

Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft

11 (2009)

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

| | |
|---|----|
| Tamara Evans: »Ich finde es schön, daß sie unglücklich ist«: Erfahrungen mit Robert Walsers wunderlichen Frauenbildern | 3 |
| Marianne Schuller: Zwischen Brief und Literatur. Zu Robert Walsers Korrespondenz mit Frieda Mermet | 16 |
| Marc Caduff: Die Lust des Lesers. Frauenfiguren in Robert Walsers <i>Geschwister Tanner</i> | 28 |
| Bernhard Böschenstein: Erinnerungen an Lisa Walser | 39 |

Vorbemerkung

Die hier versammelten Vorträge wurden an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft vom 9. Oktober bis 11. Oktober 2009 in Solothurn zum Thema *Robert Walsers Frauenbilder* 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_2009-11.pdf

ISSN: 2673-7388

»Ich finde es schön, daß sie unglücklich ist«:

Erfahrungen mit Robert Walsers wunderlichen Frauenbildern

von Tamara Evans (New York)

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

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

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

¹ Vgl. Heffernan: *Provocation from the Periphery*.

he punktueller Erfahrungen im Verlauf meiner Wiederbegegnung mit ihnen im Hinblick auf die heutige Tagung.

I

Wenn ich in meine Rolle der typischen Leserin hineinschlüpfe, die auch zu sein ich mir das Recht herausnehme, frei vom Gepäck unserer Zunft; wenn ich also in solcher Weise unbelastet über diese Frauenbilder nachdenke – diese Klara Agappaia zum Beispiel oder »das Fräulein« (GWS 6, 16) Benjamenta oder all diese peinlich lasziven und gleichzeitig verklemmten Damen und Gräfinnen und Wirtinnen, dann merke ich, dass ich keiner auch nur annähernd das abgewinnen kann, was sich mir in meinem Leseleben in reicher Auswahl anderweitig angeboten hat. Das trifft auch dann noch zu, wenn ich mein Gepäck wieder dabei habe und mich daran erinnere, dass diese Frauenbilder Konstrukte der Walserschen Idee des Weiblichen sind und wir uns bei der Analyse davor hüten müssen, um mit Silvia Bovenschen zu reden, »diese Vexierbilder unmittelbar der Wirklichkeit zuzuschlagen«.² Lassen wir einige von ihnen Revue passieren, diese von Autoren – nicht Autorinnen – komponierten Frauenbilder aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert: Effi Briest, rührend jung im blau-weiß gestreiften Sommerkleid mit Matrosenkragen – auf ihrer Schaukel und auch sonst immer »Tochter der Luft«; Toni Buddenbrook-Grünlich-Permaneder, die es trotz der Erwartungen ihres großbürgerlichen Klans nicht, in den Worten ihrer Mutter, zur »klugen und tüchtigen Frau« bringen wird; Emma Bovary, von Anfang an unrettbar verdorben durch die in der Klosterschule in aller Heimlichkeit verschlungenen schlechten Romane; Tolstois Natascha, die noch das Gedankenleben des kranken Baur hier im benachbarten Amrein mit ihrer Gegenwartigkeit verzaubert. Keine der Walserschen Frauenfiguren scheint so lebensnah wie die Gotthelfschen oder Kellerschen; keiner gewährt Walser ein Innenleben so reich und nuanciert wie beispielsweise jenes der Isabel Archer in Henry James' *Portrait of a Lady*. Kurzum, wenn auch nicht immer und nicht restlos, gemessen an diesen und vielen anderen literarischen Frauenbildern, erscheinen mir die Walserschen defizitär und wunderbarlich. Warum und wie denn?

² Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 58.

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

II

Nehmen wir uns einmal Klara in *Geschwister Tanner* vor, von der es, wie ich zeigen möchte, gleich drei oder vier Bilder gibt, Klara I bis Klara IV. Zu Klara I: im zweiten Kapitel wird erzählt, dass sie in »einem eleganten, freigelegenen Hause, das einen Garten hatte« wohnt; dass ein Mädchen dem »Draußenstehenden« die Tür öffnet, und eine »schöne[] Dame« (GWS 4, 23f.) ihn drinnen empfängt: Klara Agappaia. Näher beschreibt ihr Mann sie dann im nächsten Kapitel: »Schwarzgekleidet vom Kopf bis zu den Füßen. Große, schlanke Erscheinung«; ein »breite[r] Hut mit herabhängenden Federn« und »ein Windspiel, [das sie] an einer dünnen, schwarzen Leine [bei sich] führt«. (GWS 4, 44) Es ist das Bild von Klara als Jugendstil-Frau im wohlhabenden Ambiente und mit *allure* frei nach Aubrey Vincent Beardsley oder Karl Walser. Ganz und gar standes- und geschlechtsspezifisch ist Klara Agappaia auch philanthropisch engagiert, als Wohltäterin im Verein für Mäßigkeit und Volkswohl, eine Rolle, in der sie Simon Tanner wie »ein Engel«, erscheint, der »zu den Elenden und Armen [niederschwebt]« (GWS 4, 65). Charles Dickens lässt grüßen: Wohltätigkeit und Philanthropie waren ein stetes Anliegen im 19. Jahrhundert; in wohltätigen Vereinen spielten Frauen eine wichtige Rolle, weil man sie moralisch und temperamentsmäßig für solche Aufgaben besonders geeignet hielt.³ Kurz, es ist ein Thema, das im Gesellschaftsroman der Epoche immer wieder seinen Niederschlag gefunden hat.

Klara II: Sie macht sich ein Bild von sich selber – als Frau im Machtbereich des Mannes. Weil Agappaia als Forscher »die ganze Zeit abwesend« ist, unterwegs »auf weiten Reisen«, ist sie »oft so allein in diesem abgelegenen Hause« und »ängstigt« sich dann (GWS 4, 27). Sie empfindet sich außerdem als ungebildet: ihr Mann »segelt auf allen Meeren, von deren bloßem Vorhandensein«, wie sie behauptet, sie selber »keine

³ Vgl. Bergman, Bernardi: *Our Sisters' Keepers* und Ginzberg: *Women and the Work of Benevolence*.

Ahnung hat« (GWS 4, 27); und bei Gelegenheit bezeichnet sie sich gar als »eine dumme, dumme, dumme Frau, nicht wahr.« (GWS 4, 56) Mit dieser Klara inszeniert Walser neben der gutbürgerlichen Ehefrau und Wohltäterin ein weiteres stereotypes Weiblichkeitsbild, das sich aus Alleinsein, Angst und Liebesmangel zusammensetzt (die Formel Effi Briest). Zwei weitere Komponenten kommen hinzu: erstens, ihre Krankheit (sie leidet an der Fallsucht oder sind es hysterische Symptome, die sie zu Fall bringen?) und zweitens, ihre Identifikation mit Natur (sowohl Klara als auch die Blätter im Garten »lispeln« und »lispeln« [GWS 4, 92 und 280]). Was Wunder wenn es mit dieser besonderen Mischung von Eigenschaften zum Ehebruch kommt: Klara, von einer *amour fou* ergriffen, wirft sich in Kaspars Arme, und so unbändig ist ihre Leidenschaft, dass da sogar noch ein ganz klein wenig Platz für Simon bleibt: eine *ménage à trois*? Es ist nicht ganz auszuschließen.

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

Klara III ist Gegenbild sowohl von Klara I als auch von Klara II: Wenn Simon ihr wieder begegnet, hat sie die Armen lieben gelernt und findet unter ihnen eine neue Aufgabe. Sie ist nicht der Himmelsbote von damals, als der sie Simon in der Speisehalle erschien, eine jener »lieben gütigen Frauen [in] eine[m] Saal voll kleiner, armer Kinder, [die sehen wollen], wie diese sich an einem Festmahl ergötzen.« (GWS 4, 61); jetzt ist sie die »Königin der Armen« (GWS 4, 293), wird »als Fürstin« (ebd.) geehrt; sie hat sich »zur Herrin und Bevormunderin« (GWS 4, 294) und zur »Erzieherin« (GWS 4, 295) dieser Menschen gemacht. Das Bild der *caritas* wird mit dem Bild der Macht vertauscht. Ändern werden sich die Verhältnisse auch in ihrem privaten Leben, sobald sie Arthur, einen jungen reichen Mann aus der Nachbarschaft ehelicht. Somit ist zwar ihre Rückkehr ins bürgerliche Leben gesichert, aber der Mann, den sie heiratet, »steht un-

vergleichbar hilflos vor [ihr] in der Welt da« und »tut alles, was [sie] will.« (GWS 4, 296) Dieser Mann steht eindeutig im Machtbereich der Frau, die patriarchale Familienstruktur wird auf den Kopf gestellt.

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

Wie wir wissen, ist Walser, trotz der bereits von Walter Benjamin beobachteten Geschwätzigkeit seiner Figuren, ein Autor des Aussparens, des scharfen Schnitts: Weil nuancierte Motivierungen, die Klaras Biographie als Kontinuum zusammenfassen könnten, fehlen und die erzählte Zeit – anderthalb Jahre – so knapp bemessen ist, wirkt Klara Agappaias Werdegang von der bourgeoisen Dame über die Geliebte von Künstlern und Studenten bis zur sozial engagierten Aktivistin in einem ärmlichen Viertel psychologisch gesehen nicht plausibel. Etwas überspitzt dürfte dieses literarische Frauenporträt »als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes« (GWS 12, 323) Bild bezeichnet werden: Walser reiht Bilder von Frauen aneinander, die alle Klara heißen. Sind es paratextuelle, konforme Bilder aus dem Literaturkanon und dem Trivialroman, die Walser hier locker verbunden einbringt und die er als seine eigenen, veränderten Konstrukte wieder entlässt – ganz im Stil seiner uns in anderen Kontexten vertrauten Wiederverwertungspraxis? Sicher. Oder sollten wir weitergehen und in Bovenschens⁴ Nachfrage fragen, ob Klara ihre Rollen mit den Männern wechselt, die ihr diese Rollen antragen? Reflektiert Robert Walser bereits die patriarchalische Inszenierung der ›Weiblichkeit‹? Vielleicht. Oder sollen wir uns Valerie Heffernan anschließen, die mit Hilfe von Judith Butlers Subjekttheorie und dem Begriff der Performativität an Hand von Mikrogrammen nachzuweisen versucht, dass Walsers weibliche Figuren eine Parodie

