



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Robert Walsers Texte für ein scheues Theater“

verfasst von / submitted by

Markus Ernst Edelman, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Arno Dusini

Inhaltsverzeichnis

PROLOG: „BESSER NICHT EINTRETEN“	5
I. AUS DER NATUR IN DAS THEATER	13
II. DAS THEATER – EIN KINDERSPIEL	33
„Du Narr, du weißt ja gar nicht, was ein Kind ist“: Robert Walsers Bild vom Kind	33
„[W]ie die Kinder“ spielen	38
„Kinder müssen Komödien haben und Puppen“: Das Figurenspiel als erste Theatererfahrung	45
III. DIE JUGENDLICHE FASZINATION FÜR DAS THEATER	58
Robert Walsers <i>Der Teich</i> in der Inszenierung von Gisèle Vienne	58
„Jugendmüdigkeit“	67
„Er übt sich als Karl Moor“: Robert Walsers Theaterbiografie I	74
Das „Räuberkostüm“	83
Leidenschaftliche Theaterleidenschaft	87
IV. DER THEATERTRAUM BLEIBT UNERFÜLLT	96
Abgelehnte Bewerbungen	96
Keine Stärken haben	110
„As an unperfect actor on the stage“	115
„[D]ieses Nichts an Leistung behauptet sich“	121
„[E]in bisweilen dichtender Schauspieler“: Robert Walsers Theaterbiografie II	126

V. WESENSZÜGE EINES SCHEUEN THEATERS.....	136
Spielweisen der Scheu	136
Scheue Bühnenfiguren.....	147
Dramatische Scheu, scheue Dramatik	154
Scheue Stücke als theatrale Herausforderungen	167
Kontemplatives Theater: Dämmerung und Dunkelheit, Schweigen und Stille	172
„Theater heißt ja auch: lieben, was man nicht haben kann...“	182
 VI. AUS DEM THEATER IN DIE NATUR	 188
 EPILOG: ALS OB ES NICHT ENDET	 203
 DANKSAGUNG	 212
 LITERATURVERZEICHNIS.....	 213
 ABSTRACT	 228

PROLOG: „,BESSER NICHT EINTRETEN“¹

Als „klandestine Nachfolgerin“² und „[S]eelenverwandte“³ Robert Walsers wurde Adelheid Duvanel bezeichnet, als 2021 die erste Gesamtausgabe ihrer Erzählungen erschien. Das große Lob, das dem Werk der 1996 sechzigjährig verstorbenen Schweizer Schriftstellerin aus Anlass dieser Neuerscheinung verspätet zuteilwurde, bestätigt eine nicht ganz anspruchslose Beobachtung Robert Walsers, wonach oftmals „Solche die Helden werden, die zu bescheiden sind, um sich eine derartige Rolle zuzutrauen“⁴. Von Heldentum kann in Bezug auf die Figuren in Adelheid Duvanel's Kurzprosatexten, wenn, dann nur aus Robert Walsers umgekehrter Perspektive die Rede sein. Auch die Protagonistin in der kurzen Erzählung *Ein unbegreifliches Stück* ist wohl kaum als Heldin des Textes zu bezeichnen. Als Verfasserin des titelgebenden Theaterstücks erzählt sie, wie sie sich mit dem Bus auf den Weg zur Aufführung macht und ein alpträumhaftes Spektakel erlebt:

Ich stieg nach einigen Stationen aus und stand vor einem schwarzen Haus. An einer Tür las ich: „Besser nicht eintreten“; die Formulierung irritierte mich, da sie Gefahr andeutete. Erst als ich mich der Schrift nochmals zuwandte, entzifferte ich: „Bitte nicht eintreten“. Ich trat trotzdem ein, gab aber den Mantel an der Garderobe nicht ab, sondern ging sofort in einen dunkeln Zuschauerraum und setzte mich auf einen leeren Sitz vorne an der Wand. Der Bühnenvorhang war offen, die Bühne war leer, ohne Kulissen, aber das Stück hatte schon vor einer Stunde begonnen.⁵

Auf verschiedenartige Weise wird klar, dass der hier beschriebene Vorstellungsbesuch einen mehrfachen Bruch mit Theaterkonventionen darstellt. Sowohl der Ort, der als „schwarze[s] Haus“ keinem gewöhnlichen Theatergebäude entspricht, als auch die Umstände des Geschehens schaffen eine rätselhafte, spannungsgeladene Atmosphäre. So erzeugt etwa die anfänglich falsche Lektüre der Schrift an der Tür Unsicherheit und der Gebrauch des Wortes ‚eintreten‘ anstatt des gängigeren ‚Betretens‘ lässt die Vorahnung aufkommen, dass etwas Gefährliches geschehen wird. Wohl nicht ohne Grund handelt es sich um ein Theater, das auf Zuschauer/innen lieber zu verzichten scheint, sich aber – trotz des Ersuchens um Fernbleiben an der Eingangstür – als sehr offen erweist. Von Eintrittskarten und festgelegten Sitzplätzen

¹ Duvanel, Adelheid: *Fern von hier*. Sämtliche Erzählungen. Hg. v. Elsbeth Dangel-Pelloquin. Zürich: Limmat 2021, S. 114.

² Wilkins, Luke: Adelheid Duvanel: „Es gibt aber Menschen, die sich nicht an das Hiersein gewöhnen können“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.5.2021, <https://www.nzz.ch/feuilleton/adelheid-duvanel-trotzte-der-verzweiflung-ein-grosses-werk-ab-ld.1624072> (Zugriff am 22.5.21).

³ Krüger, Michael: Worte über dem Abgrund. In: *Die Zeit*, 2.6.2021, <https://www.zeit.de/2021/23/adelheid-duvanel-fern-von-hier-erzaehlungen-sammlung-rezension> (Zugriff am 7.6.2021).

⁴ Walser, Robert: *Briefe 1921-1956*. Werke. Berner Ausgabe. Band 2. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 484. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 2 und der Seitenzahl.)

⁵ Duvanel, Adelheid: *Fern von hier*, S. 114f.

ist keine Rede, Garderoberegeln gelten nicht und auch der Zutritt während der laufenden Vorstellung wird gestattet. Irritierend offen ist zudem, was die Sprechinstanz meint, wenn sie ihren Sitzplatz als „vorne an der Wand“ befindlich beschreibt. Es bleibt unklar, ob es sich um eine Seitenwand des Zuschauerraums oder vielleicht doch um die sogenannte ‚vierte Wand‘ handelt, die – da der Vorhang geöffnet ist – den Blick in die überraschende Leere freigibt. „[V]orne“ sitzend nimmt die Erzählinstanz die hinter ihr befindlichen, aufgebrachten „Zuschauer“ vor allem akustisch wahr und erfährt deren Zurückhaltung erst im letzten Moment – und zwar in einem unerwarteten, buchstäblichen Sinn.

Die wenigen Zuschauer zeigten sich unruhig; manche piffen oder fielen durch Rufe auf, andere verließen laut murrend den Saal. Anscheinend hatte noch niemand Tomaten oder Eier geworfen. Zwei Kritiker waren fest entschlossen, bis zum Ende auszuharren; sie saßen hinter mir und sprachen miteinander. Ich, als Verfasserin des Stücks, fühlte mich krank. Eine Schauspielerin, die ich nicht kannte, trat auf; sie weinte während längerer Zeit und öffnete dann ihren Koffer. Das Publikum glaubte, nun sei der Zeitpunkt gekommen, den Atem anzuhalten. Der Koffer war leer. Mein Hass wuchs; er war wie ein Trompetenton; ich musste aufpassen, dass er mich nicht gegen die Wand schmetterte. Ich erhob mich, zog meinen Revolver aus der Handtasche, zielte und wollte abdrücken, doch die beiden Kritiker rissen mich zurück, drehten meine Arme auf den Rücken, entwandten mir den Revolver und sagten, dass auch sie das Stück nicht begriffen hätten, dass das aber doch kein Grund sei, die Schauspielerin umzubringen.⁶

Dieses Ende des Textes wirft zusätzliche Fragen auf, ohne dass es bereits bestehende klärt. Es lässt letztlich unbeantwortet, ob es das Stück oder seine Inszenierung ist, wodurch sich das Publikum so stark provoziert fühlt. Ist etwa das Weinen und das anschließende Kofferöffnen von der „Verfasserin des Stücks“ vorgeschrieben oder ein hinzugefügter Teil der Inszenierung? Oder handelt es sich vielleicht doch um die verzweifelte Reaktion der von ihrem Auftritt überforderten und nach einem Ausweg suchenden Schauspielerin? Die aus der Fassung gebrachte und zur katastrophalen Tat entschlossene Protagonistin erscheint mit ihrem aus der Handtasche gezückten Revolver jedenfalls als geradezu klisierte Theaterfigur, die dem endlos wirkenden Geschehen einen erlösenden Schluss bereiten kann. Obwohl der Text mit der Verhinderung einer dramatischen Eskalation aufhört, lässt er eine neue, über das Ende hinausweisende Bedrohung entstehen. Da die Kritiker die Schauspielerin in Schutz nehmen, indem sie die provozierende Unverständlichkeit auf das Stück und nicht auf seine Bühnenumsetzung beziehen, machen sie die Autorin des Stücks angreifbar. Wenn hier jemanden mit Grund umgebracht werden könnte – so ließe sich die Argumentation der Kritiker weiterführen – dann doch wohl eher die „Verfasserin“, die Verursacherin dieses „unbegreifliche[n] Stück[s]“⁷. Die erste, unkorrekte Lesart der Türanschrift erweist sich somit

⁶ Duvanel, Adelheid: Fern von hier, S. 115.

⁷ Ebd., S. 114.

für die Protagonistin im Rückblick als die angemessenere: Die Aufführung im „schwarzen Haus“ wäre von ihr „[b]esser nicht“ besucht worden, denn was droht, ist der Tod der Autorin. In seinem autobiografischen Buch *Über mich selbst* beschreibt Roland Barthes das Theater als wesentlich für sein Schreiben, lässt jedoch durchklingen, dass diese große Bedeutung auch mit Leiderfahrungen verknüpft ist. „Am Kreuzweg eines jeden Werkes steht vielleicht das THEATER: keiner seiner Texte, der in Wirklichkeit nicht von einem gewissen Theater handelt, und das Spektakulum ist die universelle Kategorie, in der die Welt gesehen wird.“⁸ Dem Vorschlag von Barthes, die Theatralität der Welt umfassend wahrzunehmen, kommt Adelheid Duvanel in ihrem Text auf subtile Weise nach. Bereits die im ersten Teil des Textes beschriebene Busfahrt erweist sich als ein den Theaterbesuch einleitendes Vorspiel: Der Blick aus dem Busfenster zeigt Möwen, die sich am „Flachdach“ sitzend wie auf einer Bühne präsentieren, untermalt wird dieses Schauspiel vom „schönen Bariton“⁹ des ariensingenden Chauffeurs, auch die an den Straßenrändern auftauchenden Bäume haben ihren Auftritt und die Erzählinstanz selbst fühlt sich in Szenen ihres früheren Lebens zurückversetzt.¹⁰ Das „unbegreifliche[] Stück“ hat also bereits begonnen – lange bevor die „Verfasserin“ über seine Ordnung bestimmen will – es begleitet sie, aber es folgt ihr nicht.

Als eine andauernde Begleitung kann man auch Robert Walsers Beziehung zum Theater betrachten. Von den frühen, um 1900 entstandenen und den um 1920 nachfolgenden (Märchen-)Dramoletten, über die in den Nuller- und Zehnerjahren des 20. Jahrhunderts verstreut erschienenen Szenen, bis hin zu den kurzen dramatischen Texten aus den Mikrogrammen der 1920er und frühen 1930er Jahre gibt es keine längere Phase in Walsers Werk, in der die dramatische Form verschwunden wäre. Ebenjener intensiven Beschäftigung Rechnung tragend will diese Arbeit Walsers umfangreichem dramatischen Werk die ihm gebührende und bisher weitgehend vorenthaltene¹¹ Aufmerksamkeit schenken. Auch die kurzen, meist in Feuilletons erstveröffentlichten und später in Sammelbänden publizierten dramatischen Texte sollen aus dem Schatten der Prosasammlungen, in denen sie noch heute untergeordnet erscheinen, ins ihnen entsprechende Bühnenlicht geführt werden. Auf diese Weise können sie als eigenständige Theaterstücke und als wichtiger Beitrag innerhalb der Dramengeschichte ernstgenommen werden. In einem Brief aus dem Jahr 1927 schreibt Walser in Bezug auf seine schriftstellerische Arbeit, dass er „vor ungefähr zehn Jahren anfang,

⁸ Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Aus dem Französischen v. Jürgen Hoch. Berlin: Matthes und Seitz 2019, S. 211.

⁹ Duvanel, Adelheid: *Fern von hier*, S. 114.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. Heffernan, Valerie: *Versstücke, Szenen und Dialoge der Berner Zeit*. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 214.

alles [...] zuerst scheu und andächtig mit Bleistift hinzuskizzieren“ – eine Arbeitsweise, die in ihm wieder neue „Schriftstellerlust“ entfachte und ihn „spielen, dichten [ließ]“ (BA 2, 299f.). Diese lustvolle und spielerische Herangehensweise spiegelt sich in einer Vielzahl sehr kurzer Theaterstücke wider, in denen Walser zu neuen dramatischen Ausdrucksformen fand, die als Distanzierung von der Gattung des Dramas missverstanden wurden¹². Die auf das epische und postdramatische Theater vorausweisende Radikalität dieser Texte, die in ihrer besonderen Qualität bisher zu wenig hervorgehoben und gewürdigt wurde, will diese Arbeit aufzeigen. Als oftmals wiederkehrender Gegenstand in einer Vielzahl von Prosatexten erweist sich das Theater auch thematisch bzw. motivisch im gesamten Werk Walsers als äußerst präsent. Die Gültigkeit von Roland Barthes’ Gedanken, demzufolge es keinen Text gibt, „der in Wirklichkeit nicht von einem gewissen Theater handelt“¹³, wurde in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Robert Walsers Texten bestätigt, indem vor allem deren Theatralität¹⁴ und Performativität¹⁵ betont wurden. Anstatt dieser teilweise etwas beliebigen, den Theaterbegriff allzu weit fassenden Annäherung an Walsers Werk sollen in dieser Arbeit die Texte im Zentrum stehen, in denen das Theater als konkreter Gegenstand in Erscheinung tritt. Fokussiert wird dabei ein Motiv, auf dessen besondere Bedeutung Walser selbst aufmerksam machte. 1917 verfasst Walser in einem Brief seinen Lebenslauf, den er sachlich als „Notizen und Zahlen über meinen bisherigen Lebensgang“¹⁶ ankündigt und nüchtern-distanziert in dritter Person Singular formuliert – ebenso wie Roland Barthes, der ganz zu Beginn seiner Autobiografie klarstellt, dass „[a]ll dies [...] als etwas betrachtet werden [muss], was von einer Romanperson gesagt wird“¹⁷. Seine Person charakterisiert Walser, indem er unter anderem Folgendes hervorhebt: „Betont könnte oder sollte werden, daß er Schauspieler werden wollte“ (BA 1, 409).

Es fällt auf, dass dieser Satz nicht durch einen Punkt beendet ist, womit impliziert wird, dass der hier geäußerte Wille ungebrochen ist. Auch die gehäufte Verwendung von Modalverben legt nahe, dass die Bedingungen des Wunsches, Schauspieler zu werden, ungeklärt sind und Möglichkeiten seiner – wie auch immer gearteten – Verwirklichung nach wie vor bestehen.

¹² Vgl. Mächler, Robert / Greven, Jochen: Nachwort. In: Walser, Robert: Komödie. Märchenspiele und szenische Dichtungen. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Vierzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 244f.

¹³ Barthes, Roland: Über mich selbst, S. 211.

¹⁴ Vgl. Gees, Marion: Theater und Theatralität. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 301–304.

¹⁵ Vgl. Ruprecht, Lucia: Performanz. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 299–301.

¹⁶ Walser, Robert: Briefe 1897-1920. Werke. Berner Ausgabe. Band 1. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 408. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 1 und der Seitenzahl.)

¹⁷ Barthes, Roland: Über mich selbst, S. 5.

Der Hinweis auf die Wichtigkeit dieses Wunsches ist zudem nicht nur möglich, sondern wird in einem zweiten Schritt empfohlen und nahegelegt. Dass der Wunsch, Schauspieler zu werden, für Walser nicht nur persönlich-biografisch von großer Bedeutung ist, sondern sich als wesentlich für sein Theater- und Kunstverständnis erweist, wird angesichts der zahlreichen Texte, in denen Figuren mit Schauspielambitionen auftreten, deutlich. Das Scheitern des Vorhabens, das sowohl Walser als auch seine Figuren erleben, bricht nicht ihren starken Willen, sondern schafft und schärft ihr Theater- und Kunstverständnis. Um eine parallele, allerdings vertauschte Positionen einnehmende Perspektive zu veranschaulichen, sei an dieser Stelle auf den Regisseur Luc Bondy verwiesen, der sich in einem Gespräch „als verhinderten Schriftsteller“ bezeichnete und auch sein Theater als „das eines verhinderten Schriftstellers“ betrachtete – „aber ich würde sagen, im positiven Sinn, da ich ja auf der Bühne die Geschichten erzähle, die ich schreiben würde. Das hilft mir, denn ich bin überzeugt, die Unmöglichkeit, das eine zu erreichen, stimuliert manchmal die Fähigkeit, etwas anderes zu realisieren“¹⁸.

Es wäre naheliegend, in Robert Walser einen verhinderten Schauspieler zu erkennen, der sein dramatisches Schreiben dazu nutzte, um seinen Traum vom Theater zu verwirklichen. Doch abgesehen davon, dass es sich bei einer solchen Sicht um eine vereinfachende Psychologisierung handelt, lenkt sie den Blick nicht auf das literarische Werk an sich – im Gegenteil: Seine eigentlichen inhaltlichen und ästhetischen Absichten werden dadurch verschleiert. Walsers Texte, die die Nicht-Erfüllung eines Theatertraums zum Gegenstand haben, sind nicht so sehr als „Antwort auf das Scheitern seiner eigenen Schauspielambitionen“¹⁹ zu lesen, sondern vielmehr als wiederholter Versuch, anhand dieses einprägsamen und vielschichtigen Motivs das bestehende Theater in Frage zu stellen. In diesem Zusammenhang sei auf einen Brief verwiesen, in dem Walser einen Vergleich anstellt, der besagt, „daß der Klarinetrist nicht das Klarinett selbst ist, daß er vielmehr nur darauf spielt, daß der Autor beispielsweise der ‚Geschwister Tanner‘ nicht mit diesem Buch durchaus identisch ist sondern er es nur irgendeinmal gedichtet hat“ (BA 2, 364). Walser tritt damit – ganz im Sinne von Roland Barthes²⁰ – auf entschiedene Weise dafür ein, sein literarisches Werk von der Person des Autors zu trennen und für sich stehend zu betrachten und ruft zudem eine berühmte Szene der Theaterliteratur in Erinnerung: Im dritten Aufzug

¹⁸ Bondy, Luc: Das Fest des Augenblicks. Gespräche mit Georges Banu. Aus dem Französischen v. Andres Müry. Salzburg/Wien: Residenz 1997, S. 174f.

¹⁹ Utz, Peter: Inszenierungen der Sprache. In: In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 254.

²⁰ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 57–63.

von William Shakespeares *Hamlet* bemühen sich Rosenkranz und Gündenstern, die beiden Jugendfreunde des titelgebenden Dänenprinzen, um eine Annäherung zwischen Hamlet und dessen Mutter und Onkel, woraufhin sich ein Streitgespräch entspinnt. Hamlet lädt Gündenstern dazu ein, auf einer Flöte zu spielen, was dieser – trotz wiederholter Aufforderung – ablehnt, weil er das Instrument nicht beherrscht. Daraufhin wird er von Hamlet mit folgender Vorhaltung und Versicherung konfrontiert:

Ihr wollt auf mir spielen; ihr wollt in das Herz meines Geheimnisses dringen, ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum Gipfel meiner Stimme hinauf prüfen: und in dem kleinen Instrument hier ist viel Musik, eine vortreffliche Stimme, dennoch könnt ihr es nicht zum Sprechen bringen. Wetter! denkt ihr, daß ich leichter zu spielen bin als eine Flöte? Nennt mich was für ein Instrument ihr wollt, ihr könnt mich zwar verstimmen, aber nicht auf mir spielen.²¹

Während sich Hamlet wehrt, als Spielgegenstand, den man nach einfach zu handhabenden Regeln beherrschen kann, angesehen zu werden, eröffnet sich für Walsers Figuren ein Freiraum, da sie sich bewusst an Spielen beteiligen. Indem sie den Spielcharakter sozialer Verhältnisse reflektieren, sind sie nicht Objekt, sondern Subjekt des Spiels und kehren in einem subversiven Akt die ihnen zugewiesenen Rollen, die einschränkenden Festlegungen um. Insofern verwundert es nicht, dass sich die Sprechinstanz in Walsers *Hamlet-Essay* eine Gesellschaft wünscht, die frei ist „vom männlichen und weiblichen Hamletischen“²². Zur Begründung dieses Wunsches wird auf die vorhin zitierte Szene aus Shakespeares Stück verwiesen:

Als nämlich Hamlet merkte, daß man ein bißchen mit ihm zu spielen wünschte, wurde er böse, aber er fühlte, daß er damit ein Unrecht beging. In scheinbarem Zorn über seine Jugendkameraden warf er die Flöte hin. In Wirklichkeit war er über sich selbst zornig, dieser Intellektuelle, dem die reiche Intelligenz, die er besaß, Streich auf Streich spielte, Hieb auf Hieb gab. Er spielte den Wahnsinnigen, aber den Gütigen, Vergebenden, den Ausgleichherbeiführenden vermochte er nicht zu spielen. Man spielt dadurch zum eigenen wie zum Vorteil der andern, daß man mit sich spielen läßt, in ein Spiel einwilligt. (SW 18, 187)

Diese unkonventionelle Interpretation macht deutlich, warum es eine falsche Folgerung wäre, den sich angeblich unverstanden fühlenden Hamlet in Walsers scheiternden jugendlichen Schauspieler/innen wiederzuerkennen. Obwohl auch sie bei sogenannten „Talentprobe[n]“²³ erfahren müssen, dass ihr Gegenüber kaum Verständnis für ihre schauspielerischen

²¹ Shakespeare, William: Shakespeare's Hamlet. Übersetzt v. A. W. Schlegel. Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 121.

²² Walser, Robert: Zarte Zeilen. Prosa aus der Berner Zeit. 1926. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Achtzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 187. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellenachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 18 und der Seitenzahl.)

²³ Walser, Robert: Geschichten. Werke. Berner Ausgabe. Band 10. Hg. v. Julia Maas u. Peter Stocker. Berlin: Suhrkamp 2021, S. 63. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellenachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 10 und der Seitenzahl.)

Vorstellungen aufbringt, werden sie nicht „böse“ und „zornig“. Sie nutzen ihre „reiche Intelligenz“ vielmehr, um den Widerstand und die Ablehnung, auf die sie stoßen, zur Schärfung ihres Bewusstseins und zur Stärkung ihrer eigenen Position zu gebrauchen. „Hamlet zählt zu den Refüsierten“ (BA 2, 218), heißt es in einem Brief Robert Walsers – und doch sind die abgelehnten und abgewiesenen Schauspieler/innen in seinen Texten auf eine andere Weise ‚refüsiert‘ als Shakespeares Personifikation eines sinnsuchenden Jugendlichen: Sie gehen aus der Erniedrigung, der sie sich aussetzen, überlegen hervor, da sie in der bewussten Zurücknahme die höchste Ausdrucksform nicht nur des Theaters erkennen. Spricht Roland Barthes von seiner „Heiterkeit“ als dem „Zwang eines Schauspielers, der aus Furcht, zu schlecht zu spielen, nicht auf die Bühne zu gehen wagt“²⁴, so lassen sich Walsers Figuren auf dieses Wagnis ein, ohne jedoch ihre Heiterkeit als Ausdruck der Furcht zu überwinden, sondern indem sie ihre Zwänge auf produktive Weise nutzen. Ihre angebliche Bühnenuntauglichkeit wird von machtvollen Autoritäten meist begründet, indem auf ihre Schüchternheit hingewiesen wird. Dass diese jedoch nicht Ausdruck von Ängstlichkeit und Unsicherheit ist, sondern als selbstbewusst eingenommene Haltung der Scheu, als ästhetische Entscheidung zu verstehen ist, wird von den allzu selbstgewissen Urteilsprecher/innen übersehen. Walsers scheiternde Schauspieler/innen verwirklichen ein Theater, das sich die Scheu zum Prinzip gemacht hat, ohne diesem doktrinär verpflichtet zu sein. Die offene und daher variable Überzeugung, die Walser nicht nur in Bezug auf das Theater geltend macht, ist, dass „diese Scheu [...] unser Fruchtbarestes ist – unsere besondere Gabe“²⁵. Vor allem auf der Suche nach neuen Annäherungen an das Theater ist es „nun hohe Zeit [...], uns, mit der Scheu als dem Kompaß, auf den Weg zu machen“²⁶.

Die unterschiedlichen Fäden des scheuen Theaters, die Robert Walser in seinen Texten legt, sollen vor allem im fünften Kapitel dieser Arbeit verknüpft werden, sodass Walsers durchdachtes Theaterverständnis erkennbar wird. In den Kapiteln zuvor wird der Weg zum scheuen Theater sozusagen lebenszeitlich zurückgelegt. Beginnend beim kindlichen Theaterspiel (zweites Kapitel), übergehend zur jugendlichen Theaterfaszination und dem aufkommenden Wunsch, Schauspieler/in zu werden (drittes Kapitel), bis hin zum Scheitern der Verwirklichung dieses Wunsches (viertes Kapitel) folgt die Arbeit dem Aufwachen und -wachsen eines Sinns für das Theater. Dass dieses Bewusstsein nicht nur persönlich-individueller Natur, sondern auch gesellschaftlich-kulturell verankert ist, stellt dabei eine

²⁴ Barthes, Roland: Über mich selbst, S. 212.

²⁵ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land. In: ders.: Theaterstücke 2. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 27.

²⁶ Ebd.

fundamentale Erkenntnis dar, auf deren Basis erst eine neue Sicht auf das Theater möglich wird. Gerahmt werden die zentralen vier Teile der Arbeit durch zwei Kapitel, die sich der engen Beziehung zwischen dem Theater und der Natur widmen. Walsers Weg, der aus der Natur in das Theater (erstes Kapitel) und zuletzt aus dem Theater in die Natur (sechstes Kapitel) führt, erweist sich somit als kreisförmig, ja, geradezu kreisläufig. Er stellt keine Bewegung zwischen Gegensätzen, sondern einen fließenden Übergang dar. Ein solcher Übergang soll sich idealerweise auch zwischen der philologischen Untersuchung von Walsers Theatertexten und der darauf bezogenen Behandlung konkreter Beispiele aus der Theaterpraxis ergeben. Die gezielte Beschäftigung mit der Bühnenästhetik, die Walsers Theatertexte begründen, beruht auf der Überzeugung, dass eine (literatur-)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dramatischen Texten nur dann sinnvoll ist, wenn auch deren konkrete theatrale Umsetzung mitgedacht wird. Dass eine solche Herangehensweise in der Walser-Forschung bisher weitgehend vernachlässigt wurde²⁷, drückt sich etwa in der nach wie vor gängigen These aus, der zufolge sich Walsers dramatische Texte einer theatralen Umsetzung entziehen²⁸. Diese fragwürdige Auffassung will diese Arbeit widerlegen, indem sie – durch den zukunftsweisenden Blick auf das Theater der Vergangenheit und der Gegenwart – Künstler/innen vorstellt, die auf der Suche nach einem scheuen Theater, wie es uns Walser vorstellt, fündig geworden sind.

In Walsers *Hamlet-Essay* unterbricht die Sprechinstanz, die von einem eigenen Auftritt zu fantasieren beginnt, ihre Rede und macht sich selbst darauf aufmerksam, dass es „doch [...] besser [ist], ohne alle Umschweife eine Szene zu erstellen, als erst noch lang und breit davon zu reden.“ (SW 18, 188) Die „Szene“, von der hier gesprochen wird, ist nicht so sehr ein Teil eines Theaterstücks als vielmehr ein Wagnis im wirklichen Leben. „Wer Lust hat, etwas zu tun, kümmert sich nicht um das, was die Leute dazu sagen; er riskiert es.“ (SW 18, 188) Diese ermahnende Ermutigung soll auch für diese Arbeit gelten, die darauf vertraut, dass Walser auf das nun folgende „Spiel“ mit seinen Theatertexten „einwilligt“ (SW 18, 187).

²⁷ Vgl. Lambrecht, Tobias: Theater. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 384.

²⁸ Vgl. Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke. In: Chiarini, Paolo / Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 129.

I. AUS DER NATUR IN DAS THEATER

Wer im Sommer 2021 auf der Bielerhöhe im Vorarlberger Montafon wanderte und eine kleine Brücke über den Bielbach passierte, sah das Wasser nicht nur unter der Brücke durchfließen, sondern auch als Fontäne darüber hinwegfliegen, um auf diesem Weg – ebenso wie der Bach – in den Silvretta-Stausee zu münden. Die Brücke zu überqueren, hieß also auch, einen Wasserbogen zu durchschreiten. Ermöglicht hat dieses Erlebnis der Schweizer Künstler Roman Signer, der mit seiner *Installation am Bielbach*²⁹ „ein Tor in die Berglandschaft hinein [...], ein Naturtor“³⁰ schaffen wollte. Signer, der sich als „Kunstringenieur“³¹ versteht, interessierte sich bei dieser Arbeit für den Vorgang der „Energieumleitung“³². Wasser des Bielbachs, der über einen 60 Meter hohen Abhang als „Katarakt“³³ zum Stausee hinabstürzt, wurde in einen Feuerwehrschauch geleitet, um zuletzt durch ein „Feuerwehrstrahlrohr“³⁴ in einem flachen Bogen über die Brücke gespritzt zu werden. Die vom Wasser zurückgelegten 60 Meter Höhendifferenz erzeugten dabei 6 bar. „Das ist enormer Druck“, betont Signer. „Das ist so viel Druck wie ein Hydrant bei der Feuerwehr hat, in der Straße, so ungefähr, dieser Druck. Die spritzen ja ziemlich in die Höhe, wenn’s brennt [...].“³⁵

Wie in vielen seiner Arbeiten erschuf Signer auch hier mit wenigen Mitteln ein Ereignis, das vor allem aufgrund seiner Einfachheit eindrucksvoll ist. In einem Interview erzählt Signer, dass „[v]or allem in der Schweiz“ seine Arbeiten „abschätzig ‚Spektakel‘ genannt“³⁶ wurden, was ihn dazu veranlasst, darauf hinzuweisen, dass im Französischen das Wort ‚spéctacle‘ eine Theateraufführung bezeichnet und im künstlerischen Kontext „nicht diese negative Konnotation“³⁷ hat, wie das im Deutschen der Fall ist. Er rückt seine Arbeit damit indirekt – vielleicht unabsichtlich – in die Nähe des Theaters und tatsächlich ist es einleuchtend, Signers Aktionen und Installationen als für sich stehende Szenen zu betrachten. Anders als in einem konventionellen Theaterstück folgen sie jedoch nicht der Logik einer Handlung, sondern

²⁹ Vgl. Signer, Roman: KUB Projekt 2021. Roman Signer Installation am Bielbach. Bielerhöhe, Montafon. Kunsthaus Bregenz, <https://www.kunsthau-bregenz.at/ausstellungen/kub-projekt-roman-signer/> (Zugriff am 4.11.2021).

³⁰ Signer, Roman: Vermittlungsfilm: KUB Projekt 2021 Roman Signer. Kunsthaus Bregenz, <https://www.youtube.com/watch?v=X868oQzly8> (Zugriff am 4.11.2021).

³¹ Signer, Roman: Pressekonferenz: KUB Projekt 2021 – Roman Signer – Installation am Bielbach. Kunsthaus Bregenz, <https://www.youtube.com/watch?v=dDJ1JmquH6g> (Zugriff am 4.11.2021).

³² Signer, Roman: Vermittlungsfilm.

³³ Ebd.

³⁴ Signer, Roman: Pressekonferenz.

³⁵ Signer, Roman: Vermittlungsfilm.

³⁶ Signer, Roman: Der Explosive. Interview von Antje Mayer-Salvi mit Roman Signer. In: C/O Vienna Magazine, <https://www.co-vienna.com/de/leute/der-explosive/> (Zugriff am 7.12.2021).

³⁷ Ebd.

evozieren momenthafte und flüchtige Ereignisse, die losgelöst von jeglichem narrativen Zusammenhang sind. Da sie offenbar ohne Grund und ohne Absicht geschehen, erscheinen sie oftmals absurd. Signers Arbeiten irritieren die Sehgewohnheiten des Publikums, da sie nichts bedeuten, „keine Botschaft vermitteln“³⁸, sondern vor allem lustvoll überraschen wollen. Ihre heiter-humorvolle und „unpathetische Art“³⁹ erzeugt jene pure poetische „Schönheit [...], die allen Naturvorgängen innewohnen kann“⁴⁰. „Sie bereiten zuerst meistens Freude. Und dann haben sie beim Betrachter schon den Blick auf die Dinge verändert. Man muss gar nicht darüber reden.“⁴¹

Angesprochen werden soll jedoch die auffallende Nähe Roman Signers zu Robert Walser. Dass der Bach, der Signer zu seiner Installation am Silvretta-Stausee inspiriert hat, den Namen von Robert Walsers Geburtsort trägt, scheint diesbezüglich ein vielsagender Zufall zu sein. Während der 1878 geborene Robert Walser seine Kindheit und Jugend in Biel verbrachte hat und auch kurz nach seiner Rückkehr aus Berlin von 1913 bis 1921 dort lebte⁴², ist Roman Signer 1938 in Appenzell geboren und aufgewachsen und lebt heute in St. Gallen⁴³. In der Gegend also, in der Walser die letzten 23 Jahre seines Lebens als Patient der Heil- und Pflegeanstalt Herisau verbrachte und wo er 1956 verstarb.⁴⁴ In einem Interview, das Roman Signerlässlich seiner *Installation am Bielbach* gegeben hat, erinnert er sich an einen für ihn prägenden Ort:

Ich bin an einem Fluss aufgewachsen, die Sitter in Appenzell, direkt am Fluss. Und das war eigentlich meine Jugend. Mein Spielplatz war immer das Wasser. Ich stand jeden Tag im Fluss – allein oder mit Kollegen – und habe etwas gebaut oder gestaut oder einfach irgendwas probiert.⁴⁵

Die Sitter und eine über diesen Fluss führende Brücke tauchen wiederum in Carl Seeligs Buch *Wanderungen mit Robert Walser* auf, in dem von einem am „Karfreitag 1954“⁴⁶ unternommenen Ausflug von Herisau nach Appenzell erzählt wird:

Am Bahnhof: Robert mit Schirm, aber ohne Mantel – ich mit Mantel, aber ohne Schirm. Es schneit heftig. Er klettert in das Coupé, zündet einen Stumpen an und fragt vergnügt: „Wie geht’s?“ In Urnäsch steigen die meisten Skifahrer mit ihren Brettern aus. Nun sind wir bis nach Appenzell fast die einzigen Passagiere. Durch das lautlose Dorf machen wir uns sofort auf den

³⁸ Good, Paul: Roman Signer. Härtetest des Schönen. Köln: DuMont 2009, S. 8.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 33.

⁴¹ Ebd., S. 8.

⁴² Vgl. Zihlmann, Franziska: Zeittafel. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 7–10.

⁴³ Vgl. Signer, Roman: KUB Projekt 2021.

⁴⁴ Vgl. Zihlmann, Franziska: Zeittafel, S. 10f.

⁴⁵ Signer, Roman: Vermittlungsfilm.

⁴⁶ Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*. Hg. v. Lukas Gloor, Reto Sorg u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2021, S. 146.

Weg nach Gais. [...] Kurz nach der Brücke, die über die Sitter führt, kommt uns ein Leichenzug entgegen. Ein schwarzverhülltes, müdes Pferd zieht den Sargwagen, auf dem drei Kränze liegen. Dann folgt eine Zweierkolonne, in der die aufgespannten Regenschirme eine Art von Eisenbahntunnel ergeben, aus dem Litaneien murmeln und verrunzelte Gesichter neugierig zu uns herüberschauen. Es sind meistens Gesichter von alten, abgearbeiteten Frauen. Viele mit knallroten Backen. Später habe ich eine Wirtin gefragt, wer da gestorben sei. Sie antwortet: „Ganz än Alti, wo verchindlichet ischt!“ Der Schnee hat sich nun in Hagel verwandelt. Schneidend schleudert er uns kleine Eisstücke ins Gesicht. Aber wir marschieren weiter, Gais zu. Die Litanei erreicht uns nun nicht mehr. Hingegen hören wir das Kreischen hungriger Schweine. Plötzlich bleibt Robert stehen und sagt: „Es ist doch gar zu grausiges Wetter – kehren wir um!“ Gesagt, getan. Wir gehen den gleichen Weg zurück und sehen zu unserem Erstaunen, wie der Leichenzug nicht weiter als bis zur Sitterbrücke gekommen ist. So, als habe er auf uns gewartet.⁴⁷

Als Roman Signer in den 1990er Jahren eingeladen wurde, zu Robert Walser künstlerisch zu arbeiten, stellte er eine alte Fotografie der Sitter-Brücke in Appenzell und jene eben zitierte Passage aus Seeligs Buch aus.⁴⁸ Er scheint sich nicht veranlasst gefühlt zu haben, eine eigene Aktion durchzuführen, da der von Seelig beschriebene Trauermarsch bereits als eine solche anmutet. Ob aber das „Naturtor“⁴⁹ auf der Bielerhöhe nicht doch auch eine Installation in Gedanken an Robert Walser war? Vielleicht hatte der 16-jährige Roman Signer bereits 1954 die Idee, einen Wasserstrahl aus der Sitter über die Brücke zu leiten. Der querende Trauerzug hätte unter seinem „Eisenbahntunnel“⁵⁰ aus Regenschirmen nicht „Angst [haben müssen], nass gespritzt zu werden“⁵¹, ebenso wenig wie Robert Walser, trug der doch seinen „unvermeidlichen Regenschirm“⁵² bei sich – ein Gegenstand, der in Signers Arbeiten als vielfältig erprobtes Untersuchungsobjekt oftmals wiederkehrt.⁵³

Angesichts der vielfältigen Verbindungen zwischen den beiden Künstlern, erscheint es durchaus angemessen, Roman Signer als einen „künstlerische[n] Bruder“⁵⁴ Robert Walsers zu bezeichnen. Deutlich wird diese Denkverwandtschaft etwa in einem autobiografisch geprägten Kurzprosatext Walsers, in dem ein Spiel beschrieben wird, das man auch für eine Aktion von Roman Signer halten könnte – voraufgeführt 1895 in Stuttgart von den beiden

⁴⁷ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, 147f.

⁴⁸ Vgl. Millar, Jeremy: Wanderweg. In: Mack, Gerhard / Bosch, Paula van den / Millar, Jeremy (Hg.): Roman Signer. London/New York: Phaidon 2006, S. 107.

⁴⁹ Signer, Roman: Vermittlungsfilm.

⁵⁰ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 147.

⁵¹ Signer, Roman: Der Explosive.

⁵² Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 51.

⁵³ Vgl. Signer, Roman: Der Explosive.

⁵⁴ Good, Paul: Roman Signer, S. 197.

jungen, angehenden Künstlern Karl und Robert Walser⁵⁵. Der Titel des Textes lautet *Die Brüder*.

[I]st das Hüte aus dem Fenster hinaus- und auf Passanten in die Strasse herabwerfen nicht vielleicht noch fast schöner als alles Malen, Musizieren und Dichten? Waren wir nicht im Hutwerfen erlesene erste Meister und wahre dämonische Virtuosen [...]? Ach es ist vielleicht, von einem gewissen Gesichtspunkt aus gesehen, hundert-, wenn nicht gar tausendmal schöner, seinen oder seines Bruders Hut aus dem Fenster fliegen und wirbeln zu lassen, damit Vorübergehende unten staunen, als ein vollendetes Gedicht zu schreiben, damit das liebe Publikum staune.⁵⁶

Die Schönheit, physikalische Kräfte als kreatives Ausdrucksmittel zu nutzen und so zu einer neuen künstlerischen Sprache zu finden, veranschaulichen Roman Signers Arbeiten auf einzigartige Weise. Wie dieser Text beispielhaft zeigt, war Robert Walser diese Sprache in keiner Weise fremd, sondern wurde von ihm spielerisch beherrscht. Dass sich Walsers Texte durch eine besondere Leichtigkeit auszeichnen, die im Idealfall eine Überwindung der Schwerkraft erfahrbar macht, hat auch Susan Sontag bemerkt. In einem kurzen Essay beschreibt sie Walsers Texte als

gleeful as well as rueful soliloquies about the relation to gravity, in both senses, physical and characterological, of that word: anti-gravity writing, in praise of movement and sloughing off, weightlessness; portraits of consciousness walking about in the world, enjoying its 'morsel of life', radiant with despair⁵⁷.

Sontags Charakterisierung von Walsers Schreiben ließe sich in vieler Hinsicht auch auf Signers Werk beziehen. Wenn sie Walsers Texten etwa den Charakter von Selbstgesprächen attestiert, so ließe sich eine solche Eigenart auch in Signers selbstgenügsamen Aktionen erkennen. Diese zeichnen sich einerseits durch ihre Unabhängigkeit von einem Publikum aus, lassen andererseits indirekt erkennen, dass ein potenzielles Gegenüber als Bezugspunkt ständig präsent ist und das Bewusstsein des allein für sich arbeitenden Künstlers prägt.

Eigentlich brauche ich die Menschen gar nicht; ich mache es lieber ohne Menschen. Es kommt ohne Menschen aus. Meine ganze Kraft brauche ich ja... Ich habe irgendwie keine Kraft, noch lange auf den anderen einzugehen. Ich bin froh, wenn man mich einfach in Ruhe lässt, quasi als einen Apparat anschaut... Weil – ich schäme mich eben immer ein wenig... Wenn ich eine Aktion mache, schäme ich mich eigentlich. Weißt du, ich muss mir schon einen rechten Tritt in den Arsch geben, bis ich es wirklich mache. Ich schäm mich, und dann verschwinde ich so schnell wie möglich. Das ist vielleicht der Grund...⁵⁸

⁵⁵ Vgl. Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 39–42.

⁵⁶ Walser, Robert: Prosastücke. Werke. Berner Ausgabe. Band 12. Hg. v. Lucas Marco Gisi, Reto Sorg, Peter Stocker u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 27f. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 12 und der Seitenzahl.)

⁵⁷ Sontag, Susan: Foreword: Walser's Voice. In: Walser, Robert: The Walk. Translated by Christopher Middleton and others. Cork: Profile Books 2013, S. 7.

⁵⁸ Liechti, Peter: Signers Koffer. Unterwegs mit Roman Signer. Berlin: absolut Medien 2003.

Auf der Bielerhöhe konnten Menschen Teil von Roman Signers Installation werden, indem sie diese durchwanderten. Dass es sich dabei nur um eine Möglichkeit handelte, sei betont, da die Beteiligung des Publikums keine wesentliche Bedingung der *Installation am Bielbach* war – diese kam „ohne Menschen aus“. Die Wasserfontäne floß unaufhörlich, Tag und Nacht, auch wenn keine Menschen am Weg waren, die Brücke zu über- bzw. das Wassertor zu durchqueren.

Sowohl Signers als auch Walsers Arbeiten stellen Versuche dar, die nichts beweisen, keine große Erkenntnis verkünden wollen – und gerade deshalb von Interesse sind. Aus einem zweifelnden und zögernden Ausprobieren entsteht die Kraft für erstaunliche Äußerungen, die jedoch nicht groß präsentiert werden, weil sie gleich wieder Anlass für neue Fragen und weiterführende Untersuchungen sind. Auch Giorgio Agamben spricht Walsers Werk einen experimentellen Charakter zu, den er folgendermaßen beschreibt:

Nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der Literatur und im philosophischen Denken gibt es Experimente. Diese Experimente betreffen nicht wie im Fall der wissenschaftlichen Experimente die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer Hypothese, sondern stellen das menschliche Dasein in Frage. Sie vollziehen eine anthropologische Verwandlung des menschlichen Daseins. Und derjenige, der diese Experimente durchführt, riskiert nicht so sehr die Wahrheit seiner eigenen Aussagen als vielmehr die Art und Weise seines Daseins.⁵⁹

Er riskiert – könnte man weiterführend sagen – von der Gesellschaft als „an Alti, wo verchindlichet ischt“⁶⁰, angesehen zu werden. Experimentieren bedeutet, immer wieder neu anzusetzen, verschiedene Perspektiven einzunehmen, um eine Frage mehrmals, auf unterschiedliche Weise zu untersuchen, ohne sie letztgültig zu beantworten. So verwendet Roman Signer wiederholt die gleichen Objekte – etwa „Tische, Hocker, Stiefel, Fässer, Ballone, Helikopter“⁶¹ –, um die „Art und Weise [...] [ihres] Daseins“⁶² zu erkunden, einem Risiko auszusetzen und auf unerwartete Weise neu zu erkennen.

Ebenso geht Robert Walser vor, der bestimmte Themen und Motive stets von Neuem aufgreift und sie – auf teilweise widersprüchliche Weise – in ihrer Komplexität darstellt. Eines dieser Themen ist die Natur im Allgemeinen und das Verhältnis zwischen Natur und Theater im Speziellen. So taucht etwa das Motiv des Menschen, der aus der Natur bzw. aus dem Freien in das Theater kommt, bei Walser mehrfach auf. In vielen Texten, die sich mit dem Theater

⁵⁹ Agamben, Giorgio: Warum war und ist Robert Walser so wichtig für mich? Übersetzt v. Andreas Hiepko. In: Robert Walser – Mikrogramme – Das kleine Welttheater, Akademie der Künste Berlin, 17.4.2005, <https://www.mikrogramme.de/giorgio-agamben/> (Zugriff am 28.10.2021).

⁶⁰ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 147.

⁶¹ Good, Paul: Roman Signer, S. 198.

⁶² Agamben, Giorgio: Warum war und ist Robert Walser so wichtig für mich?

beschäftigen, wird den Figuren sozusagen ein „Naturtor“⁶³ bereitet, durch das sie die Theaterwelt betreten.

Die Theatergebäude selbst sind in Walsers Texten sehr oft direkt von Natur umgeben und erscheinen nicht so sehr Teil einer Stadt-, als viel eher einer Naturlandschaft zu sein. Im Kurzprosatext *Das schöne Städtchen* etwa beschreibt die Erzählinstanz ein „Stadttheater [...], an das sich weite Äcker und Felder anschmiegen und an dessen Brunnenröhren ich mir oft zur Sommerszeit den Durst aufs köstlichste und wohlschmeckendste habe löschen können“⁶⁴. Es liegt nahe, das Durstlöschen als symbolhaftes Bild für die Lebendigkeit erhaltende Funktion, die das Theater einnimmt, zu lesen. Was die räumliche Verortung des Theaters in einer kultivierten Naturlandschaft betrifft, so wäre es durchaus möglich, dem „Stadttheater“ die Kraft zuzusprechen, die wilde urbane Umgebung urbar zu machen, das heißt zu zivilisieren und zu verfeinern. Auch in einem dramatischen Text aus den Mikrogrammen wird ein Theater beschrieben, das „von einem heiteren Garten umgeben“⁶⁵ ist. Dieser Theatergarten mit seinen „riesig lustig[en]“ Bäumen wirkt wiederum wie ein Zuschauerraum, von dem aus „voll Hochachtung“ zu den „Häuptern der Alpen“ (ADBG 2, 448) wie zur Bühne aufgeblickt wird. Dass Bergen grundsätzlich eine starke theatrale Wirkung zugesprochen werden kann, macht Walser in der Erzählung *Kleist in Thun* deutlich, indem er eine Berglandschaft als Bühnenkulisse erscheinen lässt. „Die Berge sind wie die Mache eines geschickten Theaternalers“ (BA 10, 67), heißt es da mit durchaus abwertendem Unterton, der die Künstlichkeit einer kulturell vorgeprägten Naturwahrnehmung anklingen lässt. Diese kommt positiv konnotiert in Walsers Prosatext *Die Gedichte (II)* zum Ausdruck, in dem es als krönendes Kompliment zu verstehen ist, einen Berg theatergleich erscheinen zu lassen: „Ich mietete ein Zimmer draußen in der Vorstadt, wo Äcker und Felder an die Häuser grenzen, wo die Ebene und der aufschießende Berg fern wie ein göttliches Theater mir ins Herz und in die Augen drangen.“⁶⁶

⁶³ Signer, Roman: Vermittlungsfilm.

⁶⁴ Walser, Robert: Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit. 1927-1928. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Neunzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 70. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 19 und der Seitenzahl.)

⁶⁵ Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 2. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1925. Gedichte und dramatische Szenen. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 448. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle ADBG 2 und der Seitenzahl.)

⁶⁶ Walser, Robert: Träumen. Prosa aus der Bieler Zeit. 1913-1920. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Sechzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 255. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 16 und der Seitenzahl.)

Walser macht in seinen Texten deutlich, dass das Theater nicht nur den Übergang der Natur zur Kultur fließend machen, sondern auch jahreszeitliche Grenzen verwischen kann. Im Kurzprosatext *Das Theater, ein Traum (II)* etwa wird am winterlichen Weg ins Theater die Sehnsucht nach dem Sommer gestillt.

Ich eilte ins Theater, und indem ich so ging, sagte ich mir, daß viele üble Gewohnheiten endlich einmal abgelegt werden mußten. Allerlei Neues glänzte wundervoll, wenigstens kam mir das im Eifer so vor. Alles Müde schien mir mit einmal überwunden. Neue Lieblichkeiten, gänzlich neue Gesetze. [...] Schmeichelndes Schneegestöber hüllte die Umwelt reizend ein. [...] Sommerlandschaft tauchte weich vor mir auf. Ich sah mich baden, bergsteigen, rudern, unter hübschem grünem Gebüsch liegen. Eine Tänzerin tanzte in der Nähe, Blumen standen im dichten Gras, frische Luft strich mir um den Kopf, und dabei machten mich die Stimmen der Vögel schwelgen wie in der großen Oper. Das war flüchtige Einbildung. Jetzt hatte ich das Schauspielhaus erreicht. (SW 16, 36f.)

Erfüllt von der Vorfreude auf das bevorstehende Theatererlebnis wird Naturgegebenes fantasievoll in Frage gestellt. Ein neues, verändertes Leben scheint erreichbar zu sein. Fast schon traumwandelnd bewegt sich die Erzählinstanz ihrem Ziel zu und lässt den Weg ins Theater als Gang durch eine idyllische Kulisse erscheinen. Parallel zu dem Weg, der Walsers Figuren in das Theater führt, verläuft jener von Heinrich Drendorf in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* – eine Entsprechung, die plausibel erscheint, wenn man bedenkt, dass sich Walser sowohl lesend⁶⁷ als auch schreibend⁶⁸ mit Stifter beschäftigt hat. Der Ich-Erzähler und Protagonist in Stifters Roman, der von seinen naturwissenschaftlichen Studien, die er im Sommer im Gebirge durchgeführt hat, in die herbstliche Stadt zurückgekehrt ist, besucht dort vermehrt das Theater. Es ist unter anderem der Weg ins Theater, der für den „an viele Bewegung gewöhnt[en]“ Protagonisten an die „Gebirgswanderungen“⁶⁹ anzuschließen vermag. Zwischen den Wanderungen und den Theaterbesuchen scheint für Heinrich ein Naheverhältnis zu bestehen – das eine dient dem anderen, wenn auch nicht als vollkommene Entsprechung, so doch in gewisser Weise als Ersatz. Die Beschreibung eines für Heinrich bedeutenden Theatererlebnisses beginnt mit der Schilderung, wie er sich – bei einer Witterung, die an Walsers karfreitäglichen Spaziergang durch Appenzell erinnert – auf den Weg macht, um an der „Hofbühne die Aufführung des König Lear“⁷⁰ zu besuchen.

Die Jahreszeit war bereits in den Winter hinein vorgerückt. Ich richtete meine Geschäfte so ein, daß ich in der Abendzeit den Weg zu dem Hoftheater einschlagen konnte. [...] Es fiel ein feiner

⁶⁷ Vgl. Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 159.

⁶⁸ Vgl. Walser, Robert: *Die Gedichte. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Dreizehnter Band*. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 194. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 13 und der Seitenzahl.)

⁶⁹ Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. Erster Band. Hg. v. Wolfgang Frühwald u. Walter Hettche. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4,1. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1997, S. 191.

⁷⁰ Ebd., S. 193.

Regen nieder, obwohl es in der unteren Luft ziemlich kalt war. [...] Ich schritt seinem Rieseln mit Gemessenheit entgegen. Der Weg zwischen den Bäumen auf dem freien Raume vor der Stadt war durch das Eis, welches sich bildete, gleichsam mit Glas überzogen, und die Leute, welche vor und neben mir gingen, glitten häufig aus. Ich war an schwierige Wege gewöhnt, und ging auf der Mitte der Eisbahn ohne Beschwerde fort. Die Zweige der Bäume glänzten in der Nachbarschaft der brennenden Laternen, sonst war es überall finstere Nacht, und der ganze Raum und die Mauern der Stadt waren in ihrer Dunkelheit verborgen. Als ich von dem Gehwege in die Fahrstraße einbog, rasselten viele Wagen an mir vorüber, und die Pferde zerstampften und die Räder zerschnitten die sich bildende Eiskecke. Die meisten von ihnen, wenn auch nicht alle, fuhren in das Theater. Mir kam es beinahe sonderbar vor, daß sie und ich selber in diesem unfreundlichen Wetter einem Raume zustrebten, in welchem eine erlogene Geschichte vorgespiegelt wird. So kam ich in die erleuchtete Überwölbung, in der die Wagen hielten, ich wendete mich von ihr in den Eingang, kaufte meine Karte, steckte meine Kappe in die Tasche meines Überrockes, gab diesen in das Kleiderzimmer, und trat in den hellen ebenerdigen Raum des Darstellungssaales.⁷¹

Die dunkle, kalte und feuchte Atmosphäre verwandelt die (Vor-)Stadt in eine Naturlandschaft. Heinrich fühlt sich in eine Umgebung versetzt, wie er sie von seinen Wanderungen kennt. Die Eisschicht, die den Boden überzieht, spiegelt – ebenso wie das Theater – ein Bild vor. Erst durch die in Gestalt der Pferdewägen einbrechende Realität wird diese Fantasienvorstellung zerstört. In der Stille kommt Lärm auf, der Eisspiegel wird „zerstampft[]“ und „zerschnitten“ und auch die Dunkelheit weicht dem „erleuchtete[n]“, „hellen“ Theatergebäude, das Heinrich betritt. Ein Zustand des Träumens und Fantasierens wird jedoch mit Beginn der Vorstellung wiederhergestellt, wenn Dunkelheit und Stille erneut einkehren. Heinrich wird „von dem Gange der Handlung eingenommen“⁷² und von der Intensität des Theatererlebnisses überrascht:

Das hatte ich nicht geahnt, von einem Schauspiele war schon längst keine Rede mehr, das war die wirklichste Wirklichkeit vor mir. [...] [I]ch wußte beinahe nicht mehr, was vor mir und um mich vorging. Als ich mich ein wenig erholt hatte, that ich fast scheu einen Blick auf meine Umgebung, gleichsam, um mich zu überzeugen, ob man mich beobachtet habe.⁷³

Eine ähnlich überwältigende, wenn auch mit weniger Einschüchterung, dafür mit mehr Lust verbundene Theatererfahrung beschreibt Robert Walser im Kurzprosatext *Erinnerung an „Hoffmanns Erzählungen“*. Darin wird eine Person dargestellt, die vom Land in die Stadt kommt, wo sie eine Opernaufführung besucht. Der „dumpfe[], gedämpfte[] Wintersonnenglanz“ des Landes weicht dem „verführerischen Glanz der Hauptstadt“⁷⁴. Die „ländliche[], provinzliche[] Stille auf plattem Land, wo Felder und Wälder stumm und still

⁷¹ Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*, S. 193–194.

⁷² Ebd., S. 195.

