ist, aber auch – und das Vokabular findet sich ironischerweise gerade auch im Zusammenhang mit Schweizer Künstlern – in der germanischen Rasse, dem deutschen Volk und Volkstum. Heimat als der Zustand des mit sich selbst versöhnten Menschen, jene von Joachim Bann beschworene Harmonie zwischen Mensch und Welt, das sollen und müssen für die *Rheinlande* und ihren Herausgeber die Grundlagen von Kunst und Literatur sein. Dabei ist es noch nicht einmal in erster Linie der thematische Rückgriff auf die heimatliche Landschaft, die solche Literatur kennzeichnet, obwohl das im Rahmen des Projekts der *Rheinlande* naturgemäß eine sehr viel größere Rolle spielt. Es ist vielmehr jener Schleier der Verklärung, des Verträumten, der über der Walserschen Prosa, insbesondere natürlich der Bieler Zeit, liegt, jene vielberufene Naivität und Kindlichkeit, von Walser selbst

²⁹ Schäfer: Die moderne Malerei der deutschen Schweiz, S. 76.

³⁰ Vgl. dazu Baumgartner: ›Schweizer Kunst‹ und ›deutsche Natur‹, S. 291–307; und den Abschnitt Buri, Wilhelm Schäfer und die ›Rheinlande‹, S. 98–103.

³¹ Vgl. *Die Rheinlande* Jg. IV, 1904, S. 285.

später als »hirtenbübelig«³² ironisiert, die Schäfer als einen jenseits der Moderne, wenn nicht der Geschichte überhaupt liegenden Zugang zur Realität verstanden hat. Er stand mit seiner Meinung nicht allein. Auch Hermann Hesse, Schäfers wichtigster Gewährsmann, rückt Walser in die Nähe des romantischen Taugenichts und ruft damit eine heftige Abwehrreaktion des Autors hervor.³³ Immer wieder hat man vor allem jene angebliche Kehre betont, die Walser nach seinem Scheitern in Berlin und der Rückkehr in die Schweiz im Frühjahr 1913 »vom urbanen Feuilletonisten und ironischen Jongleur mit den Versatzstücken der Zeitdiskurse« »zum Idylliker und konservativen Prediger der stillen Freuden, vom hauptstädtischen Asphaltliteraten zum bewusst provinziellen Landschafts- und Naturpoeten« habe werden lassen.³⁴ Der Wechsel der Publikationsorgane fügt sich scheinbar in dieses Bild: von der linken *Schaubühne* Siegfried Jacobsohns zu den national-konservativen *Rheinlanden* Wilhelm Schäfers. Bei aller Verschiedenheit der Bieler Prosa weist Jochen Greven zu Recht auf die Brüchigkeit jener angeblich so naiv-verträumten und harmonischen Fassade hin und besteht darauf, dass Walser auch in dieser Phase »mehrgesichtig«³⁵ geblieben ist. Diese Mehrgesichtigkeit drückt sich auch in den an der Oberfläche so arkadisch-idyllischen, dabei aber stark artifiziellen und inszenierten Naturbildern³⁶ aus, hinter denen – wie ich meine – unübersehbar die Verzweiflung über den Verlust jeglicher Heimat hervor scheint und das Grauen vor dem Abgrund einer unbehausten Existenz, die allenfalls in der Sprache noch einen Halt findet.

In die Perspektive von Schäfers Ideologie passte Walser mit seiner spezifischen Kunst ähnlich wie einige der Schweizer Maler nur dann, wenn man diese verzweifelten Töne unterschlug und überlas und ganz auf die harmonisch polierte Oberfläche setzte. Walser hat sich gegen solche Vereinnahmung ebenso wenig zur Wehr gesetzt wie er auch nicht gegen den Nationalismus und die Kriegsbegeisterung der *Rheinlande* protestiert hat, wie es Hermann Hesse mit seiner Abkehr von Schäfers Blatt 1916 getan hat. Das bleibt erstaunlich, auch wenn Walser sicher sein konnte, dass seine Texte sich

³² Zitiert nach Greven: *Figuren des Widerspruchs*, S. 181.

³³ Vgl. dazu die Aufsätze von Greven: *Der ›liebe Chaib‹ und der ›Hirtenknabe‹*, S. 81–105; und Michels: *›Der Grund, weshalb ich in der Anstalt gelandet bin‹*, S. 81–91.