⁴ Vgl. (zu *Lulu*) Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 43ff: »Lulu demonstriert die Austauschbarkeit dieser Klischees.« S. 48.

auf bekannte weibliche Archetypen sind, dass sie stereotyp geschlechtsidentisches Verhalten nachahmen und dass seine späten Texte somit zeigen, dass jeglicher Versuch, das Weibliche darzustellen, unvermeidbar zu einer Wiederholung etablierter Stereotypen verkommt. Gemäß Judith Butler ist »Geschlechtsidentität [...] ein Artefakt«⁵, »eine vielschichtige kulturelle Konstruktion«⁶. Sie lässt sich »inszenieren, wiederholen und verschieben«.⁷ Auf Klara I–IV zurückkommend ließe sich möglicherweise sagen, dass diese Figur in all ihren Varianten uns auf die performativen Aspekte geschlechtsidentischen Verhaltens aufmerksam macht. Walser lässt Klara konventionelle weibliche Rollen nachahmen und auswechseln und zeigt damit, dass Geschlechtsidentität unendlich viel komplexer ist, als die oberflächlichen Darstellungen des Weiblichen vorgeben. Ob der Transfer von Heffernans Analysen ausgewählter Mikrogramme auf Walsers ersten Roman vertretbar ist, bleibt für mich ungewiss.⁸

III

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

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

⁵ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 23. (Original englisch, *Gender Trouble* [1990]).

⁶ Ebd., S. 65.

⁷ Ebd., S. 58.

⁸ Vgl. Heffernan: *Provocation from the Periphery*, S. 103–121.

Solch misogyne, adoleszente Weisheiten beziehen sich aber nicht auf Fräulein Benjamenta, die Jakob von Gunten mit ganz anderen Attributen in seine Welt einzuordnen versucht. Bereits die vielen Benennungen, die Jakob auf sie anwendet, weisen auf die Verunsicherung hin, die aus seinen Kontakten mit ihr hervorgeht. Obschon »Fräulein« als Anrede zu Walsers Zeit nicht wie heutzutage tabuisiert war, horcht man auf, denn sie wird damit als Tochter oder Schwester sexuell neutralisiert, wohingegen die Bezeichnung »das Mädchen« (GWS 6, 162) – wenn er von ihr träumt – ihre Unberührtheit und zugleich ihre erotische Ausstrahlung meint. Dass Jakob Fräulein Benjamenta ab und zu und distanzierend die »Lehrerin« (GWS 6, 49) nennt und sie damit in expressiv-nostalgischer Manier auf ihren Beruf reduziert, ist weit weniger auffallend als Bezeichnungen wie die »Vorsteherin« (GWS 6, 153) oder ganz besonders »Fräulein Vorsteher« (GWS 6, 53), »Herrin« (GWS 6, 152) und »Feldweibel« (GWS 6, 56), die Lisa Benjamenta allesamt dem Bereich männlicher Autorität zuordnen und ihre Weiblichkeit dementsprechend verdrängen. Allerdings beobachtet Jakob von Gunten auch Attribute ihrer Weiblichkeit, die ihm zu denken geben:

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

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

Auf ihr Leiden kann er aber auch mit einer unheimlichen Mischung von Erregtheit und Kälte reagieren: »Aber Fräulein Vorsteher weint? Was ist das? Warum bin ich so seltsam glücklich? Bin ich verrückt?« (GWS 6, 53) Er ähnelt darin Simon Tanner und Josef Marti, die an der Betrachtung weiblichen Unglücks oder weiblicher Hinfälligkeit offensichtlich Gefallen finden. Simon »finde[t] es schön, daß [Klara] unglücklich ist«

(GWS 4, 112) und Josef Marti meint, dass »der Ausdruck des Bangens« (GWS 5, 185) Frau Tobler gut stehe und ihr »die Krankheit eher Schönheit zutrug als wegnehm« (GWS 5, 220).

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

Gemäß Lena Lindhoff in ihrer *Einführung in die feministische Literaturtheorie* hat die feministische Literaturwissenschaft, sich auf zwei Schlüsseltexte von E. A. Poe beziehend,¹⁰ argumentiert, dass

›Kunstproduktion [...] immer eine Form von Entlebendigung zum Zwecke der Überwindung von Zeitlichkeit [ist]‹. [...] Daß die Kunst diesen Prozeß [...] meist als die Tötung einer Frau inszeniert, hat seinen Grund im patriarchalischen Weiblichkeitsmythos, der das Lebendige, Körperliche, Sinnliche

⁹ So zusammengefasst von Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S. 26; Bronfen: *Over Her Dead Body*, S. xii: »Femininity and death cause a disorder to stability, mark moments of ambivalence, disruption or duplicity and their eradication produces a recuperation of order, a return to stability.«

¹⁰ Vgl. Poe: *Philosophy of Composition* (1846), S. 12 »The death [...] of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.« U. a. von Bronfen in *Over Her Dead Body* ausführlich behandelt.

[...] und Vergängliche als das ›Andere‹ des Subjekts in die Gegenbilder ›Natur‹ und ›Tod‹ bannt und mit dem ›Weiblichen‹ identifiziert.¹¹

Hierzu, so glaube ich, statuiert Walsers *Jakob von Gunten* gerade kein Exempel. Denn obschon in Fräulein Benjamenta das ›Andere‹ zu erkennen ist und obschon es über ihre Leiche geht, schließt ihre Hybridität die singuläre Identifikation mit dem Weiblichen aus. Sie ist daneben ja auch stets Autoritätsfigur. Außerdem führt ihr Tod auf der Handlungsebene nicht zu einer Produktion von Kunst, zu männlicher Autorschaft – im Gegenteil, weder Jakob noch Herr Benjamenta sind am Ende des Romans Kunst- oder Kulturschaffende. Zusammen entschwinden sie vielmehr »dem, was man europäische Kultur nennt, für immer, oder wenigstens für sehr, sehr lange Zeit« (GWS 6, 162).¹² In *Jakob von Gunten* praktiziert Walser auch die Umkehrung dessen, was die nach 1900 von Georg Simmel, Max Scheler und Karl Scheffler geführte sogenannte ›Diskussion ums Weib‹ verbreitete. Karl Scheffler beispielsweise verkündete in seiner 1908 erschienenen Publikation *Die Frau und die Kunst* folgendes: »Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewußte und gewollte des Mannes heißt Kultur.«¹³ Jakob aber ist eine Null und will an nichts mehr denken und an die Kultur schon gar nicht. »[L]eben, atmen, sein« (GWS 6, 164): So gestaltet sich das neue Programm. Zurück bleibt die schöne Leiche Fräulein Vorstehers, und es ist nicht ganz auszuschließen, dass ausgerechnet sie, die Frau, die Verwalterin der negativ besetzten ›europäischen Kultur‹ ist – einer kranken, sterbenden Kultur, von deren hegemonialem Anspruch sich die beiden Männer distanzieren.

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

¹¹ Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S. 26.

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

¹³ Scheffler: *Die Frau und die Kunst*. Zit. nach Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 32.

¹⁴ Bronfen: *Over Her Dead Body*, S. 13.

IV

Koda oder Umkehrung der Umkehrung. 1912 veröffentlichte Walser in *Kunst und Künstler* die erste seiner Bildbeschreibungen von van Goghs *Arlesierin*. Er muss das Bild wohl an der Berliner Sezessions-Ausstellung von 1912 gesehen haben. Derselbe Karl Scheffler, von dem soeben die Rede war, schickte der Reproduktion der *Arlesierin* und Walsers Aufsatz eine Rezension der Ausstellung voraus und nahm darin auch lobend auf Walsers Text Bezug: »Wie [die ›Arlesierin‹] auf einen Dichter wirkt, zeigen die Worte Robert Walsers in diesem Heft.«¹⁵ Van Goghs Modell, Madame Marie Ginoux, wird von Walser umgedeutet als »Frau schlechtweg« (GWS 8, 58), als eine »Frau aus dem täglichen Leben« (GWS 8, 59) und besonders emphatisch als »Dulderin« (ebd.). Er stilisiert sie zu einer innerweltlichen Heiligen auf Goldgrund und macht aus ihr eine Ikone, eine *mulier dolosa*, wenn man so will, ganz im Sinn des Herausgebers, der die Passivität als eine wesensmäßige Eigenschaft des ›Weibes‹ begreifen wollte. Die Kultur hingegen, wie Sie bereits gehört haben, ist Sache des Mannes – eine Ansicht zu der Walser mit diesem Text seinen Beitrag leistet, indem er van Goghs Frauenporträt manipuliert: Madame Ginoux wird auf van Goghs Porträt von 1888 als zeitgenössische, in Gedanken versunkene Leserin dargestellt. Walsers *Arlesierin* ist – um mit Klara IV zu sprechen, »nur eine Frau« (GWS 5, 135). Die am unteren linken Bildrand zerlesenen Taschenbuchromane hat Robert Walser einfach weggedichtet.

V

Da steh' ich nun und bin so klug als wie zuvor. Doch Spaß beiseite. Silvia Bovenschen, Elisabeth Bronfen und Judith Butler bieten neues Rüstzeug zum Verständnis von Robert Walsers Texten und können uns im Umgang mit Walsers wunderlichen Frauenbildern ein gutes Stück weiterhelfen. Grundsätzlich jedoch kreieren wir mit der Palette feministischer Theorien keinen *neuen* Robert Walser. Unter der Hand des Erzählers schlüpft Klara von einer Rolle in die nächste, sei es, dass für sie als Figur im Literatursystem nur eine bestimmte Anzahl von Rollen zur Verfügung steht (die elegante, philanthropische Dame; die in der Bohème lebende Ehebrecherin; die sozial engagierte Aktivistin), sei es, dass sie ihre Identität den Männern, mit denen sie lebt, anpasst und der jeweiligen

¹⁵ Scheffler: *Berliner Secession*, S. 440.