⁷³ Ebd., S. 197.

⁷⁴ Walser, Robert: *Poetenleben. Werke*. Berner Ausgabe. Band 15. Hg. v. Kerstin Gräfin von Schwerin u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2021, S. 85. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 15 und der Seitenzahl.)

herumliegen, [...] ausgedehnte Ländereien ruhig beieinander schlummern“ wird abgelöst durch das „sinnbetörende[], graziöse[] Getümmel[]“ (BA 15, 85) der Stadtwelt. Ruhe hält hier erst Einzug, wenn es kurz vor Beginn der Opernaufführung „im hohen Hause still wie in einem von Träumereien und Seelen-Einbildungen erfüllten Kämmerchen“ (BA 15, 85) wird. Der öffentliche Theaterraum voller Menschen verwandelt sich für die einzelnen Zuschauer/innen in einen privaten, intimen Rückzugsort. Walsers Erzählinstanz beobachtet beim Theaterpublikum eine ähnlich emotionale Reaktion, wie sie auch Stifters Protagonist zeigt, dem „die Thränen über die Wangen herab[flossen]“⁷⁵.

O da war alles rings um die feuchten, heißen Augen und im Herzen königlich schön und reich. Alles Leben konnte jetzt entweder völlig aufhören oder gänzlich neu beginnen. Welche Gegenwart war das! Tausende von Stunden strömten in diese eine. Ja, das war ein schöner, guter, bedeutender Abend. (BA 15, 86)

Walsers Protagonist ist von der Begeisterung des ihn umgebenden Publikums zwar angesteckt, fühlt sich jedoch in der „blendend elegante[n] Welt“ des Theaters als „staunender Bauernbursche“ (BA 15, 85) und nimmt daher eine Außenseiterposition ein. Auf diese Weise bewahrt er bei aller ihn einnehmenden Faszination eine kritische Distanz, die ihn dazu befähigt, neben seiner persönlichen Sichtweise auch die Perspektive seiner emotional reagierenden Umgebung einzunehmen. Walsers „Bauernbursche“ verfügt also über eine rationale Reflexionsfähigkeit, während Stifters Protagonist, der aus den wohlhabenden Verhältnissen einer bildungsbürgerlichen, städtischen Familie stammt, vom Theater sinnlich-emotional überwältigt wird. Ihre Herkunft verraten die Figuren aufgrund ihrer nun doch rollentypischen individuellen Verhaltensweisen, die sie im Theater an den Tag legen. Während Heinrich Drendorf „von [s]einem Vater die Gewohnheit angenommen [hatte], nie von oben herab oder von großer Entfernung die Darstellung eines Schauspieles zu sehen“ und sich daher einen Platz „ungefähr am Ende des ersten Drittheiles der Länge des Raumes“⁷⁶ sucht, „steigen“ Walsers Figuren, die ein Theater besuchen, „auf erhöhte Plätze zu niedrigen Preisen“⁷⁷. Dies mag auch mit einer persönlichen Vorliebe Walsers zusammenhängen, wie man in einem Brief aus dem Jahr 1926 erfahren kann. Darin hebt Walser anlässlich einer Einladung zu einem Opernbesuch Folgendes hervor: „Ich würde in diesem Fall vorschlagen, billige Billets zu kaufen. Teure Theaterplätze behagen mir nicht. Bestimmt also nur 3. Rang.“ (BA 2, 205) Finanzielle Beweggründe mögen hier zwar mitgespielt haben, zum Ausdruck

⁷⁵ Stifter, Adalbert: Der Nachsommer, S. 196.

⁷⁶ Ebd., S. 194.

⁷⁷ Walser, Robert: Wenn Schwache sich für stark halten. Prosa aus der Berner Zeit. 1921-1925. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Siebzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 36. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 17 und der Seitenzahl.)

kommt jedoch auch Walsers ablehnende Haltung gegenüber einem elitären Charakter von Kunsterlebnissen. Wiederum in der Natur findet Walser das Idealbild eines der gesamten Gesellschaft zugänglichen „Volksschauspiel[s]“:

Ich habe Schneeglöckchen gesehen [...]. Sie sind süß, diese schüchternen ersten Ankündiger von etwas, das von aller Welt geliebt wird. Alle lieben ja den Gedanken, daß es Frühling werden will. Das ist ein Volksschauspiel, und der Eintritt kostet keinen Rappen. Die Natur, der Himmel über uns, treibt nicht üble Politik, daß er das Schöne allen, ohne Unterschied, schenkt [...]. (SW 16, 393)

Auch die Erzählinstanz in Walsers Prosatext *Theater (I)*, die „bis zur Aufführung draußen im Feld spazieren ging“, scheint diese Gleichbehandlung in der Natur erfahren zu haben und solidarisiert sich mit den hierarchisch Untergeordneten, die im Theater eine „erhöhte“ Position einnehmen: „Neulich ging ich ins Theater. Ich pflege auf erhöhte Plätze zu niedrigen Preisen zu steigen. Mir macht das Vergnügen.“ (SW 17, 36) Im Theater weit hinten und hoch oben zu sitzen, bedeutet für Walsers Figuren nicht nur eine Abgrenzung vom Publikum, das sich einen teuren Platz unten im Parterre leisten kann und auf das sie „von oben herab“⁷⁸ blicken. Es stellt für sie auch einen besonderen ästhetischen Genuss dar, aus der Entfernung den gesamten Theatersaal wie eine Landschaft vor sich zu haben. Die Bühne ist dann zwar richtungsweisender Blickpunkt, die Sicht weitet sich jedoch und erfasst den totalen Raum des Theaters. Wird in einer Naturlandschaft ein hoch gelegener Punkt wegen der sich dort bietenden weiten Aussicht angestrebt, so entsteht der Eindruck, Walsers Figuren würden das Theater wie einen Berg besteigen, um im „3. Rang“, auf den „billige[n]“ (BA 2, 205) Plätzen den Gipfel und den schönsten Blick zu erreichen.

Verwiesen sei in diesem Kontext auf Gertrude Steins „Idee des ‚Landscape Play‘“, die darin bestand, Theater als Landschaft zu denken und damit eine andere „Wahrnehmungsweise“⁷⁹ zu ermöglichen. „Statt mit nervöser – übersetzen wir ruhig: dramatischer – Spannung, soll man, was auf der Bühne geschieht, so betrachten können, wie man sonst einen Park oder eine Landschaft betrachtet“⁸⁰, heißt es bei Hans-Thies Lehmann, der in dieser Veränderung der Betrachtung einen Weg zum postdramatischen Theater bereitet sieht. Das „Landscape Play“ wird „als *szenisches Gesamtgedicht*“ erlebbar, indem es eine „Defokussierung und Gleichberechtigung der Teile“, eine „Abkehr von einer teleologisch gerichteten Zeit“ und eine „Dominanz einer ‚Atmosphäre‘ über dramatische und narrative Verlaufsformen“⁸¹ bewirkt.

⁷⁸ Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*, S. 194.

⁷⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 104.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

Die für gewöhnlich im Zentrum stehende Geschichte, die auf der Bühne erzählt wird, tritt zugunsten eines ästhetischen Gesamterlebnisses zurück.

Bei Walser wird dieses Erlebnis besonders weit und offen gefasst: Es beginnt bereits beim Weg ins Theater, durch Foyers und Treppenhäuser zum jeweiligen Sitzplatz, von dem aus die Vorgänge im Zuschauerraum und auf der Bühne verfolgt werden. Das Theater ‚an sich‘ – seine spezifischen Regeln und Rituale, seine Architektur und Atmosphäre – beschäftigt die Protagonist/innen oftmals so sehr, dass das Bühnengeschehen in den Hintergrund tritt und nicht mehr als zentrales Interesse erscheint. Auch in dieser Sache steht das Verhalten von Walsers Figuren in klarem Kontrast zum bürgerlich-wohlerzogenen Benehmen, das Heinrich Drendorf in Stifters *Der Nachsommer* an den Tag legt. Sein Warten auf den Beginn der Vorstellung beschreibt er folgendermaßen:

Es war damals nicht meine Gewohnheit, und ist es jetzt auch noch nicht, in überfüllten Räumen die Menge der Menschen die Kleider den Puz die Lichter die Angesichter und dergleichen zu betrachten. Ich stand also ruhig, bis die Musik begann und endete, bis sich der Vorhang hob, und das Stück den Anfang nahm.⁸²

Für Walsers Figuren hingegen ist die Zeit, in der die Zuschauer/innen ihre Plätze einnehmen und das Theater in ein äußerst lebendiges Soziotop verwandeln, von höchstem Interesse. So freut sich etwa die Erzählinstanz im Kurzprosatext *Theater (I)*, „eine Dame“ „[i]n einer Loge“ zu beobachten und „im Parkett [...] eine Familie stilvoll“ (SW 17, 36f.) aufmarschieren zu sehen.

Leute wie ich erscheinen gern eine viertel oder sogar halbe Stunde zu früh im Zuschauerraum, damit sie die Lust haben, mitanzusehen, wie sich nach und nach der Raum mit Publikum füllt. [...] O, es ließ sich von der Galerie herab hübsch ins Leben herabschauen und phantasieren! (SW 17, 36f.)

Das Schauspiel findet nicht nur auf der Bühne statt – als soziales Rollenspiel erfährt es im Zuschauerraum seine Fortsetzung. Die Zuschauer/innen ziehen die Aufmerksamkeit von Walsers Erzählinstanz auf sich und nehmen tragende Rollen ein. So verwundert es nicht, dass in Walsers Kurzprosatext hauptsächlich das atmosphärische Erlebnis des Theaterbesuchs beschrieben und mit folgendem Resümee geschlossen wird: „Über den Wert des Stückes lasse ich mich nicht aus, das taten wohl schon viele Federn. Mir genügt, zu versichern, daß ich während des ganzen Verlaufes glücklich war, derart, daß ich einige Male fürchtete, die Bewegtheit mache mich närrisch.“ (SW 17, 37)

Eben jene „Bewegtheit“ des Theaterpublikums versteht Walser im Prosatext *Das Theater, ein Traum (II)* wörtlich und vergleicht sie mit der Bewegung des Wanderns. Anstatt durch die

⁸² Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*, S. 194.

Natur bewegen sich Walsers Theaterbesucher/innen durch „*Textlandschaft[en]*“⁸³ und können so die einengende Wirklichkeit hinter sich lassen. Die Grenze zwischen Publikum und Bühne wird überschritten, es kommt zu einem unmittelbaren Austausch von Erfahrungen. Der fiktive Raum, der sich eröffnet, ermöglicht ein Freiheitsgefühl, wie es in der Natur erfahren werden kann.

Wie ein Wanderer zog eigenes Erlebtes durch das Leben im Drama. Ganz gebannt vom Andern, ergriffen vom Gespielten, hingerissen vom Dargestellten, trüge es mich über vieles Wirkliche, was ich allzu ernst nahm und scharf ansah, groß und frei hinaus und ich belächelte jetzt, was mich bitter erregt hatte. (SW 16, 38)

Die Verwendung des Konjunktivs bei der Beschreibung dieses Kunsterlebnisses verweist darauf, dass es sich hier um eine Idealvorstellung von Theater handelt, die allzu selten Verwirklichung erfährt. Dennoch ist es dieses Ziel, das Walsers Theatergänger/innen stets vor Augen haben.

Dass für Walser Theater- und Naturerlebnis zusammengehörig sind, zeigt sich auch in seinen dramatischen Texten, in denen der Natur eine wichtige Rolle zukommt. So sind es nicht nur Naturräume bzw. Orte im Freien, die sehr oft als Schauplätze dienen, auch ein Sprechen über bzw. mit der Natur findet in vielen der Texte statt. „Hört doch, hört doch, ihr dunklen Felsen, schalkhafte Figuren der Natur [...]“⁸⁴, ruft Franz in Walsers frühem Dramolett *Die Knaben* sogar ein steinernes Gegenüber dazu auf, mitzuspielen. Und im dramatischen „Versfragment“ (BA 1, 200) *Tobold (I)* befindet sich der titelgebende Protagonist in einem in der Natur gelegenen „*Anderswo*“⁸⁵, das er in einem langen Monolog in all seiner (Natur-)Schönheit lobt, ja, geradezu verherrlicht, um schließlich zu folgender Erkenntnis zu gelangen:

Glücklich ist's. Nicht ich
bin glücklich. Es, das All, ist es.
Doch ganz gewiß auch ich. Wenn das
Gesamte, das Verbund'ne, das
Zerfloss'ne und Umwobene
so schön ist, bin auch ich so schön,
schön durch Genuß. Denn das
Umfassende faßt ja auch mich ein. So
gehör ich dir, Natur. (SW 4, 55f.)

⁸³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 272.

⁸⁴ Walser, Robert: Komödie. Märchenspiele und szenische Dichtungen. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Vierzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 10. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 14 und der Seitenzahl.)

⁸⁵ Walser, Robert: Kleine Dichtungen. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Vierter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 54. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 4 und der Seitenzahl.)

In gewisser Weise liefert Robert Walser damit bereits 1913 den Ansatz für ein „[p]ost-anthropozentrisches Theater“⁸⁶ – das laut Hans-Thies Lehmann „eine bedeutende, freilich nicht die einzige Gestalt, die postdramatisches Theater annehmen kann“⁸⁷, darstellt. Es ist wohl kein Zufall, dass Walsers Versdrama *Tobold (I)*, das kurz nach dem zitierten Monolog abbricht, unvollendet geblieben ist. Schließlich kommt ein Theater, das „eine andere Realität als die des naturbeherrschenden Menschen vorstellbar“ macht, „gänzlich ohne menschliche Akteure“⁸⁸ aus. Walser hat die Bühne der von Tobold besungenen Natur überlassen, um so aus dem Fragment ein Ganzes werden zu lassen. Dass ein solches Theater, das auch heute noch mit gängigen Sehgewohnheiten des Theaterpublikums radikal bricht, zu Walsers Zeit kaum denkbar war, wird deutlich, wenn nach der vorhin zitierten Rede Tobolds dessen „Gebieten“ auftritt und den Naturtheatertraum zerschlägt: „Was? / Natur begaffen, fauler Strick! / Wart. Mit der Peitsche will ich dich / das All erfassen lehren. So. Und jetzt / marsch an die Arbeit. Fort.“ (SW 4, 56)

In einem Essay über Robert Walser, der mit dem Ausruf *Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan* betitelt ist, betont Brigitte Kronauer, dass sich Walsers Werk bei aller Verbundenheit mit der „landschaftliche[n] Natur“ nicht „ohne ihren Gegenpol, die bürgerliche Sozietät, begreifen“⁸⁹ lässt.

Diese der Natur komplementäre Kraft scheucht Walsers Helden immer wieder in Wald, Feld, Gebirge. Und doch werden sie an ihrem Zufluchtsort nie lange von den „Fratzen der Gesellschaft“ (Mörike), die sie hergetrieben haben, suspendiert. Sie pressen dem Autor einen im Kopf geführten Dauerdiallog ab, der nur für glückliche Augenblicke aussetzt, wenn er sie zu friedlichen Bestandteilen eines Naturschauspiels machen kann.⁹⁰

Mit einem solchen „glückliche[n] Augenblicke“ beginnt ein dramatischer Text aus Walsers Mikrogrammen, der Kronauers Beobachtung veranschaulichen kann. Hauptfigur ist ein junger Mann, der seinen Lehrerberuf aufgegeben hat und sich nun ohne klare Aufgabe oder Bestimmung, aber mit aufmerksamem Blick durch die Gesellschaft treiben lässt. „Draußen in der Natur“ (ADBG 2, 434) findet der „friedlich[er]“ durch „Felder, Äcker und Weiden“ wandernde Protagonist seinen „Zufluchtsort“⁹¹ und beginnt das kurze Stück mit einem langen, in die Natur eingebetteten Monolog:

⁸⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 137.

⁸⁷ Ebd., S. 137f.

⁸⁸ Ebd., S. 138.

⁸⁹ Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan. Zu Robert Walser. In: dies.: Favoriten. Aufsätze zur Literatur. Stuttgart: Klett-Cotta 2010, S. 97.

⁹⁰ Ebd., S. 98.

⁹¹ Ebd.

Die Butterblumen blühen goldgelb, und der Himmel ist von einer unbeschreiblichen Bläue, und daß das Gras grün ist, wie sonderbar mich das anmutet. Gelb und Blau und Grün stimmen einen Frühlingsgesang an [...]. [...] Wie träg und unwissend die Kieselsteine auf der Straße liegen. Wie sie mich unbeachtet lassen, und die lieben Vögelchen bilden das zwitschrigste, frohlöckeligste Entzücken, das man sich denken kann. Merkwürdig, wie bald der Wind sich versteckt hält, bald hervortritt und bläst und springt und donnert und lacht. [...] [D]ie Blumen, wie sie mich aus den Gärten dankbar anschauen, als wäre ich gütig zu ihnen gewesen, wessen ich mich doch absolut nicht entsinne. Das Blühen der Lilien scheint in einem Sterben zu bestehen, und das Blühen der Rosen in einem süßen, heiligen Verbluten, und Kätzchen und Hündchen streifen um die Liegenschaften herum oder sitzen still, von der Sonne liebkost da. (ADBG 2, 434f.)

Diese Naturbeschreibung mag für einen dramatischen Text ungewöhnlich ausführlich sein, erfüllt bei Walser jedoch mehr als eine bloß deskriptive Funktion. Die Natur, durch die sich der Protagonist bewegt, ist nicht bloß Kulisse – Pflanzen, Tiere, Steine, Luft und Licht werden vielmehr zu Akteur/innen eines Naturspektakels. Der Gesang der erstrahlenden Frühlingsfarben, die Sturmszene mit dem Wind als Hauptdarsteller und das Sterben der Blumen weisen hohe Theatralität auf und üben auf den Protagonisten eine starke Wirkung aus. Brigitte Kronauers Warnung, wonach Walsers Figuren, die aus zwanghaften sozialen Verhältnissen in die Natur entflohen sind, auch hier von der Gesellschaft eingeholt werden, bestätigt sich auch in diesem Text. Das „Naturschauspiel[]“⁹², in das sich Walsers Protagonist so harmonisch eingefügt hat, wird unterbrochen durch den Auftritt eines „Bote[n]“ (ADBG 2, 436), der dem ehemaligen „Lehrer“ einen Brief überbringt, in dem unter anderem Folgendes zu lesen ist:

„Geehrter Herr, längst wundert man sich über Sie. Mitunter beliebt es Ihnen, als ein Kind aufzutreten. Dann kommen Sie uns wieder wie ein junger Hund vor. Man hat Informationen über Sie eingezogen und herausbekommen, daß Sie zeitweise als Dienstmädchen dienten. [...] Man glaubt, daß Sie eine alte, böse und zugleich gutherzige Frau sind, die als Knabe verkleidet herumläuft. Wann sagten Sie uns, daß Sie ein Mann sind? Es geht das Gerücht, Sie seien ein Hase, während Sie sich für einen Löwen ausgegeben haben sollen. Mischung von Intelligenz und Ignoranz, von Pünktlichkeit und Fahrlässigkeit und Verliebtheit und Lieblosigkeit, leben Sie wohl.“ (ADBG 2, 436f.)

Das naturverbundene Leben des jungen Lehrers, das in dessen Anfangsmonolog zum Ausdruck kam, bedeutet das Infragestellen einer feststehenden und klar einzuordnenden Natur des Individuums. Walsers Protagonist tauscht nicht nur seine Arbeit als Lehrer gegen unterschiedliche andere Berufe aus, er scheint sich auch keiner bestimmten genderspezifischen Rolle, ja nicht einmal dem Menschsein eindeutig zuordnen zu lassen. Die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier wird in Frage gestellt und die Geschlechtsidentität

⁹² Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan, S. 98.

erscheint als wandelbar, indem deutlich wird, dass ihre „Natürlichkeit“ durch diskursiv eingeschränkte performative Akte konstituiert⁹³ wird. Die „Kategorien des Geschlechts“ stellen nicht mehr eine „natürliche Tatsache“, sondern vielmehr eine „kulturelle Performanz“⁹⁴ dar. Aufgrund seines Einfühlungsvermögens, das ihn auf identifikatorische Weise mit Menschen und Tieren verbunden fühlen lässt, nimmt Walsers Protagonist unterschiedliche Identitäten an, sein Naturell erscheint wandelbar und daher undurchschaubar. Die soziale Umwelt reagiert auf diese Eigenart des ehemaligen Lehrers irritiert und verständnislos. Diesem dadurch entstehenden Druck von außen vermag Walsers Protagonist nicht standzuhalten und so erfährt man nach einem Zeitsprung im Stück, dass er – weit weg von der Natur – ‚etwas aus sich machte‘: „Der Lehrer kam in eine große Stadt und stieg hier in kürzester Zeit zum Held empor.“ Eindeutig ist seine nunmehrige Rolle jedoch wieder nicht, immerhin wird er zum „General beider streitenden Parteien“ und kämpft „bald für diese, bald wieder für jene Sache“ (ADBG 2, 437). Die Erfahrungen, die er in seiner früheren Zeit als „Dienstmädchen“ (ADBG 2, 436) gemacht hat, nützt er, um sich „mit sehr heller Stimme“ als „Mädchen“ (ADBG 2, 437) auszugeben und sich so Zugang in das Haus einer „*Frau von hohem Rang*“ zu verschaffen. Als der nunmehrige „*Revolutionsgeneral*“ in ihrem „Prachtsgemach“ (ADBG 2, 438) erscheint, wird er von ihr ausgelacht und zurechtgewiesen (vgl. ADBG 2, 438) – mit der Absicht, ihn zur Rückkehr zu der Seinsweise, die ihn am Beginn des Stücks ausgezeichnet hat, zu bewegen.

Und Sie stehen wie ein Standbild da, aus Bronze, sind ganz entlaubt, entmensch. Denn der Mensch soll doch blättergleich grünen, tragen, zagen, und soll von verschiedenartigen Gebärden und Tönen beben, leben. Ach, welch eine Zierlosigkeit Sie aus sich gemacht haben, aber das Liebenswürdige wird aus Ihnen heraus schauen wie ein Kind, das die Tür öffnet. Warum haben Sie sich um die schöne Schwäche gebracht, müde zu sein? Gehen Sie, versuchen Sie, natürlich zu werden. (ADBG 2, 438)

Das scheinbar ziellose, aber lustvolle Schwanken zwischen unterschiedlichen Identitäten hält die „*Frau von Rang*“ (ADBG 2, 438) für anstrengenswert, da es dem Menschen Lebendigkeit verleiht und Entfaltungsmöglichkeiten bietet. Die Aufforderung zur Natürlichkeit weist am Ende des Stücks auf seinen Anfang zurück und eröffnet einen vielschichtigen „Natur/Kultur-Diskurs“⁹⁵. Die Frage nach dem Verhältnis von Natürlichkeit und Künstlichkeit wird in Walsers Werk vielfach aufgeworfen, um letztlich unbeantwortet zu bleiben. Darauf verweist auch Brigitte Kronauer, indem sie, analog zum Begriff des Natürlichen, den des Authentischen einführt. Für sie ist Walser ein Schriftsteller, der auf einzigartige und seltene

⁹³ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen v. Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 9.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 66.

Weise „das Aufgesetzte, das nicht Authentische im menschlichen Verkehr registriert“ und „mit verblüffenden Drehungen in Syntax und Tonfall, mit winzigen spöttischen Nachfragen, absurden adjektivischen Zuordnungen das Grimassieren, das Vorgefertigte, die Zwangsverstellung der Gesellschaft“⁹⁶ dargestellt hat.

Walsers extrem ausgeprägtes, extrem nervöses, oft auch amüsiertes Erwittem des Künstlichen, Automatenhaften im Bereich des Zwischenmenschlichen, seine virtuose Artikulation unserer Unfähigkeit, natürlich, spontan, unverfälscht zu sein, trug ihm, der nicht zu täuschen war vom treuherzigen Schein des Bürgerlichen, wenn auch höchst empfänglich für dessen Zauber, allzu früh und vorschnell den Ruf des verspielt Manierierten, Präventiösen ein. [...] Unter der Maske liebenswerter Skurrilität, die ihm glauben mag, wer kann, erzeugt er eine ungemütlich zweifelnde Atmosphäre als eine Art zweite Natur des mitmenschlichen Umgangs, in dem keine Selbstverständlichkeit mehr existiert.⁹⁷

Walsers intensive Beschäftigung mit dem Theater ist so gesehen wenig überraschend, macht dieses doch auf eindrückliche Weise die künstliche Natürlichkeit, die natürliche Künstlichkeit menschlichen Verhaltens erfahrbar. Nicht nur der „Tonfall“ eines Textes kann durch seine theatrale Umsetzung in den feinsten Nuancen zum Vorschein gebracht werden, es herrscht auch eine besondere Aufmerksamkeit und Sensibilität für alles „Aufgesetzte“ und „Automatenhafte“⁹⁸ menschlichen Verhaltens. Das Künstliche wird, wenn es unbeabsichtigt zum Vorschein kommt, sogleich bemerkt und als Mangel empfunden – die natürliche Wirkung hingegen erscheint als Ausweis großer Kunst. Glaubhaft dargestellter Natur ist also höchste Künstlichkeit eigen. Schauspieler/innen, die nicht zu spielen scheinen, verfügen über größte schauspielerische Virtuosität. Interessanterweise fasziniert Walser am Theater jedoch nicht so sehr diese künstliche, das heißt perfekt inszenierte Natürlichkeit, sondern gerade umgekehrt die natürliche Künstlichkeit, das Sichtbarwerden der Maske, die verrutscht und hinter der die Natur des Menschen erkennbar wird. Mit großer Zuneigung beschreibt Walser etwa Schauspieler/innen, die ihre Eigenart nicht hinter ihrer Kunst verbergen – sei es aus Mangel an Können oder aus Absicht, „natürlich zu werden“ (ADB 2, 438).

Brigitte Kronauer macht Walsers Verfahren anschaulich, indem sie es situativ verbildlicht: „Das, was wir so gern für ‚natürlich‘ halten, stellt er, humorvoll und mit genießerischer Tücke, auf einen gläsernen Boden – und schon verkrampft es sich, ertappt vom eigenen, plötzlich bizarren Spiegelbild.“⁹⁹ Der Gedanke an die vom Eisregen wie „mit Glas überzogen[e]“ Straße in Adalbert Stifters *Der Nachsommer* liegt hier nahe. Wenn Heinrich Drendorf davon berichtet, dass „Leute, welche vor und neben mir gingen, [...] häufig

⁹⁶ Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan, S. 98f.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 98.

⁹⁹ Ebd., S. 99.

aus[glitten]“¹⁰⁰, dann wohl deshalb, weil sie beim Blick in den Spiegel am Boden „verkrampft[en]“¹⁰¹. Kronauers Gedanken aufgreifend könnte man sagen, dass Walsers dramatische Texte das als natürlich Empfundene auf die „glänzende[.]“ (BA 10, 42) Bühne stellen. Wer „verkrampft“, sind jedoch weniger die auf der Bühne Agierenden, sondern die Zuschauer/innen, die sich gespiegelt sehen und denen die Künstlichkeit des Auf- oder auch Vorgeführten bewusst wird.

Auf Walsers unnatürliche Natur und unkünstliche Kunst hat vor Brigitte Kronauer auch schon Robert Musil aufmerksam gemacht. In seiner 1914 erschienenen Rezension von Walsers Sammelband *Geschichten* charakterisiert er dessen Schreiben als „eine menschliche [Spielerei] [...] mit viel Weichheit, Träumerei, Freiheit und dem moralischen Reichtum eines jener scheinbar unnützen, trägen Tage, wo sich unsere festesten Überzeugungen in eine angenehme Gleichgültigkeit lockern“¹⁰². Man fühlt sich an dieser Stelle an die „*Frau von Rang*“ erinnert, die den „*Revolutionsgeneral*“ vorwurfsvoll fragt, warum er „sich um die schöne Schwäche [...], müde zu sein“ (ADB 2, 438) gebracht hat. Die Müdigkeit, mit der er durch die Landschaft gewandert ist, keine andere Rolle einnehmend als die des ehemaligen Lehrers, hat ihm erlaubt, seine Natur nicht als festgelegt, sondern als veränderlich zu begreifen. Er war – um mit Musil zu sprechen – „ein Mann ohne Eigenschaften“¹⁰³, ein Mensch mit „Möglichkeitssinn“¹⁰⁴, der „kein Ding für fest [hält], kein Ich, keine Ordnung“¹⁰⁵ und stattdessen „Utopien“¹⁰⁶ zu denken imstande ist. In seiner Rezension bemerkt Musil, dass wir fälschlicherweise von einer bestimmten Natur der Dinge ausgehen, da „[w]ir [...] in vielen Dingen so feste Verhaltensweisen unseres Gefühls [haben], daß wir sie wie in den Dingen selbst gelegen behandeln“¹⁰⁷ und er lenkt dabei den Blick auf Walser, der diese „feste[n] Verhaltensweisen“ irritiert und eine scheinbar ursprüngliche Natur der Dinge in Frage stellt.

Um seinen Gedanken zu veranschaulichen, verweist Musil auf Walsers Kurzprosatext *Theaterbrand*, der das titelgebende Ereignis mit Erzähl- und Beschreibungslust, ja, mit Genuss an drastischen Schilderungen von Leid und Gewalt darstellt, sodass dieses nicht als

¹⁰⁰ Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*, S. 193.

¹⁰¹ Kronauer, Brigitte: *Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan*, S. 99.

¹⁰² Musil, Robert: *Literarische Chronik (II)*. In: ders.: *In Zeitungen und Zeitschriften I. Gesamtausgabe. Band 9*. Hg. v. Walter Fanta. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2020, S. 265.

¹⁰³ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. 1. Erstes und Zweites Buch*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. H.: Rowohlt 1978, S. 18.

¹⁰⁴ Ebd., S. 16.

¹⁰⁵ Ebd., S. 154.

¹⁰⁶ Ebd., S. 246.

¹⁰⁷ Musil, Robert: *Literarische Chronik (II)*, S. 263.

„entsetzliches“, sondern als „prächtiges“ und „entzückendes Unglück“¹⁰⁸ erscheint. Das spiegelnde und „glänzende[] Theater“ (BA 10, 42) – eben noch Sehnsuchtsort aller „Volksschichten“ (BA 10, 43) – wird „zerstampft[]“ und „zerschnitten“¹⁰⁹. In Gestalt des Feuers hält die Natur Einzug in das kultivierte Theater und verwandelt das Publikum in eine triebhaft um ihr Überleben kämpfende Menschenmasse. Nichts ist mehr nur Spiel, alles ist ernst – und hat dennoch den Anschein eines großen, an Theatralität kaum zu übertreffenden Spektakels. Angesiedelt ist Walsers *Theaterbrand* in einem „weit entfernten und in die Zeiten zurückversunkenen Reich[]“ (BA 10, 43), als solle der Anschein erweckt werden, die Natur des Menschen sei damals auch noch eine andere gewesen. Dass diesem Anderssein nicht zu trauen ist, erscheint umso deutlicher, je öfter und eindringlicher diese räumliche und zeitliche Distanz betont wird. Der fremdartige und alte Theatervorhang, der die Geschichte einfassen und fernhalten soll, fängt auch allmählich Feuer.

Walsers *Theaterbrand* ist auch als symbolhaftes Bild für die leidenschaftliche Kraft des Theater zu lesen, die außer Kontrolle gerät und so sehr auf das Publikum überzugreifen droht, dass man sich Roman Signers Feuerwehrschauch wünscht, um diese durchaus gefährliche Theaterflamme zu löschen. Auch im Kurzprosateext *Die Theatervorstellung (II)* stellt Walser eine Verbindung zwischen dem Theater und dem Feuer her, wobei letzteres nun auf die Bühne beschränkt bleibt.

Der Winternachthimmel war ganz mit Sternen gespickt, ich lief den Schneeberg hinunter, in die Stadt, an die Kasse des Madretscher Stadttheaters, ließ mir eine Fahrkarte verabfolgen und fuhr wie ein geistig nicht mehr Normaler die steinerne, uralte Wendeltreppe hinauf, die ins Stehparterre führte. Das ganze Theater war dickvoll von Menschen, eine schlechte Luft schlug mir unter die Nasenflügel, ich erbehte und versteckte mich hinter einen Technikumsschüler. Ich war ganz atemlos und konnte nun ein wenig verschnaufen, bis der Vorhang in die Höhe ging, das tat er nach etwa zehn Minuten, er erhob sich und ließ in ein Loch voll Feuer blicken. [...] Meine Augen brannten. Ich hatte vorher stundenlang in den hellen, weißschimmernden Schnee gesehen und dann in das Dunkel der Logen, und jetzt mußten sie in eitel Feuer, Glut, Pracht und Glanz schauen. Wie schön und groß das war.¹¹⁰

Der Anschein geistiger Verwirrung, den sich Walsers Erzählinstanz selbst zuspricht, strahlt auch auf Theaterbesuch ab, der auf unkonventionelle Weise beschrieben wird. So erinnert das Lösen einer Fahr- anstatt einer Eintrittskarte, mit der man zum Sitzplatz gelangt, eher an eine Zugfahrt über „steinerne, uralte“ Brücken. Demgemäß wird auch die „Wendeltreppe“ ins „Stehparterre“ nicht beschritten, sondern befahren. Ähnlich stark wie der Fahrtwind scheint

¹⁰⁸ Musil, Robert: *Literarische Chronik (II)*, S. 263.

¹⁰⁹ Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*, S. 193.

¹¹⁰ Walser, Robert: *Aufsätze. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Dritter Band*. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 13f. (Im weiteren Verlauf der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 3 und der Seitenzahl.)

auch die Theaterluft zu sein, die dem Protagonisten entgegenschlägt, sobald er den Zuschauerraum betritt. Der kalten, nächtlichen Winterluft folgt unvermittelt die stickige, „schlechte Luft“ des überfüllten Theaters. Erstaunlicherweise entspricht dieser veränderten Atmosphäre jedoch nicht das Verhalten von Walsers Protagonisten, denn dieser kommt im stickigen „Stehparterre“ an, um zu „verschnaufen“. Außer sich, fast schon benommen findet der aus der Natur Geflohene im Theater voller Menschen ein Versteck, wo er sich beruhigen und wieder zu sich kommen kann. Während es zuerst die Luft ist, die Walsers erzählende Figur sinnlich erfasst, so sind es daraufhin vor allem visuelle Eindrücke, die eine starke Wirkungskraft ausüben. Auf den „hellen, weißschimmernden Schnee“ im Freien folgt die Finsternis des Theaters, wo mit Beginn der Vorstellung der Blick in ein dunkel leuchtendes „Loch voll Feuer“ auf der Bühne freigegeben wird. Walser macht damit deutlich, dass sowohl das Natur- als auch das Theatererlebnis von einer zwar gegensätzlichen, aber ähnlich intensiven Wahrnehmung atmosphärischer Luft- und Lichtverhältnisse geprägt sind.

Ein großes Interesse für den theatralen Wandel von Atmosphären verdeutlicht auch Walsers intensive Beschäftigung mit den Jahreszeiten, wobei dem Winter eine besondere Rolle zukommt. In einem nach dieser Jahreszeit benannten Kurzprosatext stellt er etwa die Frage, ob „Schneien nicht ein allerliebstes Schauspiel“ (SW 16, 375) sei, und im Roman *Der Gehülfe* scheint er darauf eine Antwort gegeben zu haben, wenn er den Protagonisten Joseph Marti durch eine weihnachtliche Schneelandschaft wandern lässt:

Am Weihnachtstag ging Joseph gegen Abend den bekannten Berg hinauf. Die kleinen Wege schlängelten sich hellgelb durch die schimmernd weißen Wiesen, die Äste der tausend Bäume waren mit Reif überglitzert: ein zu süßes Schauspiel! [...] Joseph schritt höher hinauf, und da hoben sich mit einem Mal die grauen Schleier, die die untere Erde belegten, zerfasern auf, durchstochen von dem feurigsten Himmelblau, und eine Sonne, so warm wie im Sommer, machte den Spaziergänger an ein eitles Märchen glauben. Hohe Tannen standen da, in stolzer, kraftvoller Haltung, mit Schnee beladen, der in der Sonne zerfloß und von den großen Ästen herabfiel.¹¹¹

Gleichsam als würde er „ins Stehparterre“ (SW 3, 13) steigen, schreitet Joseph „höher hinauf“, wie ein Theatervorhang heben sich die „grauen Schleier“, und von der Sonne kunstvoll beleuchtet erscheinen die Tannen als Schauspielerinnen in „stolzer, kraftvoller Haltung“. Das Ganze wirkt in seiner märchenhaften Schönheit wie ein Fantasiebild, wie eine Theater-Vorstellung, in die der weihnachtliche Weg überzugehen scheint. Sowohl innerlich als auch äußerlich bewegt, nimmt Joseph Marti die Natureindrücke als kunstvolle Effekte wahr, die ihn in eine präziöse Welt versetzen und sich ganz seiner bemächtigen.

¹¹¹ Walser, Robert: *Der Gehülfe*. Werke. Berner Ausgabe. Band 6. Hg. v. Karl Wagner u. Reto Sorg. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 221. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 6 und der Seitenzahl.)

Bezauberung bewirkt bei Walser jedoch nicht nur die winterliche Natur, sondern auch ein an einem „Tanzabend“¹¹² schüchtern und zurückhaltend beobachteter (vgl. ADBG 5, 71) Tanz, über den in einem Prosatext aus Walsers Mikrogrammen nachgedacht wird. „Ein Tanz ist vielleicht eine Erlösung aus einer Menge von Intelligenzheiten. Muß ich Intellektualist dies nicht sehr gut wissen?“ (ADBG 5, 73), überlegt die namenlose Sprechinstanz, um nach weiterer Betrachtung des „bewegende[n] Vergnügen[s]“ (ADBG 5, 71) zu folgender formelhafter Erkenntnis zu gelangen: „Die Zierlichkeit verführt einen zur Geziertheit, die Natur zur Kunst [...]“. (ADBG 5, 73) Hinter der Zierlichkeit verbirgt sich ein Wort, das dem feinen und zarten Tanz eine neue Bedeutungsnuance verleiht: Das rückbezügliche Verb ‚sich zieren‘ bezeichnet eine schüchterne und schamvolle Haltung, die in scheinbarem Kontrast zur stolzen „Geziertheit“ steht. Walser macht damit deutlich, dass die zerbrechliche Grazie der Tanzenden in der Lage ist ein fast schon hochmütiges Verhalten zu tragen. Wie aber ist in diesem Sinne Walsers Folgerung von der „Natur zur Kunst“ zu verstehen? Auch dieser Gedanke ist zuerst auf den Tanz zu beziehen, der aufgrund seiner natürlichen Wirkung Ausdruck hoher Kunst ist. Natur- und Kunsterfahrung führen aufeinander zu und sind in diesem Sinne nicht zu trennen, sondern als Einheit zu verstehen.

In dem Prosatext *Bühnenbesprechung* greift Walser diesen durchaus komplexen Gedanken auf und veranschaulicht ihn, indem er eine Person beschreibt, die sich tagsüber „am Waldrand auf eine Bank“ (SW 18, 21) setzt und sich voll Vorfreude vorstellt, wie sie ins Theater gehen und „ziemlich zierlich und würdevoll, vielleicht sogar ein wenig geziert“ (SW 18, 21) dort Platz nehmen wird. Abends macht sie sich dann – verführt von der Natur – wirklich auf den Weg ins Theater.

¹¹² Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 5. Mikrogramme aus den Jahren 1925-1932. Prosa. Hg. v. Bernhard Echte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 71. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle ADBG 5 und der Seitenzahl.)

II. DAS THEATER – EIN KINDERSPIEL

„Du Narr, du weißt ja gar nicht, was ein Kind ist“¹¹³: Robert Walsers Bild vom Kind

Brigitte Kronauer ermöglicht einen gedanklichen Brückenschlag, indem sie der Naturfaszination Robert Walsers einen kindlichen Sinn zuerkennt. In einem Interview auf Walser zu sprechen gekommen, hebt sie hervor, dass „dieser große – mit Vorsicht gesagt –, auch zum Zynismus fähige Mann [...] wunderbarerweise in der Natur ein Kind [war]“¹¹⁴. Sie sieht in ihm eine „Persönlichkeit“, die auf „wunderbare[]“ Weise zeigt,

dass man wirklich kindlich und heiß und innig und ohne irgendwelche Einschränkungen von den – wie er es einmal nennt – „liebe[n] Freiheitsbäume[n]“ getröstet werden kann, dass man sich der Natur wirklich hingeben kann und deshalb trotzdem ein verstandesbegabter und moderner Mensch sein kann.¹¹⁵

Walsers Naturverbundenheit findet ihre Entsprechung in seiner Hingabe zum Theater. Es ist ein leidenschaftliches Eintauchen in das Bühnengeschehen und in die Welt des Theaters, das aus seinen Texten spricht und das dennoch klaren Verstand beweist. Denn obwohl sich Walser schreibend der Überwältigungskraft des Theaters und dem Gefühl der Theaterbegeisterung hingibt, wird deutlich, wie sehr er dieses Gefühl durchschaut, seine Bedeutung und Funktionsweise kritisch reflektiert. Walser erkennt etwa, dass Theater- und Kindheitserfahrungen eng verknüpft sind und der Theaterbesuch somit auch eine Rückkehr in eine kindliche Welt bedeutet. „[D]ie Kindlichkeit ist es, die ihm neben der Natur zeitlebens als unsere robuste und legitime Zuflucht gilt.“¹¹⁶ Das Theater erscheint so gesehen als der Zufluchtsort, an dem Kindlichkeit und Natur in ein Zusammenspiel gebracht und als Ansprüche geltend gemacht werden.

Dass das Theater diesen natürlichen und kindlichen Forderungen Walsers nicht immer gerecht werden kann und sodann gegenüber dem Kinderspiel in der Natur das Nachsehen hat, wird in einem dramatischen Text aus den Mikrogrammen deutlich. Julio, der schon im

¹¹³ Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 6. Mikrogramme aus den Jahren 1925-1932. Gedichte und dramatische Szenen. Hg. v. Bernhard Echte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 432. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle ADBG 6 und der Seitenzahl.)

¹¹⁴ Kronauer, Brigitte: Brigitte Kronauer: Meisterin der Boshaftigkeit. Sternstunde Philosophie. SRF Kultur, 5.12.2010, <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/brigitte-kronauer-meisterin-der-boshaftigkeit?urn=urn:srf:video:22a92260-c18a-40dc-b249-619a998bfa86> (Zugriff am 12.8.2020).

¹¹⁵ Ebd. Kronauer zitiert hier aus Walsers Prosatext *Reisebericht*, in dem unter anderem „liebe Freiheitsbäume, aber nicht revolutionäre, theatralische, sondern naturhafte, erdwüchsige und ganz vernünftige, die aufs angenehmste in der Bergluft säuselten, daß man sich über ihren fröhlichen, herzegewinnenden Anblick schon von weitem freuen durfte“ (SW 7, 36) beschrieben werden.

¹¹⁶ Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan, S. 111.

vorangegangenen Kapitel zu Wort kam, als er das „von einem heiteren Garten umgeben[e]“ (ADBG 2, 448) Theater beschrieb, erzählt darin Folgendes:

Ich kaufte neulich ein Billet für's Theater, ich wollte mal ausnahmsweise unter die Schar der Abendlichen gehen, ich ließ mich von einem Appetit nach guter Aufführung bewältigen. [...] Da sah ich zwei Kinder Ball spielen, ging zu ihnen und beteiligte mich am Spiel [...]. Mich entzückt, belebt nun einmal alles Unschuldige, vielleicht von wegen daß ich mich darin sozusagen bade. In die Theatervorstellung zu gehen, vergaß ich [...]. (ADBG 2, 448)

Anstatt Zuschauer eines Schauspiels zu sein, gibt sich Julio einem Kinderspiel mit solcher Leidenschaft hin, dass der ursprünglich geplante Theaterbesuch bedeutungslos erscheint. Sein Verhalten bezeichnet er selbst als „einfältig“, „klein“ und „niedrig“ (ADBG 2, 448), womit er die Perspektive der „Schar der Abendlichen“ einnimmt, für die Julios „entzückt[es]“ Spielen ungehörig ist, was auch folgende Ungewissheit nahelegt: Aufgrund von Schwierigkeiten bei der Entzifferung von Walsers extrem kleiner Mikrogramm-Handschrift, ist eine Lesart möglich, der zufolge es sich hier um „die Schar der Ordentlichen“ (ADBG 2, 448) handelt. Damit wird auch das Verhalten von Julio neu akzentuiert. Indem er Zeit mit den Kindern verbringt und dafür auf die Teilnahme am abendlichen Gesellschaftsleben im Theater verzichtet, bricht er aus einer Ordnung aus, der er sich eigentlich fügen sollte. Seine Beteiligung am Kinderspiel hat also subversiven Charakter. „Er bewegt sich [...] bedenklich heraus aus den Zusammenhängen. [...] Gedacht ist an die pragmatischen des Erwachsenen- und also Arbeits- und Karrierelbens, gemeint sind Pflichten, Ökonomie und Rituale der Mehrheit.“¹¹⁷ Dennoch verfolgt Julio ursprünglich eine entgegengesetzte Absicht, denn sein „Appetit nach guter Aufführung“ ist nicht nur Ausdruck seiner Vorfreude auf die Theatervorstellung, er meint auch das Bedürfnis, sich ordentlich ‚aufzuführen‘, das heißt ein gutes Betragen zu zeigen. An einem bestimmten sozialen Rollenspiel Geschmack zu finden, steht der Lust, sich am kindlichen Ballspiel zu beteiligen, gegenüber. In Julios Fall überwiegt letzteres Gefühl eindeutig. In Anbetracht der unschuldigen Kindlichkeit erscheint ihm die Ordentlichkeit der „Schar der Abendlichen“ besonders fragwürdig.

Walsers Reflexion über das Kindsein basiert auf der Überzeugung, sich kein eindeutiges Bild vom Kind machen zu können. Die Annahme, Erwachsene wären in der überlegenen Position, Kinder zu verstehen und folglich auch zu lenken, wird radikal in Frage gestellt. Ein Gedicht aus den Mikrogrammen liest sich in diesem Zusammenhang als ein programmatischer Text:

Du Narr, du weißt ja gar nicht, was ein Kind ist [...].
[...]

¹¹⁷ Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan, S. 108.

Scharen von
 Unaufgewachsenheiten sind in den
 Erwachsenen, und in Kindern sieht es nicht
 aus, wie du's gern hättest. Wenn du's zwölf Jahre
 alt wähnst, ist's neunzig, willst du mit ihm scherzen,
 in der Meinung, es sei gegen Wehmutsschmerzen,
 schaut's dich mit seinen Müdigkeiten befangen
 an, daß du schwach vor dem Geheimnis seines
 [ein] Entsetzenslos verhüll'nden Augensteines
 wirst. Wacker, der sein Denken,
 daß er ein Kind könn' lenken,
 viel geschwinder in sich selbst will senken,
 oftmals nur schamhaft machen mich die Kinder. (ADBG 6, 432f.)

Walsers Beitrag zu einer „Wissensgeschichte vom Kind [...], das um 1900 disziplinenübergreifend in den Mittelpunkt kultureller, politischer und wissenschaftlicher Diskurse rückt“¹¹⁸, gibt sich bewusst unwissend. Es wird keine eindeutige Aussage über das Wesen des Kindes getroffen. Nicht zu wissen, „was ein Kind ist“, bedeutet folglich auch, Kindlichkeit als Charakteristikum nicht klar bestimmen zu können. Diese Unsicherheit legt vor allem Zurückhaltung nahe und drückt sich etwa in der Scham gegenüber Kindern aus. Gleichzeitig ist es gerade ein „schamhaft[es]“ Verhalten, das gemeinhin Kindern zugeschrieben werden kann, wodurch deutlich wird, „dass Kindlichkeit bei Walser schlicht keine natürliche Eigenschaft der Kinder ist, sondern sich überhaupt erst als Irritation der Verspätung, als Eigenschaft des Nicht-erwachsen-Gewordenen konstituiert“¹¹⁹. Die Frage, welche Wesenszüge als spezifisch kindlich bzw. erwachsen anzusehen sind, ist in Bezug auf Walsers Figuren so schwierig, dass sie – wohl zur Zufriedenheit des Autors – unbeantwortet bleiben muss. Wenn im Folgenden von der Kindlichkeit als einer Eigenschaft die Rede ist, so geschieht dies nicht so sehr auf Basis von Walsers komplexem Verständnis des Kindseins, sondern viel eher im Sinne tradierter Vorstellungen, die durch ihn eine Neudeutung erfahren. Walsers Prinzip, Kinder ernst zu nehmen, das heißt, ihre eigene, andere Art zu erkennen, ohne zu glauben, sie fassen zu können, schließt an einen Satz aus Jean-Jacques Rousseaus *Emil oder Über die Erziehung* an. Im Vorwort dieser „Gründungsakte der modernen Pädagogik“¹²⁰ heißt es: „Man kennt die Kindheit nicht: mit den falschen Vorstellungen, die man von ihr hat, verirrt man sich um so mehr, je weiter man geht.“¹²¹ Rousseaus Ratschlag befolgend ist es

¹¹⁸ Schildmann, Mareike: Poetik der Kindheit. Literatur und Wissen bei Robert Walser. Göttingen: Wallstein 2019, S. 12.

¹¹⁹ Ebd., S. 153.

¹²⁰ Giuriato, Davide: Kindheit, Naivität, Dilettantismus. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 337.

¹²¹ Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder Über die Erziehung. Aus dem Französischen u. hg. v. Ludwig Schmidts. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1998, S. 5.

Walters Anliegen, sowohl „romantische[] Idealisierungen“¹²² als auch verharmlosende Abwertungen des Kindseins offenzulegen. Das zeigt sich etwa am Beispiel eines Prosatextes aus den Mikrogrammen, der gleich zu Beginn skeptisch werden lässt. „Da das Kind lieb, naiv ist, spielt man gern mit ihm“ (ADBG 5, 231), lautet der erste Satz des Textes, der darauf angelegt zu sein scheint, diese einleitende Behauptung über das Wesen des Kindes vielfach zu widerlegen. Je länger die Erzählinstanz über das Kindsein nachdenkt, umso weiter entfernt sie sich von ihrer anfänglichen Meinung und gelangt sodann zu folgender wesentlichen Aussage über das Kind: „Es ist absolut nur es selbst, sonst scheinbar nichts anderes.“ (ADBG 5, 231) Die entschiedene Offenheit dieser Formulierung ist beispielhaft für Walters Denken, das jeglicher Festlegung aus dem Weg geht, ohne jedoch eine klare Überzeugung vermissen zu lassen. In Bezug auf das Kindsein geht diese von „der wesenhaften Unbestimmbarkeit des Infantilen“¹²³ aus. „Unbestimmbarkeit“ meint dabei nicht nur die Unmöglichkeit einer Definition. Kindlich-unbestimmbar ist, wer nicht über sich bestimmen lässt, wer sich nicht danach richtet, was andere denken, sondern unverfälscht sich selbst entspricht. Insofern lassen sich aus Walters vordergründig vager Aussage über das Kind sehr wohl Eigenschaften wie Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit ableiten und als kindlich verstehen.

In Walters Szene *Der Kinderfreund* trifft in einem „Garten“ (SW 17, 451) ein Kind auf einen ihm bekannten Mann, den es als „eine Art Spielgegenstand“, „eine schöne, liebe, große Puppe“ (SW 17, 452) lieb gewonnen hat. Das Kind muss nun jedoch erleben, wie dieser seine bisherige Freundlichkeit aufkündigt und auf elaborierte Weise seinen Sinneswandel erklärt: „Man nennt das Sich-Distanzieren. [...] Es muß um der Distinktion willen so sein. Wenn ich freundschaftlich mit einer Geringfügigkeit, wie du eine bist, umginge, würden mich die Mitmenschen als etwas dir Ähnliches ansehen und mich dementsprechend einschätzen.“ (SW 17, 454) Aufgrund dieser gefühlkalten Abweisung verletzt, „*entfernt sich*“ (SW 17, 454) das Kind von seinem erwachsenen Freund. Das Vertrauensverhältnis ist einem gesellschaftlichen Bild zum Opfer gefallen, das auf der Ungleichwertigkeit von Kindern und Erwachsenen beruht und eine gleichberechtigte Begegnung verhindert. In einem Brief betont Walser seine „Gewohnheit [...], mit Kindern vorbehaltlos freundlich umzugehen“ (BA 2, 213) und erkennt zugleich, dass eine solche Umgangsweise gesellschaftlich nicht akzeptiert ist und daher zu Differenzen führt. Ausgesprochene Höflichkeit gegenüber Kindern bedeutet „keine ‚konformistische Gewohnheit‘ oder Konvention [...], sondern ein exzesshaftes Achten auf ‚gesellschaftliche Unbedeutendheiten‘“. Wer sie zeigt, „wird [...] jenem Kind gleichgemacht,

¹²² Giuriato, Davide: *Kindheit, Naivität, Dilettantismus*, S. 338.

¹²³ Ebd.

dem er seine Aufmerksamkeit schenkt“, die Höflichkeit ist in diesem Fall also „kein Ermöglichungsgrund sozialer Interaktion und Inklusion, sondern verhindert diese“¹²⁴.

In einem Prosatext, der mit dem dramatischen Text *Der Kinderfreund* in Zusammenhang steht, beschwert sich die Mutter des abgewiesenen Kindes brieflich beim ehemaligen „Kinderbewunderer“ (SW 17, 455): „Mein Kind hat mir gestanden, daß sie es öfters zu Ihrer Brust hinaufgehoben hätten. Sie erblickten also etwas wie einen Schatz, etwas denkbar Wertvolles in ihm. Und nun schnauzen Sie es an.“ (SW 17, 455f.). Walser erreicht, dass ein Verhalten, das man negativ konnotiert als ‚kindisch‘ bezeichnet, den erwachsenen Personen zugeschrieben werden kann. „Die erstaunte Mutter“ (SW 17, 456) macht sich lächerlich, indem sie glaubt, für ihr Kind Partei ergreifen zu müssen. Der „Erzieher“ (SW 17, 457) wiederum offenbart eine Lust an der Zerstörung eines über längere Zeit sich entwickelten Vertrauensverhältnisses, als hätte er mit Mühe einen Bau errichtet, nur um ihn zuletzt mit kindischer Freude einstürzen zu lassen. Mit charakterloser Sprunghaftigkeit und ohne Selbstbewusstsein folgt er gesellschaftlichen Erwartungen, die für das Kind keine Bedeutung haben, und beweist damit seine Schwäche. Erst nachdem er vom Kind allein zurückgelassen wird, scheint er sein Verhalten kurzzeitig kritisch zu überdenken:

Keine Kunst, ein Zartfühlendes zu kränken, in einen Frühling störend hineinzufahren, Harmlosigkeit zu knicken, der Unschuld zu verstehen zu geben, wie wenig sie wert sei, einem Kind hochtrabend zu begegnen, sich anzugewöhnen, sein Zutrauen keines Blicks zu würdigen, sich stärker zu dünken, als was nicht in der Lage ist, sich zu wehren, sich klüger vorzukommen, als was sich noch nicht Klugheit angeeignet hat, die Spiele zu verschmähen, die man nicht mitspielt, weil man sich anderswie beschäftigt sieht, sich auf seine Beschaffenheit etwas einzubilden, die ein Ergebnis von so und so viel Zeit ist, mit sich selbst zu liebäugeln. (SW 17, 454)

Aufgrund der metatheatralen Bedeutungsebene von Walsers dramatischen Texten ist es durchaus gewinnbringend, den Versuch zu unternehmen, diesen Monolog aus der konkreten Situation, der er sich verdankt, zu lösen und als allgemeine kunsttheoretische Aussage zu lesen. Schließlich betont der ungewöhnlich lange Satz, der ausnahmsweise ohne Subjekt und Prädikat auskommt, als Infinitivkonstruktion seine Allgemeingültigkeit. Liest man ihn bezogen auf das Theater, so ist auch dieses „[k]eine Kunst“, wenn es Eigenschaften wie Zartheit, Harmlosigkeit und Unschuld selbstherrlich zerstört, anstatt sie zu bestärken. Das Theaterpublikum ist in diesem Sinn das Kind, dem man mit rücksichtsvollem Feingefühl begegnen muss und dessen freundschaftliche Zugewandtheit man nicht zerstören darf, indem man es einschüchtert (vgl. SW 17, 454) und anschnauzt (vgl. SW 17, 456).