³⁴ Greven: *Robert Walser – ein Außenseiter wird zum Klassiker*, S. 121.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. dazu die Darstellung von Schünemann: *Robert Walser*.

nicht vereinnahmen ließen. Heute leuchten sie aus den Seiten der Zeitschrift heraus wie einsame Sterne, demjenigen, der sich mit den *Rheinlanden* zu beschäftigen hat, ein Trost und Labsal in mancher Not.

Anhang

Verzeichnis der in *Die Rheinlande* gedruckten Texte von Robert Walser:

Juni 1907: *Der Maler* (GW I, 67) Nachdruck aus: *Fritz Kochers Aufsätze*.
Leipzig: Insel 1904.

Januar 1910: *Bedenkliches* (GW VIII, 102)

September 1910: *Die Großstadtstraße* (GW VIII, 85)

Die folgenden 5 Texte gedruckt in: *Aufsätze*. Leipzig: Wolff 1913.

Juli 1912: *Paganini* (GW I, 349)

Oktober 1912: *Aus Stendhal* (GW I, 324)

November 1912: *Im Wald* (GW I, 362: Der Wald)

Dezember 1912: *Der fremde Geselle* (GW I, 366)

Januar 1913: *Die Einsiedelei* (GW I, 368)

Die folgenden 17 Texte erschienen in: *Kleine Dichtungen*. Leipzig: Wolff 1914.

Februar 1913: *Meta* (GW II, 19)

März 1913: *Fußwanderung* (GW II, 22)

April 1913: *Der Kuß* (GW II, 24)

Mai 1913: *Zu dem Bild ›Die Frau am Fenster‹ von Karl Walser* (GW II, 37)

Juni 1913: *Das Traumgesicht* (GW II, 26)

Juli 1913: *Nächtliche Wanderung* (GW II, 27)

August 1913: *Johanna* (GW II, 29)

September 1913: *Der Bursche* (GW II, 31)

Oktober 1913: *Der Knabe* (GW II, 32)

November 1913: *Das Götzenbild* (GW II, 34)

Dezember 1913: *›Apollo und Diana‹* (GW II, 35)

Januar 1914: *Briefe eines Vaters an seinen Sohn* (GW II, 73)

Februar 1914: *›Drei Sachen‹* von Robert Walser: *Der Traum (II)*; *Der Jagdhund*;
Der Vater (GW II, 105–111)

März 1914: *›Vier Sachen‹* von Robert Walser: *Der Träumer*; *Der Pole*; *Der Doktor*;
Der Liebesbrief (GW II, 111–118)

- Mai 1914: *Kleine Prosa* von Robert Walser: I.; II. (GW II, 151 unter dem Titel: *Zwei kleine Sachen*)
- Juni 1914: *Kleine Prosa: Der Blick; Der Heidenstein; Der Waldberg* (GW II, 147-151)
- Oktober 1914: *Zwei Frauen* (VI, 174)
- Februar 1915: *Kleine Prosa: Schnee* (GW II, 146); *Traktat* (GW VI, 372) – Der Text *Schnee* in: *Kleine Dichtungen*. Leipzig: Wolff 1914.
- März 1915: *Das Ehepaar* (GW VI, 177)
- Mai 1915: *Rosa. Eine Novelle* (GW VI, 180)
- Juli 1915: *Pauli und Fluri* (GW VI, 229)
- September 1915: *Der Jesuit* (GW VI, 370)
- Oktober 1915: *Das Dokument* (GW VI, 188)
- November 1915: *Friseur Jünemann* (GW VI, 192)
- Dezember 1915: *Frau Scheer* (GW VI, 297)
- Januar 1916: *Naturschilderung* (GW III, 186 unter dem Titel *Naturstudie*) – Unter dem Titel: *Naturstudie* und stark bearbeitet in: *Seeland*. Zürich: Rascher 1919.
- Jan/Feb 1918: *Martin Weibel* (GW VI, 261)
- Juni/ Juli 1918: *Zwei Männer* (GW XI, 248)
- Sept/ Okt. 1918: *Die Knaben*. (Gedichtet 1899, GW XI, 37-47) Erschienen in: *Komödien*. Berlin: Cassirer 1919. Der Abdruck in der Zeitschrift als Werbemaßnahme für das Buch.
- März/April 1919: *Zwei Prosastücke*: 1. *Das erste Gedicht* (GW VI, 279); 2. *Die Straße (I)* (GW VII, 22)
- Sept/Okt.1919: *Das letzte Prosastück* (GW VII, 70); *Puppe* (Gedicht; GW XI, 158)

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:

Br Walser, Robert: *Das Gesamtwerk*. Hg. von Jochen Greven. Bd. 12/2: *Briefe*. Hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Genf und Hamburg: Helmut Kossodo 1966–1975.