Situation entsprechend wechselt. Auch die beiden anderen hier untersuchten Walserschen Frauenbilder, Fräulein Benjamenta und van Goghs Marie Ginoux, führen zum Schluss, dass Walser Geschlechtsidentität als eine »vielschichtige kulturelle Konstruktion« imaginiert hat. Nicht nur seine Frauenbilder sondern auch seine Männerbilder lassen sich bekanntlich »wiederholen und verschieben« (Butler).

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

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:

GWS Walser, Robert: *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*. Hg. von Jochen Greven. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (Jubiläumsausgabe edition Suhrkamp).

Sekundärliteratur

Bergman, Jill und Bernardi, Debra: *Our Sisters' Keepers: Nineteenth-Century Benevolence Literature by American Women*. Tuscaloosa: University of Alabama Press 2005 (Studies in American literary realism and naturalism).

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (Edition Suhrkamp; 921).

Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press 1992.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt von Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (Edition Suhrkamp; 1722. Neue Folge; 722).

Ginzberg, Lori D.: *Women and the Work of Benevolence: Morality, Politics, and Class in the Nineteenth-Century United States*. New Haven et al.: Yale University Press 1992 (Yale historical publications).

Heffernan, Valerie: *Provocation from the Periphery: Robert Walser Re-examined*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Diss. National University of Ireland, Maynooth 2004).

Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1995 (Sammlung Metzler; 285).

Poe, Edgar Allan: *Philosophy of Composition*. In: Ders.: *The Raven and other Poems. Preceded by The Philosophy of Composition*. Leipzig: Insel 1920, S. 3–20 (Pandora; 38).

Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst. Eine Studie*. Berlin: Julius Bard 1908.

Scheffler, Karl: *Berliner Secession*. In: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe* 10,9 (1912), S. 432–441.

Zwischen Brief und Literatur

Zu Robert Walsers Korrespondenz mit Frieda Mermet

von Marianne Schuller (Hamburg)

Die literarische Produktion Robert Walsers ist durch eine auffallende Vielzahl von Briefen bestimmt. Dieser Befund, den das von Jochen Greven erstellte Gesamtverzeichnis der *Kleinen Prosa* auf den ersten Blick bestätigt, wird angesichts des ungewissen literarischen Status des ›Briefes‹ zumindest seit dem 18. Jahrhundert, signifikant. Einerseits wird der Brief – wie im Sturm und Drang – zu jenem Gebilde stilisiert, das als unmittelbarer Ausdruck des Herzens seine Geschriebenheit und Literarizität vergisst. Ist mit dieser Vergessenheit der Umstand verbunden, dass der Brief im 18. Jahrhundert als ›weibliches Genre‹ kursiert, so wird er andererseits, wie in der Romantik, als reiner Text im Sinne eines hoch literarischen Kunsterzeugnisses entworfen. Diesem Schwancken entspricht eine Vielfalt der Definitionen und Umschreibungen. Sie sind als Symptom dafür lesbar, dass der ›Brief‹ nie nur eines, sondern Vieles ist: privates Schriftstück, biografisches Dokument, literarisches Erzeugnis. Er ist, um es mit Jacques Derrida zu sagen, kein eigens Genre, sondern alle »Genres in Einem«¹.

Robert Walser war auch ein Briefschreiber im Sinne einer Korrespondenz, die weniger mit einem Autor als vielmehr mit einem Schreiber, die weniger mit einem Absender als vielmehr mit einem Empfänger rechnet. Diese Briefe jedoch, die wir ›privat‹ nennen, zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass die Grenzen zwischen Literatur und ›persönlicher Aussage‹ selber porös und fraglich werden. Dies gilt auch für den Briefwechsel mit Frieda Mermet, der sich von 1914 bis 1929, bis zu Walsers Eintritt in die Heilanstalt Waldau, und darüber hinaus erstreckt. Der letzte Brief an Frieda Mermet stammt vom 20. April 1942. Als der kontinuierlichste, intensivste und ›intimste‹ Brief-

¹ Derrida: *Die Postkarte*, S. 79. Vgl. vor allem auch Henke: *Eigensinnige Briefe*; diesem Text verdanke ich viele Anregungen.

wechsel erscheint er für die Frage nach der Korrespondenz zwischen Literatur und Brief von besonderem Interesse: In dem Maße nämlich, wie sich die Mermet-Briefe im sanften Verschleifen der Grenzen hervorbringen, ist auch das Verhältnis von Genre und Gender berührt. Um mit Peter von Matt zu sprechen, handelt es sich um »ein hocherotisches Unternehmen, das sich gerade durch seine poetischen Qualitäten der Deutung raffiniert widersetzt [...]«². Anders gesagt: Bei der Lektüre dieses nur einseitig erhaltenen Briefwechsels – die Briefe sind nur von Frieda Mermet, nicht aber Walser aufbewahrt worden – stellt sich, wie bei der Lektüre des Walserschen literarischen Werks, der Eindruck von Monotonie und Langweile ein, der jedoch – und das ist das Rätselhafte, Beglückende und Unheimliche – nicht im Gegensatz zur Faszination steht. Als Beispiel für diesen die Lektüre begleitenden Eindruck von Langweile und unbegreiflicher Faszination sei Peter Bichsel angeführt, der mit Bezug auf die *Geschwister Tanner* formuliert:

In den ›Geschwistern‹ geschieht wirklich fast nichts, nicht mehr als ein bisschen Leben, und es gibt in diesem Buch keine Geschichte, die den Leser vorantreiben würde, das Buch wird nur durch Sprache vorangetrieben.³

Diese rätselhafte Verschränktheit von Langweile und Faszination gilt auch in besonderem Maße für die Wucherung der Prosastücke, für die Wiederholung immer ähnlicher werdender Motive und Erzählabläufe. Deutet sich in der Wendung auf die treibende Kraft der Sprache das Moment des Faszinosums an, so ist zu erkunden, worin diese besteht. Das vielfach beobachtete »Überhandnehmen der Vielfalt«⁴ von Wörtern nämlich bewirkt auch deren Einebnung. Damit erzeugt der Überfluss an Material nicht nur ein Gefühl der Langweile, sondern, entscheidender und dem Faszinosum schon näherkommend, er erschwert auch jeglichen hermeneutischen Zugang zum Text. Die in Gleichgültigkeit der Wörter auslaufende Fülle untergräbt ein Lesen, das Bedeutendes von Unbedeutendem, Sinnvolles von Sinnlosem scheidet.

Wenn Lesen als eine Selektionsmethode zerfällt, kann es keine gültige Ordnung oder kohärenten Zusammenhang herstellen. Die Unbestimmtheit der einzelnen Stellen als einzelne und besondere Stellen lässt sich nicht lückenlos in ein bestimmtes System

² von Matt: *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?*, S. 100.

³ Bichsel: *Geschwister Tanner lesen*, S. 83.

⁴ Frey: *Der unendliche Text*, S. 216.

klar gegliederter Text-Örter und Text-Topografien überführen. Dieses Vorgehen Walsers zeigt nicht zuletzt daran, dass es, wie es sich auch bei Bichsel andeutet, nicht möglich ist, zu einer Zusammenfassung oder Paraphrase zu kommen. In dem Maße, wie diese Unbestimmtheiten eine Paraphrase untergraben, untergraben sie »the assumption that a sign may function as a clear and unproblematical index of a repeatable meaning.«⁵

Der Überfluss an Material und Wörtern zeitigt eine Art Un-Sinn: Der Un-Sinn jedoch ist nicht die schlichte Negation als Nicht-Sinn, sondern tritt als Generator und Potenzierer von Sinn in Kraft. Indem der Sinn sich zeigt als das, was aus dem gleichförmigen Feld der grauen Buchstaben – aus dem Bleistiftgebiet – durch Positionierung und Konstellation der Wörter entspringt, sind es die Lücken dazwischen oder, mit Walser zu sprechen, die »Unausgesprochenheiten«, aus denen sich die bedeutende Gestalt des Textes ergibt. In einem Brief vom 18. März 1926 schreibt Walser: »Aus den Unausgesprochenheiten entwickelt sich das Gestaltliche.« (Br, 267) Indem der Text durch das bewegliche Ineinander von Monotonie und anhaltender unaufhörlicher Sinnsetzung vorangetrieben wird, nimmt er uns, beglückend und unheimlich, mit. Die Monotonie wird nicht aufgelöst, sondern sie wird rätselhaft.

Die rätselhafte Monotonie der Wiederholung des scheinbar Immergleichen zeichnet nicht nur die Literatur, sondern auch die Mermet-Briefe Walsers aus. Dazu trägt, wie häufig bemerkt worden ist, zunächst einmal die sich *quasi* in jedem Brief wiederholende Danksagung für die von Frieda Mermet an Robert Walser übersandten, mit Wurst, Käse, Wein, Butter, Tee sowie allerlei Süßigkeiten bestückten »Päckli« (Br, 165) bei. Danksagungen wie diese aus Biel vom 10. Juli 1918 sind Legion:

Liebe Madame Mermet.

Ich erhielt Ihre liebe Sendung von Thee und Käse nebst stark mit Butterschicht zurechtgestrichenem Butterbrot, das herrlich schmeckte. Ebenso war der Käse sehr gut, ich habe ihn mit aller Lust zu Gemüt geführt, d.h. in den Mund gesteckt. Alle diese Sachen, liebe Frau Mermet, haben an mir einen dankbaren und verständnisvollen Esser und Genießer gefunden. (Br, 136f.)

⁵ Jacobs: *The Dissimulating Harmony*, S. 30. Die Anregung verdanke ich Jörg Kreienbrock und seiner demnächst erscheinenden Dissertation zu Walser.

Aufgrund des vorhandenen Textbestandes hat Peter von Matt darauf hingewiesen, dass das »Briefleben, das Walser mit der Glätterin von Bellelay führt«, von ihm allein gesteuert und geregelt wird.⁶ Dazu gehöre der Umstand, dass der Briefwechsel von Walser in ein »jahrzehntelanges Fütterungsritual« verwandelt werde. »Er verlangt Atzung aus ihren Händen wie ein junger Vogel aus dem Schnabel der Alten, will Atzung in Brocken, in Bitzen, in Mocken, in Stücken.«⁷ Immer wieder fällt, worauf auch von Matt hinweist, im Zusammenhang mit dieser erotischen Fütterung das Wort »Stück«, »Stückli« bzw. »Stücke« (alle Zit. Br, 166), also jenes Wort, das auch sein gleichzeitiges Schreiben bestimmt bzw. die Form, die es angenommen hat. »Schriftsteller«, so heißt es in raffiniert obszöner Überblendung von ›Stück‹ als Nahrungsquantum und Prosaarbeit,

Schriftsteller stecken gern Stücke von weißmehligem Wecken in den Mund. Im Uebrigen bin ich fleißig gewesen und habe ein weiteres Stück Arbeit hinter mir, nämlich die Zusammenstellung von dreißig Prosastücken, die ein sehr nettes Buch darstellen. [...] Viel Neuigkeiten kann ich nicht auftischen [...]. (Br, 165f.)