¹²⁴ Schildmann, Mareike: Poetik der Kindheit, S. 233.

„[W]ie die Kinder“¹²⁵ spielen

Mein blaues Zimmer nennt die Schauspielerin Angela Winkler ihre „[a]utobiographische[n] Skizzen“ und bezieht sich gleich zu Beginn auf diesen Titel, indem sie bekennt, „*immer Sehnsucht nach einem blauen Zimmer*“¹²⁶ zu haben. Sie evoziert das romantische Bild eines nicht in der Realität, sondern in der Vorstellungswelt existierenden Raums, der auch Robert Walser fasziniert haben muss. Im zuletzt zitierten Gedicht über die Unmöglichkeit, das Kindsein zu fassen, stellt Walser unterschiedliche jahreszeitliche Assoziationen einander gegenüber. Auf der einen Seite stehen konventionelle, mit (Kindheits-)Erfahrungen verknüpfte Vorstellungen – so etwa „daß man im Winter in der Kälte / rote Wangen bekomme und daß der Frühling / einem Kind ähnelt“ (ADBG 6, 432). Auf der anderen Seite werden Bilder aufgerufen, die einer kindlichen Fantasie näher sind und auch eine stärkere poetische Wirkung entfalten: „Was mich betrifft, / finde ich mit deiner Erlaubnis, daß der / Frühling uralt ist wie ein Felsblock und der / Herbst ein brauner Krug in blauem Zimmer“ (ADBG 6, 433). Winklers Sehnsuchtsraum findet sich also bei Walser und umgekehrt, könnte man sagen, findet Robert Walser seine Sehnsuchtschauspielerin in Angela Winkler. Kaum eine andere Schauspielerin verwirklicht, was Walser als Möglichkeiten der Schauspielkunst entwirft, auf so exemplarische und zugleich einzigartige Weise wie Angela Winkler.

„*Ich habe noch Erde [...] unter den Fingernägeln, ich habe vor der Abreise noch schnell Schneeglöckchen eingebuddelt*“¹²⁷, notiert Winkler im November 1987 in ihr Tagebuch, als sie in Mailand die Proben für eine Theaterproduktion unter der Regie von Klaus Michael Grüber beginnt.¹²⁸ Auch hier könnte sich Winkler den Gedanken vom Frühling als einem „Volksschauspiel“ (SW 16, 393) zum Vorbild genommen haben, um zur Premiere wie Walsers Schneeglöckchen zu erblühen – als „schüchterne[] erste[] Ankündiger[in] von etwas, das von aller Welt geliebt wird“ (SW 16, 393). Dass Schauspieler/innen aus Naturverbundenheit und Kindlichkeit schöpfen können, erscheint in Gedanken an Angela Winkler nicht als hohler Gemeinplatz, sondern erfährt eine seltene Erfüllung. Die Kindlichkeit als Ausdruck von wilder Naturnähe und Widerständigkeit ist Ausgangs- und Zielpunkt ihres „Theaterspielen[s]“¹²⁹.

Ich möchte, dass das immer zu spüren ist: eine große Liebe und Verantwortung zum Kleinen, Hässlichen, Schrägen. Ich ziehe meine Kraft aus den Dissonanzen. Ich möchte keine Kunst

¹²⁵ Winkler, Angela: *Mein blaues Zimmer. Autobiographische Skizzen*. Mit Brigitte Landes. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019, S. 121.

¹²⁶ Ebd., S. 7.

¹²⁷ Ebd., S. 120.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 119.

¹²⁹ Ebd., S. 121.

vorführen, ich möchte rigoros die Widersprüche zeigen, die Gegensätze, in den jammervollsten Tönen aufschreien und übergangslos, wie die Kinder, wieder lachen können.¹³⁰

Das kindliche Spiel, wie es von Winkler an dieser Stelle charakterisiert wird, ist brüchig, es folgt keinen logischen, rein rational erklärbaren Mustern. Sensibel wahrnehmend reagiert es unmittelbar auf die Impulse des Augenblicks. Ihm kann es gelingen, was unvereinbar erscheint, in Beziehung zu setzen, ohne es zusammen zu zwingen und aneinander anzupassen. Lust und Freude am Spiel entstehen, indem „übergangslos“ etwas Unerwartetes, Überraschendes geschieht, wodurch Wachheit und Neugierde auf Kommendes erzeugt werden.

„Ich glaube an die Grausamkeit und an die Schönheit und an die sehr angenehme Notwendigkeit, aufzupassen, achtzugeben.“¹³¹ Dieser Satz beschließt einen Prosatext aus den Mikrogrammen, in dem Robert Walser über Max Reinhardt schreibt, den er als bejubelten „Befreier“ erscheinen lässt, „[w]eil er uns Farbigkeiten, Lebhaftigkeiten vorsetzte“ (ADBG 1, 261). Reinhardt, der auf Walsers Theaterverständnis einen wichtigen Einfluss ausübte, soll an dieser Stelle hervorgehoben werden, weil er das Motiv des Naheverhältnisses zwischen Theater und Kindsein entscheidend geprägt hat. Im Rahmen eines Gastspiels in New York hielt er 1928 an der Columbia University eine vielzitierte Rede über die Schauspielkunst.¹³² Das Theater bezeichnet er darin als den „seligste[n] Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen“¹³³ – wobei diese Formulierung nur das zugespitzte Resümee einer ausführlichen Reflexion über das Theaterspielen als „Elementartrieb des Menschen“¹³⁴ ist. Es kann erneut auf Robert Musils Konzept des „Möglichkeitssinn[s]“¹³⁵ verwiesen werden, wenn Reinhardt betont, dass „[w]ir alle [...] die Möglichkeiten zu allen Leidenschaften, zu allen Schicksalen, zu allen Lebensformen in uns [tragen]“¹³⁶. Reinhardt führt diesen Gedanken mit folgender bildhaften Veranschaulichung fort: „Aber im schmalen Flußbett des bürgerlichen Lebens, vom Alltag hin- und hergestoßen, werden die Menschen schließlich so abgeschliffen wie runde Kieselsteine. Einer sieht wie der andere aus.“¹³⁷ Dem gegenüber erscheinen die Kinder – um

¹³⁰ Winkler, Angela: Mein blaues Zimmer, S. 121.

¹³¹ Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 1. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1925. Prosa. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 262. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle ADBG 1 und der Seitenzahl.)

¹³² Vgl. Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Hg. v. Franz Hadamowsky. Wien: Georg Prachner 1963, S. 89.

¹³³ Ebd., 91.

¹³⁴ Ebd., 90.

¹³⁵ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 16.

¹³⁶ Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 90.

¹³⁷ Ebd.

auf Walsers lyrisches Frühlingsbild zurückzugreifen – „wie ein Felsblock“ (ADBG 6, 433). Sie verkörpern „[a]ll das Ungestüme, Unbefangene, Freie“¹³⁸ und sind so für Reinhardt die beispielhaftesten Schauspieler/innen.

In den Kindern spiegelt sich das Wesen des Schauspielers am reinsten wider. Ihre Aufnahmefähigkeit ist beispiellos, und der Drang zu gestalten, der sich in ihren Spielen kundgibt, ist unbezähmbar und wahrhaft schöpferisch. Sie wollen die Welt noch einmal selbst entdecken, selbst erschaffen. Sie sträuben sich instinktiv dagegen, die Welt durch Belehrung in sich aufzunehmen. Sie wollen sich nicht mit den Erfahrungen anderer vollstopfen. Sie verwandeln sich blitzschnell in alles, was sie sehen, und verwandeln alles in das, was sie wünschen. Ihre Einbildungskraft ist zwingend. Das Sofa hier? Eisenbahn: schon knattert, zischt und pfeift die Lokomotive, schon sieht jemand beglückt durch das Coupéfenster die zauberhaftesten Landschaften vorbeifliegen, schon kontrolliert ein strenger Beamter die Fahrkarten, und schon ist man am Ziel; ein Gepäckträger schleppt keuchend ein Kissen ins Hotel, und da saust bereits der nächste Sessel als Automobil geräuschlos dahin, und die Fußbank schwebt als Flugzeug durch alle sieben Himmel. Was ist das? Theater, idealstes Theater und vorbildliche Schauspielkunst. Und dabei das klare, immer gegenwärtige Bewusstsein, daß alles nur Spiel ist, ein Spiel, das mit heiligem Ernst geführt wird, das Zuschauer fordert, Zuschauer, die stumm ergeben und andächtig mitspielen.¹³⁹

In der Nachfolge Max Reinhardts betrachtet auch Peter Zadek das Kinderspiel als ideales Theaterspiel¹⁴⁰ und preist jene „ganz selten[en]“ Schauspieler/innen, die in der Lage sind, diesen kindlichen „Schwebezustand“, in dem „das Spiel nie verlorenght und die Realität auch nicht“, zu erreichen. Zadek gibt an, „[e]in paar von ihnen [zu] kenne[n]“¹⁴¹ und nennt neben wenigen anderen Angela Winkler, die für seine Theaterarbeit eine der zentralen, „Kriterien“¹⁴² schaffende Persönlichkeiten ist. Zadek empfindet die Zusammenarbeit mit ihr als Genuss¹⁴³ und auch Winkler findet bereits während der ersten gemeinsamen Probenzeit folgende begeisterte Worte: *„Das Tolle ist, Zadek ist mir gegenüber ganz frei, hat keine Vorurteile, und ich muss ihm nichts beweisen. Wir sind immer neu voneinander überrascht.“*¹⁴⁴

Auf ähnliche Weise befreit und kreativ wie das Kinderspiel wirkt Walsers Werk, in dem ein kindlicher Sinn nicht nur seine konkrete literarische Realisierung erfährt, sondern auch als Kriterium „vorbildliche[n]“¹⁴⁵ Kunstschaffens angeführt wird. Anders als Reinhardt verkündet Walser sein Credo jedoch nicht in einem pathetischen Ton – er hüllt es stattdessen

¹³⁸ Winkler, Angela: Mein blaues Zimmer, S. 63.

¹³⁹ Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 90f.

¹⁴⁰ Vgl. Zadek, Peter: My Way. Eine Autobiographie. 1926–1969. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998, S. 184f.

¹⁴¹ Ebd., S. 185.

¹⁴² Zadek, Peter: Die Wanderjahre. 1980–2009. Hg. v. Elisabeth Plessen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010, S. 341.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 356.

¹⁴⁴ Winkler, Angela: Mein blaues Zimmer, S. 143.

¹⁴⁵ Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 91.

in eine rhetorische Frage: „Sind nicht womöglich echte Dichter etwas wie Menschen, die kindlichen Sinnes blieben, und etwas wie Kinder, die sich zu erwachsenen Menschen entwickelten, ohne hievon Notiz zu nehmen?“ (ADBG 5, 231) Das Erwachsenwerden, das mit Erziehungserfahrungen einhergeht, scheint der Reifung eines künstlerischen Sinns entgegengesetzt zu sein, weshalb in einem Prosatext Walsers die Meinung vertreten wird, dass Kunstschaffende – „beispielsweise“ ein „Dramatiker[]“¹⁴⁶ – „lieber weniger vortrefflich erzogen worden wäre[n], aber dafür mehr erlebt hätte[n], was gewiß eher ernsthaft als spaßhaft ist“ (SW 20, 45). Dass dies für Schauspieler/innen in besonderer Weise gilt, macht Walser in einem anderen Text deutlich: Während frei spielende Kinder traditionell als schauspielerische Vorbilder dargestellt werden, können Kinder, die sich erzieherischen Einschränkungen und Ordnungen brav fügen und so ihrer ursprünglichen Eigenart nicht entsprechen, auch schauspielerische Unfähigkeit verkörpern. In Walsers Prosatext *Ich ging ins Theater* werden langweilig routinierte, auf die Gunst des Publikums schielende Schauspieler/innen mit wohlerzogenen Schulkindern verglichen:

Spieler und Spielerinnen walteten ihres anmutigen Amtes oder übten ihre darstellerischen Pflichten aus, als säßen sie wie Kinder in der Schulstube auf soundso vielen Bänken und gäben sich Mühe, dem Lehrer oder der Lehrerin ein Lächeln der Zufriedenheit oder des Einverständnisses zu entlocken. (SW 20, 21)

In einem solchen Fall kann Kindlichkeit für Walser also auch negativ konnotiert sein, bewundert er doch weniger die Artigkeit der Kinder als vielmehr ihre Unart. Das Bewahren von Kindlichkeit bzw. die Rückkehr zu dieser bedeutet für ihn einen „Austritt aus der für die Moderne konstitutiven Entwicklungsvorschrift und dem zugeeigneten bürgerlichen Lebensmodell“¹⁴⁷. Die kindlichen Figuren in Walsers Texten zeichnet, wenn, dann nur eine oberflächliche, scheinhafte Lieblichkeit aus – in Wahrheit jedoch entwickeln sie „eine irritierende Devianz“¹⁴⁸ und „ein soziales Störpotenzial“¹⁴⁹. Ihr Spiel beruht auf Erfahrungen der Befreiung und Belebung, nicht der „Belehrung“¹⁵⁰. Es wird – um auf Reinhardts Formulierung zurückzugreifen – „mit heiligem Ernst geführt“¹⁵¹, womit neben der Wichtigkeit und Dringlichkeit des Spiels eine Eigenschaft des Spiels selbst gemeint ist.

¹⁴⁶ Walser, Robert: Für die Katz. Prosa aus der Berner Zeit. 1928-1933. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Zwanzigster Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 44. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 20 und der Seitenzahl.)

¹⁴⁷ Schildmann, Mareike: Poetik der Kindheit, S. 13.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd., S. 14.

¹⁵⁰ Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 91.

¹⁵¹ Ebd.

In seiner Studie *Homo Ludens*, die ihrem Untertitel zufolge *Vom Ursprung der Kultur im Spiel* handelt, weist Johan Huizinga darauf hin, dass „alles Spiel, das des Kindes wie das des Erwachsenen, [...] im vollsten Ernst verrichtet werden [kann]“¹⁵², wodurch trotz äußerster Hingabe und Vertiefung, das Bewusstsein für das Spiel stets bewahrt bleibt.¹⁵³ Schauspieler/innen, die eine solche ernste Spielweise erreichen, „[führen] keine Kunst vor[]“¹⁵⁴, sondern schaffen es, eine Wirklichkeit des Menschseins zu enthüllen¹⁵⁵. Ihre Spiellust hat weniger mit ungenierter Lustigkeit als mit Nachdenklichkeit und Aufrichtigkeit zu tun. Vorstellungen und Begriffe, deren Bedeutung festgelegt zu sein scheint, erfahren eine Verunsicherung. Denn obwohl das „Spiel [...] in unserem Bewußtsein dem Ernst gegenüber[steht]“¹⁵⁶, ermöglicht die Haltung einer spielerischen Ernsthaftigkeit eine Annäherung und Vereinigung von zwei scheinbaren Gegensätzen: Nicht aus dem Spiel wird Ernst, nein, das Spiel selbst wird ernst. Den spielerischen Ernst in Walsers Theaterstücke zu erkennen, bedeutet etwa eine Distanzierung von der „Vorstellung, Walsers Schreiben sei als eine ironische Ausgleichsbewegung zu verstehen“¹⁵⁷ – eine Auffassung, die Bernhard Echte zu Recht als „eine Verharmlosung“¹⁵⁸ bezeichnet. Walser setzt sich über seine Figuren nicht hinweg, sondern meint es ernst mit ihnen und verleiht ihnen so Radikalität und Widerständigkeit.

Johan Huizinga bezeichnet Dichtung als „ein Spiel mit Worten und Sprachen“, dessen „bewußte[s] oder unbewußte[s] Ziel“ es ist, zu wirken, „Spannung“¹⁵⁹ zu erzeugen, die sodann in einem „Streben nach Entspannung“¹⁶⁰ aufgelöst wird. Unter den literarischen Gattungen ist es das Drama, das aufgrund „seine[r] Eigenschaft, Handlung zu sein“¹⁶¹ den Spielcharakter am deutlichsten bewahrt hat.¹⁶² Huizinga unterstreicht diese These unter anderem mit folgenden Sätzen: „Das Drama heißt ein *Spiel*, es wird *gespielt*. [...] Die Herkunft aus dem Spiel ist bei Tragödie und Komödie dauernd sichtbar.“¹⁶³ Bestätigen lässt

¹⁵² Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Aus dem Niederländischen v. H. Nachod. Reinbek b. H.: Rowohlt 1987, S. 27.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Winkler, Angela: *Mein blaues Zimmer*, S. 121.

¹⁵⁵ Vgl. Reinhardt, Max: *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, S. 91.

¹⁵⁶ Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, S. 14.

¹⁵⁷ Echte, Bernhard: *Versuch über das Groteske in Walsers Spätwerk*. In: Chiarini, Paolo / Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): *„Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 44.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, S. 146f.

¹⁶⁰ Ebd., S. 19.

¹⁶¹ Ebd., S. 159.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 158f.

¹⁶³ Ebd., S. 159.

sich diese Beobachtung am Beispiel von Walsers dramatischen Texten, deren spielerischer Charakter aufgrund des innovativ-freien Umgangs mit Gattungskonventionen potenziert erscheint. Dass Walsers grundsätzliche Einstellung zum Spiel in vieler Hinsicht vom Theater bzw. vom Schauspiel geprägt ist, machen folgende Reflexionen in einem Prosatext deutlich. Es handelt sich hier um eine Passage, die ursprünglich als Schluss des Prosatextes *Auflauf* vorgesehen war, von Walser schließlich gestrichen wurde, jedoch als Entwurf Teil der *Mikrogramme* ist.

Ach, wie viel schöner ist es, etwas zu spielen als bloß etwas zu sein. Im Sein lag[en] mir die Worte wie erkrankt im Bett, im Spielen lebten sie wieder auf, wurden neu. Ist dies die Ursache, weshalb ich nicht zu sagen vermag, wie ich bin? Hier offenbart sich's, dort nicht. Um vor mir zu fliehen, um dem Michfindenmüssen auszuweichen, lief ich weit herum, zwecklos. Im Spiele(n) fand ich die Erweiterung meiner Eigenart, die sich öffnete, wenn sie sich nicht durch mich beobachtet sah. Das Schlichte zeigt sich dem Suchenden nie. Warum sucht er's, da er es hat, es in ihm ist? Das Wahre in einem entglimmt, entströmt einem immer. Ich brauche nicht wahr zu sein zu beabsichtigen. Der Schauspieler lügt nicht, er spielt. Die Wahrheit ist endlos, das Spiel hat Grenzen, das Sein ist hüllenlos, der Schein bekleidet. Man erstrebe, was einem wohlansteht. (ADBG 6, 561)

Auf den ersten Blick erscheint es so, als würde Robert Walsers Gegenüberstellung von Lüge und Spiel seine Entsprechung in Max Reinhardts Differenzierung zwischen „Verstellung“ und „Enthüllung“¹⁶⁴ finden, wobei Reinhardt letzteres als „die Aufgabe des Schauspielers“¹⁶⁵ ansieht. Bei näherer Betrachtung fällt aber auf, dass Walser das Spiel zunächst mit einer befreiten Verlebendigung in Verbindung bringt, um zuletzt auf seine Begrenztheit aufmerksam zu machen. Er bestätigt damit die Argumentation von Johan Huizinga, der die Freiheit zwar als ein „Hauptkennzeichen des Spiels“¹⁶⁶ bezeichnet, zugleich jedoch „[s]eine Abgeschlossenheit und Begrenztheit“¹⁶⁷ als wesentlich erachtet. Dadurch wird ein entscheidender Unterschied zu Reinhardts Auffassung des Spiels deutlich, demzufolge das Sein verhüllt, verborgen und unterdrückt ist¹⁶⁸ und das Spiel als „Weg zu sich“¹⁶⁹ eine Erlösung von jeglicher Verstellung ist.¹⁷⁰ Für Walser hingegen ist das Spielen nicht das Gegenteil, sondern viel eher eine andere Form des Lügens. Schauspieler/innen bewegen sich in einem schillernden Raum zwischen Lüge und Wahrheit, der sich umso mehr weitet, je uneindeutiger er ist.

¹⁶⁴ Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 91.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, S. 16.

¹⁶⁷ Ebd., S. 18.

¹⁶⁸ Vgl. Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 90.

¹⁶⁹ Ebd., S. 101.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 91.

Walters Traum ist es, dass Schauspieler/innen, deren Fantasie „unverschmiert“, von gesellschaftlichen Vorstellungen „unverdorben“¹⁷¹ ist, das Publikum mit „goldene[n], ideale[n] Lügen“ „berausch[en]“¹⁷². Ein solches ehrlich lügendes, aufrichtig fantasierendes Theater führt viel näher an die Realität heran, als es etwa dem von Walser abgelehnten realistischen bzw. naturalistischen Theater (vgl. SW 15, 35) gelingt. Denn die „*Imagination*“ muss Giorgio Agamben zufolge als „Medium der Erkenntnis“ angesehen werden, da „*sie zwischen den Sinnen und dem Verstand vermittelt und dadurch, in der Vorstellung, die Vereinigung zwischen der sinnlichen Form und dem Verstand ermöglicht*“¹⁷³.

Eine Theatervorstellung ist in der Lage, eine solche „*Vereinigung*“ geschehen zu lassen. Ihre „große[], unnatürlich-schöne[] Form“ ermöglicht das sinnliche Erlebnis „einer fremden, edeln, schönen, sanften Welt“ (SW 15, 35). Vor allem die Schönheit ist es, die als Erfahrung prägend ist und mit der als Begriff dem Theaterverständnis von Walser besonders nahe gekommen ist. Schließlich weist auch die Schönheit eine enge Verbindung mit dem Spiel auf, das laut Huizinga

eine gewisse Neigung [hat], schön zu sein. [...] Die Wörter, mit denen wir die Elemente des Spiels benennen können, gehören zum größten Teil in den Bereich des Ästhetischen. Es sind Wörter, mit denen wir auch Wirkungen der Schönheit zu bezeichnen suchen: Spannung, Gleichgewicht, Auswägen, Ablösung, Kontrast, Variation, Bindung und Lösung, Auflösung. *Das Spiel bindet und löst. Es fesselt. Es bannt, das heißt: es bezaubert.* Es ist voll von den beiden edelsten Eigenschaften, die der Mensch an den Dingen wahrzunehmen und auszudrücken vermag: es ist erfüllt von Rhythmus und Harmonie.¹⁷⁴

So wird etwa in Walters frühen Versdramen durch einen musikalischen Umgang mit Sprache ein Schwebezustand erreicht, der mitunter bezaubernd schön wirkt. Seinen Figuren nähert sich Walser mit großer Behutsamkeit und Aufmerksamkeit an, um ihren subtilsten und zartesten Gedanken und Gefühlen nachzuspüren. Einen kindlichen Anschein erzeugen Walters Sprachkunstwerke dabei vor allem aufgrund ihrer Unverblümtheit und Direktheit. Bei aller kunstvollen Eleganz und Präzision wirkt die Sprache von Walters Figuren natürlich und klar – ihre Schönheit erscheint einfach, kinderleicht.

¹⁷¹ Zadek, Peter: Die heißen Jahre. 1970–1980. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, S. 113.

¹⁷² Walser, Robert: Bedenkliche Geschichten. Prosa aus der Berliner Zeit. 1906–1912. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Fünftehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 35. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellenachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 15 und der Seitenzahl.)

¹⁷³ Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte. Aus dem Italienischen v. Davide Giuriato. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 38.

¹⁷⁴ Huizinga, Johan: Homo Ludens, S. 19.

„Kinder müssen Komödien haben und Puppen“¹⁷⁵: Das Figurenspiel als erste Theatererfahrung

Dass die Begeisterung für das Theater im kindlichen Spiel mit Objekten, Puppen und Kostümen, im Erlebnis von Figurentheater wurzelt, ist nicht nur ein traditionsreiches literarisches Thema, sondern im Falle Walsers auch eine biografische Tatsache, wie überlieferte Kindheitserinnerungen zeigen. Im 1920 erschienenen Prosatext *Tagebuchblatt (I)* geht Walser „den Spuren der Kindheit nach“ und besucht „einige[] Schauplätze [...] aus alten Tagen“ (SW 16, 400), so etwa „das Elternhaus“ und „vis-à-vis eine Töpferei“ (SW 16, 401) – ein Ort, dem in seiner Kindheit eine besondere Bedeutung zugekommen ist. In Robert Mächlers Walser-Biografie erinnert sich Lisa Marty-Hauenstein, „die vertrauteste Jugendfreundin“¹⁷⁶ von Robert Walsers älterer Schwester Lisa, an Folgendes:

Die Eltern Walser waren sehr kinder- und gastfreundlich. Ihre acht Kinder konnten werktags und sonntags immer Schulkameraden mitbringen. Wir durften Scharaden aufführen und Theater spielen sowie Kisten und Kasten nach ‚Garderobestücken‘ durchstöbern; auch bewirtet wurden wir. Fiel uns nichts Neues mehr ein, so führte uns Papa Walser die Laterna Magica vor oder Mama Walser ging in den Spielwarenladen hinunter und kam mit irgendeiner Überraschung zurück. Oft auch mußte sie nach Karl und Robert Ausschau halten, wenn es ihnen in unserer Gesellschaft verleidet war. Meistens verschwanden sie in einen kleinen Hof hinter dem Haus, dem gegenüber sich die Töpferei Weber befand. Dort ergatterten die beiden Buben fast immer einen Klumpen Lehm, mit dem geknetet und geformt wurde. Es entstanden Häuser, Kirche, Ställe und Brücken, wobei mit Wasser nicht gespart wurde.¹⁷⁷

Die Kinderfreundlichkeit von Walsers Eltern fand in einer – durchaus nicht selbstverständlichen – Offenheit gegenüber den Spielwünschen der Kinder ihren Ausdruck. Dass dabei das Theaterspiel an erster Stelle stand, bestätigt Max Reinhardts These, der zufolge „die Leidenschaft, Theater zu schauen, Theater zu spielen, [...] ein Elementartrieb des Menschen [ist]“¹⁷⁸. Dieser Lust wurde so lange freien Lauf gelassen, bis sie an ihre Grenzen stieß und zur weiteren Entfaltung zusätzlicher Anreize bedurfte, wobei die Brüder Karl und Robert Walser anscheinend weniger Interesse an kunstvollen technischen Vorführungen und neuestem Spielzeug aus dem väterlichen „Spielwarenladen“ hatten als an einem „Klumpen Lehm“, aus dem sie sich ihre eigene Welt erschaffen konnten.

Von dieser bevorzugten Spielweise ausgehend kann eine Verbindungslinie zu einem Schweizer Künstlerduo, das die Vorliebe der Walser-Brüder übernommen zu haben scheint,

¹⁷⁵ Goethe, Johann Wolfgang: Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775–1786. 2. Hg. v. Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker u. Gerhard H. Müller. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. Band 2.2. München/Wien: Carl Hanser 1987, S. 10.

¹⁷⁶ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 28.

¹⁷⁷ Ebd., S. 28f.

¹⁷⁸ Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 90.

gezogen werden. 1981 zeigen Peter Fischli und David Weiss unter dem Titel *Plötzlich diese Übersicht* 180 Skulpturen aus ungebranntem Ton¹⁷⁹, die alltägliche Objekte und Situationen, aber auch historische Ereignisse und Wegmarken kultureller Entwicklung auf scheinbar naive und kindliche Art darstellen.¹⁸⁰ Zu sehen sind etwa *Schneeweissen und Rosenrot*, *Fremde Gaukler*, *Peter auf dem Heimweg nach dem ersten Schultag*, *Die Abstimmung über das Frauenwahlrecht*, *Nüsschen*, die *Null Bock Generation*, die *Schweiz am Sonntag*, ein *Steinmännchen*, *Freie Marktwirtschaft*, *Schützengräben*, *Zufriedenes Vorhandensein*, *Goethe in Italien*, *Beliebte Gegensätze: echt oder falsch* und *James Deans tragisches Ende*.¹⁸¹ Ähnlich wie Karl und Robert Walser, die als Lehmbaumeister eine Ordnung geschaffen haben, indem sie Gestaltungsmacht über eine selbstgeschaffene Welt mit „Häuser[n], Kirche, Ställe[n] und Brücken“ ausgeübt haben, gingen auch Peter Fischli und David Weiss vor. Ihre Weltaufstellung führt vor Augen, was laut Huizinga ein Potenzial des Spiels ist: „Es schafft Ordnung, ja es ist Ordnung. In die unvollkommene Welt und in das verworrene Leben bringt es eine zeitweilige, begrenzte Vollkommenheit.“¹⁸² Fischli und Weiss erreichen einen kindlich-spielerischen Umgang mit der Welt, da sie diese unvoreingenommen betrachten und in einer Form wiedergeben, die frei von jeglichem repräsentativen Gestus ist. Aufgrund dieser Absichtslosigkeit entsteht wie von selbst der Eindruck von Allgemeingültigkeit, obwohl ein radikal subjektiver Blick auf die Wirklichkeit dargestellt wird. Die Skulpturen werden benannt, aber nicht erklärt. Sie sind unsystematisch und unhierarchisch angeordnet, stehen nebeneinander, ganz für sich. Alles ist gleich bedeutend, also bedeutungslos. Es wird keine bewusste Auswahl getroffen, sondern eine Übersicht geschaffen, die eine unendliche Metamorphose von Form veranschaulicht.¹⁸³ Eine Bewegung entsteht, eine Strömung, ein Fluss der Dinge¹⁸⁴, der in alle, auch entgegengesetzte Richtungen führt – „mit Wasser [wird] nicht gespart“¹⁸⁵.

Nicht nur diese Arbeit von Peter Fischli und David Weiss lässt an Robert Walser denken. Die von 1984 bis 1986 entstandene Fotoserie *Equilibres (Stiller Nachmittag)*, die Skulpturen aus auf- und ineinander positionierten Objekten zeigt, scheint skulptural zu verwirklichen, was Walser sprachlich zu fassen suchte. Aus Besteck, Flaschen, Reifen, Schuhen, Stühlen und

¹⁷⁹ Vgl. Fischli, Peter / Weiss, David: *Plötzlich diese Übersicht*. Zürich: Edition Stähli 1982, o. S.

¹⁸⁰ Vgl. Groys, Boris: *Looking at the Flow of Things*. In: Wei Rales, Emily / Nemerov, Ali (Hg.): Peter Fischli David Weiss. Published on the occasion of the exhibition Peter Fischli David Weiss. May 2013–February 2015. Glenstone. Potomac/Köln: Glenstone/Walther König 2013, S. 247.

¹⁸¹ Fischli, Peter / Weiss, David: *Plötzlich diese Übersicht*, o. S.

¹⁸² Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, S. 19.

¹⁸³ Vgl. Groys, Boris: *Looking at the Flow of Things*, S. 249.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

¹⁸⁵ Mächler, Robert: *Das Leben Robert Walsers*, S. 29.

anderen Alltagsgegenständen entstehen waghalsige „Gleichgewichtskompositionen“¹⁸⁶, deren Flüchtigkeit fotografisch festgehalten wurde. Was fasziniert, ist vor allem die „unsinnige[] Verbindung von Gegenständen, die ihre jeweils eigene Funktion haben, hier aber allein gemäss ihrer Zweckdienlichkeit als Teile im Balanceakt eingesetzt sind“¹⁸⁷. Einer entsprechenden Faszination erliegt der Protagonist in Walsers Prosatext *Das Zimmerstück*, der als „Schriftsteller“ auf der Suche nach einem „geeigneten Stoff“ (BA 15, 97) ist:

[P]lötzlich [sah er] nah vor seiner Nase ein so seltsames, interesseinflößendes Schauspiel, wie er es nicht von weitem zu hoffen gewagt haben würde je in seinem Leben anzutreffen. In der Wand, die grau, schwarz und schimmelig war, stak nämlich ein alter, rostiger Nagel, woran ein Regenschirm hing. (BA 15, 97)

Der Schriftsteller ist hochofreut über das sich ihm anbietende, vielfältige Assoziationen auslösende „Schauspiel“, in dem er „das gedankenvollste, schönste Thema gefunden“ zu haben glaubt, sodass er folgenden Text schreibt:

„Etwas Unerhörtes, etwas in seiner Art Herrliches habe ich gesehen. Weit brauchte ich nicht zu laufen. Das Stück war ganz nah. Gedankenvoll stand ich im Zimmer. Plötzlich sah ich an etwas Lebensüberdrüssigem etwas Lebensmüdes hängen. Es war ein alter, müder, fast aus dem Loch schon, das ihn nicht mehr recht hielt, herabfallender Nagel, woran ein fast ebenso alter und abgenutzter Regenschirm hing. Zu sehen, wie sich ein Altes und Kummervolles an ein anderes Altes und Kummervolles klammerte, zu sehen und zu beobachten, wie ein Hinfalliges am andern Hinfalligen hing, als wären es zwei Bettler, die sich in kalter, hoffnungsloser Einöde umarmen, um eng zusammengedrückt zugrunde zu gehen, jeden Augenblick bereit zu sterben. Zu sehen, wie Schwaches in seiner Schwachheit anderes Schwaches noch stützte [...]: rührte und erschütterte mich tief, und ich habe nicht zögern mögen, es hier aufzuzeichnen.“ (BA 15, 97f.)

Die instabile Statik einer vom Zusammensturz bedrohten Konstruktion bewegt Walsers Protagonisten wie ein ihm nahegehendes Theaterstück. Nagel und Regenschirm sind die Darsteller einer nicht im Theater, sondern im eigenen Zimmer stattfindenden Vorstellung. Entgegen dem Anschein von Naivität zeigt sich das subversive und kritische Potenzial eines kindlich-spielerischen Blicks auf Objekte, wenn in Gestalt unscheinbarer Gegenstände prekäre soziale Verhältnisse zum Vorschein gebracht werden. Inwiefern das Spiel mit Objekten Medium gesellschaftspolitischer, ja, geradezu klassenkämpferischer Auseinandersetzungen sein kann, verdeutlicht eine Anekdote aus Walsers Kindheit. Marie Schaetzle-Ehrensperger, die mit Lisa Walser „einem Kinderkränzchen angehörte“¹⁸⁸, erinnert sich an folgendes Erlebnis mit „Röbi“ Walser, den schon in jungen Jahren ein politisches Bewusstsein ausgezeichnet haben muss:

¹⁸⁶ Vischer, Theodora: Labile Balance. Alexander Calder & Fischli/Weiss. Eine Einführung. In: dies. (Hg.): Alexander Calder & Fischli/Weiss. Riehen b. Basel/Ostfildern: Fondation Beyeler/Hatje Cantz 2016, S. 20.

¹⁸⁷ Ebd., S. 20f.

¹⁸⁸ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 29.

Einmal gingen wir als Schulkinder mit Röbi zu viert auf den Bözingenberg. Beim Abstieg sagte Röbi: „Hier spielen wir!“ Wir stellten große Steine wie Kegel auf. Dann befahl er, die großen Steine mit den kleinen umzuschlagen: die großen, das seien die Bourgeois, die kleinen die Sozi.¹⁸⁹

Dass eine kindliche und eine sozialkritische Haltung vereinbar sind, beweist beispielsweise die Figur des Kasperle, der in Walsers Werk wiederholt in Erscheinung tritt. Im kurzen dramatischen Text *Fünfter Akt, letzte Szene* etwa, dessen Titel ein großes Drama suggeriert, „stürzt [Kasperle] auf die Bühne“ (SW 15, 11) und tritt mit dem Publikum in Dialog. Seine sprunghaft-wilde Rede stellt, da sie an mehreren Stellen „wiänerisch[e]“ (BA 10, 51) Anklänge aufweist, eine Verbindung zur Tradition der Wiener Volkskomödie her und ist aufgrund ihres selbstreflexiven Charakters vor allem als metatheatraler Kommentar zu verstehen:

Wenn ich zu hornhäutig bin, mir den Hals abzuschneiden und aus dem Blut, das hervorspritzt, Blut- und Leberwürste zu machen, um euch da unten aufzurütteln, dann [...] ist es Zeit für mich, mich nach einer anderweitigen Lebensstellung umzuschauen. [...] (*Das Publikum ernst: Hals abschneiden!*) S'ist gut. Aber dafür zahlt's noch beim Nachhausegehen zehn Pfennige extra. Meine Frau wird einkassieren. So komm denn du, du Retter in der Not. Unter uns gesagt, ich wüßte zwar nicht, welche Not mich dazu antreiben könnte, etwas so Schweinisches zu machen. Aber der heutige Blutwurstkunstgeschmack verlangt's mal. Da heißt's reinschneiden. (*Er massakriert sich.*) Äh, pfui Teufel. Au, ich sterbe. Mit Kasperle ist's aus. Finis. (*schreiend:*) Zehn Pfennige. Nicht vergessen. Und morgen Abend punkt acht große Gala-Extravorstellung. Adie, adie. (SW 15, 13f.)

In einer für Walser ungewöhnlichen, für Kasperle jedoch typischen derben Art wird die fragwürdige Lust an der Unterhaltung durch effektvolle Gewalt und Brutalität vorgeführt. Kasperle scheint diesen „Blutwurstkunstgeschmack“ seines Publikums zwar geringzuschätzen, kommt ihm jedoch nach, weil er so „extra“ Geld verdienen kann. Sein eigenes Agieren auf der Bühne quittiert er mit einem „Äh, pfui Teufel“ und seinen blutigen Bühnentod, den er mit einem „Au“ einleitet, lässt er geradezu lächerlich erscheinen. Eine Kontroverse, die als theaterinterne Auseinandersetzung erscheinen mag, in Bezug auf Walsers Szene jedoch beispielhafte Relevanz beweist, soll an dieser Stelle Erwähnung finden: Ende der 1990er Jahre bemerkte der Regisseur Frank Castorf, „Appetit auf Blutwurst“ zu verspüren, wenn er Inszenierungen von Luc Bondy sieht – einem Regisseur, den er „abfällig als den Feinen, den Sensiblen, den Ästheten bezeichnete“¹⁹⁰. Bondy erwiderte darauf humorvoll-spöttisch mit dem Befund, dass „viele von Castorfs Inszenierungen [...] ja sein

¹⁸⁹ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 30.

¹⁹⁰ Bondy, Luc: „Aktualität ist ein großer Betrug“. Interview von Anke Dürr und Wolfgang Höbel mit Luc Bondy. In: Der Spiegel, 12.7.1998, <https://www.spiegel.de/kultur/aktualitaet-ist-ein-grosser-betrug-a-e96a8d0b-0002-0001-0000-000007937954> (Zugriff am 5.7.2022).

Bedürfnis nach Blutwurst [belegen]“¹⁹¹. Der Vorwurf der Sensibilität wiederum veranlasste ihn zu Fragen, die sein – und auch Walsers – grundsätzliches Theaterverständnis berühren: „Was ist denn so falsch daran, sensibel zu sein? Was wäre denn das wünschenswerte Gegenteil von sensibel? Grob? Oder wünscht sich irgendwer einen Hooligan als Regisseur?“¹⁹² Dass dieser Wunsch tatsächlich besteht, zeigt Walser in *Fünfter Akt, letzte Szene* – um zugleich jedoch zu veranschaulichen, wie albern und bedenklich es ist, eine solche Publikumsforderung zu erfüllen. Auch wenn hier kein kindliches Publikum gemeint ist, so weist Walser in anderen Texten darauf hin, dass bereits das mit Puppen und für Kinder gespielte „Kasperli-Theater“¹⁹³ auf dem Vergnügen an Brutalität basiert – mit dem entscheidenden Unterschied, dass der Kasperle nun weitgehend unversehrt bleibt. Dieser Aspekt wird in *Fritz Kochers Aufsätze* hervorgehoben, wenn die kindliche Erzählinstanz in dem Schulaufsatz *Jahrmarkt* über ein gewaltig lustiges Erlebnis schreibt:

[D]as Kasperli-Theater. Ich möchte nicht an ihm vorbeigegangen sein und es nicht gesehen haben. Ich wäre um das schönste Lachen gekommen. Man muß bei jedem Streich lachen, den der Kasperl mit seiner ungeheuren Pritsche ausholt. Es kommen mehr Menschen um, als umkommen mögen. Der Tod springt unglaublich schnell herbei und trifft mit prachtvoller Sicherheit seine Opfer. Unter diesen sind Generale, Ärzte, Gouvernanten, Soldaten, Polizisten, Minister. Sie entschlafen alle keines sanften Todes, wie es in den Zeitungen heißt. Sie werden gewaltsam genug hingerichtet. Kasperl kommt mit etwas Prügel davon. Am Schluß der Vorstellung verneigt er sich vor uns artig und ladet zum neuen, noch nie dagewesenen Schauspiel ein. Ich liebe seine unveränderliche Schurkenmiene. (BA 4, 37f.)

Gewalt und Tod sind im kindlichen „Kasperli-Theater“ zentrale handlungsleitende Elemente. Das Leid anderer löst nicht so sehr Mitgefühl aus, es macht vielmehr Spaß. Den Höhepunkt der Schaulust stellt der Tod dar, er führt zum „schönste[n] Lachen“ – auch weil die Gewissheit besteht, dass er dem Kasperle, der Sympathie- und Identifikationsfigur des Publikums, nichts anhaben kann. Dass dieses Theater auch auf Erwachsene eine starke Wirkung ausüben kann, wird in Walsers Prosatext *Marktbericht* deutlich, in dem die Erzählinstanz an ihre kindlichen Puppentheatererfahrungen anzuschließen scheint, diese jedoch auf einer anderen Ebene reflektiert:

An den heimeligen Vorführungen eines Münchener Puppentheaters, die gleichsam etwas Vorfrühlingshaftes ausstrahlten und -atmeten, erquickte ich mich wie ein Kind. Ich lachte mit den jugendlichsten Lachern und Lacherinnen über Sachen, die vielleicht gar nicht besonders lustig waren, die aber als Lustigkeit wirkten, weil ein Ernst dahinter steckte. (SW 17, 104)

¹⁹¹ Bondy, Luc: „Aktualität ist ein großer Betrug“.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Walser, Robert: Fritz Kocher's Aufsätze. Werke. Berner Ausgabe. Band 4. Hg. v. Dominik Müller u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2020, S. 37. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 4 und der Seitenzahl.)

Die Erzählinstanz erkennt den Ernst des Kinderspiels als Grund der lustigen Wirkung, als Voraussetzung des Lachens – und während sie all das bedenkt, ist sie in der Lage, das Puppenspiel nicht nur mit den Kindern, sondern auch „wie ein Kind“ zu genießen. Das Lachen geht nicht nur mit der (Selbst-)Reflexion einher, es wird zum Ausdruck der (Selbst-)Erkenntnis.

Verwiesen sei an dieser Stelle auf einen bildender Künstler, der unter anderem aufgrund seiner kindlichen Ausdrucksweise immer wieder mit Robert Walser in Verbindung gebracht wird: Paul Klee.¹⁹⁴ Susan Sontag etwa bezeichnete Walser als einen „Paul Klee in prose – as delicate, as sly, as haunted“¹⁹⁵. Zwischen 1916 und 1925 schuf Klee zirka 50 Handpuppen – als Geschenk für seinen Sohn Felix, der sich ein Kasperltheater wünschte, „so wie er es auf dem Jahrmarkt gesehen hatte“¹⁹⁶. Die Puppen umfassten neben dem Kasperl und seinen üblichen Freund/innen und Gegner/innen nicht nur „typische Figuren des volkstümlichen bayerischen Kasperltheaters“¹⁹⁷, sondern auch viele Neuerfindungen. So gibt es neben dem „Herr[n] Tod“ auch eine „Frau Tod“ und mit Gestalten wie einem „Steckdosengeist“, einem „Breitohrclown“, einem „Philister“, einem „Gekrönte[n] Dichter“ oder einem „Selbstportrait“ des Puppenbauers wurde das Figurenpersonal stark erweitert. Man erkennt, dass diese Figuren nicht nur dem Beschenkten eine Freude bereitet haben, weshalb es durchaus gerechtfertigt ist, sie als „Produkte eines Dialogs zwischen Kind und Erwachsenen“¹⁹⁸ zu bezeichnen.

Johann Wolfgang Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, der auf dem zentralen Motiv der jugendlichen Theaterleidenschaft aufgebaut ist, fokussiert gleich zu Beginn das Figurentheater als Medium der Verständigung zwischen Kindern und Erwachsenen. Im zweiten Kapitel erinnert sich der erwachsene Titelheld im Gespräch mit seiner Mutter an das „Puppenspiel“¹⁹⁹ in seiner Kindheit, das Auslöser seiner anhaltenden Theaterbegeisterung war. Seine Mutter sieht sich angesichts dieser Erinnerung zu einem Klageruf veranlasst: „Wie oft mußte ich mir das verwünschte Puppenspiel vorwerfen lassen, das ich euch vor zwölf Jahren zum heiligen Christ gab, und das euch zuerst Geschmack am Schauspiele

¹⁹⁴ Vgl. Müller, Dominik: Text und Bild. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 283.

¹⁹⁵ Sontag, Susan: Foreword: Walser's Voice, S. 7.

¹⁹⁶ Hopfengart, Christine: Zwittergeschöpfe – Klees Handpuppen zwischen Kunst und Kasperltheater. In: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.): Paul Klee. Handpuppen. Bern/Ostfildern: Zentrum Paul Klee/Hatje Cantz 2006, S. 8.

¹⁹⁷ Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.): Paul Klee. Handpuppen. Bern/Ostfildern: Zentrum Paul Klee/Hatje Cantz 2006, S. 111.

¹⁹⁸ Hopfengart, Christine: Zwittergeschöpfe – Klees Handpuppen zwischen Kunst und Kasperltheater, S. 8.

¹⁹⁹ Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Hg. v. Hans-Jürgen Schings. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. Band 5. München/Wien: Carl Hanser 1988, S. 12.

beibrachte!“²⁰⁰ Der Vorwurf kommt von Seiten ihres Mannes, dem Vater von Wilhelm, dessen kritische Haltung gegenüber dem Theater von der lange nachwirkenden Gesinnung geprägt ist, die Philippe Ariès in *Geschichte der Kindheit* beschreibt. Um das Anfang des 18. Jahrhunderts herrschende „Mißtrauen gegenüber schauspielerischen Darbietungen“ zu veranschaulichen, zitiert er Jean-Baptiste de La Salle:

„Ebensowenig [wie Komödienaufführungen] soll der christliche Mensch Marionettenaufführungen beiwohnen... Ein sittsamer Mensch kann derlei Darbietungen nur mit Verachtung anschauen..., und die Väter und Mütter dürfen ihren Kindern niemals gestatten, ihnen beizuwohnen.“ Die „noch gemeineren“ Komödien, Bälle, Tänze und Vorführungen der „Gaukler, Possenreißer, Seiltänzer“ usw. sind verboten. Einzig erbauliche, d. h. in die Erziehung integrierte Spiele sind erlaubt.²⁰¹

Entgegen einer solchen Einschätzung bemüht sich Wilhelm Meisters Mutter darum, den Kindern bei besonderer Gelegenheit – in diesem Fall anlässlich des Weihnachtsfestes – das Erlebnis einer „Marionettenaufführung[]“ zu ermöglichen. Ebendieses hinterlässt beim Protagonisten einen so bleibenden Eindruck, dass er noch im Rückblick den Zauber der damaligen Erfahrung zu empfinden scheint.

[I]ch sehe es diesen Augenblick noch vor mir, ich weiß, wie sonderbar es mir vorkam, als man uns, nach Empfang der gewöhnlichen Christgeschenke, vor einer Türe niedersitzen hieß, die aus einem andern Zimmer herein ging. Sie eröffnete sich; allein nicht wie sonst zum hin und wiederlaufen, der Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt. Es baute sich ein Portal in die Höhe, das von einem mystischen Vorhang verdeckt war. Erst standen wir alle von ferne, und wie unsre Neugierde größer ward, um zu sehen was wohl blinkendes und rasselndes sich hinter der halb durchsichtigen Hülle verbergen möchte, wies man jedem sein Stühlchen an und gebot uns in Geduld zu warten. So saß nun alles und war still; eine Pfeife gab das Signal, der Vorhang rollte in die Höhe, und zeigt eine hochrot gemalte Aussicht in den Tempel. Der Hohepriester Samuel erschien mit Jonathan [...].²⁰²

Das Figurespiel, dem die Kinder gebannt zuschauen, erzählt von David, der mit einer Steinschleuder Goliath besiegt – eine Geschichte vom Triumph des Kleinen über das Große. Nicht nur der Gedanke an Walsers Steine werfendes Spiel am Bözingenberg liegt nahe²⁰³, auch ein lyrischer Text Walsers liest sich in diesem Zusammenhang als vielsagender Kommentar. Im Gedicht *Puppe* lässt Walser die titelgebende Figur sprechen, ohne sie jedoch zu verlebendigen – im Gegenteil: Die Puppe macht darauf aufmerksam, dass es eine „Täuschung“ (SW 13, 67) ist, wenn man in ihr Leben zu erkennen glaubt. Während dieses spielerische Vortäuschen von den Erwachsenen geringgeschätzt wird, erkennen die Kinder

²⁰⁰ Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 12.

²⁰¹ Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit*. Aus dem Französischen v. Caroline Neubaur u. Karin Kersten. München: dtv 2021, S. 195f.

²⁰² Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 12f.

²⁰³ Vgl. Mächler, Robert: *Das Leben Robert Walsers*, S. 30.

das Potenzial fantasievollen Spiels und beweisen damit nicht Naivität, sondern intellektuelle Überlegenheit.

Zeichnet etwa eine Puppe
durch Lebendigkeit sich aus?
I bewahre, ich beruhe
ja ganz einfach nur auf Täuschung.
Kinder wissen mich zu schätzen;
ihnen bin in jeder Hinsicht
ich als Spielzeug hochwillkommen,
können sich mit mir beschäft'gen,
weil sie Phantasie besitzen.
Die Erwachsenen dagegen
fühlen sich auf alle Fälle
mir gegenüber sehr erhaben.
[...]
O die Kleinen sind um vieles
klüger, als die Großen meinen.
Sie sind's, die zu leben wissen. (SW 13, 67f.)

Die Vorstellungskraft erzeugt eine Vitalität, die Erwachsenen, die sich einem erdachten Spiel aus Überheblichkeit nicht hingeben, versagt bleibt. „[Z]u leben [zu] wissen“, bedeutet nämlich, der Welt fantasievoll zu begegnen, sich dieses spielerischen Weltverhältnisses jedoch immer bewusst zu sein.

In *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, der ursprünglichen Fassung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist es nicht die Mutter, sondern die Großmutter, die für die (Enkel-)Kinder ein Figurentheater organisiert. Im ersten Kapitel von Goethes ‚Ur-Meister‘ überrascht Wilhelms Vater Benedikt Meister seine „in einem kleinen Häusgen zurückgezogen“²⁰⁴ lebende Mutter dabei, wie sie für den Weihnachtsabend ein Puppenspiel vorbereitet. Zuerst versteckt sie ihr heimliches Werk, das die Kinder überraschen soll, vor ihrem Sohn, dann jedoch zeigt sie ihm „eine Anzahl spannenlanger, artig gekleideter Puppen [...], die in schöner Ordnung, die beweglichen Drähte an den Köpfen befestigt neben einander lagen, und nur den Geist zu erwarten schienen, der sie aus ihrer Untätigkeit regen sollte“²⁰⁵. Benedikt Meister betrachtet die von seiner Mutter gestalteten Puppen zwar mit Interesse, versteht jedoch nicht, warum sie sich für ein Kinderspiel so viel Mühe macht: „Liebe Mutter, sagte er endlich, Kinder sind Kinder, Sie macht sich zu viel zu schaffen, und am Ende seh' ich nicht was es nutzen soll.“²⁰⁶ Wilhelm Meisters Großmutter lässt sich davon aber nicht beeinflussen und hält mit ihrer eigenen festen Überzeugung dagegen: „Benedikt, sagte die Alte, ich habe

²⁰⁴ Goethe, Johann Wolfgang: Erstes Weimarer Jahrzehnt, S. 9.

²⁰⁵ Ebd., S. 10.

²⁰⁶ Ebd.

ihnen Puppen geputzt, und habe ihnen eine Komödie zurechte gemacht, Kinder müssen Komödien haben und Puppen.“²⁰⁷

Was Robert Walsers Großeltern betrifft, so hat sich vor allem über seinen Großvater väterlicherseits Wissen erhalten, erlangte Johann Ulrich Walser doch zeitlebens als „radikale[r] Theologe[] und Publizist[]“²⁰⁸ in der Schweiz Bekanntheit. Als Pfarrer „wirkte er über den amtlichen Pflichtenkreis hinaus für Aufklärung, Freiheit und Fortschritt“ und setzte sich etwa „für eine saubere Trennung von Staat und Kirche ein“²⁰⁹. Von 1833 – dem Geburtsjahr von Robert Walsers Vater Adolf – bis 1837 war er Pfarrer in Liestal, musste dieses Amt jedoch aus Protest der Kirchengemeinde gegen seine politisierende Haltung abgeben.²¹⁰ Robert Walser hat seinen 1866 verstorbenen Großvater nicht kennengelernt, eine Großmutter im Geist scheint er jedoch heute in Liestal zu haben. Die 1949 dort geborene und auch heute in Liestal lebende Margrit Gysin gilt als „Grande Dame des Figurenspiels“ und als „eine Pionierin auf diesem Gebiet“²¹¹. Nachdem sie in Paris die Theaterschule des Pantomimen Jacques Lecoq absolviert hatte, widmete sie sich ab 1976 „gänzlich dem Figurentheater“. Sie entwickelte dabei eine Spielweise, bei der sie meist neben ihren Figuren „offen als Spielerin und Erzählerin auf der Bühne“²¹² sichtbar ist, mit dem Publikum direkt in Kontakt tritt und „aus Manteltaschen und zwischen Buchdeckeln [...] hervor[zaubert]“²¹³, was sie an Figuren und Objekten zum Erzählen der jeweiligen Geschichte braucht. Wie auch viele Dramen Walsers, basieren Gysins Stücke oftmals auf Märchenstoffen, deren unverfälschten und klischeebefreiten Kern sie sucht und auf die Bühne bringt. Sie „schöpft [...] aus der Lust am Widerständigen und Unbegründeten, aus der so wilden wie zärtlichen Archaik von Märchen, Mythen und Symbolen“²¹⁴. Stereotype Rollenbilder werden unterlaufen, wodurch altbekannte Märchenfiguren ganz jung erscheinen – ihr Handeln ist plötzlich nicht mehr seit Generationen festgelegt, sondern ergibt sich im Moment wie neu. Das überrascht und zeigt auch humorvolle Wirkung. So wird Gysin mit sensibler Radikalität

²⁰⁷ Goethe, Johann Wolfgang: Erstes Weimarer Jahrzehnt, S. 10.

²⁰⁸ Zellweger, Katja: Familie Walser. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 16.

²⁰⁹ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 14.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 16.

²¹¹ Linder, Kaa: Jurybegründung. Schweizer Kulturpreise, Bundesamt für Kultur: Margrit Gysin. Grande Dame des Figurentheaters. Schweizer Theaterpreis 2017, <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/theater/theater-archiv/theater-2017/theater-2017/margrit-gysin.html> (Zugriff am 24.11.2021).

²¹² Schweizer Kulturpreise, Bundesamt für Kultur: Margrit Gysin. Grande Dame des Figurentheaters. Schweizer Theaterpreis 2017, <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/theater/theater-archiv/theater-2017/theater-2017/margrit-gysin.html> (Zugriff am 24.11.2021).

²¹³ Linder, Kaa: Jurybegründung.