GW Walser, Robert: *Das Gesamtwerk*. Hg. von Jochen Greven. 12 Bde. Genf, Hamburg: Helmut Kossodo 1966–1975.

Primärliteratur

Schäfer, Wilhelm: *Vorwort*. In: *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst* Jg. 5, Bd. 9 (Januar–Juni 1905), [S. 1–2].

Schäfer, Wilhelm: *Vallendar*. In: *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ›Protest deutscher Künstler‹*. Mit Beiträgen dt. Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller. München: Piper 1911, S. 106–108.

Schäfer, Wilhelm: *Lebensabriß*. München: Georg Müller 1918.

Schäfer, Wilhelm: *Die moderne Malerei der deutschen Schweiz*. Leipzig: H. Hessel 1924 (Die Schweiz im deutschen Geistesleben: eine Sammlung von Darstellungen und Texten, Ill. Reihe, 2).

Schäfer, Wilhelm: *Lebensabriß*. München Georg Müller 1928.

Schäfer, Wilhelm: *Mein Leben. Rechenschaft*. Berlin: Junker und Dünnhaupt 1934.

Schäfer, Wilhelm: *Meine Eltern*. München: Albert Langen, Georg Müller 1937.

Schäfer, Wilhelm: *Rechenschaft*. Kampen-Niederrhein: Thomas-Verlag 1948.

Sekundärliteratur

Baumgartner, Marcel: *›Schweizer Kunst‹ und ›deutsche Natur‹. Wilhelm Schäfer, der ›Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein‹ und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. In: François de Capitani und Georg Germann (Hg.): *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914*.

Probleme – Errungenschaften – Mißerfolge. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag 1987, S. 291–307.

Baumgartner, Marcel: *Buri, Wilhelm Schäfer und die ›Rheinlande‹*. In: Ulrich Gerster: *Max Buri und seine Zeitgenossen: Cuno Amiet, Giocvanni Giacometti, Ferdinand Hodler, Edouard Vallet*. Fondation Saner Studen Stiftung für Schweizer Kunst. Wabern, Bern: Benteli 2002, S. 98–103.

Benn, Joachim: *Robert Walser*. In: *Die Rheinlande*, April 1914. Nachdruck in: Katharina Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 92–102.

Bosch, Manfred: *Wilhelm Schäfer*. In: Bernd Kortländer (Hg.): *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Bielefeld: Aisthesis 1995, S. 298–304.

Brenner, Sabine, Glasow, Kerstin und Kortländer, Bernd (Hg.): *›Beiden Rheinufern angehörig‹. Hermann Hesse und das Rheinland*. Ausstellung, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, vom 1. September bis 9. November 2002. Düsseldorf: Heinrich Heine-Institut 2002 (Ausstellungskataloge des Heinrich-Heine-Instituts, hg. von Joseph A. Kruse).

Brenner, Sabine: *Hermann Hesse und der ›Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter‹*. In: Sabine Brenner, Kerstin Glasow und Bernd Kortländer (Hg.): *›Beiden Rheinufern angehörig‹. Hermann Hesse und das Rheinland*. Ausstellung, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, vom 1. September bis 9. November 2002. Düsseldorf: Heinrich Heine-Institut 2002 (Ausstellungskataloge des Heinrich-Heine-Instituts, hg. von Joseph A. Kruse).

Brenner, Sabine: *›Das Rheinland aus dem Dornröschenschlaf wecken!‹ Zum Profil der Kulturzeitschrift ›Die Rheinlande‹ 1900–1922*. Düsseldorf: Grupello-Verlag 2004.

Döblin, Alfred: *Bilanz der ›Dichterakademie‹*. In: *Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung*, Nr. 21, 25.1.1931.