Bevorzugt Walser, zumindest in den Briefen, das Verb ›auftischen‹ für die sprachlichen Vorgänge der Mitteilung, so scheint Frieda Mermet in einem ihrer Briefe auf die Mehrdeutigkeit des Wortes ›Stück‹ und die dadurch erzeugte sexuelle Komponente angespielt zu haben. Walser reagiert darauf, indem er schreibt:

Ich danke Ihnen auch für Ihren letzten lieben Brief, wo Sie am Schlusse die nette lustige Anspielung machten, daß Sie in bezug auf Bonbons und Pralinés ein Gegenstückli wüßten, was mich veranlaßt hat, ziemlich eifrig und lang heruzustudieren, wie Sie's wohl verstanden haben möchten. Vielleicht sagen Sie es mir gelegentlich mündlich, ich würde Sie sehr darum bitten. (Br, 128)

Was sich hier ausnimmt wie eine bloße Abwehr des Verstehens, ist zugleich ein Verstehen: Walser versteht nur zu gut, sonst bestünde kein Grund vorzugeben, nicht zu verstehen. Aber hier wird nicht einfach Nicht-Verstehen vorgetäuscht, sondern es zeichnet sich ein mit dem Verstehen, auch mit dem ›Verstehen‹ von Sexualität, gegebenes Kippmoment ab: Walser versteht, indem er zugleich nicht-versteht: Das nette und lustige Wortspiel der Überblendung von Ess- und Schreibstück auf ein weiteres Stück, auf

⁶ von Matt: *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?*, S. 101.

⁷ Ebd.

ein Stück Sexualität, wird im Schreiben nicht fortgesetzt, aber auch nicht einfach ab- oder unterbrochen. Vielmehr tut sich als Nicht-Verstehen eine Differenz dazwischen auf, welche das sexuelle Wortspiel allererst ermöglicht.⁸

Das erotische Fütterungsritual im Modus einer monoton anmutenden Wiederholung hat, worauf Silvia Henke hinweist, auch eine poetologische Dimension. In einem an seine Schwester Lisa adressierten Brief vom 30. Juli 1897, der zufällig als erster erhalten ist und der vorliegenden Briefedition gleichsam wie ein Herold vorangeht, scheint sich so etwas wie ein Briefkonzept abzuzeichnen:

Ich habe Hunger! Und immer, wenn ich Hunger habe, gelüstet es mich, einen Brief zu schreiben! An irgend jemand! Das ist doch begreiflich! Mit gefülltem Magen denke ich nur an mich, nie an jemand anders! Mit gefülltem Magen bin ich also glücklicher! Denn das ist doch kein Glück, sich nach etwas Fernem zu sehnen! Nun bin ich an dem Punkt, worüber ich in diesem grünen Brief mit Dir reden möchte, sehr gern, wenn ich nur könnte. [kein Ausrufezeichen] Aber ich versuche es: Also was die Sehnsucht betrifft, so ist sie erstens etwas Ueberflüssiges, zweites [sic!] etwas Begreifliches und drittens etwas Unbegreifliches! [...] Aber für heute ist genug! Ach, was soll ich zu Nacht essen? Schwierige Frage in solch traurigen Fressverhältnissen! Siehe, da nützt einem die Sehnsucht auch nichts. (Br, 7f.)

Hier wird eine Bewegung ausgerufen. Sie verläuft vom Hunger zum Brief, vom Brief zur Sehnsucht, dann zurück zum Hunger und wieder zum Brief. Erweist sich damit der Hunger als Grundantrieb zum Brief, so ist der Brief zugleich das, was den Hunger nicht stillt, sondern steigert. Statt Sättigung führt er zum Gewahrwerden eines Mangels mit dem Namen Sehnsucht. Wenn Sehnsucht etwas Überflüssiges genannt wird, so ist darin zugleich auch der Überfluss, also das Gegenteil von Mangel, mitzuhören. Sind also in der Sehnsucht Mangel und Überfluss verschränkt, so setzt sich die Schleife von Hunger und Brief wieder und wieder in Gang: Weil die Sehnsucht das ist, was nicht gestillt werden kann.⁹ Davon sprechen die Mermet-Briefe nicht zuletzt durch die unaufhörlich wiederkehrenden Fütterungsrituale. So sehr sich die Briefe aufs Maul-Stopfen wie darauf verlegen, zerrissene Strümpfe geflickt, also heil zurückzubekommen, setzen sie sich ohne einen Fortschritt hervorzubringen fort. Das heißt zum Beispiel: Robert Walser

⁸ In einem *Brief an Max Rychner* treibt Walser dieses Spiel der Überblendung auf die Spitze: »Sie hätten gesagt, ich sei etwas wie ein Shakespeare des Prosastückli's. In Biel, zu meiner Jugendzeit, ging ich hie und da in die Confiserie Stücker, um Zäner oder Zwänz'gerstückli zu kaufen.« (Br, 237).

⁹ Vgl. Henke: *Eigensinnige Briefe*, S. 189ff.

und Frieda Mermet kommen sich in den vielen Jahren ihres Briefwechsel-Lebens nicht ›näher‹. Es gibt keine »wachsende Vertrautheit, die schließlich in eine dauerhafte Herzlichkeit mündete. Da tut sich einer nicht langsam auf und ist zuletzt mit seinem ganzen Wesen für den andern da.«¹⁰ Aber da ist einer auch nicht das Gegenteil, da ist nicht einer, der da kalt und hart und abweisend wäre. Es gibt kein Näherkommen, nicht weil es abwehrende Distanz, sondern weil es Nähe gibt. »Wenn man sich schreibt, so ist es, als rühre man sich zart und sorgsam an.« (Br, 74)¹¹

Das mit der Erzeugung von Nähe verbundene Wort ›zart‹ in seinen Variationen wie ›Zartheit‹ und ›Zärtlichkeit‹ taucht bei Walser wieder und wieder auf. »Sie müssen in ein Ohr hineinflüstern und Zärtlichkeiten erwidern lernen« (SW 9, 332), heißt es am Schluss der *Geschwister Tanner*, der kein Ende ist. Walsers Zärtlichkeiten und Zartheiten sind Effekt eines Schreibens, dass nicht nur auf das Detail als Gegenstand, sondern auf die kleinsten Differenzen und Differenziertheiten dazwischen achtet und dafür Sorge trägt. ›Zart‹ ist ein Schreiben, das in die Monotonie der Wiederholung winzige Unterbrechungen, Variationen, Nuancierungen und Nuancen einträgt und somit – weit davon entfernt eine Methode der Selbstauslöschung zu sein – zur Schärfung und Stärkung der Aufmerksamkeit führt. Auch im Bereich der »Brief- und Spazierehe«¹², wie von Matt den dreißig Jahre währenden Briefverkehr zwischen Robert Walser und Frieda Mermet genannt hat, der vielleicht doch ein zarter Wechsel von Liebesbriefen ist.

Die Briefe Walsers an Frieda Mermet weisen – auch darauf ist häufig hingewiesen worden – masochistische Färbungen auf. Wie Walser, etwa im Berner Prosastück *Das Knabenhafte*, in seine Auseinandersetzung mit Sacher-Masoch einen Hinweis auf den Mermet-Briefwechsel einstreut – »Eine Frau, mit der ich mich brieflich unterhalte, liebt mich wie einen Knaben zu behandeln« (SW 19, 207) –, so gibt es umgekehrt in seinen Briefen direkte Hinweise auf diesen Schriftsteller. In einem Brief von Anfang Februar 1925 lautet die Abschiedsformel: »Ich küsse Ihnen wie ein galizischer Landmann den Saum ihres entzückenden Unterhöschens und bitte Sie mich Sie herzlich grüßen zu lassen als Ihr Robert Walser.« (Br, 223) In diesem Brief zeigt Walser der Freundin das

¹⁰ von Matt: *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?*, S. 101.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Ebd.

Erscheinen seines Buches *Die Rose* an, in dem das Prosastück *Sacher-Masoch* enthalten ist, das wiederum den Titelhelden als in Galizien geborenen vorstellt.

Als eine manifeste masochistische Fantasie kann der Brief vom 7. August 1918 gelten. Walser schreibt:

Liebe Mama; mit andern Worten

Liebe Frau Mermet.

Ich komme durch die zahlreichen lieben Päckli-Sendungen mehr und mehr in Ihre Gewalt oder unter Ihre lieben Pantöffelchen. Glauben Sie nicht auch? Würde es Ihnen Vergnügen machen, liebe Frau Mermet, mich mit Haut und Haar zu besitzen, ungefähr wie ein Herr einen Hund besitzt? [...] Wissen Sie, liebe Frau Mermet, was ich mir wünsche? Sie seien eine vornehme schöne Madame und ich dürfte dann Ihre Magd sein und eine Mädchenschürze umhaben und Sie bedienen, und wenn Sie nicht zufrieden wären, ich irgendwie Ihren Unmut hervorgerufen hätte, so würden Sie mir Kläpfe geben, nicht wahr, und ich würde über die lieben Kläpfe hellauflachen. [...] Ich strenge Ihre lieben Augen ein wenig sehr an mit diesem engen Gekribsel, nicht wahr, liebe Mama. Vielleicht haben Sie nicht ungern, daß ich Sie so nenne. Es ist dann so, als wenn ich Ihnen in allem gehorsam sein müßte, wie ein kleiner Bub; das möchte ich gerne. Hin und wieder würden Sie recht streng sein und mich strafen, dann würde ich vor Sie hinknien müssen und Sie um Verzeihung bitten. Ueberhaupt würde mich Mama ganz nach Laune und lieber Willkür behandeln. Das sind allerlei einfältige Gedanken, werden Sie sagen, die sich für einen dummen Jungen ziemen oder nicht einmal für einen solchen, aber mir sind es liebe Gedanken. (Br, 138f)

Kehrt diese Fantasie im späteren Aufsatz *Das Knabenhafte* in leichter Variation wieder – auch hier ist von einer Korrespondenz von Literatur und Brief zu sprechen –, so fallen zunächst einmal zwei Merkmale ins Auge: einerseits die Wiederholung des Wortes »lieb / liebe«, das den Brief (und viele andere) durchzieht, andererseits die Variation der Anrede, die über »Frau«, »Mama« und »Madame« verläuft. Diese Variation ist nicht beliebig, sondern darin variieren sich zart Operationen des sacher-masochschen Masochismus. Nach Deleuze¹³ sind sie in einer Annullierung des Vaters zu sehen, die sich in einem »Dreimutterphantasma«¹⁴, in einer »Übertragung der Vaterfunktionen auf die

¹³ Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Studie von Gilles Deleuze, die der im Insel-Verlag erschienenen Edition der *Venus im Pelz* von Sacher Masoch angefügt ist; vgl. Deleuze: *Sacher Masoch*.