²¹⁴ Gysin, Margrit: Über meine Arbeit. Figurentheater Margrit Gysin, <https://www.figurentheater-margrit-gysin.ch/ueber-meine-arbeit> (Zugriff am 24.11.2021).

den Märchenstoffen gerecht und verleiht ihnen neue Lebendigkeit. Sie braucht dazu kein großes Bühnenbild, keine aufwändige Technik und in der Regel auch keine Mitspieler/innen. Allein tritt sie auf die Bühne, ihre Spielpartner/innen sind die – oftmals sehr kleinen – Figuren und das – oftmals sehr kleine – Publikum. In der Begründung für den Schweizer Theaterpreis, den sie 2017 für ihr Lebenswerk erhielt, beschreibt die Jury Gysins Verdienst: „Noch das kleinste Ding entfaltet in ihrer Theaterarbeit grosse, magische Wirkung. Sie lässt Kinder diesen Kosmos betreten und jene das Staunen wiederentdecken, die es längst verlernt geglaubt haben.“²¹⁵

Auch wenn Margrit Gysin außerhalb der Schweiz auftritt, sprechen ihre Figuren oftmals mit einem Anklang des Schweizer Dialekts. Diese Sprachfärbung verstärkt den persönlichen und individuellen Charakter des Spiels und trägt so – was paradox erscheinen mag – zu einer universellen Verständlichkeit bei. Ein „Bewusstsein für die Differenz zwischen den unterschiedlichen Ausdrucksweisen“²¹⁶ wird deutlich, Dialekt und Standardsprache sind gezielt eingesetzte sprachliche Mittel. Auch Robert Walser verstand es, „das Gestische und Mündliche der Umgangssprache für [sein] [...] Schreiben fruchtbar zu machen“²¹⁷. Gleichzeitig bot ihm auch die Verwendung des Standarddeutschen freie Ausdrucksmöglichkeiten, da diese „für einen Deutschschweizer Autor zu einem gewissen Grad immer auch das Aufsetzen einer Sprachmaske, ein Rollenspiel [bedeutet]“²¹⁸. Angesichts dessen ist das Interesse an Walsers einzigem fast vollständig in „berndeutsche[r] Mundart“²¹⁹ verfassten Text umso größer. Ob man das 1902 verfasste Stück *Der Teich* als einen Dialekttext bezeichnen kann, lässt sich jedoch bezweifeln, wenn man beachtet, dass die Regieanweisungen in Standardsprache verfasst sind. Der Dialekt wird so gesehen als Ausdrucksmittel der individuellen Figurenrede gebraucht und stellt weniger die sprachliche Basis des gesamten Stücks dar. Der für Walser außergewöhnlich intensive Dialektgebrauch und die Tatsache, „[d]ass zu Walsers Lebzeiten weder er selber noch jemand anderes das Stück je erwähnt hat“²²⁰, werden gemeinhin auf einen „privaten Verwendungszweck“²²¹ des Textes zurückgeführt. Als Weihnachtsstück mag es sich aber wohl kaum geeignet haben,

²¹⁵ Linder, Kaa: Jurybegründung.

²¹⁶ Sorg, Reto: Nachwort. „Sein Kopf ist ein ganzes Buch voller Geschichten“. In: Walser, Robert: *Der Teich*. Szenen. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Schweizerdeutschen v. Händl Klaus u. Raphael Urweider. Hg. v. Reto Sorg. Berlin: Insel 2014, S. 72.

²¹⁷ Ebd., S. 63.

²¹⁸ Ebd., S. 71f.

²¹⁹ Echte, Bernhard / Sorg, Reto: *Frühe Werke (1898–1905)*. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 77.

²²⁰ Sorg, Reto: Nachwort, S. 66.

²²¹ Ebd.

denn obwohl die meisten Figuren Kinder sind, adressiert es nicht so sehr ein kindliches Publikum. Walser erzählt in dem Stück auf psychologisch komplexe und sensible Weise die Geschichte des Buben Fritz, der von seiner Familie – vor allem von seiner Mutter – psychische und physische Gewalt erfährt. Aus diesem Grund beschließt er, die Liebe seiner Eltern und Geschwister auf die Probe zu stellen und täuscht seinen Selbstmord durch Ertränken in einem Teich vor, um zu sehen, wie auf seinen Tod reagiert wird. Durch eine Lüge und das Vorspielen einer unwahren Geschichte gibt sich Fritz zu erkennen. Es kommt sodann zur vermeintlichen Versöhnung mit der Mutter, ob die Geschichte damit ein gutes Ende findet, wird jedoch in der Schwebe gehalten. Der Mutter wird zwar bewusst, dass sie ihrem Sohn viel Leid bereitet hat, aber indem sie ihm – gleichsam um ihm zu schmeicheln und einen besonderen Stellenwert zuzusprechen – seine Kindlichkeit aberkennt, fügt sie ihm neues Leid zu:

Du hesch viel müesse lide. I ha der viel, viel z'lide gä. Du bisch scho ne ganz große, große Ma. (*sie lächelt*) [...] I rede mit der, wie zum e ne Erwachsene. Und doch hani di do so noch ammer. Dänk, uf der Schooß! Du mis Chind. Mi Bueb. I cha der nit säge, wie schön, wie groß daß de mer vorchunsch. (SW 14, 129)

[Du hast viel leiden müssen. Ich gab dir viel, viel zu leiden. Du bist schon ein ganz großer, großer Mann. (*sie lächelt*) [...] Ich rede mit dir, wie zu einem Erwachsenen. Und doch hab ich dich da so nah bei mir. Auf dem Schoß, stell dir vor! Du mein Kind. Mein Bub. Ich kann dir nicht sagen, wie schön, wie groß du mir vorkommst.²²²]

Durch seine Erfahrung der Misshandlung wird Fritz, der von seiner Mutter als *ihr* „Chind“ [„Kind“], *ihr* „Bueb“ [„Bub“] zwar immer noch abhängig ist, zum Erwachsenen. Das Kind wird seines Kindseins beraubt. Die Mutter nimmt ihren Sohn auf den „Schoß“, sie versucht, sich ihm anzunähern, indem sie ihn zu sich hochsetzt, zieht ihm so jedoch den Boden unter den Füßen weg. Walsers Stück schließt nicht mit dieser intimen Szene zwischen Mutter und Sohn, die aufgrund ihres übergriffigen Charakters auch verstört, es ist vielmehr ein kindliches Spiel mit Objekten, das öffnend ans Ende gestellt ist. Beklagt sich Fritz ganz zu Beginn des Stücks über das von „bösi[n] Gsichter[n]“ [„böse[n] Gesichter[n]“] begleitete „Ässe bim Tisch“ [„Essen bei Tisch“], das nur ein „Gklapper mit de Löffle u Gable u Mässer“ (SW 14, 119) [„Geklapper mit den Löffeln und Gabeln und Messern“²²³] ist, so werden am Ende eben diese Objekte auf identifikatorische Weise in Spielfiguren verwandelt, die nicht nur eine Rekapitulation des vergangenen Geschehens, sondern auch eine Selbstermächtigung darüber ermöglichen.

²²² Walser, Robert: Der Teich. Szenen. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Schweizerdeutschen v. Händl Klaus u. Raphael Urweider. Hg. v. Reto Sorg. Berlin: Insel 2014, S. 26.

²²³ Ebd., S. 7.

Paul: Do dä Tintefläcke isch der Teich. Oder nit? Cha dä Fläcke nit der schwarz Teich si?

Fritz: Natürlich chaners. Das Mässer do bin i.

Klara: Was chan i de si?

Fritz: Wart nume. Eis nach em andere. Lueget, jetz geiht das Chäsmässer däm schwarze Tintefläcke uf e Lib. Nei, der Fläck geit am Mässer uf e Lib. Nei, eifach so: Ds'Mässer geiht i dä Teich. Das isch d'Gschicht. Ds'Mässer cha nüt derfür. Es isch es ganz artigs Mässer.

Klara: Aber es cha jo nit ertrinke.

Fritz: Das macht ihm nit bsunders viel Chummer. – Und jetz, lueget nume rächt, chunt e Gable cho a'zschpringe. Uh, wie die derhärdonneret. Wie sie brüelet, wo sie gseh het, daß ds'Mässer niene ume Wäg isch. Wie sie wieder dervolauft. Mi sött meine, e Gable chönnt nit söttigi Bei ha.

Paul: D'Gable bin i gsi.

Klara: Aber was bin i de gsi?

Fritz: Wart nume. Du chunsch au no ad Reie. Wie d'Gable furt isch, stigt ds'Mässer ganz süferli wieder us däm Schlammwasser, putzt sich a chli, daß es suber usgseht und geit langsam hei. Und deheim gseht es es Löffeli am Bode lige. (zu *Klara*) Ds'Löffeli bisch du, wenn de wosch. (SW 14, 130)

[PAUL: Dieser Tintenfleck da ist der Teich. Oder nicht? Kann dieser Fleck nicht der schwarze Teich sein?

FRITZ: Natürlich kann er das. Das Messer da bin ich.

KLARA: Was kann denn ich sein?

FRITZ: Wart nur. Eins nach dem andern. Schaut, jetzt rückt das Käsemesser dem schwarzen Tintenfleck auf den Leib. Nein, der Fleck rückt dem Messer auf den Leib. Nein, einfach so: Das Messer geht in den Teich. Das ist die Geschichte. Das Messer kann nichts dafür. Es ist ein ganz artiges Messer.

KLARA: Aber es kann ja nicht ertrinken.

FRITZ: Das macht ihm keinen großen Kummer. – Und jetzt, schaut nur genau, kommt eine Gabel gerannt. Uh, wie die daherdonnert. Wie sie schreit, als sie sieht, dass das Messer nicht mehr da ist. Wie sie wieder davonrennt. Kaum zu glauben, dass eine Gabel solche Beine haben kann.

PAUL: Die Gabel war ich.

KLARA: Aber was war dann ich?

FRITZ: Wart nur. Du kommst auch noch an die Reihe. Sobald die Gabel fort ist, steigt das Messer ganz vorsichtig wieder aus dem Schlammwasser, putzt sich ein wenig, damit es sauber aussieht, und geht langsam heim. Und daheim sieht es ein Löffelchen auf dem Boden liegen. (zu *Klara*) Das Löffelchen bist du, wenn du magst.^{224]}

In der Vorstellung der Kinder stehen Tintenfleck, Messer, Gabel und Löffel nicht *für* etwas, sie *sind* im Spiel tatsächlich Teich, Fritz, Paul und Klara. Gleichzeitig ermöglicht die Identifikation mit den Gegenständen eine Distanzierung vom erlebten und nun nacherzählten Geschehen. Spielerisch wird der Blick auf die Realität objektiviert, eine Reflexion des eigenen Verhaltens findet statt. Die Mutter, die das Spiel der Kinder beobachtet (vgl. SW 14, 130), ist „fasziniert“ und „besänftigt“²²⁵ – auch, weil Fritz das Spiel vor der

²²⁴ Walser, Robert: Der Teich, S. 28–30.

²²⁵ Sorg, Reto: Nachwort, S. 69.

Versöhnungsszene mit der Mutter abbricht. Was von dieser als Beweis dafür gedeutet wird, dass Fritz sein neues Vertrauensverhältnis zu ihr nicht als Privileg gegenüber seinen Geschwistern ausnützt, kann jedoch auch als Zeichen dafür gesehen werden, dass er an diese Begegnung nicht erinnert werden möchte, hat sie ihm doch das Scheitern seiner vorangegangenen Bemühungen um Verständigung schmerzlich bewusst gemacht. Seine kindliche Fantasie ist erloschen, denn als ihn seine Geschwister beim Figurenspiel darauf aufmerksam machen, dass die Geschichte noch nicht zu Ende ist, bemerkt er: „I weiß nüt meh.“ (SW 14, 131) [„Mir fällt nichts mehr ein.“²²⁶] Klara und Paul müssen ohne Fritz weiterspielen, ihr Bruder nämlich will – wie ein Erwachsener und wie, um dem Spiel zu entkommen – Wein aus dem Keller holen, wobei er von seiner Mutter begleitet, ja, geradezu verfolgt wird. „Enden tut das Stück mit einer Mise en abyme, indem die Grenze zwischen dem Kinderspiel und dem Leben der Familie aufgehoben wird.“²²⁷ Klara und Paul setzen das Spiel fort, das im Kopf der Zuschauer/innen seinen Ausgang finden kann.

Klara: Wo si mer i üser Gschicht?

Paul: Dört wo si zäme use gö, für go Wi usem Chäller z’hole. (SW 14, 132)

[KLARA: Wo sind wir in unserer Geschichte?

PAUL: Dort, wo sie miteinander hinausgehen, um Wein aus dem Keller zu holen.²²⁸]

Die einzige Erlösung, die dieses Ende dem Publikum bieten kann, ist die Annahme, alles wäre nur eine Erfindung der Geschwister gewesen, das ganze Geschehen des Stücks hätte sich nur im kindlichen Objekttheater abgespielt. Aber man mag diese Vorstellung nicht als befreiende Denklösung empfinden, erscheint sie doch nur jenen Erwachsenen als Erleichterung, die die Fantasie nicht gleich wichtig nehmen wie die Wirklichkeit.

²²⁶ Walser, Robert: Der Teich, S. 30.

²²⁷ Sorg, Reto: Nachwort, S. 69.

²²⁸ Walser, Robert: Der Teich, S. 32.

III. DIE JUGENDLICHE FASZINATION FÜR DAS THEATER

Robert Walsers *Der Teich* in der Inszenierung von Gisèle Vienne

Es ist bezeichnend, dass die Deutschlandpremiere von Gisèle Viennes französischsprachiger Inszenierung von Walsers *Der Teich*²²⁹ im August 2021 in Hamburg auf Kampnagel stattfand – einem Produktionshaus für zeitgenössische darstellende Künste, das Hans-Thies Lehmann als eines der Zentren des postdramatischen Theaters anführt.²³⁰ Vienne zeigt auf gewinnbringende Weise, wie Walsers dramatische Texte eine postmoderne Theatersprache befördern können. Sie lässt Walsers Stück, in dem insgesamt zehn Figuren auftreten, von nur zwei Schauspielerinnen darstellen. Adèle Haenel spielt neben dem Protagonisten Fritz auch die sechs weiteren Kinder, während die drei erwachsenen Figuren von Ruth Vega Fernandez verkörpert werden. Durch diese Rollenaufteilung erhält das dialogreiche Stück einen monologischen Charakter, wie er vielen dramatischen Texten Walsers eigen ist. Vienne bezeichnet in einem Interview Walsers *Der Teich* „als einen zehnstimmigen Monolog über eine überwältigende, innerliche Erfahrung“²³¹. Da die beiden Schauspielerinnen diese unterschiedlichen Stimmen zum Klingen bringen, gelingt es, diese Überwältigung dem Publikum erfahrbar zu machen. Adèle Haenel wechselt mit spielerischer Leichtigkeit zwischen den sieben Kinderfiguren und macht stimmlich eine sprunghafte Perspektivänderung möglich. „Wie sie blitzschnell von schnippisch (die Schwester Klara) auf weinerlich (der Bruder Paul) umstellen kann, von kreidebleich (der kränkelnde Nachbar Ernst) auf rotzig, verklemmt oder fies (diverse Buben auf der Straße), ist stupend.“²³² Es entsteht der Eindruck, dass Fritz – als zentrale Figur des Stücks – ein Selbstgespräch führt und in seiner Fantasie- oder Traumwelt die anderen Figuren imaginiert.

In seinem Aufsatz *Sprechgattungen* macht Michail Bachtin deutlich, dass ein Dialog nicht nur stattfindet, wenn sich „Äußerungen der Gesprächspartner (Dialogpartner), hier Repliken

²²⁹ Die Weltpremiere von Gisèle Viennes Inszenierung von Robert Walsers mit *L'Étang* übersetztem Stück *Der Teich* fand – nach mehrmaliger Verschiebung – am 31. März 2021 am Theater Points communs, Nouvelle scène nationale Cergy-Pontoise/Val d'Oise statt. Meine Beschreibung der Inszenierung beruht auf Vorstellungsbesuchen am 14. und 15. August 2021 auf Kampnagel Hamburg im Rahmen des Internationalen Sommerfestivals.

²³⁰ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 16.

²³¹ Vienne, Gisèle: Interview von Vincent Théval mit Gisèle Vienne für das Festival d'Automne à Paris 2019. In: Programmheft zur Produktion *Der Teich*. Internationales Sommerfestival, Kampnagel Hamburg 2021.

²³² Zitzmann, Marc: Lasst uns die Puppen malträtiert. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.1.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/pariser-festival-d-automne-lasst-uns-die-puppen-maltraetieren-17723378.html> (Zugriff am 12.1.2022).

genannt, [ab]lösen“²³³, sondern auch, wenn Sprechende sich selbst als Gegenüber verstehen, auf das sprachlich reagiert wird. „Sehr oft wirft der Sprecher (oder Schreibende) im Rahmen einer Äußerung Fragen auf, antwortet selbst auf sie, macht sich selbst Einwände und widerlegt sich selbst u. ä.“²³⁴ Ganz im Sinne Bachtins führt Handke in einem solchen Kontext den nur vermeintlich widersprüchlichen Begriff der „[i]nnere[n] Dialoge“²³⁵ ein und kommt so dem nahe, was Vienne mit der Mehrstimmigkeit eines Monologs meint. Indem eine Schauspielerin mehreren miteinander sprechenden Figuren ihre Stimme verleiht, entsteht eine Atmosphäre inniger Verbundenheit, in der Vertrauliches, Geheimes zum Ausdruck gebracht wird. Michail Bachtin spricht in diesem Zusammenhang von den „intimen Gattungen und Stile[n]“, die „auf der maximalen inneren Annäherung zwischen dem Sprecher und dem Adressaten (im Extremfall auf ihrem Verschmelzen) [beruhen]“²³⁶. Dieser „Extremfall“ tritt in Walsers dramatischen Texten wiederholt ein und Gisèle Vienne hat für ihn eine eindrucksvolle theatrale Ausdrucksweise gefunden. Laut Bachtin zeichnet sich die „intime Rede“²³⁷ durch „eine spezifische *Direktheit*“²³⁸, eine „besondere Expressivität und innere Aufrichtigkeit“ aus, die er von der „Freimütigkeit der lauten und ungezügelter familiären Rede“²³⁹ differenziert. Beide Redeweisen sind in Walsers *Der Teich* präsent und werden von Gisèle Vienne und ihren Schauspielerinnen gebraucht – sowohl das aufgrund seiner Ehrlichkeit Ungeschützte und Verletzliche als auch das draufgängerisch Hemmungslose und Ungezwungene. Vor allem in Bezug auf Letzteres leistet Viennes Inszenierung Erstaunliches: Sie macht deutlich, wie sehr Walsers Sprache trotz – oder viel eher wegen – ihrer Feinheit und Zartheit auf wilde Weise pathostauglich ist. Adèle Haenel lässt Walsers Worte mitunter gewaltig aufklingen und der große stimmliche Ausbruch scheint der Gefühlsintensität von Walsers Text angemessen zu sein, ja, er bringt diese erst ganz zum Vorschein. Die Sprache wird dabei als klangliches, musikalisches Element behandelt und erzeugt im Zusammenspiel mit dem Sounddesign, das vor allem auf Drone-Metal-Musik beruht, ein intensives sinnlich-körperliches Erlebnis. In dieser „Klangpartitur“²⁴⁰ treten Geräusche in den Vordergrund, die normalerweise auf der Theaterbühne überhört werden: Das Atmen, Schlucken oder Kauen wird zeitweise intensiv verstärkt und als eine weitere ausdrucksstarke Form des Sprechens

²³³ Bachtin, Michail M.: Sprechgattungen. Aus dem Russischen v. Rainer Gröbel u. Alfred Sproede. Hg. v. Rainer Gröbel, Renate Lachmann u. Sylvia Sasse. Berlin: Matthes und Seitz 2017, S. 23.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Handke, Peter: Innere Dialoge an den Rändern. 2016–2021. Salzburg: Jung und Jung 2022.

²³⁶ Bachtin, Michail M.: Sprechgattungen, S. 56.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 55.

²³⁹ Ebd., S. 56.

²⁴⁰ Zitzmann, Marc: Lasst uns die Puppen malträtiert.

hörbar. Diese unbewussten Körpergeräusche stellen eine „intime Rede“²⁴¹ in ihrer extremsten Ausprägung dar, wodurch zwischen Darstellerinnen und Publikum eine besondere Nähe hergestellt wird. „In dieser Atmosphäre tiefen Vertrauens eröffnet der Sprecher die Tiefen seiner Persönlichkeit.“²⁴² Wenn etwa Frau M. ihren Sohn Fritz dazu auffordert, zu ihr zu kommen, weil sie ihn „no einisch härenäh [mueß]“ (SW 14, 129) [„noch einmal drücken [muss]“²⁴³], greift sie ihm in Viennes Inszenierung zum Mund und Fritz’ laut verstärktes Würgen und Spucken machen den übergriffigen und gewaltvollen Charakter dieser Begegnung deutlich. Der geradezu surreale, weitere Wahrnehmungsebenen eröffnende Charakter dieser Szene zeigt beispielhaft, wie Vienne mit vielfältigen theatralen Mitteln eine psychotische und rauschhafte Atmosphäre erzeugt. Diese lässt Walsers Geschichte auch als Halluzination bzw. Traum von Fritz erscheinen – das Bett auf der Bühne, das intensiv bespielt wird, legt eine solche Sicht nahe. Der Übergang zwischen Schlafen und Wachen eröffnet eine andere, eigene Welt, in die sich Fritz zurückzieht. Hans-Thies Lehmann zufolge ist der Rückgriff auf „Traumbilder“ charakteristisch für das postdramatische Theater.

Tatsächlich nähern die Bühnendiskurse sich vielfach einer Traumstruktur an [...]. Wesentlich für den Traum ist die Non-Hierarchie zwischen Bildern, Bewegungen und Worten. „Traumgedanken“ bilden eine Textur, die Collage, Montage und Fragment ähnelt, nicht aber dem logisch strukturierten Ablauf von Ereignissen. Der Traum ist das Modell par excellence der non-hierarchischen Theaterästhetik [...].²⁴⁴

Im Sinne einer De-Hierarchisierung der theatralen Ausdrucksmittel sind die körperlichen Bewegungen, die Musik, das Licht oder der Raum in Gisèle Viennes Inszenierung gleich bedeutend wie der Text von Robert Walser. Das eine ist nicht vom anderen abhängig, alles kann gleichberechtigt für sich stehen, wirkt jedoch aufeinander ein und ist in den intensivsten Momenten nicht voneinander zu trennen. Die theatralen Elemente sind Walsers „Worten“ nicht untergeordnet, indem sie nur die Aufgabe erfüllen, diesen zum Ausdruck zu verhelfen, nein, es tritt für Momente auch der umgekehrte Fall ein, dass der gesprochene Text dem Klang, den „Bildern“ und „Bewegungen“ dient. Der gesprochene Text bestimmt also nicht das Bühnengeschehen, indem er diesem erst Bedeutung verleiht, sondern ist *ein* Teil des vierteiligen Theaterkunstwerks.

Im programmatischen Prosatext *Das Theater, ein Traum (I)*, in dem Walser die enge Verwandtschaft zwischen dem Traum- und dem Theatererlebnis betont, wird dargestellt, wie die Wirkung des Theaters durch das Zusammenspiel von „Gestalten, Worten, Lauten,

²⁴¹ Bachtin, Michail M.: Sprechgattungen, S. 56.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Walser, Robert: Der Teich, S. 26.

²⁴⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 142f.

Geräuschen und Farben“ (SW 15, 10) entsteht. Das Bild eines traumhaften Theaters, das Walser in diesem Text entwirft, weist auffallende Parallelen zum Werk von Gisèle Vienne auf.

Das Theater gleicht einem Traum. [...] Im Traum haben die Bilder, die einem vor dem Auge entstehen – es mag das Auge der Seele sein –, etwas Scharfes, Festgezeichnetes. Raumhaft natürliche Perspektiven, einen realen Erdboden, frische Luft gibt es da nicht. Man atmet Schlafstubenluft [...]. Es ist alles verkleinert, aber auch verschrecklich im Traum; ein Gesicht hat meistens einen erschütternd bestimmten Ausdruck: furchtbar süß, wenn es ein süßes und wohlwollendes, furchtbar abstoßend, wenn es ein Furcht und Entsetzen einflößendes ist. Im Traum haben wir die ideale dramatische Verkürzung. Seine Stimmen sind von einer entzückenden Schmiegsamkeit, seine Sprache ist beredsam und zugleich besonnen; seine Bilder haben den Zauber des Hinreißenden und Unvergeßlichen, weil sie überwirklich, zugleich wahr und unnatürlich sind. Die Farben dieser Bilder sind scharf und weich zugleich, sie schneiden mit ihrer Schärfe ins Auge wie geschliffene Messer in Äpfel und sind einen Moment nachher schon wieder zerflossen, so dass man oft, träumend sogar, bedauert, dieses und jenes so schnell verschwinden zu sehen. [...] Sind nicht auch die Dichtungen Träume, und ist denn die offene Bühne etwas anderes als ihr großgeöffneter, wie im Schlaf sprechender Mund? [...] Die Bilder flammen und brennen vor den Augen, die Figuren des Stückes bewegen sich übernatürlich groß, wie nie gesehene Gestalten, vor uns. [...] Wie melodiös sind Farben im Traum! [...] O, wie der Traum göttlich schauspielert! Er gibt vom Entsetzlichen das unanfechtbar reine Bild wie vom Süßen, Beklemmenden, Wehmutvollen oder Erinnerungsbanen. (SW 15, 7–9)

Der traumhafte Charakter von Walsers Theatervision vermittelt sich vor allem auf einer visuellen Ebene mittels Licht- und Farbeindrücken. Auch Gisèle Vienne schafft in ihrer Inszenierung Bilder in einem fließenden Licht, das zwischen kontrastierenden Farben changiert und die Szenerie einmal „scharf“, das nächste Mal „weich“ zeichnet. Auf diese Weise wird der adäquat unsichere Boden für Walsers Stück bereitet, das als „reines Bild“ und als reiner Klang beginnt. Bei Vienne wird *Der Teich* nämlich mit einer langen wortlosen Szene ohne den beiden Schauspielerinnen eingeführt. Während das Publikum auf den Beginn der Vorstellung wartet, wird es von stark leuchtenden Scheinwerfern geblendet, sodass die offene, dunkle Bühne nur vage erkennbar ist. Ein Lichtvorhang verhüllt einen Raum, in dem man schemenhaft mehrere Menschen erkennt. Erst mit Vorstellungsbeginn, wenn es im Saal ganz plötzlich finster wird und die Bühne in hellem Licht erscheint, zeigt sich, was man bisher nur erahnt hat: In einem klinisch weißen Raum ohne Fenster und Türen, der bis auf ein Bett und einige Requisiten leer ist, liegen bzw. sitzen sieben lebensechte Puppen. Die Mädchen bzw. jungen Frauen, die sie darstellen, tragen alltägliche Jugendkleidung, ihr Gesichtsausdruck erscheint leer, ohne jeglicher Emphase und der Ausdruck der Gefühl- und Leblosigkeit wird durch die Bewegungslosigkeit der Puppen zusätzlich verstärkt. Was die Szene besonders eindrücklich macht, ist die Drone-Metal-Musik, die anfänglich aus einem neben dem Bett stehenden kleinen CD-Player dringt, sich nach kurzer Zeit ausbreitet, auf den

Zuschauerraum überspringt und diesen in einer Lautstärke erfüllt, die weniger an Theater- als an Diskobesuche erinnert. Der laute Sound stellt einen eigenartigen Kontrast zur Regungslosigkeit der Puppen dar, die plötzlich nur mehr äußerlich ruhen, deren Inneres aber gewaltig aufgewühlt wirkt. Die körperliche Wucht der Musik scheint die vereinzelt, aber auch gruppiert im Raum befindlichen Puppen niedergeschlagen zu haben. Je lauter die Musik wird und je länger sie andauert, umso intensiver wird ein Effekt von Stille und Leere. Die Puppen vermitteln ein sich steigerndes Gefühl der Kraftlosigkeit und Erschöpfung, selbst das helle Licht im Raum wirkt nicht hoffnungsspendend, sondern verstärkt den dunkel-depressiven Charakter der Szene. Etwas hält sich verborgen, obwohl alles ausgeleuchtet ist, etwas bleibt still, obwohl alles laut dröhnt. Auf geheimnisvolle Weise entsteht eine Spannung, die die gesamte Inszenierung über anhält und -wächst.

Die Eingangsszene von Viennes Inszenierung findet ihr langsames Ende, indem – bei etwas leiser werdender Musik – ein Bühnenarbeiter den Raum betritt und die Puppen nacheinander von der Bühne trägt. Er hebt sie behutsam hoch und bedeckt beim Tragen ihr Gesicht mit der Hand, als würde er ihnen die Augen zuhalten, sie abschirmen und vor eigenen und fremden Blicken bewahren. Auffallend ist, mit welcher Bedachtsamkeit und Ruhe dieser Vorgang ausgeführt wird. Ein Gefühl des Gewichts der Puppen vermittelt sich durch die langsamen Schritte des Bühnenarbeiters, der, nachdem er mit einer Puppe verschwunden ist, erst nach einer kurzen Pause wieder zurückkommt, wodurch der Eindruck entsteht, er würde sich auch abseits der Bühne sorgsam um die Puppen kümmern. Diese scheinen aus dem schlafähnlichen Zustand, in dem sie sich befinden, nicht geweckt zu werden. Man kann sich vorstellen, dass sie auf einen Ruheplatz gebettet werden, um nicht mehr am Boden liegen zu müssen. Zuletzt liegt auf der Bühne nur noch eine Puppe allein im Bett. Es wird dunkler, eine nächtliche Atmosphäre entsteht und man erwartet den Auftritt der Schauspielerinnen, doch nach einer längeren Pause kommt der Bühnenarbeiter erneut, um auch die letzte noch verbliebene Puppe wegzutragen.

Die Bühne ist leer, bis bald die Schauspielerinnen auftreten, denen ebenfalls etwas Puppenhaftes eigen ist: Ihre sehr langsamen, fast zeitlupenhaften Bewegungen, die während der gesamten Aufführung konsequent beibehalten werden, erzeugen eine künstliche und tranceartig-schwebende Atmosphäre, die von der andauernd präsenten Klangkulisse zusätzlich verstärkt wird. Während sich Ruth Vega Fernandez in den Rollen der Erwachsenen steif und stockend bewegt und mit der Hüfte wippt, wodurch der Anschein von Marionettenhaftigkeit entsteht, findet Adèle Haenel für die Kinderfiguren sehr weiche und fließende Bewegungen. In ihrem Fall entsteht der Eindruck von Puppenhaftigkeit durch die

Zergliederung, die „Dissoziierung von Elementen der Schauspielkunst“²⁴⁵. Es ist bemerkenswert, wie sie „die wechselnden Gemütslagen von Fritz zwischen gehaucht depressiv, jauchzend aufgedreht und teigig breit via Mikroport zu vermitteln vermag, derweil ihre Mimik und Gestik vom Stimmlichen oft wie abgekoppelt wirken“²⁴⁶. Eine klare Differenzierung zwischen den puppenhaften Menschen und den menschenähnlichen Puppen ist kaum mehr möglich. Fritz ist von Beginn an Objekt eines Figurespiels, er wird wie in einem Traum von einem unbeherrschbaren Bewusstseinsstrom mitgerissen, bewahrt zugleich jedoch seinen radikal subjektiven, selbstbezogenen Blick auf die sich ereignende Geschichte. Es entsteht das Bild eines Menschen, der teilweise wie eine Marionette geführt, fremdgesteuert erscheint, willen- und kraftlos den Einwirkungen seiner Umwelt ausgesetzt ist, jedoch auch unbeirrbar seiner individuellen Dynamik und seinen eigenen Gesetzen folgt. Phasenweise lässt er sich fallen und alles über sich ergehen, um sich plötzlich wieder aufzubauen und gegen allzu starken Einfluss anzukämpfen.

Giséle Vienne, die „[a]n der der École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette ihrer Geburtsstadt Charleville-Mézières ausgebildet [wurde], arbeitet [...] seit ihren Anfängen mit lebensgroßen Puppen, die sie selbst mit anfertigt“²⁴⁷. Man kann die Charakteristika des Figurentheaters, die ihre Inszenierung von Walsers *Der Teich* prägen, als einen Vorgriff des geschwisterlichen Figurespiels betrachten, das sodann nicht konkret realisiert zu werden braucht. Bei Vienne erscheint diese Szene als Fantasie von Fritz und wird als besonders bedeutend hervorgehoben, da sie das textliche Ende der Inszenierung darstellt. Was in Walsers Stück noch folgt, ist gestrichen und durch eine stumme Szene zwischen Fritz und Frau M. ersetzt. Die Mutter, die bereits die Bühne verlassen hatte, betritt erneut den Raum und nähert sich ihrem Sohn wieder an, was weniger beschützend als bedrohlich wirkt und eine erneute Spannung erzeugt, die unaufgelöst bleibt und nicht in trügerischer Harmonie aufgeht. Viennes Vertrauen, dass Walsers Gedanken ebenso wortlos ihren Ausdruck finden können, wird belohnt.

Unter anderem die Kostüme – sowohl diejenigen der Schauspielerinnen als auch jene der Puppen – weisen darauf hin, dass Vienne nicht so sehr eine Kindergeschichte, sondern vielmehr ein Jugenddrama erzählt. Adèle Haenel trägt in den Rollen der Heranwachsenden eine hellgraue Adidas-Kappe, eine dicke, silberfarbene Gliederkette um den Hals, eine olivgrüne Sportjacke, einen schwarzen Pullover und ein weißes, ärmelloses Sweatshirt, sowie eine weiße Trainingshose und weiße Nike-Sneaker. So entsteht ein Bild, das Fritz als

²⁴⁵ Zitzmann, Marc: Lasst uns die Puppen malträtiert.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

Jugendlichen erscheinen lässt, der sich in sein Zimmer zurückzieht, wo er sich in einem Zustand der „Verwirrung, [...] Verzweiflung und [...] beunruhigenden Sinnlichkeit“²⁴⁸ eine Geschichte vorstellt, die für ihn zu einer lebhaft erfahrenen Wirklichkeit wird. In gewisser Weise versetzt sich Vienne weniger in eine kindliche Figur namens Fritz als in deren vierundzwanzigjährigen Autor, der mit seinem Stück eine jugendliche Gefühlswelt und Weltsicht zum Ausdruck gebracht hat. Wenn Gisèle Vienne Walsers Stück als „eine verstörende Befragung von Gefühlen, Ordnung, Unordnung und dem, was die Norm ausmacht“, beschreibt und in ihm vor allem die „Gewalt der gesellschaftlichen Norm [...] wider[ge]spiegelt“²⁴⁹ sieht, so fokussiert sie stark den jugendlich konnotierten Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft. Aus diesem Grund erfährt auch folgender Satz, den Fritz sagt, in der Inszenierung wesentliche Betonung: „Mi sött nüt müesse!“ (SW 14, S. 122) [„Man sollte nichts müssen!“²⁵⁰] Der Protest, den Fritz durch seinen vorgetäuschten Selbstmord zum Ausdruck bringt, beruht nicht nur auf einem privaten, familiären Konflikt, sondern richtet sich auch grundsätzlich gegen eine erwachsene Gesellschaft, die jungen Menschen vorgeschriebene Erfahrungen aufzwingt und sie durch kaum zu erfüllende Erwartungen ihrer Entwicklungsfreiheit beraubt.

Dass man Walsers *Der Teich* in Bezug zu kanonischen Jugenddramen setzen kann, legen etwa die Parallelen zu Anton Tschechows 1896 entstandenem Stück *Die Möwe*²⁵¹ nahe. Sowohl bei Tschechow als bei Walser steht ein problematisches Mutter-Sohn-Verhältnis im Zentrum, das auch als grundsätzliche Veranschaulichung des Generationenkonflikts verstanden werden kann. Wie sich Fritz von seiner Mutter unverstanden und eingeengt fühlt, so empfindet auch Konstantin in *Die Möwe* von Seiten seiner Mutter, einer berühmten Schauspielerin, keine unterstützende Wertschätzung seiner schriftstellerischen Arbeit und seiner Utopien. Sein Vertrauen in eigenständige Entschlüsse schwindet in der Folge, er verliert an Orientierung und erkennt in seiner Arbeit und seinem Leben keinen Sinn mehr: „[I]ch treibe immer noch durch das Chaos trügerischer Traumbilder, ohne zu wissen, wozu und für wen. Ich habe keinen Glauben, und ich weiß nicht, worin meine Berufung besteht.“²⁵² Während Fritz seinen Selbstmord nur als Inszenierung simuliert, verübt Konstantin diesen am Ende des Stücks

²⁴⁸ Vienne, Gisèle: Interview von Vincent Théval mit Gisèle Vienne für das Festival d’Automne à Paris 2019.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Walser, Robert: *Der Teich*, S. 13.

²⁵¹ Vgl. Borowsky, Kay: Nachwort. In: Tschechow, Anton: *Die Möwe*. Komödie in vier Akten. Aus dem Russischen v. Kay Borowsky. Stuttgart: Reclam 1975, S. 69.

²⁵² Tschechow, Anton: *Die Möwe*. Komödie in vier Akten. Aus dem Russischen v. Kay Borowsky. Stuttgart: Reclam 1975, S. 66.

tatsächlich. Vor der Mutter wird der Tod ihres Sohnes vorerst geheimgehalten – das Stück endet, bevor sie davon erfährt und darauf reagiert.

Die zweite zentrale jugendliche Figur in Tschechows Stück ist Nina, die davon träumt, Schauspielerin zu werden.²⁵³ Ihre Liebesbeziehung zu Trigorin, einem erfolgreichen Schriftsteller, der von ihrem ursprünglichen Enthusiasmus angetan ist, erweist sich für sie zunehmend als Enttäuschung. Sobald sie ihm nicht mehr als Muse nützt, sondern seine Unterstützung braucht, wird sie fallen gelassen: „Er hat nicht ans Theater geglaubt, er hat immer über meine Träume gelacht, und ganz allmählich habe auch ich aufgehört, an mich zu glauben und den Mut verloren...“²⁵⁴ Die Enttäuschung über sein Unverständnis und ihre Erfolglosigkeit überwindet sie, indem sie „die Fähigkeit zu leiden“ als „das Wichtigste“²⁵⁵, als ihre eigentliche Bestimmung betrachtet. Nina wird dazu gebracht, das eigene Leid als Kraftquelle aufzufassen und ihre künstlerische Arbeit nicht als Ausdruck von Freiheit, sondern als Akt des Widerstands zu begreifen. Dass diese aufgezwungene Haltung ein Problem darstellt, das bis heute besteht, wird etwa deutlich, wenn Adèle Haenel als „Muse eines jungen Autorenkinos und Galionsfigur der französischen MeToo-Bewegung“²⁵⁶ bezeichnet wird und somit zuvorderst in eine Rolle als Inspirationsgeberin und Kämpferin gegen geschlechtsbedingte Diskriminierung und sexuellen Missbrauch gedrängt wird und nicht allein eine autonome Schauspielkünstlerin sein kann. Es scheint so, als wolle man junge Schauspielerinnen weiterhin lieber ihr „Kreuz [tragen] und glaube[n]“²⁵⁷ lassen, als sie einfach nur spielen sehen.

Wichtig für die Figurenkonstellation in Tschechows Stück ist, dass Konstantin in Nina verliebt ist, auf seine Liebe jedoch kaum Erwidierung erfährt. Was die beiden verbindet, ist vor allem ein gemeinsames Interesse für das Theater. Konstantins theatraler Tatendrang gründet sich auf einem kritischen Verhältnis zum „zeitgenössische[n] Theater“²⁵⁸ und geht mit der Überzeugung einher, dass eine radikale Erneuerung notwendig ist, wobei er über das Theater hinausdenkt: „Wir brauchen neue Formen. Neue Formen brauchen wir, und wenn sie nicht da sind, ist es besser, es gibt überhaupt nichts.“²⁵⁹ Es fällt auf, dass Gisèle Vienne in einem Interview über ihre Walser-Inszenierung ebenfalls von „neue[n] Formen“ spricht, die erforderlich sind, um festgefahrene Gewohnheiten und Normen zu hinterfragen und in Bewegung zu bringen.

²⁵³ Vgl. Tschechow, Anton: Die Möwe, S. 18.

²⁵⁴ Ebd., S. 65.

²⁵⁵ Ebd., S. 66.

²⁵⁶ Zitzmann, Marc: Lasst uns die Puppen malträtiert.

²⁵⁷ Tschechow, Anton: Die Möwe, S. 66.

²⁵⁸ Ebd., S. 9.

²⁵⁹ Ebd.

I believe it essential to successfully call our perceptual habits into question. Hoping that the artistic experience, the necessary creation of new forms, and thus of new readings and experiences of the world, can allow us to question and shake up the pseudo-reality, the result of the creation of a shared representation of reality, a social norm.²⁶⁰

Vienne greift bei dieser Suche nach „neue[n] Formen“ auf einen Text von Robert Walser zurück und macht damit deutlich, dass Walsers Infragestellung von gesellschaftlicher Realität die Kraft hat, gegenwärtig neue Verhältnisse zu begründen – auf der Bühne und darüber hinaus. Auch Konstantin versucht eine konkrete Verwirklichung seiner Visionen, indem er ein selbstgeschriebenes Stück mit Nina als Schauspielerin auf die Bühne bringt. Im Vorfeld der Aufführung diskutieren die beiden über das Stück und sowohl Ninas Vorwürfe als auch Konstantins Verteidigung lassen an Walsers Theatertexte denken.

Nina. Ihr Stück ist schwierig zu spielen. Es kommen keine lebendigen Menschen darin vor.
Trepljow. Lebendige Menschen! Man muß das Leben nicht so darstellen, wie es ist, und auch nicht, wie es sein müßte, sondern so, wie es uns in unseren Träumen erscheint.
Nina. In Ihrem Stück ist so wenig Handlung, immer nur Deklamation. Und dann, finde ich, sollte in einem Theaterstück unbedingt Liebe vorkommen...²⁶¹

Die daraufhin stattfindende Aufführung des Stücks, das auf forcierte Weise mit etablierten Theaterkonventionen bricht, stößt auf Ablehnung und wird von Konstantins Mutter gestört. Konstantin beendet die Vorstellung vorzeitig und wendet sich „*aufbrausend, laut*“ an das Publikum: „Ich bitte um Entschuldigung! Ich ließ außer acht, daß nur wenige Auserwählte Stücke schreiben und Theater spielen dürfen. Ich habe das Monopol gebrochen!“²⁶² Um einen Eindruck von Konstantins exzentrischem Monolog, der ein fantastisches Zukunftsszenario entwirft, zu verschaffen, sei der erste Satz daraus zitiert:

Menschen, Löwen, Adler und Rebhühner, die Hirsche mit ihren Geweihen, Gänse, Spinnen, Fische, die schweigsamen Bewohner des Wassers, Seesterne und jene Wesen, die das Auge nie gesehen, mit einem Wort, alle Leben, alle Leben, alle Leben sind nach Beendigung ihres traurigen Kreislaufs erloschen...²⁶³

*Menschen Löwen Adler Rebhühner*²⁶⁴ ist auch der Titel, den Peter Zadek 2003 für sein Buch gewählt, das – basierend auf der Arbeit mit Studierenden der Ernst-Busch-Schule in Berlin – Grundsätze seiner Theaterarbeit und seines Theaterverständnisses beschreibt. Er bezeichnete

²⁶⁰ Vienne, Gisèle: Interview by Vincent Théval with Gisèle Vienne for the Festival d’Automne à Paris 2019, <https://www.g-v.fr/en/shows/letang/> (Zugriff am 13.1.2022).

²⁶¹ Tschechow, Anton: Die Möwe, S. 12.

²⁶² Ebd., S. 16.

²⁶³ Ebd., S. 14.

²⁶⁴ Zadek, Peter: Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003.

diesen Titel als ein „Statement über Outsider-Theater“²⁶⁵, das sowohl zu ihm selbst als auch zu den „jungen Leuten“, mit denen er an der Hochschule gearbeitet hat, passte – um sich sogleich zu korrigieren: „Für sie paßte der Titel eigentlich nicht, weil sie schon viel zu angepaßt waren.“²⁶⁶ Der jugendliche Traum, das Theater aus einer Außenseiterposition heraus zu erneuern, wird von Zadek als Grundlage richtiger Theaterarbeit allem anderen vorangestellt. Konstantin, der nicht Teil des etablierten Theater- und Gesellschaftssystems wird, verkörpert jene Haltung, die auch Robert Walsers jugendliche Figuren auszeichnet. Ihre Vorstellungen von einem neuen und anderen Theater werden nicht ernst genommen, sodass es zu ihrer Verwirklichung nicht kommt. Vom Rand, dem hintersten Galerieplatz aus, der zugleich die höchste Position markiert, schauen sie auf die Bühne und erträumen sich ihr eigenartiges Theater.

Der Arzt Dorn stellt unter den Figuren in Tschechows Stück eine Ausnahme dar, da er Verständnis für Konstantin vorgibt. Ihm hat Konstantins Stück gefallen, er spricht dem jungen Schriftsteller Mut zu, bescheinigt ihm Talent und fordert ihn auf, „weiter[zu]machen“²⁶⁷. Nachdem Konstantin ihn dankbar, aber unruhig und „unter Tränen“ verlassen hat, ruft Dorn „seufzend“ aus: „Diese Jugend, diese Jugend!“ Daraufhin erwidert Mascha, eine junge Frau: „Wenn man sonst nichts mehr weiß, sagt man: diese Jugend, diese Jugend...“²⁶⁸

„Jugendmüdigkeit“²⁶⁹

Sowohl Anton Tschechows *Die Möwe* als auch Robert Walsers *Der Teich* verweisen auf ein Stück, das in der Theaterliteratur sinnbildlich für den Protest eines jungen Menschen gegen herrschende Machtstrukturen, für das jugendliche Gefühl des Ungnügens an der Welt steht: William Shakespeares *Hamlet*. Nicht nur bestimmte Figurenkonstellationen und -konflikte aus Shakespeares Stück tauchen in *Die Möwe* auf, mehrmals wird zudem direkt aus *Hamlet* zitiert. In Walsers *Der Teich* wiederum kann man das Objekttheater der Kinder als Zitat jener Szene lesen, in der Schauspieler ein von Hamlet mit „Die Mausefalle“²⁷⁰ benanntes Stück im Stück aufführen. Hamlet lässt vor seiner Mutter und seinem Onkel indirekt, aber sehr klar dessen Mord an seinem Vater schauspielerisch darstellen. Dementsprechend spielt Fritz mit seinen Geschwistern die Geschichte von seinem vorgetäuschten Selbstmord nach und wird

²⁶⁵ Zadek, Peter / Dermutz, Klaus: Nahaufnahme Peter Zadek. Gespräche mit Klaus Dermutz. Berlin: Alexander 2007, S. 145.

²⁶⁶ Ebd., S. 144.

²⁶⁷ Tschechow, Anton: *Die Möwe*, S. 21.

²⁶⁸ Ebd., S. 22.

²⁶⁹ SW 16, 265

²⁷⁰ Shakespeare, William: *Shakespeare's Hamlet*, S. 114.

dabei von seiner Mutter beobachtet. Während in Shakespeares Schauspielerszene die Wahrheit über Hamlets Familie ans Licht gebracht wird, beendet Walsers Fritz das kindliche Spiel, bevor Vater und Mutter als Figuren auftreten müssten, und verhindert so einen Konflikt innerhalb der Familie. Bei Walser führt das Theaterspiel also zur Verheimlichung und Verdrängung des eigentlichen Problems, während es bei Shakespeare durch schonungslose Offenlegung die Konfrontation steigert und die Eskalation der tödlich endenden Auseinandersetzung bewirkt.

Ein weiteres Motiv, das die Stücke von Shakespeare, Tschechow und Walser verbindet und das innerhalb des literarischen Diskurses über die Jugend wiederholt auftaucht, greift Gisèle Vienne gezielt auf. Das Bühnenbild ihrer Inszenierung, das ein unordentliches Bett zentriert, stellt einen privaten Schlafraum dar und bedient damit den traditionsreichen Topos der Verbindung von Jugend und Müdigkeit. Nicht nur die in ihren Träumen enttäuschte Nina in Tschechows *Die Möwe* ruft aus: „Ich bin so müde! Einmal ausruhen ... ausruhen!“²⁷¹, auch in Shakespeares *Hamlet* ist die Lebensmüdigkeit des titelgebenden Helden ebenso wichtig wie sein bewegter Eifer. Walser beschäftigt sich wiederholt mit Shakespeares *Hamlet*, einem Stück, das in seinem *Hamlet-Essay* als „gewiß die bedeutendste ‚moderne‘ Dichtung“ bezeichnet wird und dessen „junge Tonart“ (SW 18, 185) auf Begeisterung stößt. Wie auch Goethes Wilhelm Meister, der von Hamlet weniger wegen seiner tatendrängenden Rachelust fasziniert ist, sondern weil er in ihm einen „Einsamen“ erkennt, den „Staunen und Trübsinn überfällt“²⁷², sieht Walser in Hamlet nicht so sehr einen entschlossen und tatkräftig handelnden Helden, sondern einen Menschen, der „etwas zerfahren, [...] mit gleichsam gedankenloser Stirn, man möchte versucht sein zu glauben, träge nachgab“ (ADBG 5, 56). Für Walsers Sprechinstanz, die von Hamlet vor allem Heldenhaftigkeit erwartet, erscheint dessen Verhalten als eine „überaus bemängelnswerte[] Nachlässigkeitsgeste“ (ADBG 5, 56). Diese Charakterisierung ist insofern bemerkenswert, da sie auch auf viele der jugendlichen Figuren in Walsers dramatischen Texten zutreffend ist. Auch sie erweisen sich in diesem Sinn als wenig heroisch, auch ihr Verhältnis zur Welt ist von Müdigkeit geprägt. Das Dramolett *Dichter* etwa wird eingeleitet durch den Auftritt von Sebastian, einem jungen, erfolglosen Schriftsteller, der seinen Monolog folgendermaßen beginnt: „Auf dieses alten Hauses Steinbank will ich mich niedersetzen. Niemand ist da, dem ich sagen könnte, wie müde ich bin.“ (SW 14, 18) Nach Sebastians Eröffnungsszene tritt sein Dichterkollege Hermann auf, der ihm vom Selbstmord ihres gemeinsamen Freundes Kaspar berichtet. Im Gegensatz zu den anderen jungen Dichtern im Stück feierte dieser schriftstellerische Erfolge, die er jedoch als

²⁷¹ Tschechow, Anton: *Die Möwe*, S. 65.

²⁷² Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 245.

Belastung empfand, denn – um Wilhelm Meisters Worte über Hamlet aufzugreifen – „[e]in schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer“²⁷³.

Kaspar hat sich erdrosselt! Der berühmte Kaspar. [...] Er konnte den Ruhm nicht ertragen. [...] Er trug ihn, wie der Bettler das Königsgewand trägt. Er seufzte dabei und ging gebückt. Seine schüchterne, linkische, zweifelnde, wägende Figur warf bald ab, was sie nicht berufen war zu tragen. Die Seide, die Perlen, die Kostbarkeiten der üppigen Berühmtheit taten ihm weh. (SW 14, 19)

Dem intertextuellen Verweis auf Schillers Jugenddrama *Die Räuber* kommt eine besondere Bedeutung zu, auch weil dieser bei Walser an anderer Stelle ebenfalls erfolgt. Im Prosatext *Wenzel* bewegt den titelgebenden Protagonisten bei einem Aufführungsbesuch von *Die Räuber* vor allem ein Satz: „Hundertfach schön sind die Worte gewesen: ‚Könige sind Bettler, Bettler Könige!‘ – Wenzel hat gezittert.“ (BA 10, 76) Amalias Ausruf stellt in Schillers Stück eine klare Hierarchie in Frage, indem eine Weltordnung beschworen wird, „die [...] sich umgedreht [hat]“²⁷⁴. Interessant ist, dass Walser in seinem vermeintlich direkten Zitat Amalias Satz ebenfalls „umgedreht“ hat, denn bei Schiller sagt sie: „Bettler sind Könige, und Könige sind Bettler!“²⁷⁵ Durch diese Umkehrung wird die Frage, ob es sich bei Amalias Aussage um einen Klageruf oder einen Triumphschrei handelt, zusätzlich kompliziert. Walser lässt sie unbeantwortet, da er einerseits um Anerkennung gesellschaftlicher Außenseiter bemüht ist, andererseits jedoch sozialen Aufstieg nicht als Fortschritt wertet. Für Schillers Amalia ist das prachtvolle und kostbare königliche Gewand nur eine bedeutungslose Hülle, in Walsers *Dichter* stellt es eine kaum zu ertragende, leidbereitende Bürde dar. Amalia betont, dass es die Persönlichkeit des ins Bettlergewand Gekleideten ist, die jedes äußerliche Heruntergekommenheit bedeutungslos macht. Die Erhabenheit des Bettlers findet sich in seinem „Blick, der die Herrlichkeit, den Pomp, die Triumphe der Großen und Reichen zernichtet!“²⁷⁶. Für Kaspar bedeutet das gesellschaftliche Renommee den Verlust seiner Schaffenskraft, das Ende seiner Lebensfreude. Die Vorstellung vom „Ruhm“ (SW 14, 19) büßt im Moment ihrer Verwirklichung jeden beflügelnden Sinn ein, das Träumen geht in einer Scheinrealität verloren. Sebastian erkennt rückblickend den Grund und die Motivation für Kaspars schriftstellerisches Gelingen: „Seine Sehnsucht nach all den verbotenen Dingen

²⁷³ Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 245.

²⁷⁴ Schiller, Friedrich: *Die Räuber*. In: ders.: Semele. *Die Räuber*. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Kabale und Liebe. Bearb. v. Regine Otto. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. 2. Hg. v. Hans-Günther Thalheim. Berlin/Weimar: Aufbau 2005, S. 60.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 61.

ließ ihn so süß darüber dichten.“ (SW 14, 19) Die Erfüllung dieser Sehnsucht bewirkt bei Kaspar nicht nur das Ende seines Dichtens, sondern auch das Ende seines Lebens.

Dichter ist Walsers erstes veröffentlichtes Drama – es erscheint 1900 in der „Münchener Zeitschrift ‚Die Insel‘“ (BA 1, 468), in der in den Folgejahren auch die weiteren frühen Dramolette *Aschenbrödel*, *Schneewittchen* und *Die Knaben* folgen. Als sich Walser 1918 um eine Buchveröffentlichung dieser vier dramatischen Texte bemüht, bezeichnet er sie in Briefen als „kühne freie jugendliche tänzerische Prosa- und Versspiele, Bühnenvorgänge“ (BA 1, 467) und bewirbt die 1919 unter dem Titel *Komödie* erfolgte Publikation dieser „Jugenddichtungen“ (BA 1, 553) mit folgender Beschreibung: „Es ist ein originelles, zum Teil freches, kühnes, weil eben jugendliches Buch. Vor allem hat es Schwung und Stil und ist ‚aus dem Inwendigen‘ hervorgegangen.“ (BA 1, 468) Veranschaulichen lässt sich diese Innerlichkeit etwa anhand des Dramoletts *Die Knaben* und dessen zentraler Figur des Peter – einem in sich zurückgezogenen und auf sich zurückgeworfenen Jugendlichen. Auch er zeichnet sich durch eine besondere Form von Müdigkeit aus. Im Gegensatz zu den anderen im Stück auftretenden Knaben, die sich bestimmte Vorstellungen von ihrer Zukunft machen, spielt für Peter der Gedanke an seinen weiteren Werdegang keine Rolle. In einem Prosatext aus dem Jahr 1918 blickt Walser auf sein frühes Stück zurück und beschäftigt sich dabei besonders mit Peter, dessen Persönlichkeit er folgendermaßen nachzeichnet:

Was will denn dieser Großes im Leben werden? Das wird kaum der Rede wert sein, denn er weint ja, und die andern lachen ihn aus. Die drei sind begabt oder reden es sich wenigstens ein. Er jedoch, der in der Lächerlichkeit sitzt und betrübt ist, redet sich ganz und gar nichts ein. Am Leben verzagen scheint seine ausdrückliche Begabung zu sein. Er ist winzig und weiß es auch. Weinen ist sein Talent. Er wünscht zu sterben, weil er früh schon müde ist. So jung er ist, sehnt er sich nach dem Tode, denn das Leben schreckt ihn ab. (SW 16, 264)

Obwohl Peter in der Beschreibung Walsers auf mehreren Bedeutungsebenen als „klein“²⁷⁷ dargestellt wird, ist er gegenüber den anderen Knaben doch „[g]roß und revolutionär“²⁷⁸. Im Gegensatz zu ihnen blickt er illusionslos auf die Realität, er erkennt etwa die Scheinhaftigkeit von Begabung und damit verbundenem Erfolg und macht aus seiner vermeintlichen Schwäche in einem subversiven Akt seine Stärke. Diese besteht vor allem darin, jegliche Zwänge der Gesellschaft zu überwinden und sich entschlossen und konsequent einem Leben zu entsagen, das dem eigenen Wesen nicht entspricht. Peter erscheint in gewissem Sinne als ein Nachfolger von Hamlet, der am Sinn, weiterzuleben, zweifelt und sich folgende Frage stellt:

²⁷⁷ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen v. Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 39.