Glasow, Kerstin: *Der Briefwechsel zwischen Hesse und Wilhelm Schäfer*. In: Sabine Brenner, Kerstin Glasow und Bernd Kortländer (Hg.): *›Beiden Rheinufern angehörig‹. Hermann Hesse und das Rheinland*. Ausstellung, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, vom 1. September bis 9. November 2002. Düsseldorf:

Heinrich Heine-Institut 2002 (Ausstellungskataloge des Heinrich-Heine-Instituts, hg. von Joseph A. Kruse).

Glasow, Kerstin: *Hermann Hesse und die Kulturzeitschrift ›Die Rheinlande‹*. In: Sabine Brenner, Kerstin Glasow und Bernd Kortländer (Hg.): *›Beiden Rheinufern angehörig‹. Hermann Hesse und das Rheinland*. Ausstellung, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, vom 1. September bis 9. November 2002. Düsseldorf: Heinrich Heine-Institut 2002 (Ausstellungskataloge des Heinrich-Heine-Instituts, hg. von Joseph A. Kruse). Seitenzahlen

Greven, Jochen: *Figuren des Widerspruchs. Zeit- und Kulturkritik im Werk Robert Walsers*. In: *Der Deutschunterricht*. Beiheft 1, 1971, S. 93–113. Gekürzte Fassung abgedruckt in: Katharina Kerr: *Über Robert Walser*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 162–193.

Greven, Jochen: *Der ›liebe Chaib‹ und der ›Hirtenknabe‹ – Hermann Hesse und Robert Walser*. In: *Allmende. Zeitschrift für Literatur* 72 (2003), S. 81–106.

Greven, Jochen: *Robert Walser – ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung*. Lengwil: Libelle 2003.

Hamann, Richard, Hermand, Jost: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Bd. 4: *Stilkunst um 1900*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer 1977 (Fischer-Tb. 1180).

Herrenbrück, Edgar: *Literaturverständnis im Wilhelminischen Bürgertum. Eine Untersuchung konservativer Literaturzeitschriften zwischen 1900 und 1914*. Dissertation Göttingen 1970.

Hesse, Hermann: *Robert Walser*. In: *Der Tag*, Berlin 28.4.1909. Nachdruck in: Kerr, Katharina (Hg.): *Über Robert Walser*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 52–57.

Höfer, Conrad: *Wilhelm Schäfer. Bibliographie*. Berlin: Steinkopf 1937.

Kortländer, Bernd: *Wilhelm Schäfer (1868–1952). Eine Dokumentation zu Leben und Werk*. Katalog zur Ausstellung aus Anlass seines 40. Todestages vom 19.9.–20.10.1992 im Bürgerhaus der Gemeinde Ottrau. Hg. vom Heinrich-Heine-Institut. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut 1992.

Kortländer, Bernd: *Ein Frankreichbild aus dem konservativen Lager. Wilhelm Schäfer: ›Die Rheinlande‹ und Frankreich*. In: Helga Abret u. a. (Hg.): *Visions Allemandes*

de la France (1871–1914) – Frankreich aus deutscher Sicht (1871–1914). Bern: Lang 1995 (Gallo-Germanica, 15), S. 279–296.

Kortländer, Bernd: *Ein unbekanntes Walser-Gedicht*. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* 12/12a (2004), S. 52–54.

Michels, Volker: ›*Der Grund, weshalb ich in der Anstalt gelandet bin*‹. *Hermann Hesse und Robert Walser*. In: *Quarto* 8 (1997), S. 81–91.

Schäfer, Wilhelm: *Der Maler*. In: *Die Rheinlande*, Juni 1907. Nachdruck in: Katharina Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 47.

Schäfer, Wilhelm: *Der Gehülfe*. In: *Die Rheinlande*, Dezember 1908. Nachdruck in Katharina Kerr (Hg.): *Über Robert Walser*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 48–49.

Schünemann, Peter: *Robert Walser*. Berlin: Colloquium 1989 (Köpfe des 20. Jahrhunderts, 112).

Vinnen, Carl: *Ein Protest deutscher Künstler*. Mit einer Einleitung von Carl Vinnen. Jena: Diederichs 1911.

Wilpert, Gero von und Gühring, Adolf: *Erstausgaben deutscher Dichtung. Eine Bibliografie zur deutschen Literatur, 1600–1990*. 2. vollst., überarb. Auflage. Stuttgart: A. Kröner 1992.

Archive

Rheinisches Literaturarchiv im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, Nachlass Wilhelm Schäfer.