¹⁴ Ebd., S. 212.

drei Mutterbilder«¹⁵ vollzieht. In einem Brief aus der Berner Zeit nimmt Walser seine »Vielmütterei«¹⁶ wieder auf, wenn er an Frieda Mermet schreibt:

Gewiß, liebe Frau *Mermet*, schätze ich eine Mama, wie z.B. Sie mir eine sind, sehr hoch ein, Sie dürften das ja zur Genüge wissen. Aber da sind noch viele andere, oder sagen wir, eine ganze stattliche Reihe von Mama's, und wollte ich da einseitig sein, und immer nur an eine einzige Mama denken, so nähnten mir das alle übrigen übel. (Br, 235)

Führt man den Masochismus in der Lesart von Deleuze – und der Masochismus ist, seit seiner ›Erfindung‹ immer schon ein literarisches Phänomen gewesen –, als Horizont der Texte auf, so spielt sich auch hier das die Schreibweise Walsers auszeichnende Moment der gleitenden Variation ab. Eine Variation, die von Frauenbildern ohne männlich-väterlichen Gegenpart als gesetzlicher Instanz getragen wird. Wie nach dem masochistischen Phantasma die »orale Mutter«¹⁷ unter anderem die »große Nährerin«¹⁸ ist, so kommt man kaum umhin, an den Vorgang der Sendungen von Fress-Päckchen an Robert Walser zu denken. Aber vielleicht auch daran, dass Frieda Mermet nicht nur wie eine Variation der großen Nährerin, sondern auch, denkt man an das Flicker der zerrissenen Kleidungsstücke, wie eine große Näherin erscheint.¹⁹

In den Briefen Walsers an Frieda Mermet kommt, wie angedeutet, eine gewisse ›Liebe‹ zum Wort ›Lieb(e)‹ immer wieder ins Spiel. Dabei wird die Gefahr, dass alles in den Briefen nichts als ein Wortspiel ohne Bedenklichkeiten sein könnte, aufgenommen und in einem unaufhörlich wiederholten und variiert nuancierten Spiel um das Wort ›lieb(e)‹ zu einem Gestaltungsprinzip gemacht. So schreibt Walser in »Biel, dem 16. oder 17ten (ich weiß es nicht recht)« [der Herausgeber ergänzt: Dezember 1918], an Frieda Mermet:

Liebe Frau Mermet.
Für Ihren lieben kleinen Brief, der eigentlich kein Brief sondern nur eine Mitteilung ist, danke ich Ihnen, sowie für den Käse und Speck, die gewiß

¹⁵ Ebd., S. 213.

¹⁶ von Matt: *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?*, S. 103.

¹⁷ Deleuze: *Sacher-Masoch*, S. 208.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Der Bezug zu Deleuze und der Struktur des Masochismus ist von Patrick Eiden in seiner Magisterarbeit von 2001: Eiden: *Männlichkeitsvertreter*, auf die ich mich hier beziehe, sehr gut herausgearbeitet worden.

auch lieb sind, da Sie sie in ihre lieben Hände nahmen. Alles, was sie berühren, wird zu etwas Liebem. Alles, was Sie tragen, z.B. Ihre Kleider, ist auch lieb. Ich bin Ihnen einen Brief schuldig, worin das Wörtchen ›lieb‹ etwa hundertmal vorkommt, immer in anderer Art, damit es Ihnen nicht langweilig vorkäme. Aber ich denke, das kleine Wort werde Ihnen immer lieb sein. Da ist es schon wieder vorgekommen und wird vielleicht in unserem Briefwechsel noch oft zur Aussprache gelangen. Was macht ihr nettes, liebes Stupfnäschen? Hier benütze ich den Briefbogen, den Sie mir als zarten Wink sandten, daß ich bald wieder schreiben würde. Also tu ich es, will nicht allzulang damit warten. Auch der Briefbogen ist lieb, weil er von Ihnen kommt und in Ihrer Nähe gewesen ist, in einer von Ihren Schubladen. (Br, 155f.)

Die »Liebe« nimmt die Gestalt der »Lieben Frau Mermet« an; diese überträgt ihre ›Eigenschaft‹, die zugleich eigenschafts- oder qualitätslos bleibt, auf alles, was mit ihr in Berührung oder in ihre Nähe kommt. »Lieb« ist die Adressatin, »lieb« sind ihre Briefe, und schließlich die Briefe des Schreibers, weil er sie auf einem »lieben«, von der Adressatin geschickten Bogen verfasst. »Lieb« also ist das wichtigste Wort, und als wichtigstes ist es ritualisiert und letztlich inhaltsleer. Das heißt aber: Wichtig ist es nicht als Mitgeteiltes, sondern als ›Mit-Teilung‹ selbst, als das miteinander Geteilte der Korrespondenz.

Die unaufhörliche Wiederkehr des Wortes »Lieb« findet sich auch im Blick auf die Zerteilung der »lieben Frau Mermet«: Wie hier das »liebe Stupfnäschen« aufgeführt ist, finden sich im Korpus der Korrespondenz noch »liebe Füße«, der »liebe Mund«, »liebe Hände« (Br, 155). Stücke auch dies, die, wie schon Peter von Matt beobachtet hat, bis zur Phantasie des Aufessens geführt werden: »Nachher aß ich in einem Hüttchen reife weiche Birnen. Sind nicht auch Sie, liebe Frau Mermet, eine solche weiche liebe Frucht?« (Br, 156) Oder: »Fleisch schicken Sie mir keines, liebes Fraueli, denn ich mag kaltes Fleisch nicht. Ich habe von allen Fleischsorten am liebsten ungekochtes Frauenfleisch, aber das ist allerdings nicht zum essen, sondern nur so so. Und so weiter.« (Br, 169)

Man kann die Zudringlichkeit der Briefe auf die ›Körperstücke‹ als »Ausschläge einer wilden Intimität«²⁰ lesen; aber auch, wie ich einer Anregung von Patrick Eiden entnehme, anders: als etwas Diskretes, Spielerisches, Zartes. Denn es geht immer um das ›Lieben‹ der Stücke; der ›direkte‹ Zugang hingegen auf den Körper der Frau ist ver-

²⁰ von Matt: *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?*, S. 101.

stellt. Er findet in der Sprache und als Sprache statt, die ihrerseits ihre Entstelltheit ausstellt: »Lieb« erscheint wie eine anagrammatische Umstellung am Körper des Wortes ›Leib‹: Der Briefwechsel, der dem Lieb-Leib zum Auftritt verhilft, wurde in ›Biel‹ begonnen, einer zweisprachigen Stadt und so zeigt sich auch die Korrespondenz zwischen Walser und Mermet in einer spezifischen ›Zweisprachigkeit‹ oder Doppelbödigkeit der Sprache. Andere Umstellungen sind das ›Beil‹ und das ›Blei‹; wo ersteres als Instrument der Zerstückelung in Betracht kommt, da mag letzteres auf zweierlei verweisen: Erstens auf den Schriftsteller und zeitweiligen Förderer Franz Blei und zweitens auf das Blei, welches das Schreibmaterial des Bleistifts die erste Niederschrift der Prosastücke als Bleistiftsskizze aufzeichnet.²¹ Die unaufhörliche Wiederkehr des Wortes ›lieb‹ in ihren zarten Umstellungen kann als beglückendes Scheitern gelesen werden: als Unmöglichkeit die Liebe in einer (un)endlichen Aufzählung, in einer Beschreibung zu erfassen und dingfest zu machen. So kann der Briefwechsel gerade in seiner gewissen Leere und seinem ritualisierten Ablauf doch als eine Liebes-Korrespondenz gelesen werden.

²¹ Vgl. hierzu Siegel: *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, S. 145.

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 1979 (st; 488).
- SW Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. 20 Bde. Frankfurt am Main und Zürich: Suhrkamp 1985f.

Sekundärliteratur

- Bichsel, Peter: *Geschwister Tanner lesen*. In: Pro Helvetia (Hg.): *Robert Walser. Dossier der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia / Literatur*. Bern: Zytglogge 1984, S. 79–88.
- Deleuze, Gilles: *Sacher Masoch und der Masochismus*. Aus dem Französischen von Gertrud Müller. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main: Insel 1980, S. 163–278.
- Derrida, Jacques: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*. 2. Lieferung. Aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger. Berlin: Brinkmann & Bose 1987.
- Eiden, Patrick: *Männlichkeitsvertreter. Figurationen von Männlichkeit in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Magisterarbeit 2001.
- Frey, Hans-Jost: *Der unendliche Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Henke, Silvia: *Eigensinnige Briefe. Zwischen Literatur- und Medienwissenschaft*. In: Ulrike Bergermann und Elisabeth Strowick (Hg.): *Weiterlesen. Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller*. Bielefeld: transcript 2007, S. 174–198.
- Jacobs, Carol: *The Dissimulating Harmony. The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1978.

Siegel, Elke: *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

von Matt, Peter: *Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?* In: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Immer dicht vor dem Sturze*. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 98–105.