²⁷⁸ Ebd., S. 37.

„Wie steh’ denn ich, / [...] / Den nichts erweckt?“²⁷⁹ Wenn Walser in Bezug auf Peter in *Die Knaben* schreibt, dass er „seinen kleinen Helden an Jugendmüdigkeit habe enden lassen“ (SW 16, 265), so kann Hamlets Tod auf eine ähnliche Ursache zurückgeführt werden.

Das Phänomen jugendlicher Müdigkeit, das in der Literatur beschrieben wird, weist durchaus Anzeichen einer Depression auf. Es ist jedoch bedeutsam, dass Walser die Müdigkeit auch als lustvolles Erlebnis erscheinen lässt, das eine geradezu belebende Wirkung ausübt. In einem Monolog bringt Peter die Schläfrigkeit mit seiner Todessehnsucht in Verbindung und klingt dabei durchaus begeistert:

Wenn ich so jung sterben will, so ist das Lust am Schlaf. Die Jugend hat Lust am Schlaf, weil sie leicht müde. Und ich bin so herrlich müde. Man ist gewohnt, sich von der Müdigkeit traurig stimmen zu lassen; mich stimmt sie lustig; sie verspricht mir soviel, sie verspricht mir den Tod [...]. (SW 14, 12)

Es mag irritieren und als Fehler erscheinen, dass im zweiten der eben zitierten Sätze, das Verb fehlt, das den Satz abschließen würde. Da dieser eigenartig unvollständige Satz jedoch als bewusste Entscheidung des Autors verstanden werden muss, stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieser Ellipse. Befindet sich der Sprechende schon in einer Art Halbschlaf und hat nicht mehr genug Kraft, den Satz zu Ende zu führen? Und welches Wort wird hier eigentlich vorenthalten? Ist hier von der Jugend die Rede, die „leicht müde“ *wird* oder *ist*? Beschreibt die Müdigkeit einen Vorgang oder einen Zustand? Ebenso wie der Satz werden auch alle diese Fragen offen gelassen. Eingenommen von der Müdigkeit schwingt sich Peter nur noch zu einem Lob dieses ihn überwältigenden Gefühls auf, dem er sich so genussvoll hingibt, dass es ihn in den Tod geleitet.

Welche neue Bedeutung Walser der jugendlichen Müdigkeit verleiht, wird besonders klar, wenn man sich in Erinnerung ruft, wie diese in der Literatur traditionell beurteilt wird. In Schillers *Die Räuber* etwa findet sich eine Aussage von Spiegelberg, einem Mitglied aus Karl Moors Räuberbande, der die jugendliche „Lust am Schlaf“ nicht wie Peter als Herrlichkeit, sondern als geradezu krankhafte Sucht, als Fluch darstellt.

Wie es sich aufhellt in mir! Große Gedanken dämmern auf in meiner Seele! Riesenplane gären in meinem schöpfrischen Schädel. Verfluchte Schlafsucht! *Sich vor’n Kopf schlagend*: Die bisher meine Kräfte in Ketten schlug, meine Aussichten sperrte und spannte; ich erwache, fühle, wer ich bin – wer ich werden muß!²⁸⁰

Während Peter in Walsers *Die Knaben* erleichtert und froh ist, dass ihm die Müdigkeit bei seiner Weltflucht behilflich ist, indem sie seine Todessehnsucht stillt, fühlt sich Spiegelberg in Schillers *Die Räuber* gequält vom Schlaf, der seine großen Vorhaben, die nach

²⁷⁹ Shakespeare, William: Shakespeare’s Hamlet, S. 152.

²⁸⁰ Schiller, Friedrich: Die Räuber, S. 46.

Verwirklichung drängen, behindert. Peter widersetzt sich also dem prototypischen Bild eines Jugendlichen, der – wie Spiegelberg – unter leidenschaftlicher Verausgabung die eigene Lebenserfüllung anstrebt. Falsch wäre es jedoch, in Peter die ängstliche Schwäche und in Spiegelberg die mutige Entschlossenheit verkörpert zu sehen. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich viel eher ein umgekehrtes Bild: Wo Peter zu einer ruhigen Gewissheit über seine Bestimmung gelangt, da erscheint Spiegelberg angesichts seiner anstehenden Aufgaben nervös und gehetzt. Zu fühlen, wer man „werden muß“, erscheint in seinem Falle als ein Zwang, der unter Druck setzt. Seine Selbstgewissheit geht nicht mit einer Selbstsicherheit einher, die man in Peter viel eher erkennen kann.

Der Begriff der „Jugendmüdigkeit“ (SW 16, 265) ist auch insofern von Interesse, da sich in ihm eine Denkbewegung abzeichnet, die für Walser wesentlich ist. So bezeichnet die „Jugendmüdigkeit“ zwar auf einer ersten Ebene die einfache Ermüdung junger Menschen, auf einer zweiten Ebene jedoch auch die Unlust bzw. die Verweigerung, ein festgelegtes Bild von Jugendlichkeit zu erfüllen. Viele Jugendliche in Walsers Texten widersprechen dem vorherrschenden, männlich dominierten Bild eines jungen Menschen, der mit seinen hoffnungsvollen Entschlüssen zwar vorerst in Probleme gerät, aufgrund seines aufrichtigen Kampfgeistes aber dennoch heldenhaft sein Ziel erreicht. Dieser Vorstellung entgegenwirkend plädiert Walser in seinem 1929 erschienenen essayistischen Prosatext *Das Knabenhafte* für eine „Korrektur bezüglich männlicher sowohl wie weiblicher Ansprüche“ (SW 19, 207) und hält eine „Ummodellierung“ der „männlichen Ehrbegriffe“ und „Heldenbegriffe“ (SW 19, 208) für notwendig. Die Literatur etwa kann „Wege in die Stärke zeig[en], Sinn für Schwäche zu haben“ (SW 19, 207), indem in ihr „ebensogut weichherzige wie widerstandslustige Männer vorkommen können“ (SW 19, 206). Männlicher Heroismus, „Heldenverehrung oder -verspottung“ (SW 19, 208) werden bei Walser abwertend als „eine[] offensichtliche[] Knabenneigung [...], die eine Jugendlichkeit ist“ (SW 19, 208), bezeichnet. Wenn in diesem Zusammenhang von einer „Verknabung [...], die für die Jetztzeit charakteristisch ist“ (SW 19, 207), die Rede ist, so wird ein zeit- und gesellschaftskritischer Impetus deutlich. Jugendmüde zu sein, bedeutet dann vor allem auch, dieser „Verknabung“, diesem puerilen Auflebenlassen veralteter Geschlechterrollen, überdrüssig zu sein und sich nicht daran zu beteiligen.

Walsers Dramelet *Die Knaben* endet mit dem Tod Peters, nachdem in der vorletzten Szene die anderen Knaben aus Enttäuschung über unerfüllte Zukunftshoffnungen einem Trieb folgen, der auf die soziale Dynamik der Kriegsbegeisterung im Zuge des Ersten Weltkriegs

vorausweist. „Ich habe meine Weichheit erschlagen, ich bin Mann geworden“ (SW 14, 16), sagt etwa Hermann und findet in Franz und Heinrich Nachahmer, mit denen er beschließt, als Soldaten in den Krieg zu gehen. Als bald fragen sie nach Peter, den sie ebenfalls „mithaben“ (SW 14, 16) wollen, ziehen jedoch ohne ihn los, da dieser mit hängendem Kopf „in einem Winkel hock[t]“ (SW 14, 16).

Die andern glaubten den Weg aus dem Jünglingszustand in die Männlichkeit dadurch beschritten zu haben, daß sie Soldaten werden. Ob sie richtig handeln, sei dem Leser zu beurteilen überlassen. Derlei Fragen sind ja heute auf den Lippen von uns allen. Ich für mich finde, daß es nachgerade weder auf Männlichkeit noch auf Weiblichkeit noch auf sonst etwas so stark ankomme wie auf etwas ganz Einfaches, nämlich sozusagen auf Menschlichkeit. (SW 16, 265f.)

Dieser im Mai 1918 veröffentlichte Befund macht deutlich, dass Walsers erneute Beschäftigung mit seinem frühen Dramolett wesentlich durch das damalige Zeitgeschehen motiviert wurde, was jedoch weniger die aktuelle als die zeitlose Gültigkeit seines Stückes bestätigt. Demgemäß hebt Walser die allgemeine Konsequenz, die sein Stück nahelegt, hervor: In einer Gesellschaft, in der Menschen prinzipiell, also auch unabhängig von ihren „kulturell bedingten Geschlechtsidentitäten“²⁸¹, respektiert werden, wären die Knaben nicht gezwungen, in den Krieg zu ziehen und zu kämpfen, um ihre Männlichkeit zu beweisen. Human wäre eine solche Gesellschaft, da sie ganz konkret Gewalt vermeiden würde, womit klar wird, dass die Befreiung von Geschlechterstereotypen von gesellschaftspolitischer und „ganz [e]infach[]“ (SW 16, 266) menschlicher Relevanz ist.

Die Infragestellung von festgelegten Rollenbildern macht bei Walser auch vor literarischen Figuren nicht Halt, deren Charakter man zu kennen glaubt. Selbst Karl Moors Räuberbande, die gemeinhin als Sinnbild für jugendlich-männliche Leidenschaft angesehen wird, erfährt eine „subversive Resignifizierung“²⁸² und Denaturalisierung. Im dramatischen Text *Schillerfiguren* lässt Walser etwa Karl Moor aus Schillers *Die Räuber* auftreten und Folgendes über Kosinsky, einen seiner räuberischen Mitstreiter, sagen:

[I]ch [nahm] einen jungen, bildschönen Polen namens Kosinsky in die Reihen meiner Spießgesellen auf. Er verstand wunderschön zu singen; in seinem Auftreten, seinem Benehmen, seinen Äußerungen mahnte er an ein Mädchen. In der Tat war er ein solches, obschon er das natürlich nie eingestand. (SW 17, 388)

Es ist kein Zufall, dass Walser an dieser Stelle den Begriff der Natürlichkeit aufgreift, der hier eine radikale Infragestellung erfährt. Karl Moor bezweifelt in Walsers Text das Konzept eines

²⁸¹ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 23.

²⁸² Ebd., S. 12.

„natürliche[n] Geschlecht[s]“²⁸³, indem er Kosinskys Geschlechtsidentität „radikal unabhängig vom anatomischen Geschlecht“²⁸⁴ als durch diskursive und kulturelle Mittel hervorgebracht²⁸⁵ begreift. Das Verhalten, das Kosinsky zum „Mädchen“ macht, ist performativer Art: Singend und sprechend, auf besondere Weise auftretend und sich gebärdend gelingt es ihm, Identität als wandelbar erfahrbar zu machen. In Schillers Drama stellt Karl Moor dem um Aufnahme in seine Räuberbande bittenden Kosinsky folgende Frage: „Wie, Kosinsky? weißt du auch, daß du ein leichtsinniger Knabe bist, und über den großen Schritt deines Lebens weggaukelst wie ein unbesonnenes Mädchen? – Hier wirst du nicht Bälle werfen oder Kegelkugeln schieben, wie du dir einbildest.“²⁸⁶ Bei Walser begründet der Vergleich Kosinskys mit einem Mädchen dessen Genderidentität, während er bei Schiller vor allem dazu dient, Kosinskys jugendlichen Eifer und Willen zu verspotten und auf die Probe zu stellen. Kosinsky besteht schließlich Karl Moors Prüfung und wird in die Räuberbande aufgenommen – gleich einem Schauspieler, der nach bestandenem Vorsprechen Teil einer Theatergruppe wird. Der Leichtsinn und das Hinweggaukeln über „den großen Schritt des Lebens“ zeichnen nicht nur den angehenden Räuber aus, sondern auch jene jungen Menschen, die als Schauspieler/innen ein anderes Leben zu betreten hoffen.

„Er übt sich als Karl Moor“²⁸⁷: Robert Walsers Theaterbiografie I

Obwohl es Robert Walser fernliegt, bestimmten Altersgruppen spezifische Handlungsmuster und Verhaltensweisen zu- bzw. vorzuschreiben, fällt es auf, dass er oft einen Zusammenhang zwischen der Jugend und der Begeisterung für das Theater herstellt. Die jugendliche Theaterfaszination ist in Walsers Texten wiederum eng verknüpft mit Schillers Stück *Die Räuber*. „Schon als Schulknabe durfte ich anlässlich eines Theaterabends den Reiz und die Wirkung des Dramas erleben, das gewiß eines der interessantesten Werke der Weltliteratur ist“ (SW 20, 419f.), erinnert sich die Erzählinstanz in Walsers essayistischem Text *Schiller (II)*, dessen autobiografischer Hintergrund klar ist. Mit Hilfe des archivierten Spielplans des Bieler Stadttheaters konnte zurückverfolgt werden, dass es 1894 ebendort zur Aufführung von Schillers *Die Räuber* kam und die Annahme, dass Walser diese Inszenierung gesehen hat,

²⁸³ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 24.

²⁸⁴ Ebd., S. 23.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 24.

²⁸⁶ Schiller, Friedrich: *Die Räuber*, S. 108.

²⁸⁷ SW 17, 193

liegt nahe.²⁸⁸ Er arbeitet zu dieser Zeit als Lehrling bei der Berner Kantonalbank in Biel und eine Vielzahl an autobiografisch zu lesenden Hinweisen in seinem Werk verdeutlicht, dass zu dieser Zeit seine Theaterleidenschaft besonders befördert wird.²⁸⁹

Mich hat das Theater schon von klein auf lebhaft interessiert. Wie begeisterte mich schon nur im Jünglings- oder Lehrlingsalter die provinzielle Aufführung der Schiller'schen „Räuber“. Nie vergesse ich die vom Park oder Recamierzimmer umwobene, schwarzsamtigangezogene Amalia, die mit dem unartigen Franz Moor Differenzen von einleuchtender Importanz hatte. (ADB 5, 309f.)

Obwohl Walser im Rückblick die Provinzialität dieser ersten jugendlichen Theatererlebnisse erkennt, scheint er nicht ihre Wirkung in Frage zu stellen. Als Erklärung kann etwa auf folgende Aussage Walsers in Carl Seeligs Erinnerungsbuch *Wanderungen mit Robert Walser* verwiesen werden: „Was mich betrifft, so haben mich auch drittrangig inszenierte und gespielte Stücke amüsieren können. Das Raffinierteste ist durchaus nicht immer das Bekömmlichste.“²⁹⁰ Walser bekundet damit sein Interesse an ehrlicher Einfachheit in der Kunst, die er einer weniger künstlerischen als künstlichen Virtuosität gegenüberstellt. Die Erfahrung von Theater, die von Wissen unverfälscht ist und empfänglich für unmittelbare Gefühlswirkungen bleibt, will sich Walser bewahren – wobei ihm der Blick zurück hilft: „Wie reich dünken uns frühe Eindrücke in spätern Jahren.“²⁹¹ An unterschiedlichen Stellen bringt Walser die Sehnsucht nach jugendlicher Begeisterungsfähigkeit zum Ausdruck, die ein unvoreingenommenes, von allzu hohen Ansprüchen uneingeschränktes Kunsterlebnis ermöglicht. Walser ist sich der Gefahr bewusst, dass eine professionalisierte Beschäftigung mit Kunst den Verlust von ehrlichem, ursprünglichem Interesse bedeuten kann. Kunst, die qualifizierte Anforderungen nicht erfüllen kann und will, ist hingegen oftmals viel eher in der Lage, zu einer ursprünglichen Faszination zurückzuführen.

Die Qualität des damaligen Bieler Stadttheaters soll an dieser Stelle jedoch nicht bezweifelt werden – im Gegenteil: Biel hatte „als einzige Stadt des Seelands ein eigenes Theater [...], wenn auch ein etwas kuriozes. Wie in einem richtig anspruchsvollen Bühnenhaus gab es da ein Parkett, Logen und Ränge, doch machte das alles in allem nur etwa 200 Plätze – ein großstädtisches Theater im Taschenformat.“²⁹² Auch was das Programm betraf, orientierte sich das Bieler Stadttheater an großstädtischem Maßstab und erwies sich als durchaus

²⁸⁸ Vgl. Echte, Bernhard: Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage. In: ders. / Meier, Andreas (Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Stäfa: Rothenhäusler 1990, S. 156.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 155.

²⁹⁰ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 141.

²⁹¹ Walser, Robert: Die Rose. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Achter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 31. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 8 und der Seitenzahl.)

²⁹² Echte, Bernhard: Karl und Robert Walser, S. 155.

avanciert. „[M]ochten in Deutschland Hauptmanns ‚Weber‘ verboten sein, am Bieler Stadttheater waren sie zu sehen, als ‚außerordentliche Sensationsnovität‘, wie die Annonce für die Vorstellung am 4. März 1894 verhiess.“²⁹³ Beeindruckt von derartigen Theatererlebnissen entsteht bei Walser der Wunsch, das Theater nicht nur als Zuschauer zu erleben, sondern auch als Schauspieler auf der Bühne zu stehen. 1946 erinnert sich Walser im Gespräch mit Carl Seelig an seine Jugend in Biel, „wo er sich als Banklehrling mit dem ersten selbstverdienten Geld eine Reclambibliothek der Klassiker angelegt und im Dramatischen Verein kleine Rollen gespielt habe“²⁹⁴. In diesem Verein kamen vor allem figurenreiche historische Dramen zur Aufführung, wie etwa Schillers *Wilhelm Tell* oder Stücke des Bieler Gymnasiallehrers Arnold Heimann, die aufgrund ihrer Monumentalität „gewisse Chancen auf eine Neben- oder Statistenrolle“²⁹⁵ boten. Beeinflusst von diesen Erfahrungen beginnt Robert Walser zu dieser Zeit auch mit der „Abfassung größerer eigener Stücke, vorab heroischen Inhalts“²⁹⁶, die jedoch nicht erhalten geblieben sind. Das Theater, wo mit „ausholendem Gestus [...] die großen Gefühle“²⁹⁷ zum Ausdruck gebracht werden, scheint für den jugendlichen Walser ein Gegenort zum Bankhaus, in dem er seine alltägliche bürokratische Arbeit verrichtet, zu sein. 1895 beendet Walser seine Lehre und zieht im April nach Basel²⁹⁸, wo er eine Stelle „als Commis eines Speditionsgeschäfts“²⁹⁹ bezieht. Neben dieser Arbeit nimmt er Schauspielunterricht, um sich auf seine erträumte zukünftige Bühnenlaufbahn vorzubereiten.³⁰⁰ Passenderweise ist Walsers zweite Adresse in Basel die Theaterstraße 22 – seine Wohnung liegt „dem Theater direkt gegenüber“³⁰¹. Walser bleibt jedoch nicht lange in Basel, sondern verlässt bereits im September 1895 die Schweiz, um nach Stuttgart zu gehen. Er folgt damit seinem um ein Jahr älteren Bruder Karl, der bereits seit mehreren Monaten in der „württembergische[n] Residenzstadt“ lebt, um hier „das Handwerk des Dekorationsmalers [...] zu erlernen“³⁰². Robert Walser arbeitet in Stuttgart als Kontorist für den dortigen, sich damals „mächtig im Aufwind befindlichen [...] Verlagsbuchhandel“³⁰³. Prägend für Walser sind die Theatererlebnisse im Königlichen Hoftheater, die seinen damaligen theatralen

²⁹³ Echte, Bernhard: Karl und Robert Walser, S. 156.

²⁹⁴ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 102.

²⁹⁵ Echte, Bernhard: Karl und Robert Walser, S. 156.

²⁹⁶ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 37f.

²⁹⁷ Echte, Bernhard: Karl und Robert Walser, S. 157.

²⁹⁸ Vgl. Zihlmann, Franziska: Zeittafel, S. 7.

²⁹⁹ Echte, Bernhard: Karl und Robert Walser, S. 157.

³⁰⁰ Vgl. Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 39.

³⁰¹ Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 46.

³⁰² Greven, Jochen: „Er fährt nach dem Schwabenland“. Karl und Robert Walser in Stuttgart. Spuren 34. Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft 1996, S. 2.

³⁰³ Ebd., S. 4.

Erfahrungshorizont wesentlich erweitern. Dass Walsers jugendliche Theaterbegeisterung ernst zu nehmen und förderungswürdig erscheint, belegt ein Erfolgserlebnis, an das sich Walser noch 1943 im Gespräch mit Carl Seelig erinnert:

„In Stuttgart schrieb ich an den Intendanten des Hoftheaters ein artiges Brieflein, ob er mir gelegentlich ein Freibillett gewähren würde. Er ließ mich daraufhin kommen, examinierte mich ein wenig (ich hatte ja noch nichts publiziert) und brachte die Noblesse auf, mir für die ganze Saison Freiplätze zu gewähren.“³⁰⁴

Gemeinsam mit seinem Bruder besucht Robert Walser das Stuttgarter Hoftheater und muss vor allem von der schauspielerischen Qualität der Aufführungen beeindruckt gewesen sein. Der damalige „Liebling des Stuttgarter Publikums“³⁰⁵ ist Gertrud Eysoldt, die von 1893 bis 1899 hier engagiert ist³⁰⁶ und später eine prägende Schauspielerin für Max Reinhardt in Berlin wird, wo sie Walser wieder „bewundert“³⁰⁷ und auch persönlich kennenlernt. 1916 veröffentlicht Walser den autobiografischen Prosatext *Die Brüder*, in dem er sich an seine Stuttgarter Zeit und an damit verbundene Theatererlebnisse erinnert.

Sprangen und liefen wir nicht eine Zeitlang fast allabendlich mittels uns vom gnädigen und freigebigen Freiherrn-Intendanten gütig verabreichten und freundlich gegönnten Freikarten in das schimmernde Hoftheater, wo wir unter zahlreichen andern reichen Stehparterregenüssen den Genuss hatten, die Eysoldt als zierliche Desdemona und den kraftvollen Matkowsky als dieselbe im Sturm der Mohreneifersucht tötenden und abmordenden Othello zu sehen, und gab es für uns etwas Höheres und Schöneres als das? Nicht von ferne! (BA 12, 29f.)

Walsers Text *Die Brüder* ist als grundsätzliche Reflexion einer jugendlichen Existenzweise zu lesen. Die „junge[n] Lebensanschauungen“, das „unaussprechliche[] Sehnen nach dem Leben“ erscheinen der Erzählinstanz als „[g]öttlich schön und gross“ (BA 12, 27). Die „jugendliche Unwissenheit und Unerfahrenheit“ wird als ein anstrebenswerter Zustand dargestellt, denn „[w]as Gutes und Schönes erwirbt man denn eigentlich mit der Erfahrung? Sehr viel Wertvolles sicher nicht.“ (BA 12, 27) Das riskante Experiment, den Versuch mit ungewissem Ausgang gehen vor allem Jugendliche ein, denen die Verwirklichung ihrer Träume weniger reizvoll erscheint als das Träumen selbst. Auch wenn sie im Text *Die Brüder* nicht explizit Erwähnung findet, so gilt Walsers große Sehnsucht in der Stuttgarter Zeit wohl vor allem einer Zukunft als Schauspieler. Er bereitet sich auf eine Theaterlaufbahn vor und studiert für ein Vorsprechen Karl Moor aus Friedrich Schillers *Die Räuber* ein. Es ist nicht bekannt, welchen Monolog Walser dafür gewählt hat, jedoch scheint es durchaus möglich, dass es jene an sich selbst gerichtete Rede war, die Karl Moor im nächtlichen Wald kurz vor

³⁰⁴ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 56.

³⁰⁵ Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 54.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

³⁰⁷ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 113.

dem finalen fünften Akt hält. Karl Moor befindet sich in zunehmender Verunsicherung und Verzweiflung und ist dem Selbstmord nahe – erst im letzten Moment „wirft [er] die Pistole weg“³⁰⁸. Vorher findet er unter anderem zu folgenden Worten:

Es ist alles so finster – verworrene Labyrinth – kein Ausweg – kein leitendes Gestirn – wenn's aus wäre mit diesem letzten Odemzug – Aus wie ein schales Marionettenspiel – Aber wofür der heiße Hunger nach Glückseligkeit? Wofür das Ideal einer unerreichten Vollkommenheit? Das Hinausschieben unvollendeter Pläne?³⁰⁹

Nicht nur die identifikatorische, auch die theatrale Wirkung, die diese Sätze auszuüben vermögen, wird bereits beim Lesen vorstellbar und verdeutlicht Schillers „Genie[!]“, das Walser vor allem darin sieht, „Kompliziertes leicht und klar ausdrücken zu können“³¹⁰. Auch Georg Lukács betont die große „Bühnenwirksamkeit“³¹¹ von Schillers Stücken und spricht „von der großen, allgemeinen und lebendigen Wirkung [...], darüber, wie Schiller auf das breite Publikum, auf das Publikum der Theater gewirkt hat“. Schiller „wurde als der ‚Dichter der Freiheit‘ bezeichnet, weil es überall in seinen Stücken Menschen gab, die mit schönen Worten über die Freiheit sprachen“³¹². Diese Worte scheinen auch den jugendlichen Robert Walser so überzeugt zu haben, dass er in Karl Moor jene Figur erkannt hat, die ihm dabei helfen sollte, sein Vorhaben, Schauspieler zu werden, nicht „[h]inaus[zu]schieben“, sondern anzugehen.

Im 1921 erschienenen Prosatext *Das Alphabet* verfährt Walser einem (schul-)kindlichen Spiel entsprechend und sucht für jeden Buchstaben von A bis Z ein repräsentatives Wort, das sodann Ursprung eines Satzes bzw. einer Satzfolge ist. Das R veranlasst ihn zu folgenden Sätzen: „R. ist ein Räuber mit romantischem Mantel, der sich aber offenbar bloß zum Schauspieler ausbildet. Er übt sich als Karl Moor.“ (SW 17, 193) Walser relativiert das Räubersein also durch den Hinweis, dass es „bloß“ gespielt und einer Theaterfigur zuzuschreiben ist. Gleichzeitig jedoch entsteht eine Ambivalenz, da das „R.“ auch die Initialen von Walser Vornamen ist, wodurch auf die identifikatorische Nähe zwischen Robert Walser und der Figur des Räubers hingewiesen wird. Hinzu kommt, dass phonetisch zwischen „R.“ und „Er“ wenig Unterschied besteht, wodurch der Buchstabe und das Personalpronomen austauschbar erscheinen.³¹³ Die Folge dieses Tausches wäre, dass „R.“ und „Er“ nicht mehr

³⁰⁸ Schiller, Friedrich: *Die Räuber*, S. 137.

³⁰⁹ Ebd., S. 135f.

³¹⁰ Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 77.

³¹¹ Lukács, Georg: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Aus dem Ungarischen v. Dénes Zalán. Hg. v. Frank Benseler. Darmstadt: Luchterhand 1981, S. 175.

³¹² Ebd. S. 178.

³¹³ Ein ähnliches (Wort-)Spiel mit Personalpronomen findet sich im Titel von Elfriede Jelineks Theatertext *er nicht als er. (zu, mit Robert Walser)* (Jelinek, Elfriede: *er nicht als er. (zu, mit Robert Walser)*. Ein Stück. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.).

dieselbe Person bezeichnen würden: Während „Er“ ein Räuber ist, übt sich „R.“ als Karl Moor. Man hat es dann also mit einem realen Räuber zu tun, der sich „zum Schauspieler ausbildet“ und einer Person, die „übt“, den Räuber Karl Moor darzustellen. Der feine Humor dieses Verwirrspiels ergibt sich aus der Frage, ob ein wirklicher Räuber – ebenso wie ein Schauspieler – üben muss, um Räuber sein zu können oder ob er keine Ausbildung braucht. An anderer Stelle heißt es bei Walser, dass

der echte Schauspieler [...] nicht fürs Lernen [ist], denn er hat's von der Geburt her. Das ist es ja, was diesen hohen Beruf von den übrigen Erdenberufen rühmlich unterscheidet: Man stieft einfach in Stiefeln hervor, rasselt mit dem Degen, macht eine Geste und heimst Beifall ein. (SW 3, 48)

Walser macht sich mit seiner lakonischen Beschreibung über eine allzu respektvolle Haltung gegenüber dem Schauspielerberuf lustig. In Verbindung mit dem das schauspielerische Räuber-Sein ausbuchstabierenden Text *Das Alphabet* stellt sich zudem die humorvoll-provokante Frage, warum der Schauspieler für sein Talent „Beifall ein[heimst]“, der Räuber jedoch nicht.

Angesichts der Vielzahl an Texten, in denen sich Walser mit Stücken von Friedrich Schiller und vor allem mit dessen frühem Sturm-und-Drang-Drama *Die Räuber* beschäftigt, stellt sich die Frage, welche Rückschlüsse diese intensive Auseinandersetzung auf das Theaterverständnis von Walser zulässt. In seinem essayistischen Text *Schiller (II)* geht Walser vorwiegend auf inhaltliche Aspekte, die für ihn in *Die Räuber* von besonderem Interesse sind, ein – indem er etwa die rhetorische Frage stellt, ob „je ein Dichter die zarte Unzulänglichkeit des Sich-Liebens und den Lebenslauf, den die Eigenschaften dem Menschen vorschreiben, überzeugender illustriert [hat], wie derjenige, über den ich hier spreche“ (SW 20, 420). Walser versteht Schillers Stück also nicht so sehr als Verherrlichung und Verteidigung einer jugendlichen Lebensweise, sondern durchaus als Kritik an einem bestimmten Konzept von Jugend. Die „Unzulänglichkeit des Sich-Liebens“ meint nicht nur das unerfüllte und letztlich tragische Liebesverhältnis zwischen Amalia und Karl Moor, sondern auch die Problematik übersteigerter Selbstliebe. Schillers jugendliche Helden, die sich leidenschaftlich vor allem um sich selbst kümmern, scheitern letztlich an ihrer Egozentrik. Auffallend ist zudem, dass Walser in einem Stück, das gemeinhin als Ausdruck jugendlichen Freiheitsdrangs verstanden wird, die Determiniertheit des persönlichen Lebens veranschaulicht sieht. Das vermeintliche Ausleben ihrer Individualität befreit die jungen Menschen nicht, sondern legt sie auf eine Persönlichkeit fest, von der sie bestimmt werden und der sie nicht entkommen.

Obwohl Walsers Interesse an Schillers Jugenddrama sehr gut nachvollziehbar ist, stellt dieses wild-expressive Werk dem Anschein nach einen Gegensatz zu Walsers eigenen (Theater-) Texten dar, die man eher mit sensibler Zartheit und Introvertiertheit in Verbindung bringt.³¹⁴ Dennoch wäre es falsch, diesen Kontrast stark zu machen, da Walsers Schreiben viel widersprüchlicher und vielfältiger ist, als es solche vereinfachenden Zuschreibungen erahnen lassen. Mit seiner oftmaligen Betonung der Bewunderung für Schillers *Die Räuber* scheint Walser einen Wesenszug seines eigenen Schreibens hervorzuheben, der oft übersehen wird, und weist darauf hin, dass der kraft- und ausdrucksvolle Stil Schillers auch seinen Texten zuzuerkennen ist. Gisèle Vienne etwa hat dieses Spezifikum und Potential erkannt und unter Beweis gestellt. In ihrer Inszenierung von *Der Teich* ist Walsers Stück Ausdruck gewaltiger Gedanken- und Gefühlsbewegungen, seine Sprache ist nicht nur – dem gängigen Walser-Klischee entsprechend – von feiner und poetisch-lieblicher Empfindsamkeit, sondern gleichzeitig auch heftig und ungestüm. Die Schauspielerin Adèle Haenel hat in Viennes Inszenierung gezeigt, dass sich mit Walsers Worten auch laut wüten lässt, wodurch eine mächtige Bewegtheit zum Ausdruck kommt, die sich sogar neben Drone-Metal-Musik behauptet.

Zu zeigen, wie man *auch* sein kann, um dem Wesen, das einem zugeschrieben wird, überraschend zu widersprechen und festlegende Erwartungen lustvoll zu enttäuschen – dafür scheint das Theater prädestiniert zu sein. Auf der Bühne besteht die Möglichkeit, eine Rolle einzunehmen, auf die man sich nur für eine bestimmte Zeit festzulegen hat, um sie sodann durch eine andere auszutauschen. Hier kann man tun, was Robert Musil mit „der frühesten Zeit des ersten Selbstbewusstseins der Jugend“ verbindet: „hypothetisch leben“. Wer ein solches Leben führt, nimmt keinen „Charakter, Beruf, [k]eine feste Wesensart“ an, sondern „zögert [...], aus sich etwas zu machen“, denn

[e]r ahnt: diese Ordnung ist nicht so fest, wie sie sich gibt; kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sind sicher, alles ist in einer unsichtbaren, aber niemals ruhenden Wandlung begriffen, im Unfesten liegt mehr von der Zukunft als im Festen, und die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist.³¹⁵

Der Wunsch, Schauspieler/in zu werden, ist in diesem Sinne weniger als Berufsentscheidung, sondern viel eher als Wahl einer bestimmten Lebensweise zu verstehen. Folgt man diesem Gedanken, so erkennt man, dass es Walsers Figuren weniger darum geht, ihren Wunsch in die Realität umzusetzen, sondern ihn immer als im Werden befindlich zu begreifen. Das Bewahren des unerfüllten Wunsches, Schauspieler/in zu werden, bedeutet damit, immer ein

³¹⁴ Vgl. Villwock, Peter: *Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 53.

³¹⁵ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 249f.

mögliches Leben bereitzuhalten. Was Musil unter dem „hypothetisch[en]“ Leben versteht, könnte man mit Blick auf Walser als ein ‚schauspielerisches Leben‘ bezeichnen, das darin besteht, als Schauspieler/in zu *leben*, ohne Schauspieler/in zu *sein*. Das Spiel findet dann nicht nur auf der Bühne statt, sondern erfasst das ganze Dasein. Umgekehrt bedeutet die tatsächliche Begründung einer Existenz als Schauspieler/in das Erreichen einer Wirklichkeit und den Verlust von Möglichkeiten. Wer Schauspieler/in ist, kann nicht mehr Schauspieler/in werden. Als Schauspieler/in zu leben, bedeutet, immer zu probieren – Schauspieler/in zu sein hingegen heißt, ständig zu zeigen, was man darstellt. Im Prosatext *Der Student* beschreibt Walser einen Menschen, den eine spielerische Lebensweise auszeichnet – dessen

Denken [zuweilen] in ein Dichten, Träumen, Phantasieren, sozusagen in ein Tanzen und Musizieren über[ging]. Diese Verschiebung brachte ihm hohen Genuß. In Gedanken war er oft ein Sänger, Tänzer, Redner, General oder Musiker oder oft auch ganz einfach nur ein Anbeter von schönen Frauen.³¹⁶

Es fällt auf, dass die (Berufs-)Rollen, in die sich der Student gedanklich versetzt, fast ausschließlich darstellerischen Charakters sind – der Traum vom Schauspielerdasein liegt also auch hier nahe. Die fantasierten Identitäten bereiten „hohen Genuß“, da sie wandelbar sind. Die eine Rolle wird von einer anderen abgelöst, für keine fällt eine endgültige Entscheidung. Einzig als „Anbeter“, der von seiner eigenen Person absieht, um zu einer anderen aufzuschauen, scheint der Student innezuhalten und beruhigt bei sich zu sein. Sozusagen als Anregung und Bestärkung seiner Fantasie liest er neben Schiller auch Hölderlin und „die griechischen Tragödien“. „Seltsam und wild träumte der Student, liebte bisweilen in seinem Zimmer zu deklamieren oder zu tanzen.“ (BA 13, 82) Die Intensität der Träume und der Rückzug in den eigenen, privaten Raum, der zum Schauplatz eigener Auftritte wird, bestärken die Haltung des Studenten, die Walser mit zwei nur scheinbar widersprüchlichen Adjektiven als „bescheiden und zugleich stolz“ (BA 13, 84) bezeichnet. Es wäre falsch, den träumerischen Charakter des jungen Menschen als Zeichen unfreiwilliger Unentschlossenheit und Unsicherheit zu deuten. Dass sich der Student lieber langsam prüfend im Dunkeln vortastet als in heller und eindeutiger Gewissheit schnell einen vorbestimmten Weg zu beschreiten und einen zugewiesenen Platz einzunehmen, ist als bewusste Entscheidung zu verstehen.

Welche Form er annehmen, was er aus sich machen und wie es ihm ergehen würde, war ihm nicht recht klar. Er gehörte zu denen, die den festen Willen haben, sich zu entwickeln, lieber nichts als etwas Halbes und Falsches oder als etwas Schlaffes zu sein, er gehörte, mit einem

³¹⁶ Walser, Robert: Kleine Prosa. Werke. Berner Ausgabe. Band 13. Hg. v. Sabine Eickenrodt u. Peter Stocker. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 82. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 13 und der Seitenzahl.)

Wort, zu denen, die suchen. [...] Abwarten und Ausharren hatten für ihn etwas eigentümlich Reizendes und Großes, und die Entbehrungen, denen er sich zu unterwerfen hatte, erschienen ihm fast schön. Er vergaß zuweilen, wer und was er war. (BA 13, 84f.)

Dieser Zustand der Selbstvergessenheit kann im Spiel erreicht werden, wobei das Schauspiel in diesem Fall eine Besonderheit darstellt, da hier die Auflösung der eigenen mit der Annahme einer fremden Identität zusammenfällt. Die Identitätssuche erfolgt über das Ausprobieren, wobei nicht auf einen Fund gezielt wird. Besonders deutlich wird das, wenn sich – wie im Falle der Jugenddramen – die auf der Bühne dargestellten Menschen selbst im Ungewissen befinden. Obwohl diese Unklarheit mit schmerz- und konflikthaften Erfahrungen einhergeht, übt sie doch eine bestärkende Faszinationskraft aus. Das Wesen der jugendlichen Figuren basiert auf ihrer unablässigen Unruhe und unbefriedigten Sehnsucht nach einem anderen Leben, sobald sie jedoch zu Selbstgewissheit und Selbstzufriedenheit gelangen, indem ihre Fragen beantwortet und ihre Konflikte gelöst sind, ist auch ihr jugendliches Leben zu Ende. Ihre so starke theatralische Ausstrahlung, die sie auf der Bühne hatten, erlischt.

Hamlet spricht bekanntlich bei irgendwelchem Anlaß: „Reif sein ist alles.“ Aber man bedenke, mit wieviel Melancholie er dies sagt. Welche Entsagung, welch ein Weltschmerz tönen in diesem Ausspruch! Er scheint zu weinen, indem er sich diesen Ausspruch abringt. [...] Reif sein? Was bedeutet denn das? Sind wir denn nicht eigentlich erledigt, sobald wir reif wurden? [...] Innerhalb der Unreife liegen ja viel mehr Lebensmöglichkeiten als innerhalb der Ausgereiftheit. (SW 18, 185f.)

Wenn Walser den „reif[en]“ Menschen als „erledigt“ erklärt, so stimmt er mit Musil überein, der die sterblichen Überreste, das „Gerippe“ eines Menschen erkennt, sobald dieser die „Vorstellungen“ von „Charakter, Beruf“ und „feste[r] Wesensart“³¹⁷ erfüllt. Um den tödlichen Festlegungen des Erwachsenseins zu entkommen, bietet sich das Theater als Zuflucht an. Das erkennt auch Franz, einer der Jugendlichen aus Walsers Dramolett *Die Knaben*, der seinen Wunsch, Schauspieler zu werden, mit der „Absicht“ begründet, sich auf der Bühne „ein lebendiges Leben einzurichten“ (SW 14, 8). Das Theater ist in diesem Sinn ein Ort, wo „Unreife“ kultiviert werden kann und somit „Lebensmöglichkeiten“ entstehen. Die „Unreife“ ist dann keineswegs abwertend als ein Mangel an Umsicht und Vernunft zu verstehen – im Gegenteil: Die Sprechinstanz in Walsers *Hamlet-Essay* äußert einmal etwa folgendes Vorhaben: „Vielleicht werde ich eines Tages eine Tribüne besteigen und laut sagen, daß überhaupt nur die, die gern spielen, eine wahrhaftige Verantwortlichkeit besitzen [...]“. (SW 18, 188)

³¹⁷ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 250.

Das „Räuberkostüm“³¹⁸

Beschränkte sich Walsers Beschäftigung mit dem Theater nicht nur auf seine Jugend, so blieb auch die Figur des Räubers in seinem literarischen Werk wiederkehrend präsent. Besonders hervorzuheben ist diesbezüglich der in den Mikrogrammen als Entwurf enthaltene sogenannte „*Räuber*“-Roman. Darin findet sich die Darstellung eines „Ausreißer[s] [...] im Räuberkostüm“ (ADBG 3, 20), die auf einem Bild basiert, welchem – auch aufgrund seiner anderwärtigen Wiederkehr – in Walsers Werk eine besondere Bedeutung zukommt: Es handelt sich dabei um ein Aquarell von Karl Walser, das seinen Bruder Robert im Kostüm des Karl Moor zeigt. Entstanden ist das Portrait 1894, in der Zeit, als die beiden Brüder noch in Biel lebten. Folgende Passage beschreibt den Kostümierten:

Er trug einen Dolch im Gürtel. Die Hose war breit und mattblau. Eine Schärpe hing ihm am schmalen Leib. Hut und Haar vergegenwärtigten das Prinzip der Unerschrockenheit. Das Hemd schmückte ein Spitzenbesatz. Der Mantel war allerdings etwas fadenscheinig, immerhin aber mit Pelz verbrämt. Die Farbe dieses Ausstattungstückes war ein nicht allzu grünes Grün. Dieses Grün müßte sich im Schnee vorzüglich ausgenommen haben. Die Augen blickten blau. Es lag gleichsam etwas Blondes in diesen Augen, die die Brüder der Wangen zu sein auf das Innigste vorgaben. Diese Behauptung erwies sich als schlichte Wahrheit. Die Pistole, die er in der Hand hielt, lachte über ihren Besitzer. Sie nahm sich dekorativ aus. Er glich dem Produkt eines Aquarellisten. (ADBG 3, 20)

Der letzte Satz verrät zwar, dass Walsers Erinnerung an das Räuberkostüm vom Aquarell seines Bruders geprägt ist, gibt gleichzeitig jedoch vor, dass hier kein Bild, sondern die tatsächliche Erscheinung eines Räubers beschrieben wird. In gewisser Weise wird die Annahme zugelassen, dass das Aquarell vor dem Kostüm da war, dass es sich dabei also weniger um ein Portrait, sondern vielmehr um eine Figurine handelte. Als solche würde das Bild den Charakter einer Person, der sich in den Kleidern widerspiegelt, entwerfen – womit sich der Blick auf das Bild verändert: Zentral ist dann nicht so sehr, wie Robert Walser als Räuber tatsächlich ausgesehen hat und von Karl Walser wiedergegeben wurde, sondern wie sich die Brüder den Räuber vorgestellt haben und welche Rückschlüsse diese bildlich-stoffliche Vorstellung auf ihre Interpretation der Figur des Räubers zulässt.

In seinem Essay *Die Krankheiten des Theaterkostüms* stellt Roland Barthes klar, dass sich ein Kostüm „nicht nur sehen, sondern auch lesen“ lässt, es „vermittelt[] Erkenntnisse, Ideen oder

³¹⁸ Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 3. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1925. „Räuber“-Roman. „Felix“-Szenen. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 20. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle ADBG 3 und der Seitenzahl.)

Gefühle“³¹⁹. In diesem Sinne sollen im Folgenden die Botschaften, die Walsers „Räuberkostüm“ vermittelt, gelesen werden. Bereits der erste Eindruck macht klar, dass hier dem stereotypen Bild eines Räubers nicht entsprochen wird. Von rauer und wilder Männlichkeit ist nichts zu erkennen – ganz im Gegenteil: Folgt man einem konventionellen Geschlechterbild, so lässt sich sagen, dass die Kleider, die dieser Räuber trägt, „weiblicher Art“³²⁰ sind. Der Mantel mit dem Pelzsaum, die Spitzen des Hemdes, der Filzhut mit der Feder und auch die Samtweste erzeugen einen Eindruck von Weichheit und Wärme. Man fühlt sich an Klara in Walsers Roman *Geschwister Tanner* erinnert, die „duftet“, wenn sie „im Winter eingehüllt [...] in dicke, weiche Pelze [...] durch die Straßen“³²¹ geht. Die „Ummodellierung“ der „männlichen Ehrbegriffe“ und „Heldenbegriffe“ (SW 19, 208) erfolgt im Falle des „Räuberkostüm[s]“ durch die Vermittlung einer unerwarteten und untypischen „Tastempfindung“³²². „Denn die wahre Geschichte der Menschen findet man in der stofflichen Beschaffenheit von Gegenständen [...]“³²³ Neben den haptischen Eigenschaften des Kostümbilds vermittelt auch die Farbigkeit vielfältige Botschaften. Das Blau der Hose wird als „matt[]“ spezifiziert, womit es dem Gesamteindruck des dargestellten jungen Menschen entspricht, der nicht kraftvoll und entschlossen, sondern schwach und unsicher wirkt. Die Blauäugigkeit des Räubers wiederum, die aus dem Aquarell schwer abzulesen ist, aber von Walser in der Beschreibung betont wird, ist als Ausdruck von Naivität zu lesen. Dem entsprechend kann das Blondsein, das erstaunlicherweise ebenfalls den Augen zugeschrieben wird, mit engelhafter Unschuld konnotiert werden. Dazu passend weckt auch das hellhäutige Gesicht die Assoziation von Kindlichkeit. Die insgesamt gedämpft wirkende Farbigkeit, die zwischen Grün-, Blau- und Brauntönen changiert, vermittelt einen zurückhaltenden, sich an Naturtönen orientierenden Eindruck.

Der untrügliche Test für ein Kostüm liegt darin, daß man es mit *natürlichen* Substanzen wie dem Stein, der Dunkelheit oder dem Laub in Zusammenhang bringt: Wenn das Kostüm mit einigen der Mängel behaftet ist, die wir angeführt haben, dann sieht man sofort, daß es die Landschaft beschmutzt, darin schäbig, kaputt und lächerlich wirkt [...].³²⁴

Walser unterzieht das „Räuberkostüm“ dieser Barthes’schen Prüfung, indem er sich vorstellt, wie der blassgrüne Mantel im Schnee wirken würde, und ist von seinem „vorzüglich[en]“

³¹⁹ Barthes, Roland: Die Krankheiten des Theaterkostüms. In: ders.: Ich habe das Theater immer sehr geliebt und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig. Hg. v. Jean-Loup Rivière. Berlin: Alexander Verlag 2002, S. 285.

³²⁰ Villwock, Peter: Räuber Walser, S. 65.

³²¹ Walser, Robert: *Geschwister Tanner*. Roman. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Neunter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 101f. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle SW 9 und der Seitenzahl.)

³²² Barthes, Roland: Die Krankheiten des Theaterkostüms, S. 281.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd., S. 289.

Eindruck überzeugt. Er führt seinen kostümierten Karl-Moor-Darsteller aus dem Theater in die freie Natur, die weiße Schneelandschaft, die einen Hintergrund bildet, vor dem eine bekannte Figur anders erscheinen und neu gesehen werden kann. Wie Karl Walser, der sein Aquarell mit *Nach Natur* betitelt und den Portraitierten vor leerem Hintergrund zeigt, so stellt sich auch Robert Walser seinen Räuber in einer menschenleeren, auf das Weiß des Schnees reduzierten Umgebung vor. Die räuberische Bewegung aus dem Theater ins Freie, in die sogenannte ‚weite Welt‘, ist auch in Walsers Prosatext *Wenzel* angedeutet. Der titelgebende Protagonist bereitet sich darauf vor, Schauspieler zu werden, indem er eine Rolle einstudiert, für die er das auch vorhin beschriebene „Räuberkostüm“ anlegt.

Der junge Frohmütige bekleidet sich mit einer Samtweste, die sein Vater zu Hochzeiten getragen hat. Über die Schulter wirft er einen alten Onkelsmantel, der in einer Stadt am Mississippi erhandelt worden ist, und um die Hüften wird eine Glarnerschärpe gewunden. Der Kopf bekommt eine zweckentsprechende Bedeckung, es ist dies eine Pfanne aus Filz, geziert mit einer Wildentenfeder. Die Hand hat sich eine gräuliche Pistole zu verschaffen gewußt, und den Beinen haften Waldhüterstiefel an. Also ausgestattet wird „Karl“ eingeübt. (BA 10, 78)

Die amerikanische „Stadt am Mississippi“, das schweizerische Glarnerland, die Wildenten und der Wald weisen in die Ferne, auf ein Außen, das im Kontrast zur „Dachkammer“ (BA 10, 77) steht, in der *Wenzel* die Rolle des Karl Moor probiert. Die „Waldhüterstiefel“, von denen die Rede ist, sind in Karl Walsers Aquarell nicht zu sehen, zeigt dieses doch den Dargestellten nur zirka bis zu den Knien. Die pludernde, faltenwerfende „mattblau[e]“ Hose löst sich nach unten hin fließend auf. Auch dadurch ist die Bewegtheit der Figur eingeschränkt. Die gesamte Körperhaltung des jungen Räubers vermittelt nicht den Eindruck eines Menschen, der entschieden und mutig den ersten Schritt wagt. Der Griff zum Dolch, der unter der breiten, ungeschickt um die Hüfte gebundenen Schärpe verborgen ist, wirkt wie ein Sicherheit suchendes Anklammern und auch die in der anderen Hand gehaltene Pistole ist nur, was ihre Farbe betrifft, „gräulich[]“, ansonsten jedoch kaum grauenerregend. Sie erscheint weniger als ein Gegenstand, von dem tatsächlich Gebrauch gemacht wird, denn als ein dekoratives, fast schon lächerlich wirkendes Requisit. Auch die Mimik des Dargestellten trägt zu diesem Gesamteindruck bei. Der junge Spieler stellt kein strahlendes, nach Geltung drängendes Gesicht zur Schau, sondern scheint sich gedankenverloren und kindlich-still in den Schatten seines großen Hutes zurückzuziehen. Man sieht hier nicht so sehr einen zentralen Akteur als vielmehr einen am Rand stehenden Beobachter, der sich mit dem „zweifelnde[n], fragende[n] Blick eines fundamental Unsicheren“³²⁵ vom Geschehen fernhält.

³²⁵ Villwock, Peter: *Räuber Walser*, S. 65.

Es ist verleitend, Karl Walsers Portrait seines Bruders im „Räuberkostüm“ als ein Bild eines jungen Menschen zu sehen, der der Aufgabe, Schillers Karl Moor darzustellen, nicht gewachsen ist. Die scheinbare Unbeholfenheit, mit der versucht wird, eine große Theaterfigur mit Leben zu erfüllen, mag anrührend wirken, jedoch wird man dem eigentlichen jugendlichen Anliegen, das aus diesem Bild spricht, mit Rührung nicht gerecht. Peter Villwock hat in Bezug auf Schillers Figur des Räubers darauf verwiesen, „wie wichtig für [...] [Walser] Vorlagen, Vorbilder und Vorwürfe anderer sind, um in ihnen und gegen sie sein ‚Ich‘ zu behaupten und zu bilden“³²⁶. Den Räuber-Darsteller, wie er bei Karl und Robert Walser erscheint, vorurteilsfrei ernst zu nehmen, bedeutet so gesehen, seine Absicht zu erkennen, dem vorherrschenden und stereotypen Bild eines Räubers zu widersprechen. Gezeigt wird nicht ein junger Mensch, der den Räuber schlecht spielt, sondern der ihn absichtlich anders darstellt, um so eine fundamental neue Sichtweise zu ermöglichen.³²⁷ Walsers Darstellung bringt bestimmt zum Ausdruck, dass im stillen und ruhigen Rückzug das wahre Räubersein zu erkennen ist, dass es mehr Mut und Radikalität erfordert, sich selbstbewusst den Erwartungen an ein Rollenbild zu entziehen, als dieses auf oberflächliche Weise effektiv zu erfüllen. Walsers Räuber wird so dem Bild von Karl Moor, das Schiller in seinem Stück entwirft, durchaus gerecht, wie sich etwa zeigt, wenn man sich an seinen zu Beginn des vierten Aktes, in „[l]ändliche[r] Gegend“ gehaltenen Monolog erinnert. So wie der von Karl Walser portraitierte Räuber seinen Blick – von den Betrachtenden aus gesehen – nach links richtet, also in die Vergangenheit zurückschaut³²⁸, so blickt auch Karl Moor zurück, erinnert sich und bringt die Sehnsucht nach seiner schönen Kindheit zum Ausdruck. Er erkennt, dass er die Anforderungen und Erwartungen des Erwachsenenlebens, die seine um Einigkeit bestrebte Persönlichkeit zerreißen, nicht erfüllen kann und will. Der Ausdruck des im „Räuberkostüm“ Portraitierten scheint dem Monolog so angemessen zu sein, dass die Annahme naheliegt, der jugendliche Robert Walser habe als Karl Moor Folgendes gesprochen:

Die goldne Maienjahre der Knabenzeit leben wieder auf in der Seele des Elenden – da warst du so glücklich, warst so ganz, so wolkenlos heiter – und nun – da liegen die Trümmer deiner Entwürfe! Hier solltest du wandeln dereinst, ein großer, stattlicher, gepriesener Mann – hier dein Knabenleben in Amalias blühenden Kindern zum zweiten Mal leben – hier! hier der Abgott deines Volks – aber der böse Feind schmollte darzu!³²⁹

³²⁶ Villwock, Peter: Räuber Walser, S. 65.

³²⁷ Vgl. Amann, Jürg: Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern. Zürich: Diogenes 2006, S. 41–43.

³²⁸ Vgl. Villwock, Peter: Räuber Walser, S. 65.

³²⁹ Schiller, Friedrich: Die Räuber, S. 113.

Leidenschaftliche Theaterleidenschaft

Walters Texte, in denen junge Menschen dargestellt werden, die von einer Zukunft am Theater träumen und sich daranmachen, diesen Traum zu verwirklichen, werden mit dem Verweis auf Walters Wunsch, Schauspieler zu werden, zumeist autobiografisch gelesen – als Erinnerung eines Schriftstellers an seine jugendliche Theaterleidenschaft und an seine gescheiterten schauspielerischen Versuche. Ohne mit kritischer Distanz den fiktionalen Charakter dieser Texte zu berücksichtigen, werden sie sehr oft als authentische und detailgetreue Auskünfte über Walters Jugend rezipiert. Dass in diesen Texten persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen Ausdruck verliehen wird, soll keineswegs bestritten werden – sie im Detail jedoch als übereinstimmend mit Walters Biografie zu betrachten, erscheint – vor allem aus wissenschaftlicher Perspektive – äußerst fragwürdig. Bereits Jochen Greven hat darauf verwiesen, dass man sich, was Walters Bemühen, Schauspieler zu werden, anbelangt, „auf dem unsicheren Boden der Legende“³³⁰ bewegt. Nur wenige Informationen diesbezüglich sind gesichert, viele Annahmen beruhen auf „Gerücht[en]“³³¹ und auf Darstellungen Walters, also der Identifikation von literarischen Figuren mit dem Autor. Ein Hinweis, dass es Walser primär nicht um das Festhalten eines persönlichen Erlebnisses geht, ist schon in der Fülle der Texte zu sehen, die alle die gleiche Geschichte aufgreifen, wiederholen und variieren. Dieses abermalige Zum-selben-Punkt-Zurückkehren und Nicht-loslassen-Können psychologisch zu deuten und als Versuch der Verarbeitung eines negativen, womöglich gar traumatischen Erlebnisses aufzufassen, wäre eine problematische Spekulation und würde dem selbstkritischen Reflexionsniveau Walters nicht gerecht. Stattdessen ist in Walters ausgeprägtem Bewusstsein für überlieferte literarische Themen und Darstellungsweisen ein Zugang zu diesen Texten zu finden. So macht etwa der Blick auf den Bildungsroman deutlich, wie traditionsreich das Motiv des jungen Mannes, der Schauspieler werden will, ist. Walser ruft diese Tradition auf, nützt deren Echoräume, legt Zusammenhänge mit seiner eigenen Biografie täuschend nahe und schafft mit individuellen Akzentuierungen und Revisionen eine faszinierend vielschichtige Neuinterpretation dieses alten literarischen Motivs. Er wirft so auch die komplexe Frage auf, was zuerst war: das literarische Motiv oder die eigene, individuelle Erfahrung? Gibt die Literatur vor, was zu erleben und wie das Erlebte zu verstehen ist oder ist es doch das Leben, das die Literatur und ihre Lesart prägt? Endgültig beantworten lässt sich diese Frage nicht, beispielhaft soll jedoch

³³⁰ Greven, Jochen: „Er fährt nach dem Schwabenland“, S. 6.

³³¹ Ebd.

deutlich gemacht werden, wie sehr die angeblich persönlichen Jugenderlebnisse, die Walser in seinen Texten beschreibt, bekannte literarische Muster aufgreifen.

Als exemplarische Folie, vor der ausgewählte Texte Walsers gelesen werden sollen, dient im Folgenden *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz, ein zwischen 1785 und 1790 entstandener, unvollendet gebliebener Roman, der – wenn auch auf unkonventionelle Weise – in der Tradition des Bildungsromans steht.³³² Geschildert wird darin die Entwicklungsgeschichte des jungen Anton Reiser, der als Jugendlicher überzeugt ist, sich im Theater „gleichsam wieder zu finden, nachdem er sich in seiner wirklichen Welt beinahe verloren hatte“³³³. Obwohl seine schauspielerischen Ambitionen von wiederholten Rückschlägen und Enttäuschungen gezeichnet sind, hält er an diesen fest, denn „auf dem Theater [konnte er] alles sein, wozu er in der wirklichen Welt nie Gelegenheit hatte – [...]. [...] Das Theater deuchte ihm eine natürlichere und angemessnere Welt, als die wirkliche Welt, die ihn umgab.“³³⁴

Diese Empfindung teilt er mit dem titelgebenden Protagonisten in Walsers Prosatext *Wenzel*, der – nachdem er im Alter „von ungefähr siebzehn Jahren“ eine „herrlich[e]“ (BA 10, 76) Aufführung von Schillers *Die Räuber* gesehen hat – den „heimliche[n] Entschluß []faßt: er will Schauspieler werden“ (BA 10, 77). Die Geheimhaltung dieses innigsten Wunsches überwindend schreibt er einem Kunstmäzen und bittet diesen darum, seine Ausbildung zum Schauspieler finanziell zu unterstützen. (vgl. BA 10, 77) Den Mut, dieses Anliegen vorzubringen, bezieht Wenzel – wie er im Brief betont – aus der Literatur, die ihm handlungsanregende Vorbilder bietet:

Die Beschäftigung mit der Lektüre der Klassiker hat mich mutig gemacht. Verzeihen Sie, daß ich glauben kann, Sie seien bereit, mir Geld zu geben. Entschuldigen Sie die Kühnheit eines Herzens, das denkt, es gebe hilfsbereite Menschen. Nehmen Sie mir diesen Ton nicht übel, der junge Schiller hat auch so gesprochen. (BA 10, 78)

Was zuerst als unerschrockene Ehrlichkeit erscheint, gibt Wenzel als Nachahmung fremden theatralen Sprechens zu erkennen, womit er die Authentizität des Gesagten zwar in Frage stellt, jedoch letztlich doch noch seinen Mut zur Aufrichtigkeit beweist. Es wird deutlich, dass seine jugendliche Leidenschaft auf seiner Kunstbeschäftigung gründet und einem literarischen Muster entspricht. Auch Anton Reiser schreibt, als „seine Phantasie noch durch ein Trauerspiel, das er eben gelesen hatte, erhitzt war, [...] einen verzweiflungsvollen Brief an

³³² Vgl. KLL: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman in vier Teilen von Karl Philipp Moritz. In: Kindlers Literatur Lexikon im dtv. Band 3. A–Ara. Begr. v. Wolfgang von Einsiedel. Hg. v. Gert Woerner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974, S. 1082–1083.

³³³ Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. In: ders.: Werke. Erster Band. Autobiographische und poetische Schriften. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 164.

³³⁴ Ebd., S. 173f.

seinen Vater“. Ebenso wie bei Walser wird auch bei Moritz betont, dass „der ganze Brief [...] im Grunde eine Rolle [war], die Reiser spielte. – Er fand ein Vergnügen daran, sich selbst, wie es zuweilen die Helden in den Trauerspielen machen, mit den schwärzesten Farben zu schildern, und dann recht tragisch gegen sich selbst zu wüten.“³³⁵ Nicht nur die Identifikation mit einer tragischen Figur, vor allem die Selbstdarstellung als eine dem schicksalhaften Verhängnis rettungslos ausgelieferte Person wirkt nicht quälend, sondern bereitet – einem kathartischen Erlebnis gleich – befreiendes „Vergnügen“. Die Lust am Leid zeichnet sich auch im mythisierten Bild von Kunstschaaffenden als tragische Existenzen ab. Walsers Protagonist greift dieses Bild auf und versucht, es für sich zu nutzen. Da Wenzel weiß, dass der „freigebig[e]“ Förderer auch „notleidende[] Schulkinder“ unterstützt, setzt er sich mit der „darbende[n] Jugend“ gleich: „Kunst ist auch eine Art Jugend, und der Kunsthunger peinigt nicht weniger als der tatsächliche Durst und Hunger.“ (BA 10, 77) Im Brief an seinen möglichen Gönner beschreibt Wenzel seine kummerbereitende Kunstleidenschaft sodann folgendermaßen: „Meine Liebe zur Kunst ist eine offene, ich weiß nicht, wie groß sie ist, aber ich messe sie auch nicht, ich leide darunter, also wird sie groß sein müssen.“ (BA 10, 78) Walsers Protagonist macht auf scheinbar unbeholfene Weise von einer vorgeprägten Vorstellung Gebrauch, die er als Klischee enttarnt. Mit seiner nur gespielten Naivität verdeutlicht er sehr klar die Fragwürdigkeit und Lächerlichkeit des Leids als Maßstab für das Kunstschaaffen.

Jugendlichem Schmerz widmet sich zwar auch Karl Philipp Moritz, wenn er Anton Reisers Entwicklung vor allem als einen Leidensweg darstellt, jedoch verkehrt er diesen im Bewusstsein des jungen Protagonisten in eine auch genussvolle Erfahrung. Als „the Joy of grief“ (die Wonne der Tränen)³³⁶ wird dieses freudvolle Leiden von Anton Reiser bezeichnet³³⁷, der „weit mehr Süßigkeit darin [fand], sich unter der Zahl der Traurigen, als unter der Zahl der Fröhlichen zu denken“³³⁸. Vor allem die Literatur und das Theater ermöglichen und bestärken durch Einfühlung in tragische Schicksale diese Empfindung, diese „Wonne“:

Die häufigen Tränen, welche er oft beim Buche und im Schauspielhause vergoß, flossen im Grunde eben sowohl über sein eignes Schicksal, als über das Schicksal der Personen, an denen er teilnahm, er fand sich immer auf eine nähere oder entferntere Weise in dem unschuldig

³³⁵ Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser, S. 182.

³³⁶ Ebd., S. 273.

³³⁷ Moritz zitiert hierbei „aus James Macphersons (1736–1796) *Ossian*-Dichtungen“ (Hollmer, Heide / Meier, Albert: Kommentar. In: Moritz, Karl Philipp: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2006, S. 1023).

³³⁸ Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser, S. 273.

Unterdrückten, in dem Unzufriednen, mit sich und der Welt, in dem Schwermutsvollen und dem Selbsthasser wieder.³³⁹

Dieser identifikatorische Zugang bedeutet für den Protagonisten nicht nur ein Sich-Wiedererkennen im leidvollen Leben anderer, sondern hat auch eine vorbildhafte Wirkung. Bestimmte leidvolle Empfindungen werden übernommen, da sie in der Kunst eine so starke Wirkung auf ihn ausüben, dass sie ihn ganz für sich einnehmen. Anton Reisers Verhältnis zu seinem Leben ist so gesehen in vieler Hinsicht beeinflusst von literarischen Fiktionen, die ihm eine bestimmte Denk- und Gefühlsweise vorschreiben.

Ähnlich verhält es sich mit dem Protagonisten in Walsers Prosatext *Der Student*. Während seiner Zeit des Studierens, in der er nach vielen Spaziergängen „dann wieder tagelang im Zimmer [saß] und las oder schrieb“ (BA 13, 81), erlebt er die intellektuelle Beschäftigung einerseits als Bereicherung, andererseits jedoch auch als Belastung.

Manchmal war es ihm, als müsse er laut schreien, weil er dachte, daß ihn die Drangsal der auf ihn einstürmenden Gedanken-Ungetüme ersticke, verschütte. Aber er ertrug die Qual weiter und weiter; sie war ihm süß, wie das geliebte Kind der furchtsamen sorgenvollen Mutter, sie war ihm das Liebste und Beste auf der Erde. Ohne die Qualen des Gedankenkampfes, den er leidenschaftlich immer wieder herausforderte, vermochte er nicht mehr zu existieren. (BA 13, 81f.)

Der Student kennt also den Reiz der auch von Anton Reiser empfundenen „Joy of grief“³⁴⁰, gleichzeitig macht Walser aber auf ihre Bedrohlichkeit aufmerksam. Ein intellektuelles Erlebnis kann eine so stark beeinflussende Wirkung ausüben, dass die Gefahr der Überwältigung besteht, die eine eigenständige, selbstbewusste und -kritische Reflexion verhindert.

Dem Theater kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle zu, da ihm eine Anziehungs- und Faszinationskraft attestiert wird, die vor allem am eindrucksvollen Erlebnis großer Gedanken und Gefühle basiert. Was im alltäglichen Gesellschaftsleben verborgen und unterdrückt bleibt, kann hier zum Ausdruck kommen. Auch Anton Reiser, der von seiner aufkommenden Theaterleidenschaft ganz eingenommen ist, wünscht sich „eine recht affektvolle Rolle, wo er mit dem größten Pathos reden und sich in eine Reihe von Empfindungen versetzen könnte, die er so gern hatte, und sie doch in seiner wirklichen Welt, wo alles so kahl, so armselig zugeht, nicht haben konnte“³⁴¹. In der „wirklichen Welt“ sind jene Gefühle gar nicht möglich, die nur in einer fiktiven Welt auf der Bühne zum Leben erweckt werden können. Hier ist es dem Menschen erlaubt, einen gefühlvollen, pathetischen

³³⁹ Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser, S. 190.

³⁴⁰ Ebd., S. 273.

³⁴¹ Ebd., S. 163.

Ton anzuschlagen, der seinem kühlen und kümmerlichen Alltag Klang verleiht. Die Sehnsucht nach der expressiven theatralen Äußerung motiviert auch eine Figur Robert Walsers, „in das Heldenfach ein[zu]treten“ (SW 3, 49) und das Bühnendebüt zu geben.

Ich bereite mich gegenwärtig darauf vor, Schauspieler zu werden. Mein erstes Auftreten auf den Brettern ist nur noch die übliche Frage der Zeit. Momentan lerne ich Rollen auswendig. Den ganzen Tag, trotz des herrlichen Wetters, sitze oder stehe ich aufrecht in meiner Bude und deklamiere in allen Tonarten. Ich bin vollständig vom Theaterteufel verschlungen. Meine Nachbarschaft bringe ich durch mein Brüllen zur Verzweiflung. Was soll aus mir werden? Aber das hat so kommen müssen. Ich erblicke in dem Mimenberuf die höchste und reinste Menschaufgabe, und ich glaube nicht, daß ich mich täusche. (SW 3, 49)

Auffallend ist, dass Walsers Sprechinstanz bei der Beschreibung ihres Tuns in gewisser Weise eine Außenperspektive einnimmt. Wenn der junge Mann angesichts seiner unsicheren Berufsaussicht fragt, was aus ihm werden soll oder unmittelbar darauf befindet, dass seine Theaterleidenschaft „so [hat] kommen müssen“, dann klingen diese Sätze wie besorgte und vorwurfsvolle Äußerungen anderer. Der Protagonist richtet diese an sich selbst, wodurch dem Prosatext der Charakter eines vielstimmigen Selbstgesprächs, eines „[i]nnere[n] Dialoge[s]“³⁴² zukommt. Es wirkt, als würde der Protagonist auf seine Umgebung reagieren, die ihm vom Wunsch, Schauspieler zu werden, abrät. Seine Verteidigung beruht jedoch vor allem auf phrasenhaften Aussagen, die festlegende Zuschreibungen und Handlungsmuster zum Ausdruck bringen. Es entsteht der Eindruck, jemanden kennenzulernen, der das stereotype Bild eines jungen Menschen, der Schauspieler werden will, brav erfüllt und diesbezügliche Vorurteile bestätigt. Der von seinem Talent Überzeugte lässt sich trotz aller skeptischen Einwände nicht von der hohen Meinung, die er vom „Mimenberuf“ hat und der er selbst zu entsprechen glaubt, abbringen. Demgemäß lautet die Überschrift des Textes *Ein Genie* – womit ein Begriff eingeführt wird, der wegen dieser nur einmaligen, titelgebenden Verwendung nicht von der Erzählinstanz zu stammen scheint, der aber deutlich macht, worauf Walser abzielt: Mit Spott und Ironie soll vorgeführt werden, wie ein junger Mensch am gesellschaftlich geprägten und auf sich bezogenen Geniebegriff scheitert. Die falsche Selbsteinschätzung des Protagonisten ist offensichtlich. Die Selbstsicherheit, mit der dieser dennoch von seinem zukünftigen schauspielerischen Erfolg überzeugt ist, beruht auf klischeehaften Vorstellungen und gibt ihn der Lächerlichkeit preis. „Schon als Junge bin ich einmal im dramatischen Verein ‚Edelweiß‘ aufgetreten, nämlich als Hausknecht, ich spielte schlecht, denn ich fühlte mich zu Höherem berufen“ (SW 3, 50), erzählt das Genie. Das seinen hohen Ansprüchen angemessenere Stück, in dem er schon „[n]ächste Woche“ (SW 3, 50) seine Begabung unter Beweis stellen wird, trägt folgenden vielsagenden Titel, der eine

³⁴² Handke, Peter: Innere Dialoge an den Rändern.

spöttische Pointe des Textes darstellt: „Du lachst dich kaput“ (SW 3, 50). Das letzte Wort behält dennoch das „Genie“, das den möglichen Misserfolg seines „Debüt[s]“ vorsorglich für bedeutungslos erklärt, da es sich der „Gleichgültigkeit eines verständnislosen Publikums“ (SW 3, 50) erhaben fühlt. Die Ignoranz anderer wird ihn nicht „umbringen“ (SW 3, 50), betont der von sich Überzeugte, der seine schauspielerische Berufung also unter keinen Umständen in Frage stellt.

Die Problematik einer Selbstüberhöhung, die auf scheinhaften, von Tatsachen entkoppelten Vorstellungen beruht, zeigt Walser wiederholt auf – etwa im Prosatext *Wanda*, der zwei Brüder darstellt, die sich „auf das entschiedenste als Dramatiker geboren“ (SW 3, 55) fühlen. Beflügelt wird dieses Gefühl hauptsächlich durch den Traum „von rauschendem Applaus, von Lorbeerkränzen und von mehr-, ja, vielleicht hundertfach wiederholten Aufführungen, hervorgerufen durch allseitiges stürmisches Verlangen, unsre bezaubernden Werke immer von neuem wieder zu sehen“ (SW 3, 56). Eben jene Verlockung ist es auch, die Anton Reiser zum Theater treibt.

Ruhm und Beifall sich zu erwerben, das war von jeher sein höchster Wunsch gewesen; – aber der Beifall mußte ihm damals nicht zu weit liegen – *er wollte ihn gleichsam aus der ersten Hand haben*, und wollte gern, wie es der natürliche Hang zur Trägheit mit sich bringt, ernten ohne zu säen. – Und so griff nun freilich das *Theater* am stärksten in seinen Wunsch ein. – Nirgends war jener *Beifall aus der ersten Hand*, so wie hier zu erwarten.³⁴³

Es überrascht nicht, dass Walser ein Tun, das sich hauptsächlich um äußerlichen Erfolg bemüht bzw. Erfolg mit breitem Publikumszuspruch gleichsetzt, kritisch kommentiert. Der Protagonist in *Wanda*, der sich an seinen jugendlichen Ehrgeiz erinnert, beurteilt seine Haltung rückblickend äußerst negativ: „Ich erschrecke heute [...] über den vormaligen dramatischen Heldenmut, womit ich umging, als sei ich nicht meiner lieben Mutter, sondern einer Löwin Sohn, bestimmt für die Schlacht und für den grausigen Kanonendonner.“ (SW 3, 56) Jugendlicher Übermut und Leichtsinns aus Unerfahrenheit stellen keineswegs eine Entschuldigung für das Fehlverhalten dar. Walser macht vielmehr deutlich, dass solche Zuschreibungen einen Jugend-Mythos schaffen, der dazu dienen kann, egoistisches Erfolgsstreben und rücksichtslosen Konkurrenzkampf zu verschleiern.

Was außerdem auffällt, ist, dass sich viele von Walsers theaterbegeisterten Figuren aus der Natur entfernen und in eine Isolation begeben, in der sie sich so ausschließlich ihrer Leidenschaft widmen, dass sie die Außenwelt kaum noch zur Kenntnis nehmen. Wenzel „beginnt mit dem Rollenstudium“ und zieht sich dafür „in seine Dachkammer, ins elterliche Haus“ (BA 10, 77) zurück, das „Genie“ im gleichnamigen Prosatext bereitet sich in seiner

³⁴³ Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser, S. 288f.

„Bude“ auf den ersten großen Auftritt vor, während draußen „herrlichste[s] Wetter[]“ (SW 3, 49) herrscht und auch die beiden dramatisierenden Brüder in *Wanda* arbeiten „in einer staubigen Dachstube“ (SW 3, 55), einer „Dichterdachkammer“, wo „im Sommer [...] eine versengende, brütende Hitze [herrschte], und den beiden jungen hoffnungsvollen Theatralikern [...] der Schweiß von den erfinderischen und schöngeistigen Stirnen herunter[lief]“ (SW 3, 56). Das Ausblenden der Umwelt gelingt also nicht, da sich diese bemerkbar macht, etwa indem die Sommerhitze den Aufenthalt im Rückzugsort kaum erträglich und daher als unangemessen deutlich macht. Eine Hingabe zum Theater, die mit einem Unterdrücken natürlicher Gegebenheiten einhergeht, erscheint problematisch.

Beschreibt Walser in *Ein Genie (I)* oder in *Wanda* eine Theaterleidenschaft, die auf einem oberflächlichen und falschen Schein beruht, so stellt er auch das vermeintlich wahre Interesse am Theater – an der Sache an sich – in Frage, indem er zeigt, wie dieses durch Erziehung vorgebildet wird. In den sogenannten „Felix“-Szenen trifft der titelgebende Hauptakteur auf einen „Student[en] aus Bern“ (ADBG 3, 173), der ihm begeistert von William Shakespeare erzählt. Sein Wissen erscheint dabei zum großen Teil als eines, das ihm von anderen beigebracht wurde und nicht eigenständig erarbeitet ist. Dementsprechend bleiben seine Ausführungen von phrasenhafter Oberflächlichkeit und orientieren sich an Gemeinplätzen und Anekdoten. Auch der Stil seines Sprechens, der den Anschein von Gelehrtheit erwecken soll, wirkt künstlich angewöhnt und daher hohl. Gegen Ende der Szene sagt Felix: „Es ist eine Freude, dir zuzuhören. Man merkt, daß du aus Bern kommst, aus wissensdurstigen Kreisen.“ (ADBG 3, 175) Im selben Moment, in dem er seinem Gegenüber intellektuelle Überlegenheit zuspricht, stellt er den bildungsbürgerlichen Habitus, den der Student in seiner Rede über Shakespeare an den Tag gelegt hat, bloß. Typisch für Walser erscheint nämlich Felix, der die meiste Zeit seinem Gegenüber nur zuhört, als die reflektiertere Persönlichkeit, da er das, was der Student nur beschreibend wiedergibt, einordnet und konkret überprüft. Die Fragen, die Felix stellt, haben vereinzelt kommentierenden und prüfenden Charakter und wirken teilweise, als würden sie brav auswendig gelerntes Schulwissen abhören. Darüber hinaus überlegt Felix, wie Shakespeares Werk auf der Bühne umgesetzt werden könnte, und stellt sich vor, dass dieses „wunderbar wirken“ (ADBG 3, 175) müsse, woraufhin der Student nur knapp zustimmen weiß: „Das tut es.“ (ADBG 3, 175)

Dass es sich bei der jugendlichen Begeisterung für Shakespeare bloß um eine Attitüde handeln kann, wird deutlich, wenn man sich bewusst macht, dass auch diese eine literarisch vorgeprägte Konvention darstellt. Für die Autoren des Sturm und Drang etwa galt Shakespeare als großes Vorbild. Auch Moritz' Anton Reiser, der sich „so oft aus seiner

wirklichen Welt in die Bücherwelt gerettet hatte“³⁴⁴, gibt sich der Welt, die ihm Shakespeares Dramen eröffnen, mit Enthusiasmus hin. „Er las *Makbeth*, *Hamlet*, *Lear*, und fühlte seinen Geist unwiderstehlich mit emporgerissen – jede Stunde seines Lebens, wo er den Shakespeare las, ward ihm unschätzbar. – Im Shakespeare lebte, dachte und träumte er nun, wo er ging und stund –“³⁴⁵ Und so wie der „Student aus Bern“ (ADBG 3, 173) in Felix einen „dankbaren, [...] andächtigen Zuhörer“ (ADBG 3, 175) hat, so findet auch Anton Reiser einen Freund, mit dem er seine Passion teilen kann und dem er in langen „*Shakespeare Nächte*[n]“³⁴⁶ aus den Dramen vorliest.

Die Frage, die sich angesichts solch deutlicher inhaltlicher Parallelen stellt, ist, ob die „Begeisterung“ (ADBG 3, 175) für Shakespeare, die der Student in Walsers Szene zum Ausdruck bringt, tatsächlich als ehrliches Gefühl anzusehen ist oder ob sie nicht doch der Erziehung und Bildung geschuldet ist. Hat der Student aus Bern etwa Moritz’ *Anton Reiser* gelesen? Ist er vom Modell einer Jugend, in dem Shakespeare seinen fixen Platz hat, nicht viel mehr beeindruckt als von Shakespeares Werk an sich? Walser legt die Möglichkeit durchaus nahe, dass der Student mit seinem Interesse an Shakespeare nur eine Konvention erfüllt, die ihn einengt, da sie ihm vorschreibt, was und wie er zu denken hat. Als Felix angesichts des „begeisternden Gegenstand[s]“, den ihm der Student nahegebracht hat, die Schuldigkeit gegenüber „den Hohen [...]“, die sich an Holdes und Schwieriges wagten“, betont, antwortet der Student nur mit folgendem weniger ehrfurchtsvollen Satz, der die Szene auch beendet: „Wir wollen noch ein wenig turnen.“ (ADBG 3, 175) Mit kindlicher Bewegungslust, die er plötzlich verspürt, versucht er, sich vom hohen, holden und schwierigen Denken zu befreien. Er macht es damit einer anderen Figur Walsers, dem *Shakespeareleser* (SW 19, 359), gleich, der sich durch die Lektüre ganz in die Welt des englischen Dichters versetzt fühlt und deren starke Wirkung zunehmend als übergriffige Vereinnahmung empfindet. Auch dieser Text endet mit dem Versuch, dem überwältigenden Einfluss Shakespeares zu entkommen: „Macbeth- und Hamletverse verarbeitend und sich wie Lear vielleicht zu lebhaft mit Töchtern usw. abgebend stürzte er eher stockend als fliegend oder beflügelt in ein Gasthaus hinein, wo er sich das Shakespearelesen abzugewöhnen vornahm.“ (SW 19, 360)

Ausschnitthaft verdeutlichen diese Beispiele, wie sich Walser in seinen Texten, die das Motiv der jugendlichen Theaterfaszination darstellen, an der literarischen Tradition orientiert und wie er gleichzeitig deren blinden Flecken auf äußerst subtile und genaue Weise offenlegt.

³⁴⁴ Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser*, S. 224.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Ebd., S. 225.

Walser zeigt, wie Texte, die einem jugendlichen Freiheitsdrang Ausdruck verleihen wollen, diesem selbst hinderlich sein können, indem sie indirekt ein bestimmtes jugendliches Verhalten vorschreiben. So entsprechen etwa die von einer Schauspielerlaufbahn träumenden Jugendlichen einer literarisch vorgeprägten Norm, die auch das Scheitern ihres Traums im Vorhinein festlegt und normal erscheinen lässt. Indem solche Muster geschaffen und Rollen zugewiesen werden, kann die Literatur Denkweisen befördern, die individuelles Verhalten erklär- und klassifizierbar machen, ihm aber in seiner Komplexität nicht gerecht werden. Die Jugendlichen, die Schauspieler/innen werden wollen, kennt man dann – man braucht über sie nicht weiter nachzudenken. Walser hingegen fordert mit seinen Texten eben dieses weiterführende Nachdenken heraus. Seinen Figuren gelingt es, ihre literarischen Vorfahren erkennbar zu machen, und die Normen und Konventionen, die von diesen vermittelt wurden, zu brechen. Auf diese Weise reproduzieren sie kein altes Bild, sondern schaffen etwas Neues, Eigenes.

IV. DER THEATERTRAUM BLEIBT UNERFÜLLT

Abgelehnte Bewerbungen

„Dieser vierte Teil [...] handelt, so wie die vorigen, eigentlich die wichtige Frage ab, in wie fern ein junger Mensch sich selber seinen Beruf zu wählen im Stande sei?“³⁴⁷ Da Möglichkeiten der freien Berufswahl nur sehr beschränkt bestehen, wird eine Problematik angesprochen, die so existenziell und daher allgemein gültig ist, dass sie nicht nur – wie im obigen Fall – „Anton Reisers Lebensgeschichte“³⁴⁸ betrifft. Auch Robert Walser beschäftigt diese Frage – er behandelt sie unter anderem in Texten, die junge Menschen darstellen, denen verwehrt wird, Schauspieler/innen zu werden. Die Nichterfüllung ihres Wunsches bedeutet keinesfalls, dass dieser für sie verloren ist, sie bewirkt vielmehr, dass „[d]as Theater [...] ein[] Traum“ (SW 15, 7) bleibt. Auch Anton Reisers Hoffnung auf ein „Engagement beim Theater“³⁴⁹ wird enttäuscht, nach einer Phase tiefer Niedergeschlagenheit erwacht sein Drang zum Theater aber zu neuem Leben. Als „alle die theatralischen Leidenschaften [...] wieder eine nach der andern seine Seele [durchstürmten]“³⁵⁰, bricht Karl Philipp Moritz’ Roman jedoch ab. Ob Anton Reisers „Leidenschaften“ ihre Erfüllung finden werden, bleibt somit offen. Diese Ungewissheit bezüglich des Theatertraums besteht auch in Walsers Texten – und zwar umso stärker, je bestimmter und gewissenhafter den jugendlichen Figuren von seiner Verwirklichung abgeraten wird. Es wird die Fragwürdigkeit aufgezeigt, die darin besteht, eine Kunstleidenschaft als „Selbsttäuschung“ bzw. als „falsch[]“ oder „wahr[]“³⁵¹ zu bezeichnen, wie das etwa Karl Philipp Moritz’ Sprechinstanz in Bezug auf Anton Reiser tut. Walser kritisiert nicht die Theaterbegeisterung junger Menschen, sondern weist auf die Anmaßung derer hin, die sich zutrauen, das künstlerische Potenzial anderer zu bewerten. Im Sinne Max Reinhardts, der in Bezug auf schauspielerische Eignungstests davon spricht, dass „[e]s [...] Prüfungen [gibt], in denen die Lehrer durchfallen“³⁵², stellt Walser in seinen Texten primär nicht den Misserfolg von Jugendlichen, sondern das Scheitern urteilsprechender Autoritätspersonen dar. Vor der negativen Folie dieses Versagens gelingt es ihm, die gescheiterten jugendlichen Schauspieler/innen ins ihnen gebührende rechte Licht zu rücken.

³⁴⁷ Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser, S. 312.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd., S. 341.

³⁵⁰ Ebd., S. 395.

³⁵¹ Ebd., S. 312.

³⁵² Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 92.

Eine frühe Enttäuschung erfahren in Walsers Texten jene Jugendlichen, denen jeglicher Zugang zur Theaterwelt von vorneherein verwehrt bleibt, sodass sie ihre schauspielerischen Fähigkeiten gar nicht unter Beweis stellen können. In den „*Felix*“-Szenen etwa schreibt der titelgebende Protagonist einen Brief „an Ernst Possart, Sie wissen ja, den Schauspieler“ (ADBG 3, 185), und versucht, sich auf diese Weise Gehör zu verschaffen. In einer Haltung der Selbsterniedrigung und gleichzeitigen Überhöhung des Adressaten, die diesen fast schon als Karikatur, als das lächerliche Klischee eines berühmten Schauspielers erscheinen lässt, bittet er den „[g]roße[n] und wahrhafte[n] Meister“ um Unterstützung seiner „nur wie erträumten Laufbahn“ (ADBG 3, 185).

Ich glaube vermuten zu sollen, daß viele, viele junge nach den Brettern trachtende Leute Ihnen schreiben, und es fällt mir nicht schwer, zu begreifen, daß es Ihnen unmöglich ist, jeden jungen Menschen zu sich zu rufen, um ihn gebühlich in der Bühnenkunst zu unterrichten, was zweifellos eine geduldheischende Aufgabe ist. O lächeln Sie und antworten Sie mir wenigstens von ihrer künstlerischen Höhe herab. Sie können sich ja gar kein Bild von dem Vergnügen machen, das sie mir mit einer kleinen Mitteilung gewährten. (ADBG 3, 185f.)

Dass es vor allem seine Eitelkeit ist, die dem berühmten Schauspieler verbietet, Felix diese Freude zu machen, wird auf indirekte Weise antizipiert und subtil, aber umso wirksamer zum Vorwurf gemacht. Auf jeden Fall findet sich keine Szene, die eine Begegnung der beiden darstellt. Eine Figur in einem anderen Text Walsers hingegen, die sich ebenso wie Felix brieflich an einen berühmten Schauspieler wendet und diesen sodann auch treffen darf, ist Wenzel.

Er schreibt: „Edler Herr und Meister!“ und richtet unter diesem Titel einen Brief an einen hauptstädtischen, beinahe ganz großen Schauspieler. Hierauf kommt es zur Talentprobe. Ein paar verstaubte Lorbeerkränze hören dem Vortrag zu, eine Frau, die wunderbar an Norddeutschland erinnert und an die Romane in der „Gartenlaube“, und er selber, der donnerschön dastehende Mime, der ein Gesicht hat, das an eine Abbildung denken lässt. Dieser Besuch endet wehmütig. (BA 10, 79)

Wie man sich dieses „wehmütig[e]“ Ende vorstellen kann, führt Walsers dramatischer Text *Die Talentprobe* aus. Darin wird ein „junge[r], schüchterne[r] Mann“ von „der Königlichen Hofschauspielerin Benzinger“ aufgefordert, „etwas vor[zu]tragen“ (BA 10, 63), damit sie sich ein Bild von seiner schauspielerischen Begabung machen kann. Der junge Mann befindet sich somit unweigerlich in einem Kampf „um Sichtbarkeit und Wertschätzung“³⁵³, sein Erfolg hängt davon ab, ob sein Auftritt von der Hofschauspielerin als „einzigartig und [...] außergewöhnlich“³⁵⁴ anerkannt wird. In seiner soziologischen Studie *Die Gesellschaft der*

³⁵³ Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Wissenschaftliche Sonderausgabe. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 212.

³⁵⁴ Ebd., S. 209.

Singularitäten beschreibt Andreas Reckwitz eine sich „seit den 1970er oder 1980er Jahren“ entwickelnde „spätmoderne Gesellschaft“³⁵⁵, die vor allem durch ein „Streben nach Einzigartigkeit und Außergewöhnlichkeit“³⁵⁶ charakterisiert ist. Dieser als Singularisierung bezeichnete Prozess ist nicht nur ein „subjektiver Wunsch“, sondern stellt eine „paradoxe gesellschaftliche Erwartung“³⁵⁷ dar, die erfüllt werden soll. Ihren Ursprung hat diese „Kultur der Besonderheiten“ Reckwitz zufolge unter anderem in der „frühe[n], bürgerliche[n] Moderne“³⁵⁸, in der das Besondere bereits eine „soziale Logik“ darstellt, wenngleich sie noch als „untergeordnete *Gegentendenz*“ existiert. So ist es vor allem „[d]as moderne Kunstfeld“ das auf die „Fabrikation von Besonderheiten“ zielt und einen „Singularitätsanspruch“ erhebt, was sich besonders deutlich in der „Semantik der *Originalität* und des Künstlers als *Genie*“³⁵⁹ ausdrückt. Kunstschaaffende werden angehalten, sich „durch radikale Singularität, durch ‚Individualität‘“ auszuzeichnen und diese in ihrem Werk „*expressiv*“³⁶⁰ zum Ausdruck zu bringen – Forderungen, denen Walsers jugendliche Figuren bewusst nicht entsprechen.

Die Talentprobe veranschaulicht in diesem Kontext, was Andreas Reckwitz unter dem Begriff der „*Konstellation des Castings*“³⁶¹ zusammenfasst. In einer Gesellschaft, in der es vor allem um die Generierung eines „unverwechselbaren *Profil[s]*“ geht, „suchen Performanzen nach Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit, sie trachten danach, ihr Publikum zu affizieren und in Valorisierungsprozessen als singular bewertet zu werden“³⁶². Reckwitz weist darauf hin, dass der Begriff des Castings „ursprünglich aus der Filmbranche stammt“³⁶³, wobei man als Pendant in der Theaterbranche auf das Vorsprechen verweisen kann, das bei Walser zumeist als Talentprobe bezeichnet wird. Diese stellt für Walser ein Sujet dar, das auf exemplarische Weise die Zwänge verdeutlicht, denen junge Menschen ausgesetzt sind, die ihre eigene Person vermarkten müssen, um Anerkennung zu erlangen. Der Bezug auf Andreas Reckwitz macht klar, dass ein zu Walsers Zeit größtenteils auf die Kunst- und Theaterwelt beschränkter Vorgang die Gegenwart auf umfassende Weise prägt. Insofern betreffen Walsers Texte aus heutiger Perspektive nicht nur den kleinen Kreis künstlerisch tätiger Menschen, sondern [d]ie *Gesellschaft der Singularitäten* generell.

³⁵⁵ Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 12.

³⁵⁶ Ebd., S. 9.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd., S. 100.

³⁵⁹ Ebd., S. 97.

³⁶⁰ Ebd., S. 98.

³⁶¹ Ebd., S. 210.

³⁶² Ebd., S. 107.

³⁶³ Ebd., S. 210.

Für Walsers jugendliche Figuren wird der Theatertraum zur „Quelle von Defiziterfahrungen“³⁶⁴. Das zeigt sich etwa am Beispiel des jungen Mannes in *Die Talentprobe*, dessen schauspielerischer Versuch in keiner Weise als einzigartig anerkannt wird. Nach seinem Vorsprechen teilt ihm die Hofschauspielerin ihr Urteil auf sehr direkte, entschiedene Art mit und gesteht sich dabei keinerlei Selbstzweifel zu.

Das ist nichts. Danken Sie Gott, daß Sie einem Menschen in die Hände gefallen sind, der es so gut mit Ihnen meint, daß er offen zu Ihnen spricht. Unwahrheiten sind in solchen Fällen Morde. [...] Sie besitzen [...] nicht die leiseste Spur eines schauspielerischen Talents. [...] Ich bin eine ältere Frau und erprobte Schauspielerin und muß deshalb wohl wissen, was sich Ihnen gegenüber für eine Sprache ziemt. Mein Knabe, schütten Sie den allzu feurigen Wein Ihrer Träume von Bühnenlaufbahn und dergleichen rasch aus der Schale Ihres jungen Kopfes und fahren Sie fort, den Beruf, den sie erlernt haben, auszuüben. Was würden Ihre Eltern sagen, wenn ich Sie unglücklich machen wollte? [...] Ich glaube, daß Sie ein schöner Mensch werden; auf der Bühne, im goldenen Licht der Rampe, wären Sie häßlich, glauben Sie es mir. Sie müssen mir das glauben, kindlich, denn verstehen können Sie es noch nicht, weil Sie zu jung und zu unberührt von schrecklichen Erfahrungen sind. (BA 10, 63f.)

Um ihrer Einschätzung Autorität zu verleihen, stellt die Hofschauspielerin ein hierarchisches Verhältnis zwischen sich und ihrem Adressaten her. So bezeichnet sie sich selbst als „ältere Frau“, während sie dem jungen Mann eine „kindlich[e]“ Position zuweist. Die Generationendifferenz wird also nicht durch eine Annäherung überwunden, sondern zusätzlich betont. Der Erfahrungsreichtum wird als Distinktionsmittel gebraucht, er bewirkt keinen offenen und zugewandten Blick – die Hofschauspielerin begegnet dem jungen Mann vielmehr voreingenommen und vorurteilsbehaftet, ihre Meinung orientiert sich an dem, was sich „ziemt“. Auch ihre vorgebliche Freundlichkeit, mit der sie zum Ausdruck bringen will, es gut mit ihrem Gegenüber zu meinen, kann über ihre empathielose Strenge nicht hinwegtäuschen. Diese ist hier nicht Zeichen nüchternen Gerechtigkeitssinns, denn obwohl sich die Hofschauspielerin in ihrem Urteil absolut sicher ist, muss man sich bewusst machen, dass jede „Valorisierungsinstanz“, die eine Performanz bewertet, „unberechenbar“³⁶⁵ bleibt und in keiner Weise über ein objektives Urteilsvermögen verfügt. So betont Reckwitz, dass im Casting nicht mehr die „sachliche Leistung“³⁶⁶ ausschlaggebend ist, sondern „das persönliche Erleben der Entscheider angesichts der Bewerber [...] entscheidend [wird]“³⁶⁷. So fällt etwa auf, dass in der Äußerung der Hofschauspielerin das Wort ‚glauben‘ in einem Satz zweimal auf jeweils konträre Weise verwendet wird. Drückt es am Satzbeginn noch ein unsicheres Wissen, eine spekulative Erwartung aus („Ich glaube, daß“), so stellt es am Ende

³⁶⁴ Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 434.

³⁶⁵ Ebd., S. 209.

³⁶⁶ Ebd., S. 211.

³⁶⁷ Ebd., S. 210f.

eine selbstgewisse Aufforderung dar („glauben Sie es mir“). Unabsichtlich gibt die Hofschauspielerin damit zu erkennen, dass ihr Urteil nur dann wirksam ist, wenn es der junge Mann auch akzeptiert.

Es ist aufschlussreich, an dieser Stelle Gerhart Hauptmanns Stück *Die Ratten*³⁶⁸ ins Spiel zu bringen, um zu sehen, wie zwei Autoren, die zur gleichen Zeit das gleiche Motiv aufgreifen, unterschiedliche Wirkungen erzielen.³⁶⁹ In Hauptmanns Stück wird der Theologiestudent Erich Spitta dargestellt, der an den ehemaligen Theaterdirektor Harro Hassenreuter die Frage heranträgt, ob er „wohl Talent zum Schauspieler [habe]“, um kurz darauf seine Unsicherheit zu relativieren und zu betonen, „absolut fest entschlossen“³⁷⁰ zu sein, Schauspieler zu werden. In Entsprechung zu Walsers *Talentprobe* gibt es in Hauptmanns Stück eine Szene, in der Direktor Hassenreuter „dramatischen Unterricht“³⁷¹ gibt und Spitta einen Monolog aus Schillers klassischem Drama *Die Braut von Messina* sprechen lässt, woraufhin er sich zu folgender Aussage gezwungen sieht:

Sehen Sie, lieber Spitta, ich bin nun Ihnen gegenüber wieder mal in die allerverwickelteste Lage geraten: entweder ich sage Ihnen frech ins Gesicht, daß ich Ihre Vortragsart schön finde – und dann habe ich mich der allerniederträchtigsten Lüge schuldig gemacht – oder ich sage, ich finde sie scheußlich, und dann haben wir wieder den schönsten Krach.³⁷²

Direktor Hassenreuter gibt vor, sich im heiklen Zwiespalt zu befinden, ob er dem Schauspielschüler seine ehrliche Meinung sagen oder ihm mit falschem Lob schmeicheln soll, nur um folglich umso schonungsloser seine Kritik kundzutun. Wie auch Walsers Hofschauspielerin versteht er seine Einschätzung nicht als subjektive Meinung, sondern als Verkündung der unausweichlichen Wahrheit. Anders als der „junge, schüchterne Mann“ (BA 10, 63) in Walsers Text nimmt Spitta das Urteil über sich nicht schweigend auf – im Gegenteil: Er beschimpft Schillers Stück, aus dem er rezitieren musste, als „sonoren Bombast“ und begründet sein Versagen, indem er betont, dass ihm „alles Gestelzte, alles Rhetorische [nicht] liegt“³⁷³. Für Direktor Hassenreuter wiederum ist dieses „puerile[] bißchen Kunstanschauung nichts weiter als eine Paraphrase des Willens zum Blödsinn“³⁷⁴. In der sich daraus entspinneenden Diskussion bringt Spitta – durchaus im Sinne Robert Walsers –

³⁶⁸ Hauptmann, Gerhart: *Die Ratten*. Berliner Tragikomödie. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Centenar-Ausgabe. Band II. Dramen. Hg. v. Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen 1996, S. 731–831.

³⁶⁹ Walser *Die Talentprobe* und *Wenzel* sind 1914 im Sammelband *Geschichten* erschienen, wurden jedoch bereits 1907 bzw. 1909 in der Zeitschrift *Die Schaubühne* erstveröffentlicht. (vgl. BA 10, 131 u. 134) Hauptmanns *Die Ratten* ist in den Jahren 1909 und 1910 entstanden und wurde 1911 uraufgeführt. (vgl. Hauptmann, Gerhart: *Die Ratten*, S. 732.)

³⁷⁰ Hauptmann, Gerhart: *Die Ratten*, S. 751.

³⁷¹ Ebd., S. 774.

³⁷² Ebd., S. 777.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Ebd., S. 778.

seine grundsätzliche Überzeugung zum Ausdruck, dass, „wenn sich das deutsche Theater erholen will“, eine Rückbesinnung „auf den jungen Schiller, den jungen Goethe des ‚Götz‘ und immer wieder auf Gotthold Ephraim Lessing“³⁷⁵ notwendig sei. Direktor Hassenreuter antwortet angesichts der selbstsicheren Belehrungen seines Schülers mit folgendem Befund: „Wenn die menschliche Arroganz und besonders die der jungen Leute kristallisiert werden könnte, die Menschheit würde darunter wie eine Ameise unter den Granitmassen eines Urgebirges begraben sein.“³⁷⁶ Hassenreuter fühlt sich von jungen Menschen wie Spitta „um den Lohn unserer Mühe“ betrogen und macht seinem gesteigerten Unmut Luft, indem er sie „in den Staub“³⁷⁷ verwünscht.

Während Walsers Figuren auf ihren schauspielerischen Misserfolg vordergründig protestlos reagieren, wird in Hauptmanns Stück vehement Gegenwehr geübt. Die jugendliche und die erwachsene Generation stehen einander feindlich gegenüber – aus ihrem Streit gehen letztlich beide Seiten als Verlierer hervor. Anders bei Walser: In seinen Texten wird auf der Oberfläche kein konflikt-, sondern ein verständnisvolles Verhältnis zwischen Menschen, die unterschiedlicher Überzeugungen sind, dargestellt. Aus diesem Grund erscheint die im gesellschaftlichen Machtgefüge schwache Person nicht unterlegen. Während sich Spitta in Hauptmanns *Die Ratten* durch sein ungestümes Verhalten selbst schwächt und angreifbar macht, beweisen Walsers zurückhaltende und schweigende junge Menschen ihre Souveränität. Dass sie auf das geringschätzende negative Urteil über ihre schauspielerischen Fähigkeiten kaum eine Reaktion zeigen, heißt nicht, dass sie es einverstanden und unkritisch hinnehmen. Es erscheint vielmehr so, dass aus ihrer Sicht die berühmten Schauspieler/innen mit ihren „verstaubte[n] Lorbeerkränze[n]“ (BA 10, 79) jegliche Autorität verspielt haben. Ihr als alternativlos argumentiertes Urteil erübrigt jede Diskussion, zeugt es doch von einer stereotypen und festgefahrenen Kunstauffassung und von keinerlei Aufgeschlossenheit einem anderen, neuen Theaterverständnis gegenüber. Da Walsers jugendliche Figuren die Meinung der erwachsenen Machtpersonen jedoch bestehen lassen, ohne sie zu bekämpfen, erfährt ihre konträre Position eine Stärkung. Die Selbstüberschätzung der Hofschauspielerin etwa, die die Grenze zur Arroganz deutlich überschreitet, lässt diese als lächerlich und gering erscheinen, während die Sympathie und das eigentliche Interesse dem jungen Mann zukommen. Dieser wird von der Hofschauspielerin mit Worten entlassen, die deutlich machen, dass sie an einem Dialog, den sie als vage Möglichkeit in zeitliche Ferne rückt, nicht interessiert ist. Walser beendet seinen Text sodann ohne Wortmeldung des jungen Mannes und dreht damit die

³⁷⁵ Hauptmann, Gerhart: *Die Ratten*, S. 778.

³⁷⁶ Ebd., S. 779.

³⁷⁷ Ebd., S. 779f.

Verhältnisse um: Nicht der zum Vorsprechen aufgeforderte junge Mann, sondern die Hofschauspielerin hält einen Monolog, der tatsächlich kritisch zu beurteilen ist.

Ich bin so froh, lieber junger Mann, Sie haben warnen und abschrecken zu dürfen. [...] Gehen Sie jetzt. Leben Sie wohl. Nein, nein, besuchen Sie mich nie mehr. Lassen Sie die ganze Theaterei stramm beiseite, baden Sie ihre Empfindungen in natürlicheren Quellen, werfen Sie sich in gute, männliche Pflichten, und wenn Sie dreißig Jahre alt geworden sind, können Sie zu mir kommen und mir erzählen, was sie errungen, erlitten und erlebt haben. Ich freue mich darauf, Sie so lange aus dem Gesicht zu verlieren; das verspricht mir die Freude, Sie als festen Menschen wiederzusehen. Hier. Behalten Sie das. Es ist mein Bild. Vergessen Sie nie, was ich Ihnen gesagt habe. (BA 10, 65)

Die Frage ist, wie solche Aussagen, die ein bestimmtes Leben verbieten bzw. vorschreiben, prinzipiell zu verstehen sind. Im Rückgriff auf John L. Austins Sprechakttheorie lassen sich Wertungen, wie sie in Walsers Texten gegenüber Jugendlichen vorgenommen werden, mit dem Begriff der Performativität genauer einordnen. Austin zufolge sind Äußerungen dann performativ, wenn „etwas *sagen* etwas *tun* heißt“, wenn eine Handlung stattfindet, „*dadurch daß*“ bzw. „*indem*“³⁷⁸ etwas gesagt wird. Um diesen Vorgang genauer zu bestimmen, differenziert Austin „zwischen illokutionären und perlokutionären Sprechakten, also zwischen Handlungen, die kraft der Worte, und solchen, die als Folge von Worten ausgeführt werden“³⁷⁹. Das Sprechen der Machtpersonen in Walsers Texten ist als ein illokutionärer Sprechakt aufzufassen, als ein „Akt, den man vollzieht, *indem* man etwas sagt“³⁸⁰. Autoritätspersonen, die über die schauspielerischen Fähigkeiten anderer urteilen, sind nicht nur dazu aufgefordert, den Wert einer künstlerischen Tätigkeit festzulegen, sie sind, indem sie performativ agieren, auch in der Lage, jemanden zum/r Schauspieler/in zu ernennen bzw. jemandem die Existenz als Schauspieler/in abzusprechen. Der illokutionäre Sprechakt übt also eine Wirkung aus, welche wiederum entsprechende Reaktionen verlangt. Der junge Mann in *Die Talentprobe* muss der Aufforderung, dem Urteil der Hofschauspielerin zu glauben und „die ganze Theaterei stramm beiseite [zu lassen]“ (BA 10, 65), gehorchen. Indem er „der Schauspielerin beide Hände [küßt]“ (BA 10, 64), gibt er ihr – zumindest dem äußeren Anschein nach – das Versprechen der Gehorsamkeit.³⁸¹ Mit Hilfe von Austin lassen sich die illokutionären Sprechakte in Walsers Texten noch genauer als „verdiktive Äußerungen“ spezifizieren, worunter man etwa „Urteile einer Jury“ versteht, deren Ziel es ist, „über eine Frage zu entscheiden – sie betreffe Werte oder Tatsachen –, über die man aus

³⁷⁸ Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words). Deutsche Bearbeitung v. Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 1979, S. 35.

³⁷⁹ Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen v. Kathrina Menke u. Markus Krist. Berlin: Suhrkamp 2006, S. 72.

³⁸⁰ Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte, S. 117.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 133.

unterschiedlichen Gründen nur schwer Gewißheit erlangen kann³⁸². Der übergreifende Charakter verdiktiver Äußerungen, der in Robert Walsers Texten sehr deutlich gemacht wird, besteht darin, dass mit unbegründeter und ungerechtfertigter Sicherheit Fragen erledigt werden, die zwar besprochen und diskutiert, aber nicht letztgültig beantwortet werden können. Da das Wissen, ob jemand Schauspieler/in werden *kann*, unsicher ist, wird problematischerweise bestimmten Personen die Macht zugesprochen, darüber zu entscheiden, ob jemand Schauspieler/in werden *darf*.

Auf die Anmaßung, eine solche Entscheidung über einen Menschen zu treffen, wird nicht nur sensitiv reagiert, das Urteil selbst stellt eine von Reiz- und Erregbarkeit geprägte Äußerung dar. Solch emotionale, ja, nervöse Prozesse in Ruhe und bewusst zu reflektieren, ist ein Anliegen von Judith Butler. In ihrem Buch *Exitable Speech*, das dem Untertitel zufolge *A Politics of the Performative* entwirft, beschäftigt sie sich mit dem Phänomen der sogenannten „*hate speech*“³⁸³ und sucht nach Antworten auf die Frage, „[w]ie Sprache verletzen kann“³⁸⁴. Auch wenn der Begriff des Hasses in Bezug auf den hier fokussierten Untersuchungsgegenstand nicht ganz angemessen erscheint, so können Walsers Texte sehr wohl unter dem Gesichtspunkt verletzenden Sprechens gelesen werden. Butler betrachtet *hate speech* als einen illokutionären Sprechakt, da „sie im und durch den Augenblick des Sprechens verletzt und das Subjekt durch die Verletzung konstituiert“³⁸⁵ sowie seiner „Rechte und Freiheiten“³⁸⁶ beraubt. Eben diesen Prozess deckt Walser auf – etwa in seinem dramatischen Text *Was macht mein Stück?*, in dem nicht ein Schauspieler, sondern ein Autor vorstellig wird, der bei einem Theater „vor zwölf Jahren ein Stück eingereicht“ (SW 15, 42) hat und nun das Gespräch mit dem Direktor sucht, da er auf seine Einreichung keine Reaktion erfahren hat. Im „*Theaterdirektionszimmer*“ (SW 15, 41) werden ihm sogleich folgende beleidigenden und abweisenden Fragen entgegengeworfen: „Wer hat mir das angetan, wer sind Sie, zu welcher Tür sind Sie hereingekommen? Habe ich deshalb einen Stab von Bedienten um mich, daß ich keinen Moment vor Bettlern sicher sein soll?“ (SW 15, 42) Indem der Direktor den Autor erniedrigt und ihm die Rolle des unerwünschten Bettlers zuschreibt, „führt [er] eine performative Äußerung aus, die Unterwerfung erzeugt“³⁸⁷ und eine klare Hierarchie festlegt. Der Direktor lehnt ein Gespräch mit dem Autor ab, er gesteht diesem nicht einmal das Recht zu, sein Anliegen vorzubringen. Dass es der Autor bis ins

³⁸² Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte, S. 169.

³⁸³ Butler, Judith: Haß spricht, S. 44.

³⁸⁴ Ebd., S. 9.

³⁸⁵ Ebd., S. 44.

³⁸⁶ Ebd., S. 153.

³⁸⁷ Ebd., S. 129.

„Theaterdirektionszimmer“ geschafft hat, ist aus Sicht des Direktors bereits eine unerlaubte Grenzüberschreitung. Folglich verlässt dieser bald den Raum und schickt als Vertretung fünf Dramaturgen, die dem Autor nacheinander klarmachen, dass sie für ihn und sein Anliegen „keine Zeit“ (SW 15, 43) haben. Der erste Dramaturg, der sich über die „schlotternde[] Schäbigkeit“ des Autors beklagt, bezeichnet dessen Stück als „schlecht[]“ (SW 15, 43) und lässt den Autor gar nicht zu Wort kommen, sondern überlässt die Bühne sogleich einem zweiten Dramaturgen, der seine Eile mit „ein bißchen Zahnweh“ begründet, was sich jedoch als Ausrede herausstellt, denn er sagt: „Wenn Sie mir interessanter wären, würde ich Sie fragen, was Sie begehren, aber ich finde, daß ich Eile habe, daß ich Sie bereits kenne, daß ich erschüttert bin, Sie derart vor mir stehen sehen zu müssen.“ (SW 15, 43) Auch der dritte Dramaturg hat viel zu tun „und muß ab (*in der Tür*) -treten“ (SW 15, 43), bevor sein Nachfolger kommt und behauptet, im Theater sei ein Brand, „Verwirrung“ (SW 15, 44) und eine Revolte der Schauspieler ausgebrochen. Dass Walsers dramatischer Text trotz seiner komödienhaft-temporeichen Tür-auf-Tür-zu-Elemente nur auf der Oberfläche komisch ist, wird spätestens klar, wenn der fünfte Dramaturg auftritt und den weinenden Autor fragt, „was [ihm] fehlt“, woraufhin dieser antwortet: „Alles.“ „Dann beneide ich Sie“, erwidert der Dramaturg lakonisch und „[g]eht gemütlich ab“, woraufhin ein Maler erscheint, der den Autor zur Hilfsarbeit auffordert und „fort[zerrt]“ (SW 15, 44). Erst dann kommt der Direktor zurück, der im Hintergrund gewartet zu haben scheint, bis sein Machtbereich vom Eindringling befreit worden ist, und der sich nun zufrieden zeigt: „Der Mann ist weg. Meine Herren Ausläufer scheinen es ihm besorgt zu haben.“ (SW 15, 44)

Walsers Text liest sich als treffender Kommentar zu immer noch aktuellen Debatten um Machtmissbrauch und prekäre Arbeitsbedingungen am Theater. Er bringt innerbetriebliche Probleme, die gemeinhin verborgen bleiben, auf die Bühne und konfrontiert das Theater zuerst einmal mit den eigenen Missständen, bevor es sich anderen gesellschaftlichen Problemen zuwendet. Dabei wird nicht nur ein kritisches Bewusstsein für verletzendes Sprechen geschaffen – in einer Äußerung des Autors gegenüber dem Theaterdirektor wird zudem „die Möglichkeit des Sprechakts als Akt des Widerstands“³⁸⁸ verdeutlicht: Der Direktor will sein Gegenüber zum Schweigen bringen, indem er es mit Fragen bedrängt, der Autor jedoch beantwortet diese schlagfertig und nimmt dem Direktor „seine performative Macht“³⁸⁹, da er dessen insgeheime Vorbehalte und Gewaltfantasien antizipiert. Auf diese Weise wird „dasselbe Sprechen von demjenigen wiederaufgenommen [...], an den es

³⁸⁸ Butler, Judith: Haß spricht, S. 250.

³⁸⁹ Ebd., S. 147.

gerichtet ist, und zurückgewendet [...] und damit zu einer Gelegenheit zum Dagegen- und Dadurch-Sprechen“³⁹⁰.

Direktor: Was wollen Sie? Und wie heißen Sie? Und wie heißt Ihr Stück?