Die Lust des Lesers. Frauenfiguren in Robert Walsers

Geschwister Tanner

von Marc Caduff (Zürich)

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

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

¹ Vgl. Gößling: ›*Ein lächelndes Spiel*‹, S. 130ff.

Die wenigen Studien zu Walsers Frauenfiguren, welche die biografischen Referenzen für einmal außen vor lassen, weisen auf die idealisierten Frauenfiguren hin, die mit der Dienerfigur in einem dialektischen Verhältnis stehen. Tatsächlich findet sich diese Konstellation auch in *Geschwister Tanner*, aber eben nicht nur. Die Geschlechtergrenzen und Geschlechterrollen geraten ins Wanken, die Romanfiguren sind offen für Grenzüberschreitungen:² Simon beispielsweise ist schon als Knabe fasziniert von einem Schulkollegen – »[s]eine überweiche Figur gab mir allen Anlaß zu überspannten romantischen Empfindungen« (SW 9, 118) – und lässt sich von einem Krankenwärter küssen.

I. Übertragungen

Robert Walsers Roman *Geschwister Tanner* stellt also Übertragungsprozesse nicht bloß ständig auf verschiedensten Ebenen aus, sondern der Text weiß sich auch selber in diese eingebunden. Damit werden die Möglichkeiten des Erzählens und seiner Lektüre immer wieder aufs Neue verhandelt. Die Übertragungen auf Ebene der Figuren finden sich folgerichtig auch auf der Performanz wieder und die Genese des Schreibens unterliegt genuin ästhetischen Gesichtspunkten. Im Folgenden wird versucht, die Poetik der Übertragung in diesem Roman anhand einiger Textstellen herauszuarbeiten.

Im Speisehaus bestellt Simon Tanner einem »alte[n] Mann in weißen Haaren« (SW 9, 65) spaßeshalber, wie er sagt, ein Stück Braten und beobachtet, wie dieser seine Hände faltet und betet. »»Warum beten Sie, bevor Sie essen«« fragt Simon. »»Ich bete, weil ich dessen bedarf«, erwiderte der alte Mann.« Daraufhin erscheint eine wundervolle Gestalt:

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

² Vgl. dazu Fellner: *Begehren und Aufbegehren*.

res, fernes, zugeflogenes Wesen aus anderen Grenzen, aus einer andern Schicht und Welt. (SW 9, 66f.)

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

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

Halten wir fest, dass in dieser Szene Klara als eine idealisierte Frauenfigur erscheint. Es ließen sich einige ähnliche Textstellen ausfindig machen. Auch die Überblendung von Klara und Ophelia, die Jochen Greven³ und vor allem Marion Gees⁴ aufgezeigt haben, weist in diese Richtung, galt doch die tote oder sterbende Ophelia vor allem in der zeitgenössischen französischen Literatur als Topos einer idealisierten Weiblichkeit.⁵ Zur Wende von der Wahnsinnigen zur Idealfigur beigetragen haben insbesondere die Gemälde von Millais und Delacroix, auf denen Ophelia in mehr oder weniger subtiler Erotik halb bekleidet mit offenem Haar auf dem Wasser treibend darge-

³ Greven: *Nachwort des Herausgebers*, S. 347f.

⁴ Gees: ›*Um Ophelia wob etwas?*‹, S. 187–208.

⁵ Vgl. Hanika, Werckmeister: ›... wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element‹, S. 141–154. Bzw. Kindler: *Ophelia*.

stellt ist. Arthur Rimbauds Gedicht *Ophélie* (1870) schließlich gilt als wegweisend für die literarische Rezeptionsgeschichte dieser Figur.

In *Geschwister Tanner* kündigt sich ein ophelienhaftes, naturhaftes Fließen der Gestalt beispielsweise in derjenigen Szene an, in der Kaspar und Klara auf dem See rudern. In Klaras hysterischem Anfall schließlich, in welchem, wie Marion Gees schreibt, »ein Szenario äußerster weiblicher Theatralik inszeniert«⁶ wird, sind die Züge der Ophelia-Figur deutlich ausgestellt. Indem Klara also als Figur einer idealisierten Weiblichkeit in ihrem hysterischen Anfall die Ophelia-Figur aufruft, entfaltet sie ein Paradigma weiterer Bilder. Die Bilder sind Bilder von anderen Bildern, das eine wird über das andere geschoben. So könnten wir zur Hypothese gelangen, dass es darum geht, die Unmöglichkeit einer unvermittelten Lektüre sprachlich einzulösen. Ein Text, so ließe sich folgern, ist immer schon ein labyrinthartiger Text, in dem es sich zurechtzufinden gilt. Um diese Sichtweise zu stützen, könnten auch die Prosastücke Walsers hinzugezogen werden, die sich wie zum Beispiel die Prosastücke *Brief von Simon Tanner* (1911) (SW 3, 7–11), *Simon, eine Liebesgeschichte* (1914) (SW 2, 15–22), oder jenes ebenfalls 1914 publizierte Prosastück mit dem Titel *Geschwister Tanner* (SW 4, 127–129) auf den Roman direkt beziehen lassen, Variationen einzelner Motive darstellen oder die Produktion des Romans selbst thematisieren. Solche werkinernen Verweisketten sind bei Robert Walser vielerorts und insbesondere in seinen frühen Texten zu finden.

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

[...] Simon erblickte seine Schwester Hedwig ausgestreckt auf einem mit weißen Linnen bedeckten Lager. Es duftete wundervoll nach Kräutern und Blumen in diesem Gemach. [...] Wie sie wortlos scheidet: so mädchen- und blumenhaft. [...] Wie eine Blume ist sie gestorben (SW 9, 223).

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

⁶ Gees: »Um Ophelia wob etwas?«, S. 194.

Meine Mutter und meine Schwester Hedwig ergeben in meinem Kopf immer ein innig verbundenes und zusammengewobenes Bild. Hedwig hat die Mutter, als diese krank wurde, besorgt und gepflegt, wie man ein kleines Kind pflegen muß. Denken Sie: ein Kind sieht seine Mutter zum Kinde werden und wird Mutter an der Mutter. Welche seltsame Verschiebung der Gefühle. (SW 9, 324)

Die Gefühle sind auf die jeweils andere projiziert und sie übernehmen damit auch gleich diese ihnen zugeschriebenen Rollen. Klara Agappaia ist jedoch als Figur weit vielschichtiger, als bloß die Projektion einer idealen Frauenfigur. Allein der Name deutet – im Unterschied zum Eichendorffschen *Taugenichts*, das Joseph Viktor Widmann in der allerersten Kritik zu *Geschwister Tanner* als Vorbild heranzog – eine literarische Figur des frühen 19. Jahrhunderts an: nämlich Klara aus E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, deren klarer Geist vor wahnhafter Verdunkelung gefeit bleibt. Inwiefern Klara also nur vordergründig eine romantische Figur ist, verdeutlicht die folgende Textstelle, die in genuiner romantischer Bildlichkeit gehalten ist.

Wenn er [Simon] nach Hause kam, durch all das schwere, singende, duftende Grün der Nacht hindurch, empfand er es als etwas Geheimnisvolles und Liebes, wenn ihm Klara, was sie jeden Abend tat, entgegentrat, um ihn zu empfangen. Ihre Augen schienen immer geweint zu haben, wenn sie so kam oder auf diese Weise wartete. Dann saßen sie zusammen, bis tief in die Nacht hinein, auf dem kleinen Balkon, der in eine Art Sommerhäuschen in schwebender Höhe verwandelt war und spielten mit winzigen Karten ein Spiel, oder die Frau sang irgendeine Melodie, oder sie ließ sich von ihm etwas vorerzählen. Wenn sie ihm zu guter Letzt gute Nacht sagte, so schlief er so wohl, als wenn es ein Zauberwort gewesen wäre, dieses ›gute Nacht‹ von ihr, mit dem sie die Macht besessen hätte, ihn an einen besonders tiefen und schönen Schlaf zu fesseln. (SW 9, 103)

Nicht nur die seltsamen, aus einer Traumästhetik formierten und verschobenen Größenverhältnisse sind an dieser Stelle auffällig, sondern auch die Nähe zu *dem* selbstbezüglichen Gedicht der Romantik schlechthin, nämlich Eichendorffs *Wünschelrute*:⁷

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

⁷ Eichendorff: *Wünschelrute*, S. 121.

Das »Zauberwort«, das in diesem harmonischen Gedicht die Welt zum Singen anheben lässt, befreit die Dinge aus ihrem Schlummer. Es soll hier aber nicht um eine Interpretation dieses Gedichtes gehen, sondern um die Feststellung, dass bei Walser gerade die Umkehrung dieses romantischen Gedankens stattfindet. Expressionistisch mutet das »schwere, singende, duftende Grün der Nacht« an, auch Klara »sang irgendeine Melodie«. Folgerichtig »fesselt« das »Zauberwort« Klaras Simon an einen »besonders tiefen und schönen Schlaf« (Alle Zitate SW 9, 103). Diese Verschiebungen bewirken, dass trotz identischem Wortmaterial in *Geschwister Tanner* geradezu eine Umkehrung der romantischen Bildlogik vollzogen wird.

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

II. Masochismus und Lektürelust

Die Frauenfiguren in *Geschwister Tanner* sind aber noch weit vielschichtiger, beispielsweise kommen auch Dominafiguren vor. Dass eine masochistische Anlage in der bei Walser bekannten Herr-und-Knecht-Dialektik aufscheint, wird nicht überraschen. Unvermittelt und ungerührt tritt Simon den Dienst bei einer ihm völlig unbekanntem Frau an: »Vor einem, wie es schien, prachtvollen Hause angekommen, befahl ihm die Frau, mit hinauf zu kommen, und er tat es. Er sah keinen Grund, warum er nicht hätte gehorchen sollen.« (SW 9, 185) Soweit bleibt dies noch im Rahmen dessen, was man von anderen Texten Walsers her kennt. Um zu verdeutlichen, inwiefern der Masochismus in diese Dialektik hineinspielt, wird ein kurzer Umweg über den Fetischismus von Simon vorgenommen.