Autor: Ich will nichts, ich habe keinen Namen, und das Stück schämt sich seines Titels. Sie sehen mich purpurrot vor Zorn, mein Herr, aber ich ersuche Sie dringendst, meine Aufwallungen lächerlich finden zu wollen. Lassen Sie mich die Treppe hinunterwerfen. Ohrfeigen Sie mich und waschen Sie sich die Hände, die der Schlag verunreinigt hat, in meinem Blute ab. Wenn Sie es befehlen, schneide ich mir die Kehle auf. (SW 15, 42)

Der Autor überrascht und irritiert den Direktor, indem er sagt, was dieser heimlich denkt und erhofft. Er spricht sich selbst und seinem Stück jeglichen Wert ab und bietet sich als Gewaltopfer an. Er verwirklicht damit einen Gedanken von Judith Butler, der zufolge „der herrschende, autorisierte Diskurs *enteignet* werden kann“, wodurch eine „subversive[] Resignifikation“³⁹¹ ermöglicht wird. Er zeigt, „welche performative Macht [darin] liegt [...], wenn man sich gerade die Begriffe aneignet, von denen man verletzt wurde, um ihnen ihre degradierende Bedeutung zu nehmen“³⁹². Die Raffinesse des Autors besteht darin, dass er eine bevorstehende Verletzung vorwegnimmt und damit dem Direktor sein Gewaltpotential und seine Autorität entzieht. Dem Direktor bleiben keine Beleidigungen mehr, die der Autor nicht bereits selbst ausgesprochen hat, er kann auch nicht der Aufforderung zur Gewalt nachkommen, da er sich so dem Unterlegenen gehorsam erweisen würde. Der Autor ist dem Direktor gegenüber zwar ehrlich, wenn er Gefühle wie Scham und „Zorn“ offen zugibt, gleichzeitig sind viele seiner Äußerungen als „uneigentlich[]“³⁹³ zu verstehen. Die Verneinung jeglichen Willens, die im Angebot, dem eigenen Leben ein Ende zu setzen, gipfelt, ist etwa als Spiegelung der brutalen Gleichgültigkeit und Menschenverachtung des Direktors zu verstehen. Auch die Leugnung eines eigenen Namens entspricht keiner Tatsache, sondern führt dem Direktor seine geringschätzende Haltung vor. Der Autor beweist damit, dass er sein Gegenüber und die Situation, in der er sich befindet, genau durchschaut und indem er sein Wissen auf indirekte Weise gezielt und treffsicher zum Ausdruck bringt, übernimmt er die Kontrolle. Es gelingt ihm, durch „enteignete performative Äußerungen [...] die herrschenden Formen von Autorität und deren Ausschlußmechanismen sichtbar [zu] machen“³⁹⁴. Der Direktor erkennt, dass seine Machtposition von einem nur dem Anschein nach schwachen Gegenüber durch kampflustigen Scharfsinn in Unsicherheit gebracht wird, woraufhin er die Flucht ergreift und sich von seinen Dramaturgen, seinem „Stab von

³⁹⁰ Butler, Judith: Haß spricht, S. 147f.

³⁹¹ Ebd., S. 246.

³⁹² Ebd., S. 247.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd.

Bedienten“ (SW 15, 42), verteidigen lässt. Diesem gelingt es schließlich die kritische Stimme zum Verstummen zu bringen, indem er sie gar nicht erst zu Wort kommen lässt, sondern – einem physischen Gewaltakt gleich – niederredet.

Walters Texte zeichnen sich ganz grundsätzlich dadurch aus, dass sie Figuren, die Rückschläge erfahren, nicht als Verlierer/innen erscheinen lassen. Das Scheitern findet vielmehr in einer Gesellschaft statt, in der Erfolg unter Verdacht zu stellen ist. Obwohl sich die Enttäuschung der Jugendlichen über die Nichterfüllung ihrer Wünsche nicht verleugnen lässt, entwickeln sie meist sogleich eine alternative, neue Leidenschaft. Auch Fritz im nach ihm benannten Prosatext will ursprünglich „eine Bühnenberühmtheit“ werden – nachdem ihm dieses Vorhaben jedoch nicht gelingt, begeistert er sich ebenso für den „gutbezahlten, sehr angenehmen Vertrauensposten“ bei einer „schöne[n] vornehme[n] Dame“ (BA 13, 55f.). Zuvor bringt er zwar den Schmerz, den ihm das Scheitern seiner Theaterambition bereitet, zum Ausdruck – allerdings so theatralisch übersteigert, dass sich durchaus Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit einstellen. Er sieht „[s]eine Hoffnungen geknickt, [s]eine Aussichten zerschnitten, [s]einen Erfolg vernichtet, [s]eine Wünsche zerfetzt und zerrissen, den Boden unter [s]einen Füßen in Flammen, [s]einen Mißerfolg im blühendsten Zustand und [s]ich selbst kalt fallen gelassen“ (BA 13, 55). Rückblickend bereut er sein Streben nach künstlerischem Erfolg und ist der Meinung, dass es „sicher besser gewesen [wäre], nie zu Leuten von Ruhm und Rang zu laufen, um einige flüchtige Beachtung zu finden“ (BA 13, 55). Musste er erleben, wie sein ehrgeiziger Eifer nach Anerkennung und Aufmerksamkeit zurückgewiesen wird, so erfährt er nun, dass es auch ganz anders sein kann. Denn – so erzählt Fritz – es „trat mir eines Tages auf der Straße, auf der ich wirr umherirrte und -schwirrte, eine schöne vornehme Dame entgegen, die mich unvermuteterweise fragte, ob ich der tüchtige Packer sei, den sie seit langem vergeblich suche“ (BA 13, 55). Fritz begegnet einer ihm unbekannten Person, die – ohne ihn näher kennengelernt zu haben – von seinen Fähigkeiten überzeugt ist und ihm das Gefühl gibt, gebraucht und gewollt zu werden. Walser bietet auf diese Weise einen Gegenentwurf zu wettbewerbs- und konkurrenzbasierten Auswahlverfahren, denen sich junge Menschen normalerweise unterziehen müssen, um kämpferisch ihre Durchsetzungskraft zu beweisen. Eine klar ablehnende Haltung gegenüber solchen Talentproben bringt Walser mehrmals zum Ausdruck. So schildert etwa ein Prosatext aus den Mikrogrammen ein Gespräch „über diverse Dinge, die die Öffentlichkeit angehen“, in dem auf ebendieses Thema eingegangen und eine klare Haltung bezogen wird:

„Lawinenartige Offensiven von Talentproben“, rief ich pathetisch aus, indem ich gleichzeitig meine Stimme auf's Lebhafteste dämpfte, „sollen unter keinen Umständen irgendeinem

Individuum begegnen müssen.“ Mein Partner gab mir recht, indem er angezeigt fand zu äußern, Fähigkeiten seien im Grund nichts als eine versteckte Frechheit, geeignet, Mißliebigkeiten hervorzurufen. In der Tat ist uns scheinbar allen am ehesten geholfen, wenn ein jeder sich solider Mittelmäßigkeit befleißigt. Wenn einer mehr kann, intelligenter ist als sein Nebenmensch, soll er mit allen verfügbaren Mitteln, und solche finden sich, falls man danach sucht, zahlreich, im Flug, den seine Rührigkeiten und Emsigkeiten begonnen haben zu entfalten, aufgehalten werden. (ADBG 5, 306f.)

Erfolg beruht so gesehen vor allem auf „Rührigkeiten und Emsigkeiten“ – er ist der lächerliche Lohn für kindische Tüchtigkeit und Fleiß. Wenn man sich hervortut, indem man andere rührt, so ist klar, dass „die Beurteilung der Performanz“ nicht nach objektiven Maßstäben erfolgt, sondern „viel stärker von impliziten und subjektiven Kriterien, [...] (also von intuitivem und emotional gefärbtem Wissen) der ‚Jury‘“³⁹⁵ abhängig ist. Walser legt nahe, sich solchen tendenziösen und beliebigen Bewertungsmechanismen zu entziehen, indem man sich nach außen hin durchschnittlich gibt und damit nicht affizierend wirkt. Es ist bedenkenswert, diese Forderung nach „solider Mittelmäßigkeit“ auf den Bereich der Kunst zu übertragen, in dem das Streben nach Außergewöhnlichkeit geradezu paradigmatisch ist. Was hieße es etwa für Schauspieler/innen der Forderung nach Mediokrität nachzukommen? Walser gibt diesbezüglich in seinem Text einen subtilen Hinweis, indem er die Sprechweise der Erzählinstanz scheinbar widersprüchlich charakterisiert. Der Ausruf, mit dem diese sich gegen Talentproben wendet, wird als „pathetisch“ und „[ge]dämpft[]“ charakterisiert. Die für gewöhnlich hohe Lautstärke einer pathosgefüllten Exklamation erscheint reduziert und entspricht eher einem normalen Sprechen – sie passt sich einem Mittelmaß an. Was dennoch erhalten bleibt, ja, sogar gesteigert wird, ist die Dringlichkeit der Aussage, die nun nicht mehr aufgrund äußerlicher Effekte, sondern wegen ihrer Gewichtigkeit zum Ausdruck kommt. Für Walser stellt es keinen Widerspruch dar, wenn das Dämpfen, das man mit einer Besänftigung und Abmilderung verbindet, als äußerst lebhaft beschrieben wird. Die Beruhigung erscheint als ein aktiver und dynamischer Prozess, der eine „Mittelmäßigkeit“ entstehen lässt, in der keine Hierarchien und keine Konkurrenz herrschen, sondern ein Sich-Zurücknehmen zugunsten der Gemeinsamkeit.

1914, also fünf Jahre nach der Veröffentlichung des nach ihm benannten Textes, taucht Wenzel in einem Kurzprosatext abermals auf. Darin lässt Walser ihn, dem es nicht gelungen ist, Schauspieler zu werden, ein *Stellengesuch* (SW 4, 125) schreiben und greift das Motiv eines jungen Menschen, der „sich selber seinen Beruf zu wählen“³⁹⁶ bemüht, erneut auf, indem er die Textsorte des Bewerbungsschreibens ad absurdum führt. Wenzel will nun nicht

³⁹⁵ Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 210.

³⁹⁶ Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser, S. 312.

mehr Schauspieler werden, sondern sucht in einer „Firma“ (SW 4, 125) ein „stilles, süßes, kleines Plätzchen im Schatten“ (SW 4, 126). Seine Qualifikation für die Stelle, die er einnehmen zu dürfen hofft, beschreibt er folgendermaßen:

Große und schwierige Aufgaben kann ich nicht lösen und Pflichten weitgehender Natur sind zu schwer für meinen Kopf. Ich bin nicht sonderlich klug, und was die Hauptsache ist, ich mag den Verstand nicht gern so sehr anstrengen, ich bin eher ein Träumer als ein Denker, eher eine Null als eine Kraft, eher dumm als scharfsinnig. Sicherlich gibt es in Ihrem weitverzweigten Institut, das ich mir überreich an Ämtern und Nebenämtern vorstelle, eine Art von Arbeit, die man wie träumend verrichten kann. (SW 4, 126)

Die Lust am Rollenspiel scheint Wenzel nicht verloren zu haben: Hinter der Bescheidenheit verbirgt er sein äußerst selbstbewusstes, fast schon freches Wesen und versteht es, sich auf schlaue Weise unangreifbar zu machen, indem er seine fundamentale (Institutionen-)Kritik mit dem Anschein von Naivität vorbringt. Eine Textsorte, die normalerweise dazu dient, individuelle Fähigkeiten und Stärken zu präsentieren, gebraucht Wenzel, um persönliche Eigenschaften zu beschreiben, die in einer leistungsorientierten Arbeitswelt als Schwächen gelten. Seine Verweigerung gegenüber der Forderung der Selbstdarstellung ist so radikal, dass sie als Kritik am wettbewerbsmäßigen „Kampf[] um Sichtbarkeit und Wertschätzung“³⁹⁷ zu verstehen ist. Eine Gesellschaft, in der Menschen aufgefordert sind, sich im Schein von Unfehlbarkeit zu präsentieren, ist schlicht und einfach verlogen – das macht Wenzel mit seiner Ehrlichkeit deutlich.

Da Wenzels Bescheidenheit in *Das Stellengesuch* als Ausdruck größten Selbstbewusstseins erkennbar wird, lässt sich auch seine Schüchternheit, die im 1909 veröffentlichten Prosatext *Wenzel* angesprochen wird, neu verstehen. Es ist interessant, dass es nicht eine fremde, hierarchisch über ihm stehende Person, sondern seine Schwester ist, die dem Protagonisten einen schüchternen Charakter attestiert. Die beiden Geschwister trocknen in der Küche gemeinsam das Geschirr ab, wobei sich die Schwester veranlasst fühlt, dem Bruder ihre persönliche Meinung über seinen Wunsch, Schauspieler zu werden, mitzuteilen. Die Situation, die Walser hier darstellt – er leitet sie als „Auftritt“ (BA 10, 81) mit dramentypischen Regieanweisungen ein – erinnert zwar vordergründig an jene Szenen, in denen über jugendliches Schauspielertalent negativ geurteilt wird, sie dient Walser diesbezüglich jedoch vor allem als Kontrast, der deutlich macht, wie wohl bedachter und begründeter Rat auf aufrichtige und vor allem einfühlsame Weise vorgebracht werden kann. Wenzel bezeichnet das Gespräch mit seiner Schwester zwar als sehr „schmerzlich[]“, jedoch auch – und das ist entscheidend – als „weich[]“ (BA 10, 81). Wenzels

³⁹⁷ Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 212.

Schwester Mathilde [...] sagt: „O, Wenzel, ich glaube halt doch nicht so recht an dein Talent. Denke doch nur an den eleganten jugendlichen Liebhaber von Müller. Du mein Gott, was bist du für ein grobes, gewöhnliches Kräutchen dagegen. Was hast du für Manieren. Glaubst du, mit dem bißchen Begeisterung, das du hast, auf die Welt der Bretter hinaufgelangen zu können? Sieh dich doch an! Oder glaubst du, du kämest aus in der großen Welt mit deinen paar Maria-Stuart-Rollen, oder Mortimer, oder wie der Herr heißt, den du immer beim Schuhwischen vor dich her deklamierst? Ich kann mir das nicht so recht denken. Hast du jemals Handschuhe getragen? Du bist ja doch zu so etwas viel, viel zu schüchtern. Du kannst nicht einmal den Mund auftun, wenn meine Freundinnen da sind, wieviel weniger auf offener Bühne vor aller versammelter Welt Augen. Das mag für andere das Leichteste sein, für dich aber ist es schwer, glaube mir das. Mach du lieber Gedichte.“ (BA 10, 81f.)

Wichtig ist, dass die Schwester ihre Gedanken klar als persönliche Meinung kennzeichnet. Sie teilt ihrem Bruder ihren subjektiven Eindruck mit, von dem sie zwar überzeugt ist, den sie jedoch nicht als einzig gültige Wahrheit darstellt. Hier spricht keine Expertin – was die Namen der von ihr genannten Dramenfiguren betrifft, ist sie etwa durchaus unpräzise –, aber eine Vertrauensperson, die den Menschen, dem sie ihren Rat ausspricht, gut kennt und aus Zuneigung kritisiert. Eben diese Anteil nehmende Aufrichtigkeit verleiht ihrer Rede Autorität – dass ihre Argumentation in mancher Hinsicht als mangelhaft einzuschätzen ist, tritt demgegenüber in den Hintergrund. Zudem schließt Mathilde mit einer ermutigenden Aufforderung, einem Vorschlag, der dem Bruder eine neue Richtung in seine Zukunft weist und von ihm in seiner Antwort dankbar angenommen wird: „[W]enn du mir zumutest, statt an den schönen Schauspielen zu hängen, Gedichte zu machen, so muß ich dir meinerseits danken.“ (BA 10, 82) Die Behauptung seiner Schwester, er wäre aufgrund seiner Schüchternheit nicht dazu geeignet, Schauspieler zu sein, belässt Wenzel jedoch nicht unkommentiert. Seiner schüchternen Art, die ihn nicht nur im Privaten, sondern auch auf der Bühne auszuzeichnen scheint, ist er sich durchaus bewusst – er verteidigt sie jedoch als künstlerische Haltung, die in besonderer Weise für Schauspieler/innen anstrebenswert ist.

[I]ch meine, es kommt in der Kunst allein auf das freche Maul auch nicht immer an. Was sind das für Künstler [...]. Soviel wie die kann ich bald auch noch. Aber freilich, ein glänzendes Auftreten, unverfroren wie nichts in der Welt sonst, das besitzen sie. Da kann ich ihnen lange nachspringen, bis ich sie nur eingeholt, geschweige denn überflügelt habe. (BA 10, 82)

Schamlos um vorteilhafte Wirkung bestrebte Schauspieler/innen, wie sie Wenzel an dieser Stelle beschreibt, kann man mit Andreas Reckwitz als „*Performanzarbeiter*“ bezeichnen – „ihre Arbeit besteht im Kern in einer anerkannten Performanz vor dem Publikum, das hier unmittelbar Nachfrager und Konsument ist“³⁹⁸. Schüchterne Schauspieler/innen sind in der Lage, diesen ausbeuterischen Vorgang der (Selbst-)Vermarktung zu durchbrechen. Sie

³⁹⁸ Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 209.

bewahren ihre Eigenart, da sie vornehmlich nicht um den Gewinn von Anerkennung bemüht sind, sondern um die Vermittlung einer unter der täuschenden Oberfläche befindlichen dritten Sache.

Keine Stärken haben

In einem auf den 12. Februar 1927 datierten Brief erinnert sich Robert Walser dankbar an einen „soeben“ verstorbenen, nicht namentlich genannten „Freund“ (BA 2, 276) – vermutlich handelt es sich um den Publizisten und Herausgeber Siegfried Jacobsohn –, der ihm bei seiner schriftstellerischen (Weiter-)Entwicklung eine bedeutende Hilfe war. (vgl. BA 2, 276) Diese Erinnerung führt Walser zu folgender grundsätzlichen Erkenntnis: „Andere sinds, die die Quellen entdecken helfen, die in uns oft ohne unser Wissen vorhanden sind.“ (BA 2, 276) Walser betont, dass neben der Selbstreflexion ein Blick von außen förderlich und unverzichtbar sein kann, um persönliche Fähigkeiten zu erkennen und in der Folge auch zu unterstützen. Stellt das Werturteil über Menschen meist einen verletzenden Übergriff dar, so verdeutlicht Walser – etwa im Gespräch Wenzels mit seiner Schwester –, dass die Einschätzung individueller Stärken und Schwächen auch ehrlich freundlich erfolgen kann. Ein solcher ungezwungener Blick zeigt auch Auswirkungen auf künstlerische Tätigkeiten, die folglich wie von selbst ihre Beständigkeit beweisen oder ohne Aufheben aufgegeben werden. Wiederholt vermitteln Walsers Texte die Auffassung, dass von einem Talent nur dann die Rede sein kann, wenn es zufällig, sozusagen unabsichtlich entdeckt wird. Sobald sich Menschen jedoch darum bemühen, anderen ihre besonderen Fähigkeiten zu beweisen und damit Erfolg zu haben, entstehen Konflikte, die sowohl das Urteilsvermögen der Prüfenden als auch die Begabung der Geprüften in Frage stellen. Besonders deutlich wird das in Walsers Dramolett *Die Knaben*, wenn Franz, der ans Theater gehen will, um sich „dort ein lebendiges Leben einzurichten“ (SW 14, 8), seinem Freund Hermann vom Vorsprechen bei einem Schauspieler berichtet:

Hermann: Was sagte der Schauspieler Jank zu dir?

Franz: Ich hätte kein Talent; mir fehle der göttliche Funke.

Hermann: Was ist das?

Franz: Das Talent. Ich will es dir breiter erklären. Er hieß mich, ihm ein Gedicht oder eine Rede vorzutragen.

Hermann: Das konntest du doch ausgezeichnet.

Franz: Ich konnte es nicht ausgezeichnet; denn des Mimen Miene verzog sich während des Vortragens zu einem besorgten Lächeln, womit man die Talentlosigkeit tröstet.

Hermann: Und hast du das so hingenommen und bist abgefahren?

Franz: Zuerst wurde der göttliche Funke erklärt und alsdann mir erklärt, daß ich mich mit dem Schwindel von Bühnenlaufbahn zu empfehlen hätte. Er hatte feine Lippen, strenge Sprache,

edle Manieren, stramme Haltung, ruhige Bewegung, vornehmes Tun, und das, was man Gebärde nennt, war ihm wie angegossen. Mir aber wurde dies alles unheimlich, ich weinte fast. Da sagte der freundliche große Mann: Mein Lieber, es ist nicht anders, Ihnen fehlt der göttliche Funken.

Hermann: Hierauf gingst du?

Franz: Nein, denn ich hatte noch anzuhören, wie der göttliche Funken noch einmal zerlegt und ausgepackt wurde; es wurde mir schlecht dabei, und nun habe ich genug von der Kunst, wenn sie ein Funken sein soll. Mit Funken will ich nichts zu tun haben. (SW 14, 12f.)

Franz richtet sich mit seiner Kritik nicht nur gegen problematische „Ausschlussmechanismen“³⁹⁹. Ganz grundsätzlich und direkt betont er zudem, dass eine Beurteilung künstlerischer Qualität auf Basis so vager und tendenziöser Vorstellungen wie jener vom „göttliche[n] Funke[n]“ die Kunst in ihrer Gesamtheit zweifelhaft erscheinen lässt. Die Rede von Talentiertheit bzw. Genialität, die auf subjektiven „Bewertungsformen und Affizierbarkeiten“⁴⁰⁰ beruht, befördert diesen Zweifel, übergeht sie doch durch Anwendung vereinfachender Schablonen die individuellen Persönlichkeiten von Kunstschaffenden. Es ist bezeichnend, dass das religiös-mystisch konnotierte Bild des „göttliche[n] Funke[ns]“ eine Verbindung zum Feuer aufweist, während die zu entdeckenden „Quellen“ (BA 2, 275), von denen Walser im Brief spricht, auf das Wasser verweisen. Es handelt sich hierbei also um zwei konträre Vorstellungen. Handelt es sich beim „göttliche[n] Funke[n]“ um eine flüchtige äußere Erscheinung, die etwas in einem bestimmten Licht erscheinen lässt, so sind die „Quellen“ durch intensive Vertiefung und Nachforschung im Inneren eines Menschen aufzuspüren und dann an die Oberfläche zu befördern. Das schnelle Zu- bzw. Absprechen von Talent – wie es bei der Rede vom „göttliche[n] Funke[n]“ stattfindet – bedient sich eines oberflächlichen und klischeehaften Denkens, das jegliche Diskussion, jede ernsthafte Auseinandersetzung unterbindet. Das Interesse gilt nicht mehr der Eigenart jedes Menschen, sondern der scheinbaren Einzigartigkeit weniger, ausgewählter Menschen.

Wenn Menschen, Dinge, Orte oder Kollektive einzigartig erscheinen, wird ihnen ein Wert zugeschrieben und sie erscheinen gesellschaftlich wertvoll. Umgekehrt – und von erheblicher gesellschaftlicher Tragweite – gilt dann aber auch: Wenn ihnen die Einzigartigkeit abgesprochen wird, sind sie *wertlos*.⁴⁰¹

Dass diese Entwertung durchaus als Gewaltakt erlebt werden kann, macht Walser in seinem Dramolett deutlich. Franz, der vom Schauspieler zuerst beinahe zum Weinen gebracht und dem dann „schlecht“ wird, erlebt mit der Infragestellung seiner jugendlichen Leidenschaft nicht nur eine Gefühlsverletzung, sondern auch einen Angriff auf sein körperliches

³⁹⁹ Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 81.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 222.

⁴⁰¹ Ebd., S. 16f.

Wohlbefinden. Dass Walser mit dem Schlecht-Werden nicht nur das Gefühl der Übelkeit meint, liegt in diesem Zusammenhang auf der Hand: Franz ist einer Kategorisierung in ‚gut‘ und ‚schlecht‘ ausgeliefert. Er, dem jegliches Talent abgesprochen wird, der angeblich schlecht ist, bedient sich jedoch dieser Zuschreibung und kehrt sie selbstbewusst in einen Protest um: Ihm wird schlecht angesichts des Verhaltens des über ihn bestimmenden Schauspielers. In einer Gesellschaft, die einzig dem als besonders Geltenden Wert beimisst, werden Menschen wie Franz an den Rand gedrängt – sie erfahren die „soziale und kulturelle Polarisierung und Ungleichheit“⁴⁰², die Andreas Reckwitz von derartigen sozialen Tendenzen ableitet. Ihm zufolge trägt die „Prämierung partikularer Identitäten“, die mit einer Unterscheidung „zwischen Wertvollem und Wertlosem“ einhergeht, zur Entstehung von „Nationalismen, Fundamentalismen und Populismen“⁴⁰³ bei und führt in weiterer Folge zu Aggression. Eben diese Entwicklung machen auch Walsers Knaben durch, die sich gegen ihre ursprünglichen – zumeist künstlerische Berufe vorsehenden – Pläne entscheiden und stattdessen den Entschluss fassen, Soldaten zu werden. „Kunst und Liebe kommen den drei jungen Leuten närrisch und töricht vor. Sie beschließen, Männer zu sein und in den Krieg zu ziehen.“ (SW 16, 265)

Dass es umgekehrt auch schädlich sein kann, eine besondere Begabung zugesprochen zu bekommen, macht Walser in seinem Prosatext *Das Talent* deutlich. Darin wird eine Situation entworfen, die sich als vollkommen konträr zu jener im eben besprochenen Dramolett erweist. Den Knaben, die sich erfolglos um Anerkennung bemühen, stellt Walser einen jungen Menschen gegenüber, dem allgemein großes Talent bescheinigt wird und der sich aufgrund der Unterstützung, die er deshalb erfährt, um sein Auskommen keine Sorgen zu machen braucht. Es ist nicht verwunderlich, dass Walser diese Geschichte als ein Märchen einführt. Die Einleitungsworte „Einmal war“ unterstreichen den realitätsfernen Charakter der Geschichte, wandeln die übliche Formel ‚Es war einmal‘ aber auch um und betonen, dass hier ein unwahrscheinlicher Ausnahmefall geschildert wird.

Einmal war ein Talent, das tagelang im Zimmer saß, zum Fenster hinausschaute und den Faulenzer spielte. Das Talent wußte, daß es ein Talent sei, und dieses dumme, unnütze Wissen gab ihm den ganzen Tag zu denken. Leute von Rang hatten dem armen, jungen Talent viel Schmeichelhaftes gesagt und ihm dementsprechend auch Geld gegeben. (BA 15, 90)

Als skandalös wird dargestellt, mit welcher Selbstverständlichkeit und Unverschämtheit sich das Talent seiner „gütigen, edelherzigen Geldgeber“ (BA 15, 90) bedient. In einem Brief

⁴⁰² Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 22.

⁴⁰³ Ebd.

behauptet es gegenüber einem Förderer, „fortgesetzt unterstützungsbedürftig“ zu sein, und besteht auf seinem „Recht auf weitere fette Vorschüsse“ (BA 15, 91). Um dieses durchzusetzen, fühlt es sich sogar berechtigt, eine Drohung auszusprechen: „Wehe Ihnen, vollkommen Unglücklichen, wenn Sie mir nicht umgehend so viel schicken, daß ich fernerhin den Tagedieb machen kann.“ (BA 15, 91) Die geradezu absurde Komik dieses dreisten Verhaltens gründet sich vor allem darauf, dass die Talentiertheit hier als essentialistische Eigenschaft missverstanden wird. Derjenige, der im Text namenlos bleibt und ständig nur als Talent bezeichnet wird, ist sich seiner Talentiertheit so gewiss, dass er glaubt, diese würde unhinterfragt feststehen und müsse nicht weiter bewiesen werden, weshalb er sich auch von den Personen, die ihm seine besondere Begabung erst zusprechen, unabhängig fühlt. Der Text jedoch macht deutlich, dass ein solches Gefühl auf einer Täuschung beruht, da Talentiertheit nicht als wesenhafte Eigenschaft, sondern als Zuschreibung erkennbar wird. Diese wiederum ist nicht die Folge einer Leistung, sondern einer Performanz, die den Eindruck besonderen Könnens vermittelt. Es verwundert daher nicht, dass Walsers Text an keiner Stelle eine konkrete Beschreibung dieser angeblich so außergewöhnlichen Fähigkeiten des Talents liefert. Schließlich verweist die Talentiertheit nur auf die Möglichkeiten eines Menschen, sie ist „das *Potenzial*, das man in ihm zu entdecken meint“⁴⁰⁴. In einer „potenzialorientierten Subjektivierungspraxis“⁴⁰⁵ werden Menschen „nicht nur unter dem Aspekt ihrer gegenwärtigen Fähigkeiten ab[ge]tastet, sondern auch unter dem ihres Entwicklungspotenzials, in der Zukunft Außergewöhnliches zu leisten“⁴⁰⁶. Das Talent ist somit nicht nur einem hohen Erwartungsdruck, der eine freie, unbeeinflusste Entwicklung kaum zulässt, ausgeliefert, es befindet sich auch in einem Konkurrenzverhältnis, einem „Wettbewerb der [...] *Talente*“⁴⁰⁷. Walsers Protagonist reagiert darauf mit Ermüdung und Trägheit und versucht, sich so einem System zu entziehen, das er gleichzeitig ausnützt, da es ihm erlaubt, „den Faulenzer [zu] spiel[en]“ (BA 15, 90). Der Wahnwitz seiner Situation besteht darin, dass ihn die Förderer trotz seines Faul- und Frechseins als unterstützungswürdig betrachten – sie stellen sich damit selbst bloß, bringen das Talent jedoch in eine bedrohliche Lage, da sein Protest gegen die „*Talentökonomie*“⁴⁰⁸ keine Wirkung zeigt. Es „[ging] einzig nur deswegen nicht erbärmlich zugrunde“, weil es sich „endlich doch noch sozusagen aus dem talentreichen Schlendrian auf[raffte]“. Das Talent „gab sich an die Welt preis, d. h. es wanderte auf und davon, und fern von allen Unterstützungen wurde es wieder es selber“ (BA

⁴⁰⁴ Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 206.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 207.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 206.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Ebd.

15, 91). Walser skizziert damit einen Weg, der aus der zerstörerischen Scheinwelt der Talentbekundungen heraus- und in einen Zustand zurückführt, in dem sich der Mensch wieder seiner selbst bewusst ist.

Den hochbegabten, genialen und göttliche Funken sprühenden Persönlichkeiten gegenüber stehen die *Dilettanten* (SW 15, 60–63), denen Walser nicht nur einen Kurzprosatext, sondern in seinem Werk generell große Aufmerksamkeit widmet. „Der Dilettant schlechtweg ist eine gute und sympathische Menschenerscheinung“ (SW 15, 61), stellt Walsers Sprechinstanz ganz grundsätzlich klar, um diese Einschätzung sodann durch genauere Differenzierung in mancher Hinsicht zu relativieren. So beschreibt Walser in seinem Text zwei gegensätzliche Ausprägungen des Dilettantismus, die er beide scharfer Kritik aussetzt. Vorerst wird auf einen künstlerischen Dilettantismus eingegangen, der vor allem im bürgerlichen Kulturbetrieb zu öffentlicher Anerkennung gelangen kann, da in diesem künstlerische Qualität nur eine Nebenrolle spielt. Die Hauptsache und das über den Wert eines Kunstwerks entscheidende Kriterium ist das auf Äußerlichkeiten beruhende gesellschaftliche Prestige der Künstler/innen.

Wie aber, wenn der Halbkünstler sich das Ansehen und Aussehen eines ganzen zu geben versteht, [...] wenn die absolute Nichtigkeit sich unendlich wichtig gebärdet? [...] Meist haben gerade diese „Meister“ in der Welt angenehmen Erfolg, sie erhalten Aufträge in Masse, und nicht selten macht man sie zu Professoren, oder man hängt ihnen eine glitzernde, höfische Auszeichnung an den Rockaufschlag, womit die also Dekorierten sich für alle Zeiten gegen alle mißbilligenden Angriffe geschützt glauben. (SW 15, 61)

Durch das Erlangen repräsentativer Ehrungen und Positionen kann es gelingen, über fehlendes Können hinwegzutäuschen, das ohne diese Verschleierung offensichtlich wäre. Der Vorwurf des Dilettantismus wird abgewehrt, indem auf einen Erfolg verwiesen wird, der jedoch nicht künstlerischer, sondern sozialer Art ist. Walsers Argumentation folgend ist Dilettantismus nur dann „gut[] und sympathisch[]“, wenn er offen und ehrlich eingestanden wird und sich nicht auf täuschende Weise hinter hohlen Formen verbirgt. Einen solchen Bluff erkennt Walser jedoch nicht nur bei den sich bürgerlicher Lebenslügen bedienenden „Halbkünstler[n]“, sondern auch bei anderen, den „gefährlichsten und unerfreulichsten Dilettanten“ (SW 15, 61):

Es sind dies Revolutionäre, solche, die in der Kunst Revolutionen zu inszenieren vorgeben, Dilettanten der äußersten Linken [...]. Angeblich kühne und schwungvolle Naturen, mengen sie sich in alles, was von der Öffentlichkeit und Obrigkeit gehaßt und verfolgt wird, indem sie sich in aller Biergemütlichkeit das Aussehen von armen Verfolgten, Bedrückten und Gezeißelten geben, um stolz darüber zu sein. Die Kunst liegt ihnen so wenig am Herzen wie das Land Spanien. Sie lügen, und gerade die Lüge ist die einzige, wirklich verabscheuenswerte Dilettanterie. Ein solcher kühner Dilettant malt oder beschreibt mit schlauer Vorliebe das

Verpönte, das grob Sinnliche, das Nackte und meint, da er einen gefährlichen Standort wählt, auch ein gefahrdrohender Neuerer zu sein. (SW 15, 62)

Walser gibt schonungslos zu erkennen, dass alles, was diese Dilettanten sind, mit dem Präfix pseudo- zu versehen ist. In problematische Gesellschaftsverhältnisse sind sie mindestens ebenso verstrickt, wie jene, die sie dafür kritisieren. Soziale Missstände nützen sie für ihre Zwecke aus – ihr Leid darunter ist nur prätentöse Simulation. Die Sache, für die sie sich einzusetzen vorgeben, wird angesichts ihrer vordergründig betriebenen Selbstinszenierung zur vernachlässigbaren Staffage. Gegen die Attitüde, sich nach außen hin durch einen vorgegaukelten Künstlerhabitus hervorzuheben, wendet sich Walser auch im Prosatext *Würzburg*, indem er Folgendes prinzipiell festhält: „[E]s hat keinerlei Zweck, sonderbar und seltsam erscheinen zu wollen. [...] Unser Grundsatz muß uns sagen, es sei in Bezug auf Auszeichnung streng geboten, daß einzig nur Fähigkeiten hervortreten.“ (BA 15, 42) Eben diese Fähigkeiten lassen die „Dilettanten der äußersten Linken“ jedoch vermissen, was sich vor allem in einem übersteigerten Willen zur Erneuerung ausdrückt. Dieser wird zwar behauptet, kann jedoch in keiner Weise umgesetzt werden und entpuppt sich damit als ein Zeichen der „Unkunst“ (SW 15, 62).

In der Kunst gibt es nie etwas zu erneuern, nur neu zu erfassen, nie etwas zu reinigen, nur selber reinlich zu sein, nie neue Werte zu schaffen, nur selber zu versuchen, wertvoll zu sein. Dilettanten aber sind gerade mit größter Vorliebe Neuerer, Reiniger und Welt-Umstürzer, während es doch in der breiten und weiten Welt durch sie nie etwas wird zu verbessern geben. [...] Treu, still und unstürmisch nach außen hin ist der echte Künstler. (SW 15, 62)

Die Veränderungen, die in Kunst und Gesellschaft bewirkt werden sollen, müssen die Künstler/innen zuerst und vor allem in ihrem eigenen Leben erreichen. Die mühsame Erfüllung dieser Selbstansprüche, die nach außen hin wenig Eindruck zu machen vermag, ist das entscheidende Kriterium zur Unterscheidung von Künstler/innen und Dilettant/innen. Grundlegend dafür ist eine Einstellung, die sich – um auf eine Formulierung von Judith Butler zurückzugreifen – durch „ein Ethos der Zurückhaltung“⁴⁰⁹ auszeichnet.

„As an unperfect actor on the stage“⁴¹⁰

In seinem Sonett 23 vergleicht William Shakespeare den Zustand der Verliebtheit mit der Situation eines Schauspielers, der auf der Bühne ängstlich in Konfusion gerät und – um eine

⁴⁰⁹ Butler, Judith: Wenn die Geste zum Ereignis wird. Aus dem amerikanischen Englisch v. Anna Wieder u. Sergej Seitz. Hg. v. Anna Babka u. Matthias Schmidt. Wien: Turia und Kant 2019, S. 78.

⁴¹⁰ Shakespeare, William: The Sonnets / Die Sonette. Englisch und in ausgewählten deutschen Übersetzungen. Hg. v. Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam 2014, S. 30.

umgangssprachliche Redewendung zu gebrauchen – ‚neben der Rolle ist‘. Dieser Schauspieler erscheint bei Shakespeare „As an unperfect actor on the stage / Who with his fear is put besides his part“⁴¹¹ und wird in deutschen Übersetzungen – etwa von Karl Lachmann⁴¹² oder Eduard Saenger⁴¹³ – mitunter als ‚schlecht‘ attribuiert. Robert Walser wäre es in diesem Fall wohl kaum in den Sinn gekommen, die Adjektive ‚unperfekt‘ und ‚schlecht‘ gleichzusetzen. Vor allem in Bezug auf das Theater ist Walser darum bemüht, zu zeigen, dass das Unvollkommene von besonderer Wirkungs- und Faszinationskraft ist, während Perfektion sehr oft langweilige Leblosigkeit bedeutet. Auch die Jugendlichen in Walsers Texten, die ihr schauspielerisches Können unter Beweis stellen wollen, sind zumeist unperfekte Schauspieler/innen. Wird ihnen ihre Unreife zwar als Fehler und Mangel vorgehalten, so ist aus Walsers Texten dennoch untergründig zu lesen, dass gerade in dieser vermeintlichen Schwäche eine besondere Qualität zu sehen ist. „Wie lieb ist dieses Noch-nicht-Können, dieses Noch-nicht-genügend-schmiegsam-Gewordene“, heißt es in einem dramatischen Text Walsers in Bezug auf eine „schülerinnenhafte Handschrift“ (SW 17, 458), wobei sich diese Aussage auch auf das Schauspiel beziehen lässt. Das souveräne Beherrschen des schauspielerischen Handwerks, das mit einer Professionalisierung einhergeht, hält Walser für weniger erstrebenswert als das Bewahren eines Anfängerstadiums, einer ursprünglichen, unverdorbenen Unbeholfenheit. Dieser Auffassung war auch Peter Zadek, der seine Arbeitsweise mit Schauspieler/innen folgendermaßen beschreibt: „[I]ch versuche, in den ersten Probenwochen lauter Profis in Dilettanten, besser: in Amateure zu verwandeln, die etwas aus Liebe und nicht aus Ehrgeiz machen. Ich versuche, ihnen all die Tricks, die sie auf der Bühne gelernt haben, abzugewöhnen.“⁴¹⁴ Zadeks Aufmerksamkeit galt nicht so sehr Schauspieler/innen, die sich durch „große[s] Können“⁴¹⁵, das handwerklich meisterhafte Beherrschen einer „Technik“ auszeichnen, sondern Menschen, die für ein Stück und eine Figur „ihre eigene Phantasie“, die „nicht ab[bricht]“⁴¹⁶, entwickeln. Man ist geneigt, Zadek Verständnis und Interesse für Walsers unperfekte Schauspieler/innen zuzutrauen – besonders in Anbetracht seiner Einstellung zum Vorsprechen. Diese dienten ihm nicht dazu „herauszufinden, ob [...] [ein Schauspieler] ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ ist, sondern, ob wir zusammenpassen, ob mir zu ihm etwas einfällt“⁴¹⁷. Zadek war sich im Klaren, dass es sich

⁴¹¹ Shakespeare, William: *The Sonnets / Die Sonette*, S. 30.

⁴¹² Vgl. Shakespeare, William: *Shakespeare's Sonnetts*. Übersetzt v. Karl Lachmann. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 25.

⁴¹³ Vgl. Shakespeare, William: *The Sonnets / Die Sonette*, S. 31.

⁴¹⁴ Zadek, Peter: *Menschen Löwen Adler Rebhühner*, S. 129.

⁴¹⁵ Zadek, Peter: *Die heißen Jahre*, S. 155.

⁴¹⁶ Ebd., S. 406.

⁴¹⁷ Zadek, Peter: *Menschen Löwen Adler Rebhühner*, S. 32.

hierbei um einen „schreckliche[n] Weg, jemanden oder sich gegenseitig kennenzulernen“, handelt, er räumt jedoch ein, dass „es [...] keinen anderen [gibt]“⁴¹⁸. Die Schrecklichkeit des Vorsprechens hat Walser in seinen Texten wiederholt dargestellt, um dazu aufzufordern, zumindest diese nicht als alternativlos hinzunehmen und so zu einem kritischen Bewusstsein zu gelangen, wie es Peter Zadek auszeichnete.

Immer wieder beschreibt Walser Theatererlebnisse, die vor allem aufgrund der besonderen Qualität ‚schlechter‘ Schauspieler/innen einen starken Eindruck hinterlassen haben, wobei die oftmals humoristische Wirkung dieser Texte nicht über ihren Ernst hinwegtäuschen soll. Unter dem Pseudonym „Kutsch“ veröffentlichte Walser 1907 in der Zeitschrift *Die Schaubühne* einen Prosatext, der folgende Frage zum Titel hat: *Kennen Sie Meier?* Der Text beginnt, indem genauer nachgefragt wird: „Meier mit ei geschrieben? Nicht?“ (SW 15, 38) In Bezug auf diesen in keiner Weise besonderen, sich kaum als Signum eignenden Namen erscheinen diese Fragen geradezu absurd – und machen sich gleichzeitig über prominente Schauspieler/innen lustig, in deren Fall die Nennung des Nachnamens ausreicht, um Ehrfurcht auszulösen. Was Meier betrifft, bleibt das angesprochene Publikum wohl eine Reaktion schuldig, weshalb dieser mit folgenden Sätzen vorgestellt wird:

Er tritt gegenwärtig im Café Bümplitz auf, das, ich weiß nicht mehr genau, in welcher Straße liegt. Dort, inmitten schlechten und unpassenden Tabakqualms, roher Worte und zuklappender Bierglasdeckel, spielt er Abend für Abend, bis ihn eines Tages vielleicht eine kluge Direktion abholen will, woran ich eigentlich keinen Augenblick zweifle, daß es nächstens geschehen wird. Dieser Mann, dieser Meier, dieser Kerl ist ein Genie. Nicht nur, daß er einen lachen machen kann, [...] sondern daß ihm auch die ganz natürliche Aufreizung des tragischen Schauders nichts Unmögliches, sondern eine nur allzu leichte Sache ist. (SW 15, 38f.)

Walsers Text irritiert, da er einen Menschen, der sich in einer keinesfalls als elitär zu bezeichnenden Umgebung bewegt, als auserwähltes Genie erscheinen lässt. Die unfeine Atmosphäre des abseits gelegenen Lokals mit plumpem Namen schließt nicht aus, dass hier ein großer Künstler auftritt – obwohl die Erwartung, dass dieser hier von einer fachkundigen und einflussreichen Person entdeckt und an ein ihm würdiges Schauspielhaus engagiert wird, realitätsfern erscheint. Prinzipiell lässt sich die Genialität Meiers weder klar verifizieren noch widerlegen. Meiers sowohl komische als auch tragische Wirkung scheint zwar kaum kontrolliert und konkret beabsichtigt zu sein, dennoch erkennt Walsers Erzählinstanz darin große Schauspielkunst und zeigt sich auch von der Sprechweise Meiers, die jegliche Schulung vermissen lässt, fasziniert.

Der Ton dieser Stimme, ich habe ihn nur zu genau studiert, gibt ungefähr klanglich den Eindruck wieder, den der Gang einer Schnecke aufs Auge macht, so prachtvoll langsam, so faul,

⁴¹⁸ Zadek, Peter: *Menschen Löwen Adler Rebhühner*, S. 32.

so braun, so sehr gekrochen, so schleimig, so breiig und so sehr Kommichheutenichtkommichmorgen hört es sich an. Ein Genuß, ganz einfach. Ich kann's mit bestem Gewissen empfehlen. (SW 15, 39)

Diese unprofessionelle Sprechtechnik ist für Walsers Erzählinstanz nicht Grund einer Bemängelung, sie ermöglicht vielmehr eine außergewöhnliche ästhetische Erfahrung, die als „Genuß“ empfunden wird und etwas, das für gewöhnlich als Störung gilt, „prachtvoll“ erscheinen lässt. „Aus den Lücken der Sprache tritt ihr Angstgegner und Doppelgänger hervor: Stottern, Versagen, Akzent, fehlerhafte Aussprache skandieren den Konflikt zwischen Körper und Wort.“⁴¹⁹ Meiers langsames und mühevolleres Sprechen wird zum Ausdruck dieses Konflikts – es löst sich von jeglichem Inhalt los und macht den „*Sprechakt*“ selbst, den „physische[n], motorische[n] Akt des Textsprechens“ zu einem „*Ereignis*“ bzw. zur „*Handlung*“⁴²⁰. Hans-Thies Lehmann stellt die „Präsenz unprofessioneller Sprechweisen, die die konkrete Wirklichkeit der Tonfälle und Dialekte nicht verleugnen“ als ein anti-perfektionistisches, „anti-professionelles Motiv der Avantgarden“⁴²¹ dar. Deren Bestreben, „Wege zu suchen, um Laien und Dilettanten an der Theaterarbeit zu beteiligen“ manifestiert die „implizit oder explizit politische[], nicht allein theaterästhetische[] Absicht, der Abschirmung des Theaters durch sterile professionelle Perfektion entgegenzuwirken, die das Theater stets mit Erstarrung bedroht“⁴²². Walsers Texte lassen sich in diesem Sinne durchaus als ein Plädoyer für ein lebendiges Theater lesen, das Widerspruch und Störungen zulässt und sich nicht in selbstgewisser Kunstfertigkeit erschöpft. Walsers ideales Theater, das wirkungsvoll ist, weil es unvollkommen bleibt, bringt das Publikum immer auch dazu, sich grundsätzliche theaterästhetische und metatheatrale Fragen zu stellen. So fällt auf, dass die Erzählinstanzen, die in Walsers Texten von ihren Theatererlebnissen berichten, durch die teilweise Mangelhaftigkeit der Darbietungen dazu angeregt werden, nicht nur über das Dargestellte, sondern auch über Darstellungsweisen nachzudenken. So endet etwa der Text *Kennen Sie Meier?* mit einer durchaus komischen Beschreibung der Erzeugung theatraler Effekte, die den „*Sprechakt als Ereignis*“⁴²³ erfahrbar machen:

Ich habe schon gesagt, Meier könne auch tragisch wirken. Um dies zu bewerkstelligen, verändert er einfach seine Stimme und wirft seine Hände hoch, ein Mittel, das noch jedesmal geholfen hat. Alsdann ist er ein Wahnsinniger, ein König Leer; nicht Lear, sondern Leer, weil während dieser Produktion sämtliche Leute das machen, was in dem Vers enthalten ist: Und sie gingen flugs nach Hause! Ich allein pflege dann dazusitzen. Ich erfahre dann, was es heißt, Schreck zu empfinden, wenn plötzlich die Stimme eines Menschen ein turmhohes Haus wird,

⁴¹⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 269.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd., S. 269f.

⁴²² Ebd., S. 270.

⁴²³ Ebd., S. 269.

wie Meier seine, zu dessen offenen Fenstern und Türen irgend ein unbekanntes Ungeheuer herausbrüllt. Wie mich die Angst geschüttelt hat, jedesmal, und wie froh ich war, als aus dem Meier mit dem fürchterlichen oho oder hu oder nä wieder ein Meier mit ei wurde. (SW 15, 41)

Es ist verleitend, diesen Text als Persiflage auf einen Schmierendarsteller zu verstehen, doch entspräche eine solche Lesart nicht der Haltung Walsers. Seine Absicht war es vielmehr, auf zuspitzende und einen komischen Effekt erzeugende Weise zu zeigen, dass es eine anregende Erfahrung sein kann, Theater zu erleben, das tatsächlich Spiel ist – keine Präsentation vollendeter, endgültig festgelegter Ergebnisse. Walsers dilettierende Schauspieler/innen geben sich neugierig dem hin, was sie nicht beherrschen, aber umso lustvoller ausprobieren. Sie entwickeln eine einnehmende Fantasie nicht nur für die von ihnen dargestellten Figuren – sie stellen sich beim Spielen auch vor, Schauspieler/innen zu sein und erlangen für Momente jene Identität, die ihnen von Seiten eines verbildet-anspruchsvollen Publikums verwehrt wird.

Passend dazu ist Walsers Prosatext *Eine Theatervorstellung (II)*, in dem sich die Erzählinstanz an den Besuch einer Aufführung von Schillers *Maria Stuart* erinnert. Einen besonderen Eindruck hat die Darstellerin der Titelfigur hinterlassen, die „ihre Rolle nicht auswendig wußte, die sich eher wie eine Kneipenkellnerin niederster Stufe benahm, als wie eine so vornehme Frau“ (SW 3, 14f.). Robert Walser zeigt, dass diese Schauspielerin nicht trotz ihrer offensichtlichen Fehlbesetzung zu überzeugen vermag, nein, weil sie in vieler Hinsicht „gegen die Rolle besetzt ist“⁴²⁴, übt sie eine so starke Wirkung auf das Publikum aus. Dieses wird durch eine Darstellung, die in keiner Weise bestehenden, vielleicht klischeehaften Vorstellungen von der bekannten Theaterfigur entspricht, angeregt, umzudenken und eine neue Fantasie zu entwickeln. Die Irritation, die die unkonventionelle Schauspielerin anfangs auslöst, führt letztlich zu einer intensivierten Anteilnahme.

[S]ie rührte unendlich. Das Nichtskönnen rührte in erster Linie und dann jener Mangel an Hoheit. Der Mangel dessen, was sein sollte, erschütterte und blendete und trieb mir das Wasser der Empfindung schamvoll zu den erregten Augen heraus. O du Zauber der theatralischen Bühne. Ich dachte immer: „Wie schlecht sie doch spielt, diese Maria“, und ward im selben Moment von dem unmöglichen Spiel an Leib und Seele hingerissen. Wenn sie etwas Trauervolles sagte, lächelte sie verschmitzt und ganz unpassend dazu, ich korrigierte in Gedanken an ihren Gesichtszügen, Tönen und Bewegungen herum, und indem ich das tat, hatte ich den lebendigeren und ergreifenderen Eindruck von ihrem fehlerhaften Spiel, als ich ihn vor dem tadellosen hätte haben können. (SW 3, 15)

Die Erzählinstanz betont, dass die Rührung, die auch von den weiteren in dieser Inszenierung auftretenden Schauspielerinnen ausgelöst wird, an ein starkes Schamgefühl gebunden ist. An unterschiedlichen Stellen des Textes wird bemerkt, dass sich die Schauspielerinnen für ihr

⁴²⁴ Zadek, Peter: Die heißen Jahre, S. 42.

Auftreten schämen (vgl. SW 3, 17) bzw. dass sie „in Verlegenheit“ (SW 3, 18) sind. Diese Empfindung wird wiederum auf das Publikum übertragen, das sich „bis zur Glückseligkeit [genierte]“ (SW 3, 17). Auf diese Weise entsteht zwischen den auf der Bühne Agierenden und den Zuschauenden eine geradezu intime Nähe und ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis, wie es in einer professionellen Theateraufführung nicht zustande kommen kann. Während letztere im Idealfall perfekt ist, kann man die von Walser beschriebenen viel intensiveren Theatervorstellungen ausnahmsweise als genial bezeichnen, ist man doch verleitet, festzustellen, dass bei Walser das Genie vom Genieren kommt.

Eine durch gemeinsame Kunsterfahrung entstehende intime Situation beschreibt Walser auch in *Das Seestück*, wobei hier weniger eine humoristische, sondern eher eine romantische Atmosphäre vorherrscht. Mit zartem Feingefühl erinnert sich die Erzählinstanz an einen sommerabendlichen Spaziergang, der über eine Brücke führt, von wo aus dem „schamhaftstolz[.]“ (BA 12, 10) klingenden Gesang eines „hellgekleidete[n] Mädchen[s] in einer hier vorüberfahrenden Gondel“ (BA 12, 9) zugehört wird.

Wir Zwei oder Drei, die wir lauschten, gestanden uns, dass wir noch nie so schön singen gehört hätten, und wir sagten uns, dass das Lied der im beinahe unsichtbaren Nachen dahingleitenden lebenswürdigen Sängerin weniger durch Kunst und grosses gesangliches Können als vielmehr nur durch eine wunderbare Seelen-Anspannung und durch die Begeisterung eines lieben edlen Herzens gross sei. (BA 12, 10)

Die Begebenheit, die hier geschildert wird, scheint für die Beteiligten beinahe schon spirituelle Dimensionen zu erreichen: Die Sängerin entwickelt eine so starke Aura, dass sie den Eindruck erweckt, sie würde sich ohne Hilfsmittel ganz leicht über das Wasser bewegen und ihre ganze Erscheinung, die vor allem eine akustische Erfahrung ist, sei eine traumhafte Vision. Auch die Rede von der „Seelen-Anspannung“ und der herzlichen „Begeisterung“ hebt das Erlebnis auf eine metaphysische Ebene. Indem der Sängerin Lebenswürdigkeit und ein „liebe[s] edle[s] Herz[.]“ zugesprochen werden, verdeutlicht sich, dass die Wirkung des Gesangs vor allem auf ihrer besonderen Persönlichkeit beruht. Ihre sängerischen Fähigkeiten erscheinen daneben zweitrangig, würden sie allein doch nie zum Ausdruck bringen, was sich einer einzigartigen „Seelen-Anspannung“ verdankt. Diese beruht auf der Kundgabe einer „zarte[n] Seele“, die „ihre Geheimnisse“ (BA 12, 10) offenbart, wobei der Gesang als das geeignete Medium erscheint, sich dazu zu überwinden. „Der Kampf, den das zarte Wesen mit der Schüchternheit und mit dem alltäglichen Benehmen kämpfte, ergab die schönste Klangfarbe [...]“ (BA 12, 10) Die Ehrlichkeit und Offenheit, mit der sich das Mädchen singend über „anerzogene Sittsamkeit“ (BA 12, 10) hinwegsetzt, stellt keine erniedrigende Preisgabe gegenüber dem Publikum dar, sondern führt zu einer Erhöhung. Obwohl ihr

Publikum von der Brücke auf sie herabschaut, wird die Sängerin zu einer aufragenden, heroischen „Gestalt“ (BA 12, 10) stilisiert, deren Wesen als Ideal vorschwebt. Zu bemerken ist, dass der besondere Reiz ihrer Offenbarung darauf beruht, dass diese nicht vollständig vollzogen wird. Die „Schüchternheit“ und die „Zurückhaltung“ werden nicht endgültig besiegt, etwas bleibt immer noch verborgen und bewirkt so den „schamhaft-stolzen Klang“ (BA 12, 10), dessen Faszination die Zuhörenden erliegen.

„[D]ieses Nichts an Leistung behauptet sich“⁴²⁵

Es ist aufschlussreich, den Texten, die Walsers Schauspielverständnis zum Ausdruck bringen, Franz Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* an die Seite zu stellen. Dieser Text, der 1924 entstanden ist und als Kafkas „letzte Erzählung“⁴²⁶ gilt, ist in einer Mäuse-Gesellschaft angesiedelt und erzählt von Josefine, einer Maus, die zwar bereits im Titel als „Sängerin“ bezeichnet wird und deren wirkungsmächtiger Gesang in den ersten Sätzen sogleich hervorgehoben wird, deren „Künstlerschaft“⁴²⁷ jedoch zunehmend fragwürdig erscheint. So ist sich die namenlose Erzählinstanz nicht im Klaren, ob Josefines Singen „überhaupt Gesang“ oder „nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen“ ist, womit weniger die besondere Faszination von Josefines Auftritten in Frage gestellt, sondern vielmehr auf „das Rätsel ihrer großen Wirkung“⁴²⁸ verwiesen wird. Wie kann Josefines „trotz aller Routine immer noch schüchterne[s] Pfeifen“ beim Publikum „Begeisterung und Beifall“⁴²⁹ auslösen? Kafkas Text gestaltet sich als eine Suche nach möglichen Antworten auf diese Frage und vollzieht dabei ähnliche Denkbewegungen wie Walsers Texte. Kafkas Erzählinstanz erkennt, dass sich Josefines Gesang kaum von einem „gewöhnliche[n]“, „tagtägliche[n] Pfeifen“ unterscheidet, dass die „Sonderbarkeit“ von Josefines Auftritten vielmehr gerade darin besteht, „daß jemand sich feierlich hinstellt, um nichts anderes als das Übliche zu tun“⁴³⁰. Der Erfolg beim Publikum ist Josefine gewiss, denn „wir bewundern an ihr das, was wir an uns gar nicht bewundern“⁴³¹, sie „erreicht Wirkungen, die ein Gesangskünstler vergeblich bei uns

⁴²⁵ Kafka, Franz: *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. In: ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1994, S. 362.