Simon nahm die Schuhe in die Hand, wahrhaftig, es waren der Dame ihre Schuhe. Schöne Schuhe waren es, zierliche Schuhe mit Pelzbesatz und von so zartem Leder wie Seide. Simon hatte immer für Schuhe geschwärmt, nicht für alle, nicht für grobe, aber für so feine immer, und nun hielt er solch einen Schuh in der Hand und hatte die Pflicht, ihn zu säubern, obgleich er eigentlich nichts daran zu säubern bemerkte. (SW 9, 191)

Bereits in einer früheren Passage eröffnet Simon seiner »kleinen Freundin« (SW 9, 21) Rosa eine kleinbürgerliche Hochzeitsfantasie. Rosa interessiert sich hingegen herzlich wenig dafür, im Gegenteil, wie Klara ist auch sie allem Anschein nach in Kaspar verliebt. Aber wie um die doppelt aufgeschobene Liebe zu verdeutlichen, verschiebt sich die Bekundung der Liebe auf einen Gegenstand, wiederum sind es Schuhe:

Ich würde mich vielleicht sogar dazu versteigen, ihren Schuh, der doch mit Wichse bedeckt wäre, an meinen Mund zu pressen; denn der Gegenstand, in den sie ihre kleinen weißen Füße steckte, würde für das Gefühl der Anbetung vollkommen genügen, zum Beten braucht es ja nicht viel. (SW 9, 127)

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

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

Klara wird im Winter eingehüllt sein in dicke, weiche Pelze, ich werde sie durch die Straßen begleiten, es wird auf uns herabschneien, so leise, so heimlich, so lautlos und so warm. O, Einkäufe zu machen, wenn es schneit in den schwarzen Straßen und die Magazine mit Lichtern erhellt sind. In einen Laden hineinzutreten mit Klara oder hinter Klaras Gestalt her und zu sagen: die Dame wünscht dies und das zu kaufen. Klara duftet in ihren Pelzen und ihr Gesicht, wie wird das schön sein, wenn wir dann wieder auf die Straße hinausgehen. (SW 9, 101f.)

Es fällt nicht schwer, aus dieser Textstelle die *Venus im Pelz* aus Sacher-Masochs gleichnamiger Erzählung⁸ heraus zu lesen, die rund 40 Jahre vor *Geschwister Tanner* erschienen ist und aufgrund derer Richard von Krafft-Ebing den Masochismus als eine »eigentümliche Perversion der psychischen Vita sexualis«⁹ in der dritten Auflage seiner *Psychopathia sexualis* im Jahre 1890 beschrieben hat. Die *Venus im Pelz* ist ein Werk voller Pelze und Peitschen. Der Ich-Erzähler berichtet von einem seltsamen Traum, dessen Auslöser offenbar, wie sich im Nachhinein herausstellt, ein Gemälde war, das sein Freund Severin mit einer *Venus im Pelz* darstellt. Oft genug hat er es bei ihm gesehen aber niemals weitere Beachtung geschenkt. Der Traumbericht wird zum Anlass, das

⁸ Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*.

⁹ Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 104.

Manuskript Severins, mit dem Titel *Bekenntnisse eines Übersinnlichen* zu lesen, womit die eigentliche Erzählung beginnen kann.

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

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

Die Folgen für die Kommunikation zeichnet das folgende Zitat gleich selber nach. Simon und Klara sprechen beide über ihre Liebe, aber ihre Referenten sind jeweils andere. »Klara würde immer über Kaspar gesprochen haben und Simon immer über die, die neben ihm saß.« (SW 9, 83) Sie sprechen zwar miteinander und über das Gleiche, aber ihre Sprache läuft in die Leere, weil die Wörter unterschiedliche Bezugspunkte haben.

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

Auch Klara liegt schlafend auf dem Diwan in ihrem Zimmer und wird von Simon in erotischer Anzüglichkeit geschildert: »Klara atmete in ruhigen Wellen; ihre Brust, die

halb entblößt war, bewegte sich sanft auf und ab; ihren herabhängenden Händen war ein Buch entfallen.« (SW 9, 104). Die Leserin ist – ein Blick auf die Ikonographie der lesenden Frauen macht es deutlich – Maria mit dem Buch in der Verkündigungsszene, wie sie Piero di Cosimo exemplarisch auf die Leinwand gebracht hat. Damit wären wir wieder zum Anfang, zur Verkündigungsszene zurückgekehrt.

Aber auch Simon ist ein Leser: »Ich las viel in Büchern über Liebe, ich liebte immer die Liebenden.« (SW 9, 84) Während des Aufenthaltes bei seiner Schwester Hedwig auf dem Land liest Simon bekanntermaßen Stendhal. Das Lesen über die Liebe und die Erotik der Lektüre weist auf den Titel dieses Beitrages: Die Lust des Lesers bzw. der Leserin. Oder, um Roland Barthes leicht abzuwandeln: *Le plaisir du lire*. Die Lust des Lesers ist eine vielfache: es ist die Lust erstens des Lesers Robert Walser selber, zweitens der Figuren Simon, Hedwig und Klara als Lesende und drittens die Lust derjenigen, die den Roman lesen. Am Beispiel von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* sollte deutlich geworden sein, dass die masochistischen Szenarien nicht nur thematisch Eingang in den Walser-Text gefunden haben. Der Roman *Geschwister Tanner* selber ist, nicht zuletzt aufgrund seiner Textstrategien, ein masochistischer Text. Mittels intertextuellen oder intermedialen Umwegen, mittels Aufschüben, Reflexionen, Projektionen, Träumen usw. findet ein ständiges Umschreiben und Verschieben statt: eine Poetik der Übertragung.

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

Es ist mir keineswegs bange, daß aus mir nicht auch noch eine Form wird, aber mich endgültig formen möchte ich so spät als nur möglich. Und dann sollte das besser von selber, ohne daß man es gerade beabsichtigte, kommen. [...] Erprobt zu werden, das ist mir eine Lust! Kaum eine höhere kenne ich. Daß ich augenblicklich arm bin, was heißt das? Das will gar nichts heißen, das ist nur eine kleine Verzeichnung in der äußeren Komposition, der mit ein paar energischen Strichen abgeholfen werden kann. (SW 9, 330f.)

Literaturverzeichnis

Siglenverzeichnis

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

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

Primärliteratur

Eichendorff, Joseph von: *Wünschelrute*. In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. I/1, *Gedichte*, Erster Teil. Hg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1993, S. 121.

Sekundärliteratur

Fellner, Karin: *Begehren und Aufbegehren. Das Geschlechterverhältnis bei Robert Walser*. Marburg: Tectum 2003 (Diplomica; 3).

Gees, Marion: ›Um Ophelia wob etwas?‹ *Weibliche Theatralität und Szenarien poetischer Entgrenzung*. In: Klaus Michael Hinz und Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 187–208.

Göbbling, Andreas: ›Ein lächelndes Spiel‹. *Kommentar zu Robert Walsers ›Geschwister Tanner‹*. Mit einem Anhang unveröffentlichter Manuskriptvarianten des Romans. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991 (Kommentare und Studien zu Robert Walsers Romanen; 1).

Greven, Jochen: *Nachwort des Herausgebers*. In: Robert Walser: *Geschwister Tanner. Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven. Frankfurt am Main, Zürich: Suhrkamp 1985–1986, S. 347–354.

Hanika, Karina und Werckmeister, Johanna: ›... wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element‹. *Ophelia und Undine – Zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert*. In: Renate Berger und Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln: Böhlau 1987, S. 141–154.

Kindler, Simone: *Ophelia – Der Wandel vom Frauenbild und Bildmotiv*. Berlin: Reimer 2004.

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*. München: Matthes & Seitz 1984.

Sacher-Masoch, Leopold: *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*. Frankfurt am Main: Insel 1980 (Insel Taschenbuch; 469), S. 163–281.

Erinnerungen an Lisa Walser

von Bernhard Böschenstein (Genf)

Es ist nicht leicht, nach 70 Jahren Erinnerungen zu erwecken, wenn die Person, um die es geht, ganz vom Rahmen abhängig erlebt wurde, innerhalb dessen sie mir begegnete. Dass sie eines genialen Schriftstellers Schwester war, wurde mir erst nach mehreren Jahren in gradueller Erfahrung bewusst. Was für uns heute die Hauptsache ist, war es damals weder für mich noch für die mich in Bellelay umgebenden Menschen. Daher bedeuten die jetzt folgenden Ausführungen einen für ein Robert Walser-Kolloquium ungewöhnlichen Perspektivenwechsel.

Im Mai 1939 wurde ich von Paris, wo ich damals im Lycée Janson de Sailly zur Schule ging, nach Bellelay im Berner Jura verpflanzt, angesichts des bald ausbrechenden zweiten Weltkriegs. Ich wohnte als Neffe des Direktors der Kantonalen Heil- und Pflegeanstalt Bellelay, Frédéric Humbert, in dessen Amtswohnung. Diese befand sich im alten Gebäude des einst, vor allem durch seine Schule, im 18. Jahrhundert bis nach Frankreich und Deutschland ausstrahlenden Prämonstratenser Klosters. Das Kloster war 1797 von französischen Truppen beschädigt und aufgehoben worden und wurde erst ab 1899 als bernerische Anstalt verwendet. Im Herbstquartal 1939 wurde ich Schüler von Lisa Walser, die damals 65 Jahre alt war, in der zweiten Klasse. Wir waren etwa zwanzig Schüler aller neun Primarklassen, alle im selben Raum, alle von der gleichen Lehrerin in allen Fächern in deutscher Sprache unterrichtet, wobei die Hälfte der Schüler französischsprachig war. Lisa Walser verstand es, zum Beispiel die Jüngsten einen Aufsatz schreiben und illustrieren zu lassen – das Heft habe ich bei mir – und gleichzeitig die mittlere Altersstufe mit Rechnungen zu beschäftigen und den Ältesten die Laupenschlacht des 14. Jahrhunderts zu erzählen.

In der Vormittagspause gingen wir in ihre kleine Wohnung im ersten Stock und sangen mit ihr. Sie begleitete uns am Klavier, auf dem ein Beethovenkopf stand, wie er

in den *Geschwister Tanner* schon vorkommt, als Lisa noch Lehrerin in Täuffelen bei Biel war.

Eine Schulreise mit Lisa Walser in die nächste Umgebung erinnert mich an die Freundschaft, die mich mit dem ältesten, 15-jährigen Schüler verband. Das größte Ereignis war der Besuch der Zürcher Landi, der Landesausstellung von 1939, des Schiffli-bachs, des Höhenwegs mit den mehr als 10 000 Gemeindefahnen. Eigentlich war ich als Achtjähriger noch nicht dafür vorgesehen, aber ich durfte, da ich mit der Lehrerin in engerem Verhältnis stand, mitfahren. Ich saß ja öfters an Sonntagabenden mit ihr, meinem Onkel und meiner Tante, den Assistenzärzten, der Oberschwester und der Obergärtnerin in einem kleinen Esszimmer im Hauptgebäude, wo ich Lisa Walser privat erlebte (sicher hat sie oft dort ihre Mahlzeiten eingenommen): Sie war mir wie eine gütige Großmutter (sie hatte genau das Alter meiner eigenen Großmütter), die mich wie einen Enkel behandelte, auch umarmte.

Mit einigen Klassenkameraden habe ich den Kontakt nach mehreren Jahrzehnten wieder aufgenommen. Mit dem ältesten Sohn des Heizers der Anstalt, dessen Mutter mit Frau Mermet befreundet und in der Küche tätig war, und mit dem Sohn eines Arztes, den ich im Kartäuser Kloster La Valsainte unterm Hochaltar beim Angelus, dem Mittagsgeläut, aufsuchte. Er hatte ein großes Buch über Bellelay erhalten und konnte es fast auswendig hersagen, da er als Kartäuser nur wenig lesen durfte. Diese Kameraden waren oft Kinder von Anstaltspflegern, aber auch eines Gärtners, eines Glasers, eines Heizers, eines Wirts, eines Buchhalters, eines Buschauffeurs.

Nach Lisa Walsers Weggang 1940 wurde die Schule auf Französisch geführt. Die Deutschsprachigkeit beruhte auf den vor der Berner Regierung im 18. Jahrhundert in den Berner Jura, damals noch Bistum Basel, geflüchteten Wiedertäufern aus dem Emmental, die sich nicht als Galeerensträflinge nach Venedig transportieren lassen wollten. Manche flohen bis nach Pennsylvania und Ohio, wo ich sie 1964 im Dorf Kidron wiederfand, noch immer Deutsch sprechend.

Die Schulkinder wurden in allgemeine Feiern eingebunden, die mit der Heuernte oder der Obsternte zusammenhingen oder natürlich mit dem ersten August. Wir übten mit Lisa Walser die Weihnachtsgeschichte ein, wobei sie mir zwei Rollen zuwies: den Engel, der den Hirten die frohe Botschaft kundtat, und, in ein goldenes Prachtgewand gehüllt, Herodes, mit einem davonrollenden Reichsapfel.

Der Kontakt zwischen dem Schulareal und der Anstalt war nicht behindert, Kranke durften den engeren Bezirk verlassen, Lisa Walser hätte es deshalb nicht gern gesehen, wenn ihr Bruder, mit seinen, wie sie schrieb, merkwürdigen sexuellen Praktiken, den Patienten aufgefallen wäre.

Früher sollen in einem von meinem Onkel inzwischen zugeschütteten Graben zwischen Schule und Anstalt die Kranken sich vor den Augen der sie am Sonntag besichtigenden Besucher der Umgegend aufgehalten haben – eine von meinem Onkel sofort beendete Praxis.

Namen, die in den Briefen an Frau Mermet auftauchen, wecken in mir Erinnerungen: Hubler, der den Lebensmittelladen verwaltete, Gerber, der die Landwirtschaft leitete. 50 Zuchtpferde und 250 Kühe verteilten sich auf zwei Bauernhöfe. Der Hengst Young Boy erhielt einen ersten Preis an der Landesausstellung: seinen Kopf aus Holz geschnitzt.

Walser erwähnt gelbe Blumen, es waren die in dieser Gegend vielfach vorkommenden Aprilglocken. Die vielen Tannen, lang und bis ganz unten üppig mit Nadeln umgeben, sind hier eine Sehenswürdigkeit, die Walser oft erwähnt. Er hat den nahen Montoz bestiegen, dem die Birs entspringt, und den Moron. Er wanderte oft von Biel bis nach Bellelay.

Dieser Winter war, wie auch die folgenden, so schneereich, wie ich sie später nie mehr erlebte, die Straßen beiderseits mit zwei Meter hohen Haufen umrandet. Bellelay war für ein aus Paris hierher verschlagenes Kind unheimlich einsam. Walser schien diese Stille zu gefallen, wie seine Briefe bezeugen.

Von ihm war natürlich nie die Rede, auch im Kreis meines Genfer Onkels nie. Dass sich Lisa Walser gerade 1939 um seine eventuelle Freilassung in Herisau Sorgen machte, war wohl noch ein zusätzlicher Grund ihrer großen Diskretion.

Zu dieser frühen Bellelay-Zeit hatte ich vor längerer Zeit einige Notizen gemacht, die nicht speziell auf Lisa Walser zugeschnitten sind. Daraus zitiere ich nur zwei kurze Auszüge, die etwas von der besonderen Atmosphäre der Anstalt wiedergeben:

Meine Tante beauftragt mich, die dreissig Übersichtshefte über Ausgaben des täglichen Lebens zu verwalten. Die Rechnungen werden jeweils nur am Ende des Monats beglichen. Ein Heft ist für den Spezereihändler Hubler, den Walser erwähnt, eines für den Obergärtner Welti und seinen Stellvertreter Moser – ich sah diese Männer nach einem Hagel, der ihre Treibhäuser

vernichtete, weinen – eines für den Glaser, eines für den Käser, eines für die Milch- und Butterhandlung, eines für den Bäcker. [...] In der Anstalt kenne ich einige Pfleger und einige wenige Kranke. Eine Genfer Komponistin, die als Pianistin ausgezeichnet worden war, wird für einige Augenblicke wieder geistesmächtig, wenn man ihr Bach vorspielt. Kaum hat man ihr Zimmer verlassen, fällt sie in tiefste Depressionen zurück. Ein Gipser erzählt, er habe eben einen Brief an den Papst und einen an Stalin gerichtet. Er ist immer in Begleitung eines kalbsgrossen Hundes zu sehen.

Lisa Walser verlässt Bellelay schon 1940. Sie zieht nach Leubringen oberhalb von Biel. Bei meinen späteren Aufenthalten in Bellelay während der Sommerferien bestand keine Gelegenheit mehr, sie zu besuchen. Erst nach ihrem Tod 1944 höre ich von ihrer letztwilligen testamentarischen Verfügung, mir Musiknoten, Klavierauszüge aus französischen Opern, zu vererben.

Wie abwesend Robert Walser damals in Bern war, wurde mir bewusst, als 1957 eine Schülerin am Berner Gymnasium, wo ich damals Hilfslehrer war, verlangte, an einem bestimmten Tag müsse in allen Klassen ein Text von Robert Walser behandelt werden. Dies war damals alles andere als eine Selbstverständlichkeit.

In den frühen 1990er Jahren besuchte ich meine fast 90-jährige Tante dieser Bellelay-Zeit als Pflegefall im Berner Burgerspital. Ich fragte sie, ob sie sich an Frieda Mermet erinnere. Sie antwortete sogleich: »Ja, das war die Freundin von Fräulein Walser.« Dass sie Robert Walsers Freundin war, erwähnte sie nicht. Dies war wieder ein Zeichen dafür, wie abwesend Robert Walser damals war.

Als meine Frau und ich 1991 die ältesten Bewohner der Gemeinde Saicourt, zu der Bellelay gehört, besuchten, den Heizer Bandelier und seine Frau, sprachen wir auch über Frau Mermet, weil sie als Leiterin der Wäscherinnen die Kollegin und Freundin der mit der Verwaltung des Küchenpersonals beauftragten Frau des Heizers war. Wir hörten von ihr, dass die Arbeit dieser Frauen sehr hart und sehr schlecht bezahlt war.

In vielen Briefen an Frieda Mermet bezeugt Robert Walser, wie zufrieden er während seiner Aufenthalte in Bellelay war. Er war behütet, bemuttert. Zu dieser Erfahrung der Geborgenheit trug zweifellos die Abgeschlossenheit des Klosters bei und das autarke Leben, das sich zwischen seinen Mauern abspielte. Dazu kam die große Schönheit der angrenzenden Freiberge mit ihren tannenbestandenen Pferdeweiden und ihren Torfmooren, von denen der Étang de Gruère bei Saignelégier wie ein finnischer Waldsee wirkte – eine bezaubernde nördliche Verfremdung. Und die von Walser bestiegenen Berge der

nächsten Umgebung, der Montoz und der Moron, waren damals noch kaum bewohnt, außer von Emmentaler Wiedertäufern in einsamen Bauernhöfen.

Lisa Walser war daher für den Achtjährigen ein fester Teil einer faszinierenden geschlossenen Welt, ganz von ihrer Tätigkeit als Lehrerin her erlebt, ohne spezifischen Bezug zu ihrer individuellen Persönlichkeit und auf viele Jahre hin in meiner Erinnerung gänzlich abgetrennt von ihrem Bruder.

Zuletzt sei noch ein Blick auf mein illustriertes Aufsatzheft von damals geworfen, da es von Lisa Walsers Pädagogik ein treues Zeugnis vermittelt. Die Themen, jedes mal links von farbigen Zeichnungen begleitet, lauten:

Ein Sommertag
Die Sonnenblume
Die Obsternte
Vor Weihnachten
St. Nikolaus

Zuletzt sind drei Bildchen eingeklebt, die Lisa Walser uns geschenkt hat, in der Mitte eine Photographie der Schule. Von typischen Sätzen, die mir jetzt beim Lesen auffallen, wären etwa zu zitieren:

Über die Sonnenblume: ›Sie hat tausend Sämlein, die im Winter die Vögel fressen.‹
Über die Schule von Bellelay: ›Man könnte fast sagen, dass die Schule ein Paradies ist.‹
Über einen Sommertag: ›Am nächsten Tag kam ein grosser Sturm, der hat über den Himmel wüste Wolken hingelegt.‹

Wer hat diese Sätze geschrieben? Ein Zweitklässler oder der in ihn übergegangene Geist seiner Lehrerin? Sicher beide.