⁴²⁶ Jagow, Bettina von / Jahraus, Oliver: *Kafkas Tier- und Künstlergeschichten*. In: dies. (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 532.

⁴²⁷ Kafka, Franz: *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, S. 352.

⁴²⁸ Ebd., S. 351f.

⁴²⁹ Ebd., S. 355.

⁴³⁰ Ebd., S. 352f.

⁴³¹ Ebd., S. 353.

anstreben würde und die nur gerade ihren unzureichenden Mitteln verliehen sind“⁴³². Kafka enthüllt damit „eine der letzten Illusionen bürgerlicher Kunstverklärung“⁴³³. Seine Figuren „[qualifizieren] sich gerade durch eine absolute Unfähigkeit in Sachen ihrer Kunst zum großen Künstler“⁴³⁴, wie Giorgio Agamben Bezug nehmend auf *Josefine, die Sängerin* bemerkt. Agamben erkennt darin eine „radikale[]“ Infragestellung der „geläufige[n] Auffassung der Kunst als eines Wissens oder eines Habitus“⁴³⁵, das heißt, als des „Besitz[es] einer Fähigkeit oder Geübtheit“⁴³⁶. Ihre enge Verwandtschaft zu Walsers theaterspielenden Figuren wird so gesehen offenkundig, denn weder Walsers unvollkommene Theaterspieler/innen noch Kafkas Josefine verfügen über einen Habitus. Sie sind – im Sinne Agambens – impotent, womit allerdings „nicht Abwesenheit jeder Potenz, sondern Potenz-nicht-zu (nicht zum Akt überzugehen)“⁴³⁷ gemeint ist. Agamben stellt am Beispiel Josefines dar, was diese „Potenz-nicht-zu“ bedeutet:

Das Nicht-singen-Können ist vor allen Dingen das Außerkraftsetzen und Zurschaustellen eines Gesangsvermögens, das nicht einfach in den Akt übergeht, sondern sich auf sich selbst zurückwendet. Folglich gibt es keine Potenz-nicht-zu-Singen, die der Potenz-zu-Singen vorausgeht und verschwinden muss, damit sich die Potenz im Gesang verwirklichen kann. Vielmehr ist die Potenz-nicht-zu ein der Potenz innewohnender Widerstand, der verhindert, dass sie sich im Akt erschöpft, und sie zwingt, sich auf sich selbst zurückzuwenden, *potentia potentiae* zu werden, die eigene Impotenz zu vermögen.⁴³⁸

Diese Gedanken machen klar, dass die „Potenz-nicht-zu“ in keiner Weise als eine zu überwindende Schwäche zu betrachten ist. So zeigen etwa Walsers Schauspieler/innen, die ihre „Impotenz“ unter anderem als Selbstschutz gebrauchen, welche Freiheit sich für darstellende Künstler/innen eröffnet, wenn ein Spiel über ein perfektes Gelingen – oder gar Gewinnen – hinausgeht und Reiz erlangt, da ihm nicht alles möglich ist. Als Schauspieler/in über „die eigene Impotenz zu vermögen“ heißt, widerständig zu sein, indem man das Nicht-Können als wesentlich versteht, sich Störungen eigen macht und das Spiel selbstbewusst beendet, bevor es sich verselbstständigt.

Es ist ein wichtiges Detail, dass die Mäuse Josefines Stimme nicht hören, sondern darauf „horchen“, womit sowohl der heimliche als auch der aufmerksam-bemühte Charakter dieser Aktivität betont wird. Kafkas Erzählinstanz beschreibt Josefines Publikum als eine „Menge,

⁴³² Kafka, Franz: *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, S. 363.

⁴³³ KLL: *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. Erzählung von Franz Kafka. In: Kindlers Literatur Lexikon im dtv. Band 12. Ja–Krc. Begr. v. Wolfgang von Einsiedel. Hg. v. Rolf Geisler u. Rudolf Radler. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974, S. 5016.

⁴³⁴ Agamben, Giorgio: Was ist der Schöpfungsakt? In: ders.: *Die Erzählung und das Feuer*. Aus dem Italienischen v. Andreas Hiepkö. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017, S. 48.

⁴³⁵ Ebd., S. 49.

⁴³⁶ Ebd., S. 41.

⁴³⁷ Ebd., S. 42.

⁴³⁸ Ebd., S. 49.

die warm, Leib an Leib, scheu atmend horcht“⁴³⁹, und sie bemerkt, „daß wir gerade in Notlagen noch besser als sonst auf Josefinens Stimme horchen“⁴⁴⁰. Diese vermittelt eine – wenn auch unkonkrete – Verkündigung, die in einer schwierigen Situation von besonderem Interesse ist. Eben dann sind die Mäuse aufgeschlossen für den brüchigen Gesang, der in dieser Lage als die einzig angemessene künstlerische Äußerung erscheint.

Dieses Pfeifen, das sich erhebt, wo allen anderen Schweigen auferlegt ist, kommt fast wie eine Botschaft des Volkes zu dem Einzelnen; das dünne Pfeifen Josefinens mitten in den schweren Entscheidungen ist fast wie die armselige Existenz unseres Volkes mitten im Tumult der feindlichen Welt. Josefina behauptet sich, dieses Nichts an Stimme, dieses Nichts an Leistung behauptet sich und schafft sich den Weg zu uns, es tut wohl, daran zu denken. Einen wirklichen Gesangkünstler, wenn einer einmal sich unter uns finden sollte, würden wir in solcher Zeit gewiß nicht ertragen und die Unsinnigkeit einer solchen Vorführung einmütig abweisen.⁴⁴¹

In einer Notsituation erscheint Kunst, die um größtmögliche Brillanz bemüht und damit nur mit sich selbst beschäftigt ist, völlig unangebracht, ja, geradezu unsinnig. Künstlerische Ambition beteiligt sich am „Tumult der feindlichen Welt“, während der dilettantische Gesang eine Gegenwelt eröffnet, die frei ist vom herrschenden, schwer zu ertragenden Leistungskampf. Zu erleben, wie sich in einer überfordernden Welt ein „Nichts an Leistung behauptet“, ist viel wohltuender und ermutigender, als erneut einen alles abverlangenden Wettbewerb um höchste künstlerische Perfektion zu verfolgen. Dem „dünne[n] Pfeifen Josefinens“ kommt Kraft und Macht zu, weil es eben diese nicht behauptet und anstrebt – die aufrichtige Schwäche setzt sich gegen die unechte Stärke durch.

Die Mäuse erkennen in Josefines Gesang „eine Erinnerung an die Möglichkeit befreien, kindlich-unverstellten Daseins“⁴⁴², wobei angemerkt werden muss, dass sie „keine Jugend, kaum eine winzige Kinderzeit“⁴⁴³ erlebt haben. Nicht trotz, sondern wegen dieser nur sehr wenigen Zeit vor dem Erwachsenenleben zeigen sich die Mäuse besonders empfänglich für „Josefinens Pfeifen“, das die Sehnsucht nach „der armen kurzen Kindheit“ stillen kann – „wahrhaftig nicht mit großen Tönen [...], sondern leicht, flüsternd, vertraulich, manchmal ein wenig heiser“⁴⁴⁴. Josefines kindlicher Gesang schlägt keinen pathetischen Klage-ton an, sondern schafft es, mit Zurückhaltung einen verloren geglaubten Lebensabschnitt wieder präsent zu machen und einer tragischen Sicht auf das Leben mit Unbeschwertheit entgegenzuwirken. Den Mäusen wird damit zu neuer Stärke verholfen. Zwar betont Kafkas

⁴³⁹ Kafka, Franz: Josefina, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse, S. 356.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 361.

⁴⁴¹ Ebd., S. 362.

⁴⁴² KLL: Josefina, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse, S. 5017.

⁴⁴³ Kafka, Franz: Josefina, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse, S. 363.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 366f.

Erzählinstanz die „Kindlichkeit unseres Volkes“⁴⁴⁵, vorhergehend stellt sich im Text jedoch heraus, dass das „Volk der Mäuse“ in der Beziehung zu Josefine auch die Rolle „eines Vaters“ einnimmt.

Manchmal habe ich den Eindruck, das Volk fasse sein Verhältnis zu Josefine derart auf, daß sie, dieses zerbrechliche, schonungsbedürftige, irgendwie ausgezeichnete, ihrer Meinung nach durch Gesang ausgezeichnete Wesen ihm anvertraut sei und es müsse für sie sorgen [...]. [...] So sorgt also das Volk für Josefine in der Art eines Vaters, der sich eines Kindes annimmt, das sein Händchen – man weiß nicht recht, ob bittend oder fordernd – nach ihm ausstreckt.⁴⁴⁶

Auch Walsers Figuren, die sich eine Zukunft am Theater erträumen, suchen Menschen, die sich behutsam ihrer annehmen und durch Wertschätzung ihre schauspielerischen Ambitionen unterstützen. Erfahren müssen sie jedoch, dass ihre Bitten und Forderungen kaum berücksichtigt werden. Neben den vordergründigen Parallelen zwischen Walser und Kafka offenbaren sich damit auf äußerst überraschende Weise klare Kontraste: Während Kafkas pfeifende Sängerin mit einfühlsamer und zugeneigter Sorge behandelt wird, erleben Walsers schüchterne Schauspieler/innen erniedrigende Zurückweisungen und Enttäuschungen. Kafka entwirft die Utopie einer für zarte und schwache Kunst⁴⁴⁷ empfänglichen Gesellschaft – demgegenüber bietet Walser einen überwiegend trostlosen Blick auf das Scheitern eines unkonventionellen Theatertraums.

Es stellt sich die Frage, ob der Gegenentwurf zum vorherrschenden Theater- und Schauspielverständnis, den Walser und Kafka in den zuletzt besprochenen Texten bieten, nur eine realitätsferne Imagination ist oder ob seine Umsetzung wirklich gelingen kann. Lassen sich tatsächlich Theaterkünstler/innen finden, die etwa Josefines Haltung einnehmen? Peter Zadek inszenierte 1999 Shakespeares *Hamlet* mit Angela Winkler in der Titelrolle. Klaus Pohl, der Horatio spielte, erinnert in seinem 2021 erschienenen Roman *Sein oder Nichtsein* an die Entstehungsgeschichte dieser Inszenierung und beschreibt unter anderem folgende Probensituation mit Annett Renneberg, der Darstellerin der Ophelia:

Ophelia sang für Zadeks Geschmack falsch, das heißt, sie sang zu schön. „Viel zu schön! Karg musst du, spröde singen. So musst du, ohne irgendwas sonst zu machen, Annett, bis du wieder abgehst, singen, einfach singen, bitte nicht schön. So. Nicht schön!! Karg. Wehe, du singst schön!! Pfeif lieber. Wenn du nicht nicht schön singen kannst, dann pfeife. Kannst du pfeifen?“⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Kafka, Franz: Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse, S. 365.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 358f.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 352.

⁴⁴⁸ Pohl, Klaus: *Sein oder Nichtsein*. Roman. Berlin: Galiani 2021, S. 256.

Giorgio Agambens Terminologie gebrauchend kann man sagen, dass Zadek von der Schauspielerin die Potenz, nicht schön zu singen, verlangt, die über derjenigen, schön zu singen, steht. Falls sie diese Forderung nicht erfüllen kann, soll sie eine künstlerische Ausdrucksform wählen, die derjenigen des Singens an Prestige hierarchisch unterlegen ist. Sie soll es Josefine gleichtun und „schüchtern[]“⁴⁴⁹ pfeifen. Was Zadek damit erreichen will, ist „eine Suspendierung des Akts“⁴⁵⁰ – in diesem Fall des Schön-Singens –, denn würde die Schauspielerin „nur blind zum Akt drängen“, dann „verkäme die Kunst zum bloßen Vollzug, der mit gespielter Zwanglosigkeit [...] zur vollendeten Form voranschreitet“⁴⁵¹. Dass Formvollendung für Zadek keineswegs anstrebenswert war, lässt sich als ein künstlerisches Credo seiner Theaterarbeit ausmachen. Klaus Pohl hält in seinem Roman etwa eine als Grundsatzrede zu verstehende Kritik fest, die Zadek im Anschluss an die Generalprobe an die Schauspieler/innen richtete:

Alles hat gestimmt, leider war es nur vollkommen tot, was ihr gemacht habt. [...] Wirkungsvoll kindlich. Nett. Tot. [...] Ich kann nur sagen: Es geht nicht darum, hier etwas perfekt zu machen. Nicht verbessern. Was falsch ist, ist falsch. Ihr müsst eure Rollen jedes Mal neu erfinden, ihr dürft nicht auftreten und gut sein wollen oder perfekt. [...] Diese Inszenierung lebt nur, wenn ihr alles riskiert. Sobald ihr euch absichert, wird es tot. Lieber schlecht als perfekt, perfekt ist tot – Stadttheater. Heute wollten [...] alle perfekt sein, perfektes Stadttheater kam dabei heraus. Ich bin umgekommen beim Zusehen. Ich hasse diese Art von gemachter Perfektheit. Abscheulich.⁴⁵²

Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass der Verzicht auf Perfektion, auf Absicherung durch Könnerschaft den Schauspieler/innen am meisten abverlangt. Somit auch Gegenwehr und Konflikte auszulösen, war eine wesentliche Absicht Zadeks, der Schauspieler/innen „als Fragezeichen, nicht als Antwort“⁴⁵³ erleben wollte. Seine Aufforderung, „nicht gut sein [zu] wollen“, gibt zu erkennen, dass die Potenz „einen unbeugsamen Widerstand in sich birgt“⁴⁵⁴, den ein Theater, das sich als widerständig begreift, für sich nützen sollte.

Sich dem Zwang zur Perfektion zu verweigern, verlangt zwar Mut, ermöglicht jedoch die Befreiung von belastendem Erfolgsdruck und erzeugt damit ein Gefühl der Unbeschwertheit. Ulrich Wildgruber, der – als ein für Zadek maßgeblicher Schauspieler – in einer früheren *Hamlet*-Inszenierung Zadeks in der Titelrolle zu sehen war und nun Polonius spielt, wird in Klaus Pohls Roman eine Aussage in den Mund gelegt, die sich in diesem Sinne verstehen lässt. Bezeichnend ist die Situation, der sie sich verdankt: Ulrich Wildgruber gibt Terese, dem

⁴⁴⁹ Kafka, Franz: Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse, S. 355.

⁴⁵⁰ Agamben, Giorgio: Was ist der Schöpfungsakt?, S. 41.

⁴⁵¹ Ebd., S. 44f.

⁴⁵² Pohl, Klaus: Sein oder Nichtsein, S. 259.

⁴⁵³ Ebd., S. 80.

⁴⁵⁴ Agamben, Giorgio: Was ist der Schöpfungsakt?, S. 43.

„Küchenmädchen“ des „Landgasthof[s]“⁴⁵⁵, in dem er während der Probenzeit wohnt, Unterricht, da diese den Wunsch hat, Schauspielerin zu werden. Als Talentprobe pfeift sie dem berühmten Schauspieler „eine französisch klingende Melodie“⁴⁵⁶ vor und tanzt dazu. Gleichsam um sich zu versichern, ob dieser Beruf überhaupt anstrebenswert sei, will sie zuvor jedoch von Ulrich Wildgruber wissen, wie es ihm geht, wenn er Theater spielt.

„Ach“, sagte er. „Ich fühle mich jetzt dabei viel wohler. Früher war ich eine große Zirkusnummer. Jetzt ist alles dem schönen Gefühl von vollkommener Hilflosigkeit gewichen. Wobei die Betonung auf *vollkommen* liegt – *vollkommene* Hilflosigkeit. Wenn die großen Erwartungen zerbröseln, Terese, man sich nicht mehr wehrt – gegen nichts. Wenn wir die Verdunkelung des Himmels begrüßen, das Leuchten den Sternen überlassen – einzig ist das. Vollkommenlosigkeit. So trifft der Wind mich gut in der Mitte. Ach. Ich bin ein sentimentaler Oldie.“⁴⁵⁷

Ein erfahrener Schauspieler sieht im Alter jene Spielweise als ideal an, die Walsers jugendlichen Schauspieler/innen zum Vorwurf gemacht wird und aufgrund derer sie scheitern. Auch sie legen keinen effektvollen Auftritt hin, um ihr Talent zu beweisen, sondern hoffen, dass ihre ehrliche „Vollkommenlosigkeit“ verstanden wird. Sie kommen der Forderung, sich zur „Zirkusnummer“ zu machen, nicht nach und beanspruchen jene Ausdrucksweise, die für gewöhnlich nur erfolgreichen Schauspieler/innen am Ende eines kampferfüllten und konfliktreichen (Arbeits-)Lebens zugestanden wird. An eben jenen Kämpfen und Konflikten, die in rauschenden Triumphen gewonnen oder in demütigenden Niederlagen verloren werden, wollen sich Walsers Schauspieler/innen von Beginn an nicht beteiligen. Ihre bewusst beibehaltene Unbeholfenheit ist damit das unerkannte Zeichen von Reife.

„[E]in bisweilen dichtender Schauspieler“⁴⁵⁸: Robert Walsers Theaterbiografie II

Nicht nur viele seiner literarischen Figuren, auch Robert Walser selbst scheitert in seiner Jugend mit dem Vorhaben, Schauspieler zu werden, wobei sogleich betont werden muss, dass es diesbezüglich nur wenig sicheres Wissen gibt. Gewiss ist, dass Walser 1896, als er mit seinem Bruder Karl in Stuttgart lebt, „eine Karriere als Schauspieler“⁴⁵⁹ beginnen will und einem/r Schauspieler/in vorspricht. Wer diese/r Schauspieler/in war, lässt sich jedoch nicht zweifelsfrei nachweisen. Angeblich brachte Walser selbst die Geschichte in Umlauf, „es sei der große Josef Kainz gewesen, der ihn [...] – selbst auf einer Ottomane liegend – empfangen

⁴⁵⁵ Pohl, Klaus: Sein oder Nichtsein, S. 233.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 236.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 234f.

⁴⁵⁸ SW 19, 292

⁴⁵⁹ Zihlmann, Franziska: Zeittafel, S. 7.

und dem Vortrag spöttisch lächelnd zugehört habe, um ihn dann nur mit einem leichten Wippen des Fußes zu entlassen“⁴⁶⁰. Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich hierbei um eine Legende handelt, ist allerdings sehr groß, denn „Kainz hat nie in Stuttgart gespielt, auch nicht als Gast“⁴⁶¹. In den „*Felix*“-Szenen taucht als Adressat eines jugendlich-theaterleidenschaftlichen Briefes der Name eines weiteren Schauspielers auf: Ernst Possart. (vgl. ADBG 3, 185) Dieser ist „ebenfalls ein Bühnenstar [...] und hat tatsächlich häufig in Stuttgart gastiert – allerdings gerade nicht während Robert Walsers Aufenthalt dort“⁴⁶². Am glaubwürdigsten erscheint es, dass es sich bei der Person, die über Walsers schauspielerisches Talent geurteilt hat, um die in *Die Talentprobe* auftretende „Hofschauspielerin Benzinger“ (BA 10, 63) handelt: Die „Heroinnen-Darstellerin“⁴⁶³ Eleonore Benzinger-Wahlmann gehört zu Walsers Stuttgarter Zeit dem Hoftheater an.⁴⁶⁴ Ihrer in *Die Talentprobe* überlieferten Einladung an den gescheiterten Schauspielanwärter, als Dreißigjähriger wieder zu ihr zu kommen, um ihr zu erzählen, was er fernab der Theaterwelt „errungen, erlitten und erlebt“ (BA 10, 65) habe, kann Walser jedoch nicht nachkommen, da Benzinger-Wahlmann bereits 1900 verstirbt.⁴⁶⁵ Walsers Text *Die Talentprobe* wiederum wird im April 1907 veröffentlicht – ein Jahr vor seinem dreißigsten Geburtstag.

Auch die Information über Walsers unmittelbare Reaktion auf seinen schauspielerischen Misserfolg beruht auf einer unsicheren Quelle. Otto Zinniker zitiert in seiner 1947 erschienenen Walser-Biografie folgenden gewichtigen Satz aus einem heute nicht mehr erhaltenen Brief, den Robert Walser aus Stuttgart „an seine ältere Schwester Lisa geschrieben haben soll“⁴⁶⁶: „Mit dem Schauspielerberuf ist es nichts, doch, so Gott will, werde ich ein großer Dichter werden.“⁴⁶⁷ Ob diese Erkenntnis als trotzigte Behauptung seiner Leidenschaft oder als einsichtige Akzeptanz des Urteils über sein Schauspieltalent zu verstehen ist, lässt der kontextlos für sich stehende Satz offen. Falsch wäre es jedenfalls, ihn als Markstein für eine Abkehr vom Theater aufzufassen. Man braucht diesbezüglich nur auf Walsers Prosatext *Kleine Komödie* zu verweisen, der 1927/1928 – also zirka dreißig Jahre nach seinem missglückten Vorsprechen – entstanden ist. Darin findet sich folgender bezeichnender Satz: „Vielleicht bin ich ein bisweilen dichtender Schauspieler oder ein Sänger ohne Stimme oder ein Redner, dem jedes Rednertoupet fehlt.“ (SW 19, 292) Die „Potenz-nicht-zu“ drückt sich

⁴⁶⁰ Greven, Jochen: „Er fährt nach dem Schwabenland“, S. 8.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 55.

⁴⁶⁴ Vgl. Greven, Jochen: „Er fährt nach dem Schwabenland“, S. 8.

⁴⁶⁵ Vgl. Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 55.

⁴⁶⁶ Greven, Jochen: „Er fährt nach dem Schwabenland“, S. 8.

⁴⁶⁷ Zinniker, Otto: Robert Walser der Poet. Zürich: Werner Classen 1947, S. 12.

hier vor allem darin aus, dass an Berufsrollen geknüpfte Erwartungen unterlaufen werden, wodurch klar wird, dass man etwa Schauspieler/in sein kann, ohne schauspielerisch tätig zu sein. Wichtig ist es jedenfalls, Walsers Selbstverständnis als Schauspieler auch über seine Jugend hinweg zu erkennen, wofür nicht nur die vielen Texte sprechen, die Walser für bzw. über das Theater schreibt. Dem verbreiteten Bild von Walser als erfolg- und talentlosem Schauspieler entgegenwirkend sind zudem Zeugnisse seiner schauspielerischen Fähigkeiten erhalten. 1902 lebt Walser vorübergehend bei seiner Schwester Lisa in Täuffelen, wo diese als Lehrerin arbeitet.⁴⁶⁸ Fritz Probst, ein Kollege von Lisa Walser, macht damals mit deren Bruder Bekanntschaft und erinnert sich, dass ihm

Robert Walser [...] zunächst linkisch und unnahbar vorgekommen [sei], wie einer, der nicht aus sich herauskömme. Einmal aber hätten er und der Sohn einer älteren Kollegin ihm aus dem Stegreif eine Täuffeler Wirtshausszene vorgespielt, daß er einen Lachkrampf bekommen habe.⁴⁶⁹

Auch wenn einen diese Stelle im Unklaren darüber lässt, wer der Spielende und wer der Lachende ist – ein Auftritt Walsers als Stegreifschauspieler ist durchaus möglich. Damit erscheint auch der Vorwurf, alles an ihm sei „verborgen, verhüllt, vertieft, trocken, holzig“ (BA 10, 63), wie er in *Die Talentprobe* gegenüber dem jungen Mann gemacht wird, in Bezug auf Walser, wenn, dann nur einem ersten, oberflächlichen Eindruck zufolge, gerechtfertigt. Berichte über ein gewisses Vergnügen am exaltierten, theatralen Sich-lustig-Machen über gesellschaftliche Gepflogenheiten und persönliche Eitelkeiten gibt es auch aus Walsers Berliner Zeit. Die Schauspielerin Tilla Durieux erinnert sich etwa, wie Karl und Robert Walser 1907 im Rahmen eines Weihnachtsfestes Frank Wedekind dazu einluden, „Hoselupfe“ zu spielen.

Das ist ein Schweizer Ringen, bei dem sich die Burschen am Hosenbund packen und versuchen, den Gegner auf die Erde zu werfen. Abgesehen davon, daß Wedekind keineswegs sportlich veranlagt war, betrachtete er diese Aufforderung als Entwürdigung und Hohn. Er lehnte schroff ab.⁴⁷⁰

Neben solchen sportlich-spielerischen Frechheiten erweist sich die Zeit, die Walser von 1905 bis 1913 in Berlin verbringt⁴⁷¹, für sein Theaterverständnis als sehr prägend. Vor allem anfänglich ist für Robert Walser – ähnlich wie in Stuttgart – sein Bruder Karl die wichtigste, ihn unterstützende Bezugsperson. Die beiden Brüder wohnen in Berlin lange Zeit zusammen

⁴⁶⁸ Vgl. Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 69.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 71.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 106.

⁴⁷¹ Vgl. Zihlmann, Franziska: Zeittafel, S. 8f.

und Karl, der bereits seit 1899 in Berlin lebt⁴⁷², führt Robert in künstlerische Kreise und in die Theaterwelt Berlins ein.⁴⁷³

Karl Walser ist zu dieser Zeit nicht nur als Buchillustrator und Maler tätig, sondern arbeitet auch als Bühnenbildner. „Karl ist zum vollständigen Erfolgsmenschen herangewachsen, aber er muß arbeiten, wenn er nicht zurückbleiben will“ (BA 1, 129), schreibt Robert Walser im Sommer 1905 an seine Schwester Fanny. Zu den erfolgreichen Arbeiten Karl Walsers zählen seine Bühnenbilder für Theaterinszenierungen von Max Reinhardt und für Operninszenierungen von Hans Gregor. Mit Max Reinhardt arbeitet Karl Walser zum ersten Mal 1904 am Neuen Theater am Schiffbauerdamm zusammen, als er für dessen Inszenierung von Johann Nestroys *Einen Jux will er sich machen* Bühnen- und Kostümbild gestaltet. Reinhardts Uraufführungsinszenierung von Joseph Ruederers Stück *Die Morgenröte* am Neuen Theater stattet Karl Walser ebenso aus, wobei erstmals eine Drehbühne eingesetzt wird.⁴⁷⁴ Zu einem großen Erfolg verhilft diese neue Bühnentechnik vor allem der Inszenierung von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn*, mit der Max Reinhardt seine Direktion am Deutschen Theater in Berlin eröffnet und für deren Bühnenbild wieder Karl Walser verantwortlich zeichnet. Theatergeschichtliche Bedeutung erlangen zudem Max Reinhardts Inszenierung von Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* (1905 und 1906) und dessen Uraufführungsinszenierung von Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1906), an denen Karl Walser als Bühnenbildner beteiligt ist.⁴⁷⁵ Im Folgejahr 1907 ist Shakespeares *Romeo und Julia* eine weitere Produktion am Deutschen Theater, an der Reinhardt und Walser gemeinsam arbeiten.⁴⁷⁶ Dass der künstlerische Austausch zwischen den beiden auf einem besonderen Einverständnis zu beruhen scheint, liegt wohl am gemeinsamen Ideal eines Theaters, das auf „eine Überwindung des Realismus“ zielt. „Das Theater, wie Reinhardt es verst[eht], [...] [ist] sinnlich-spektakulär und traumhaft-überwirklich“ und wird so zu einem „Ort der Phantasie und Suggestion“⁴⁷⁷, wozu wesentlich das Bühnenbild beiträgt, das nicht mehr als bloße Dekoration, sondern als eigenständige Kunstform angesehen wird.⁴⁷⁸ Einem Bühnenbildner wie Karl Walser kommt folglich gesonderte Beachtung zu, was nicht nur zu weiteren Engagements am Theater, sondern auch an der Oper führt. Hier arbeitet er fast

⁴⁷² Echte, Bernhard / Meier, Andreas (Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Stäfa: Rothenhäusler 1990, S. 204.

⁴⁷³ Vgl. Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 80f.

⁴⁷⁴ Vgl. Kräuchi, Heidi: Karl Walser. Sein Beitrag zur Entwicklung des Bühnenbildes. Dissertation, Universität Wien: 1976, S. 57.

⁴⁷⁵ Vgl. Echte, Bernhard / Meier, Andreas (Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser, S. 204f.

⁴⁷⁶ Vgl. Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 199.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 196.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 196.

ausschließlich mit dem Regisseur und „Opernreformer[]“⁴⁷⁹ Hans Gregor zusammen, unter dessen Leitung 1905 die Komische Oper Berlin mit einer Inszenierung von Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* eröffnet wird. Karl Walsers Bühnenbild für diese Inszenierung erfährt so begeisterte Reaktionen, dass Alfred Kerr seine Kritik mit dem „Ausruf: ‚Hoffmanns Erzählungen – ein Walser Traum!‘“⁴⁸⁰ betitelt.

Für Robert Walser erweisen sich vor allem die ersten Jahre in Berlin als sehr produktiv. So entstehen im Zeitraum von 1906 bis 1909 seine drei Romane *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten*.⁴⁸¹ In einem autobiografischen Prosatext, den er wie seinen ersten Roman und als Verweis auf das brüderliche Zusammenleben mit „*Geschwister Tanner*“ betitelt, erinnert sich Walser an diese Zeit:

Der hinreißende Glanz in den dunklen hauptstädtischen Straßen, die Lichter, die Menschen, der Bruder. Ich in der Wohnung meines Bruders. Ich werde diese schlichte Dreizimmerwohnung nie vergessen. Es war mir immer, als sei ein Himmel in dieser Wohnung mit Sternen, Mond und Wolken. Wunderbare Romantik, süßes Ahnen! Der Bruder bis in alle Nacht im Theater, wo er die Dekorationen machte. Um drei und vier Uhr des Morgens kam er heim, und dann saß ich noch da, bezaubert von all den Gedanken, von all den schönen Bildern, die mir durch den Kopf gingen; es war, als bedürfe ich keines Schlafes mehr, als sei das Denken, Dichten und Wachen mein holder, kräftigender Schlaf, als sei das stundenlange Schreiben am Schreibtisch meine Welt, mein Genuß, Erholung und Ruhe. (SW 4, 127f.)

Dass sich Walser hier als von der Öffentlichkeit zurückgezogen und zufrieden dem einsamen Schreiben hingegeben darstellt, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass er das künstlerische Geschehen in Berlin sehr wohl mitverfolgt und vor allem durch seinen Bruder aus unmittelbarer Nähe erlebt hat. Zeugnis davon ist unter anderem eine Vielzahl an Prosatexten, die Walser während seiner Berliner Zeit, aber auch danach schreibt und die auf hochreflektierte Weise unter anderem seinen damaligen Theatererfahrungen Ausdruck verleiht. Ein großer Teil dieser Texte – darunter etwa auch *Die Talentprobe* und *Wenzel* – erscheint in der vom Publizisten und Theaterkritiker Siegfried Jacobsohn gegründeten und herausgegebenen Zeitschrift *Die Schaubühne*.⁴⁸² Jacobsohn, der im Rückblick auf die Zusammenarbeit mit Walser betont, „daß ihm ein Autor vom Kaliber Walsers nicht mehr begegnet sei“, scheint diesem auch haltungsmäßig nahe zu sein, steht er doch im Ruf, „daß ihm alles Prätentiose zuwider war und daß ihn die Prestigeansprüche und Repräsentationsrituale der ‚großen‘ Theaterwelt völlig kalt ließen“⁴⁸³. Eine ähnliche Reputation dürfte wohl auch Robert Walser zugekommen sein. So soll er etwa an Hugo von

⁴⁷⁹ Echte, Bernhard: Karl und Robert Walser, S. 180.

⁴⁸⁰ Echte, Bernhard / Meier, Andreas (Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser, S. 204.

⁴⁸¹ Vgl. Zihlmann, Franziska: Zeittafel, S. 9.

⁴⁸² Vgl. Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 201.

⁴⁸³ Ebd.

Hofmannsthal „auf einer Abendgesellschaft die provozierende Frage [...] gerichtet haben [...]: ‚Können Sie nicht ein wenig vergessen, berühmt zu sein?‘“⁴⁸⁴ Trotz der gegenseitigen Wertschätzung der beiden Schriftsteller setzt sich – wie dieses Beispiel deutlich macht – Walsers Unwille „zur gesellschaftlichen Anpassung“⁴⁸⁵ durch. Walser

bleibt ein Fremder inmitten des Kulturbetriebs [...]. Sogar die Premieren sind ihm, der doch ein Theaternarr ist, verdächtig, vor den künstlerischen erst einmal gesellschaftliche Ereignisse zu sein. Er vermag nichts anzufangen mit den haarspalterischen literarischen Diskussionen, den Rezensentenschlachten. Die vehemente und laute Selbstdarstellung seiner Umgebung belästigt ihn.⁴⁸⁶

Eine Veranschaulichung dieser Haltung erkennt Anne Gabrisch in Walsers handschriftlichem Namenszug, der sich im Gästebuch des Verlegers Samuel Fischer findet: „Winzig klein steht er da, sehr korrekt, in einer eher in sich verkrochenen als selbstverliebten Schönschrift unter lauter großzügig ausfahrenden Schriftzügen.“⁴⁸⁷ Das „Noch-nicht-genügend-schmiegsam-Gewordene“ der „schülerinnenhaften Handschrift“ (SW 17, 458), das in Walsers dramatischem Text *Der schwarze Peter* angesprochen wird, drängt sich an dieser Stelle ins Gedächtnis und wird als ein Zeichen von fehlendem sozialen Opportunismus lesbar.

Im Rückblick auf sein Schriftstellerleben kommt Walser 1943 im Gespräch mit Carl Seelig zu folgendem Schluss: „Ich habe der Gesellschaft zuliebe zu wenig geschauspielert. [...] Ich foutierte mich um die Welt von oben. Ich war in meiner Armut glücklich und lebte wie ein sorgloser Tänzer.“⁴⁸⁸ Derjenige, dem nicht erlaubt wurde, Schauspieler zu werden, weigert sich nun zu ‚schauspielen‘, wenn man es von ihm verlangt. Dieses umgangssprachliche Wort, dem – in Abgrenzung zum ‚Schauspielen‘ – eine abwertende, Könnerschaft nur vortäuschende Bedeutung zukommt, verdeutlicht Walsers Verweigerungshaltung gegenüber verlogennem gesellschaftlichen Rollenspiel. Während sich Menschen, die schauspielern, um Echtheit und Ehrlichkeit bemühen, täuschen und verstellen sich diejenigen, die schauspielen. Das Ablehnen jeglicher Heuchelei, die „Nichtausübung“⁴⁸⁹ manierierter sozialer Umgangsformen ist jedoch auch als das bewusste Einnehmen einer Rolle zu betrachten, weshalb man in Bezug auf Walser zur Auffassung kommen kann, dass „[d]er freiwillige Verzicht auf die Allüre [...] seine Art von Allüre [ist]“⁴⁹⁰.

⁴⁸⁴ Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 229.

⁴⁸⁵ Gabrisch, Anne: Robert Walser in Berlin. In: Hinz, Klaus-Michael / Horst, Thomas (Hg.): Robert Walser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 34.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 39.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 42f.

⁴⁸⁹ Agamben, Giorgio: Was ist der Schöpfungsakt?, S. 41.

⁴⁹⁰ Gabrisch, Anne: Robert Walser in Berlin, S. 35.

Obwohl Walsers Beschäftigung mit dem Theater in Berlin wesentlich angeregt und geprägt wird, ist sie nicht an einen derartigen Inspirationsort gebunden. Das beweisen etwa seine frühen Dramolette, die – einzeln betrachtet – seine umfangreichsten dramatischen Texte sind und bereits um die Jahrhundertwende entstehen, als Walser noch in der Schweiz lebt.⁴⁹¹ Auch nachdem Walser 1913 aus Berlin in die Schweiz zurückgekehrt ist, bleibt das Theater als vielfach wiederkehrendes Thema in seinem Werk präsent. So ist etwa festzustellen, dass ein Großteil seiner dramatischen Texte in den 1920er Jahren entsteht und auch die meisten seiner (Kurz-)Prosatexte, die Theaterthemen behandeln, stammen aus dieser Zeit. In gewisser Weise entsteht der Eindruck, als habe Walser die reichen Theatererfahrungen seiner Berliner Zeit erst in den Jahren und Jahrzehnten danach vollständig aufgearbeitet – als habe er sich vergangene, weit entfernte Eindrücke schreibend wieder gegenwärtig gemacht und weiter vertieft.

Wenn ihn seine Berliner Vergangenheit wiederum ganz wirklich einholt, geschieht dies zu Walsers größter Freude. 1919 kommt es etwa in Biel zur Wiederbegegnung mit Alexander Moissi, den Walser in Berlin kennengelernt hat, wo Moissi unter Max Reinhardts Regie beispielsweise in Wedekinds *Frühlings Erwachen* als Moritz Stiefel und in Shakespeares *Romeo und Julia* als Romeo zu sehen gewesen ist.⁴⁹² In Biel wiederum tritt er in einem Gastspiel als Oswald in Ibsens *Gespenster* auf und Walser beschreibt im Prosatext *Moissi in Biel* (SW 16, 318–320) sowohl die Aufführung als auch das anschließende Treffen mit dem Schauspieler. Er äußert zwar sein Missfallen gegenüber Ibsens Stück, was jedoch angesichts der Freude über das Wiedersehen mit einem alten Bekannten in den Hintergrund rückt.

Als Moissi später, nun nicht mehr als Oswald, sondern als er selber, aus dem Torbogen trat, ging ich auf ihn zu und fragte ihn, ob er sich eines Autors von zahlreichen Bühnenaufsätzen erinnere. Er schien überrascht. „Sie sind’s?“ rief er. Ich stellte ihm einen Pfarrer vor, der sich mit dem Pastor im Ibsenschen Stück wenig vergleichen ließ, und wir gingen zusammen in den „Bieler Hof“, wo wir lebhaft miteinander plauderten. „Wie lange sind Sie schon hier in Biel?“ fragte mich der Schauspieler; ich erwiderte: „Nun schon bald mehr wie sieben Jahre.“ [...] Er fragte, ob ich nicht sofort mit nach Berlin fahren wolle. „Eilt es so sehr?“ machte ich. Beim Verabschieden rief er: „Grüßen Sie ihren Bruder.“ (SW 16, 320)

Bei dem von Walser erwähnten Pfarrer handelt es sich um „Ernst Hubacher, der zusammen mit seiner Frau bei der Szene zwischen dem verhinderten und dem weltberühmten Schauspieler zugegen“⁴⁹³ ist. In einem 1955 veröffentlichten Text erinnert sich Hubacher an diese Begebenheit:

⁴⁹¹ Vgl. Zihlmann, Franziska: Zeittafel, S. 7f.

⁴⁹² Vgl. Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 197–199.

⁴⁹³ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 143.

„Als er (Moissi) Walser erblickte, in ein lautes Freudengebrüll ausbrach, ihm sekundenlang die Hand schüttelte, ihn mit ausgesuchter Höflichkeit, nein mit tiefer Verehrung behandelte, wurde uns erst klar, was für eine Rolle unser Landsmann in der herrlichen wilhelminischen Zeit in Berlin, im Kreis um Max Reinhardt gespielt haben muß.“⁴⁹⁴

Ein Zeichen der Wertschätzung, die Walser in der Berliner Theaterwelt erfährt, ist auch seine Bekanntschaft mit Gertrud Eysoldt, die sich durch besondere gegenseitige Sympathie auszeichnet. Eysoldt, eine der prägendsten Schauspieler/innen ihrer Zeit, ist eine zentrale Persönlichkeit in Max Reinhardts Ensemble. Bevor Walser sie in Berlin kennenlernt, hat er sie „bereits in Stuttgart am dortigen Hoftheater gesehen“⁴⁹⁵. Wie einige Jahre zuvor Alexander Moissi kommt auch sie für ein Gastspiel in die Schweiz. 1923 tritt sie in Bern in August Strindbergs *Fräulein Julie* auf und bemüht sich um ein Wiedersehen mit Walser.⁴⁹⁶ In Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser* ist ein Gespräch über Gertrud Eysoldt festgehalten, in dem Seelig unter anderem erzählt, wie sich Eysoldt „im Sommer 1947“ an die weit zurückliegende Wiederbegegnung mit Robert Walser erinnert:

„[...] Sie hat mir geschildert, wie sie damals in Bern in Ihrem Zimmer einen Zettel hinterlassen hat, daß sie Sie gern sehen möchte. Sie seien dann in ein Restaurant gekommen, in dem sie mit einigen Schauspielern saß, und hätten sie zu einem Spaziergang abgeholt. Es werde ihr unvergeßlich bleiben, mit welchem Charme aus schweizerischem und gallischem Wesen Sie sie auf die verborgenen Schönheiten der Stadt aufmerksam gemacht hätten. Dieses Hineinhorchen in die abseitigen Freuden des Lebens und die Schelmerei, mit der Sie sich mit den Unarten der Menschen abfinden, habe sie an Ihnen immer entzückt. Sie hätten wohl das Rezept praktiziert, das ein Dichter einmal für Liebende aufgestellt habe: ‚Sei bescheiden und du siegst!‘“⁴⁹⁷

Seelig und Walser unterhalten sich am 23. Januar 1949 „stundenlang über diese Schauspielerin und über Roberts Theaterbesuche in Berlin“, wobei sich Seelig erstaunt über Walsers „ganz ungewöhnlich[es] [Gedächtnis]“⁴⁹⁸ zeigt. Walser ist zu diesem Zeitpunkt zwar bereits zwanzig Jahre Anstaltspatient⁴⁹⁹, sein bestehendes reges Interesse für das Theater mag jedoch weniger verwundern, wenn man bedenkt, dass er noch wenige Jahre vor seinem Eintritt in die Heilanstalt Waldau den Wunsch äußert, am Theater zu arbeiten. In einem auf Ende Mai 1925 datierten Brief an Max Brod, der als Redakteur bewirkt, dass im Prager Tagblatt viele Texte Walsers veröffentlicht werden⁵⁰⁰, stellt er folgende Frage: „Ob übrigens etwa an einem Pragertheater etwas wie eine intelligente Stelle für mich frei sein könnte?“ (BA

⁴⁹⁴ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 143.

⁴⁹⁵ Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 234.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 357.

⁴⁹⁷ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 112.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 115.

⁴⁹⁹ Vgl. Zihlmann, Franziska: Zeittafel, S. 10f.

⁵⁰⁰ Vgl. Walser, Robert: Briefe. Nachwort und Anhang. Werke. Berner Ausgabe. Band 3. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 233f. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA 3 und der Seitenzahl.)

2, 133) Mit der wohl absichtlich falschen Schreibweise des Wortes ‚intelligent‘ scheint Walser weniger den Unernst seines Wunsches als vielmehr das Wissen um die Unwahrscheinlichkeit seiner Erfüllung humorvoll anzudeuten. Auch wenn es also zu einer Tätigkeit am Theater nicht kommt, bleibt Walser diesem als Besucher treu. Am 27. Dezember 1928 – also weniger als einen Monat vor seinem Eintritt in die Anstalt Waldau – erinnert sich Walser in einem Brief an seine Zeit in Biel und äußert folgende Absicht: „Ich habe im Sinn, bald einmal hinüber zu gehen, um mir einmal eine dortige Theatervorstellung anzuschauen, worauf ich mich lebhaft freue.“ (BA 2, 410f.) Das Bieler Stadttheater, in dem er 1894 als Lehrling seine anfänglichen, eine lebenslange Leidenschaft auslösenden Theatererfahrungen gemacht hat⁵⁰¹, übt also auf den 51-jährigen Walser immer noch seine Anziehungskraft aus. In seiner Zeit in der Heilanstalt Herisau wird Walser mitunter auf unfreiwillige Weise an das Theater erinnert. So erweist sich etwa die Biografie von Otto Hinrichsen, der 1923 Direktor der psychiatrischen Heil- und Pflegeanstalt Herisau wird, in Bezug auf Walser als durchaus bemerkenswert.

[D]er aus Rostock stammende Hinrichsen [wollte] in der Jugend zunächst Schauspieler werden. Für diese Ambition brach er die Schulausbildung ab und verließ sein Elternhaus. Nach dem Scheitern der Theaterpläne holte er in Zürich die Matura nach und nahm dort das Studium der Medizin auf. Zugleich begann er zu schreiben und gehörte in den 1890er Jahren zum engeren Freundeskreis von Franz Blei, über den er damals auch Robert Walser kennenlernte. Mit einer Reihe von Dramen erzielte er zwar Achtungserfolge auf verschiedenen Bühnen, u.a. auch in Berlin, schaffte aber den Durchbruch als Autor nicht.⁵⁰²

Anlässlich des Todes von Hinrichsen im Sommer 1941 sprechen Robert Walser und Carl Seelig über den „Anstaltsarzt[]“, der gegenüber Walser stolz von seinen „Triumph[en]“ als Dramatiker berichtet hat, worauf Walser nur „geschwiegen“ hat – „wie meistens in solchen Fällen. Zurückhaltung ist die einzige Waffe, die ich besitze und die mir in meiner geringen Stellung zukommt.“⁵⁰³

Walsers fast 28 Jahre langer Aufenthalt in den Heilanstalten Waldau und Herisau ist jedoch auch aus einer weiteren Betrachtungsweise mit dem Theaterspiel in Verbindung zu bringen. Walsers „Vorliebe für Rollenspiele“⁵⁰⁴, die sein Schreiben wesentlich prägt, wurde in der Forschung wiederholt auf die Person des Autors zurückgeführt.⁵⁰⁵ Demgemäß gibt es auch „Positionen, die Walsers ‚Krankheit‘ als eine seiner letzten ‚Rollen‘ verstehen wollen“⁵⁰⁶. Zur Absicherung dieser These wird etwa auf den ärztlichen Befund des Psychiaters Theodor

⁵⁰¹ Vgl. Zihlmann, Franziska: Zeittafel, S. 7.

⁵⁰² Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 432.

⁵⁰³ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 33f.

⁵⁰⁴ Schildmann, Mareike: Poetik der Kindheit, S. 399.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd.

⁵⁰⁶ Ebd.

Spoerri verwiesen, der bei der Begegnung mit Walser 1954 „durchaus [...] Momente[] der Verstellung, Maskierung oder gewollte[] Reduktion und gesuchte[] Selbststilisierung“⁵⁰⁷ zu erkennen glaubt. Die Möglichkeit, dass Walser die Schizophrenie, mit deren Diagnose er 1929 in die Klinik Waldau eingeliefert worden ist, nur vortäuscht, ziehen auch Walsers Brüder Karl und Oscar in Betracht. Aufgrund ihres Verdachts, Robert Walsers Krankheit sei bloße Simulation, drohen sie 1933, „ihre Unterhaltszahlungen [...] einzustellen“⁵⁰⁸. Aus ihrer Sicht erscheint Walsers Krankheit vor allem als Legitimationsgrund für einen Anstaltsaufenthalt, der „– im Vergleich zum mühevollen bürgerlichen Erwerbsleben – recht bequem und müßiggängerisch sei“⁵⁰⁹. Dieser Blick auf Walsers Patientenleben kann sich jedoch nicht durchsetzen – man wäre verleitet, zu behaupten, Walser sei es im fortgeschrittenen Erwachsenenalter doch noch gelungen, mit seinem Spiel zu überzeugen und Aufnahme in eine Institution zu erlangen, die sich – ähnlich wie das Theater – durch eine spezifische Eigengesetzlichkeit auszeichnet. Fand Walser also doch noch ein Publikum, das sein Spiel ernst nahm? Solche Fragen werden unbeantwortet bleiben – sie lassen jedoch einmal mehr Zweifel aufkommen, ob Walsers Traum vom Schauspielerdasein tatsächlich unerfüllt geblieben ist.

⁵⁰⁷ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 253.

⁵⁰⁸ Schildmann, Mareike: Poetik der Kindheit, S. 399.

⁵⁰⁹ Ebd.

V. WESENSZÜGE EINES SCHEUEN THEATERS

Spielweisen der Scheu

Die jungen Menschen, deren Theatertraum enttäuscht wird, befinden sich in einem ambivalenten Zwischenstadium: Als verhinderte Schauspieler/innen bleiben sie in gewisser Weise auf diesen unerfüllten Berufswunsch festgelegt. Sie werden in die Nähe der Theaterwelt gerückt, der sie angehören wollen, die ihnen dennoch vorenthalten bleibt. Ihre schauspielerische Betätigung konstituiert ihre Identität, obwohl sie nicht anerkannt ist und als missglückter Versuch wieder aufgegeben wird. Weil ihr Wunsch, Schauspieler/innen zu werden, unerfüllt ist, bleibt er bestehen – und kann als Belastung empfunden werden oder aber als Befreiung von der Bürde, die der Erfolg und die daran geknüpften Forderungen bedeuten würden.

In seinem Buch *Die kommende Gemeinschaft* beschäftigt sich Giorgio Agamben unter anderem mit dem „Limbus“ – jener theologischen Vorstellung, derzufolge „die Strafe der ungetauften Kinder, die [...] ohne jede Schuld gestorben sind, keine qualvolle Strafe wie die der Hölle sein [kann], sondern lediglich eine ausschließende, die in der Vorenthaltung der Anschauung Gottes besteht“⁵¹⁰. „[D]ie Bewohner der Vorhölle“ befinden sich folglich in einem „Zustand natürlicher Fröhlichkeit: Auf immer verloren verweilen sie schmerzlos in ihrer Gottverlassenheit. [...] Weder selig wie die Erwählten noch verzweifelt wie die Verdammten, sind sie von einer unauslöschlichen Freude erfüllt.“⁵¹¹ In einem weiterführenden Gedankenschritt bringt Agamben diese fröhlichen Außenseiter/innen in Verbindung mit Robert Walsers Figuren.

Diese vorhöllische Natur ist das Geheimnis von Walsers Welt. Zwar haben sich seine Geschöpfe unwiederbringlich verirrt, jedoch in Regionen, die jenseits von Verdammnis und Heil liegen: Ihre Nichtigkeit, die ihr ganzer Stolz ist, äußert sich vor allem in ihrer Neutralität gegenüber dem Heil. Sie ist der radikalste Einwand, der gegen die Idee der Erlösung erhoben werden kann.⁵¹²

Auch wenn folgende Parallelisierung ungehörig erscheinen mag, ist es zur Veranschaulichung und Bestätigung dieses Gedankens aufschlussreich, Walsers verhinderte Schauspieler/innen mit den ungetauft verstorbenen Kindern zu vergleichen. Da Walsers jugendliche Figuren nicht zu Schauspieler/innen ernannt werden, also sozusagen ‚ungetauft‘ bleiben, kann ihr Spiel

⁵¹⁰ Agamben, Giorgio: *Die kommende Gemeinschaft*. Aus dem Italienischen v. Andreas Hiepko. Berlin: Merve 2003, S. 11.

⁵¹¹ Ebd., S. 11f.

⁵¹² Ebd., S. 12.

weder erfolgreich sein und erlöst werden, noch scheitern und verdammt werden. Sowohl die große Glückserfahrung als auch das Erlebnis der Niederlage bleiben ihnen vorenthalten. Ihr Traum vom Theater mündet nicht in die Erfüllung, sondern versetzt als solcher in einen Zustand ruhiger Heiterkeit. Die Geringschätzung, die Walsers jugendliche Figuren erfahren, berührt diese nicht tief, da sie eine selbstbewusste Indifferenz gegenüber dem Urteil anderer und gegenüber (Miss-)Erfolgserfahrungen auszeichnet. Ihr Spiel will weder verloren noch gewonnen, sondern einfach weitergeführt werden, weshalb vermeintliche Niederlagen oder Siege nichts gelten.

Nur so lässt sich die wunderliche, die Figuren Walsers auszeichnende Mischung von Schalkhaftigkeit und Bescheidenheit, *cartooneskem* Leichtsinn und peinlicher Genauigkeit verstehen. Wie auch ihre Zweideutigkeit [...]: Es handelt sich weder um heidnische *hybris* noch um kreatürliche Schüchternheit, sondern schlicht um eine vorhöllische Unempfindlichkeit der göttlichen Gerechtigkeit gegenüber.⁵¹³

In Walsers Texten über jugendliche Schauspielanwärter/innen nehmen die berühmten Schauspieler/innen, die als Autoritätspersonen das Talenturteil sprechen, die Rolle und Funktion einer göttlichen Instanz ein. Entsprechend der Entscheidung, ob jemand in das Paradies oder in die Hölle kommt, bestimmen sie, ob jemand Schauspieler/in werden darf oder nicht. Sich von diesem Urteil, dieser unwirklichen Realität unbeeinflusst fühlend, lassen Walsers jugendliche Figuren nicht über sich bestimmen. Weiter heiter vom Theater träumend, jedoch ohne dieses als Ziel zu verfolgen, bleiben sie – dem Bühnenparadies enthoben – die *Kinder des Olymp*⁵¹⁴.

Nach dem Tod Luc Bondys im Jahr 2015 schreibt Peter Handke einen Text, in dem er dieses „pure[] Theatertalent“⁵¹⁵ „in einer Art Limbus-Raum“⁵¹⁶ erscheinen lässt. Handke definiert diesen Raum als den „Ort, an dem die Seelen der Verstorbenen für ungewisse Zeit warten vor ihrem Eingang ins Paradies“, und er bekennt, dass ihm „diese ‚Vorhölle‘ [...] wirklicher, vorhandener zu sein [scheint] als Paradies und Hölle“⁵¹⁷. Dass dieser Ort der Erwartung, der – im Gegensatz zur paradiesischen Erfüllung – Hoffnung und Fantasie birgt, dem Theater Bondys ein Zuhause sein kann, wird angesichts einer Aussage des Regisseurs deutlich, derzufolge die Liebe zum Theater auf Unerreichbarkeit beruht: „Ich bringe das Leben auf die

⁵¹³ Agamben, Giorgio: Die kommende Gemeinschaft, S. 12.

⁵¹⁴ *Kinder des Olymp* ist der Titel eines Films von Marcel Carné (Regie) und Jacques Prévert (Drehbuch) aus dem Jahr 1945. Der „Olymp“ bezeichnet die Galerie, also den obersten Rang des Theaters, wo sich aufgrund geringer Kartenpreise vor allem das junge bzw. sozial niedrig stehende, meist besonders theaterbegeisterte Publikum versammelt.

⁵¹⁵ Handke, Peter: o. T. Aus dem Französischen v. Peter Stephan Jungk. In: Layton, Geoffrey (Hg.): In die Luft schreiben. Luc Bondy und sein Theater. Berlin: Alexander 2017, S. 267.

⁵¹⁶ Ebd., S. 265

⁵¹⁷ Ebd.

Bühne und halte es so gleichzeitig auf Distanz. Theater heißt ja auch: lieben, was man nicht haben kann... Theater interessiert mich, soweit es die Kraft dieser Illusion nährt, die auf dem nie befriedigten und stets projizierten Mangel beruht.“⁵¹⁸ In Robert Walsers Texten ist es auch das Theater selbst, das als Sehnsuchsobjekt die „Phantasie an[regt]“ und einen „Traumzustand [erhält]“⁵¹⁹. Auf solch theatrale Weise fantasierend und träumend, stellt sich Handke am Ende seines Textes vor, wie Bondy „den Limbus in Richtung Paradies verlassen“ wird und wechselt dabei in einen dramatischen Modus: „Moment!, jetzt kommt er gerade mit breitem, zugleich scheuem Lächeln daher. (Den Satz Robert Walsers verkörpernd, wonach das wirkliche Theater ‚scheu‘ zu sein habe und jene, die ‚leiden‘, selbstverständlich ‚Masken‘ tragen.)“⁵²⁰ Es gibt keinen Hinweis, auf welchen Text Walsers hier Bezug genommen wird, und eine genaue Nachforschung ist schwierig, da Handke diesen Text auf Französisch verfasst hat und bei der Übersetzung der Zitate möglicherweise nicht auf den Originaltext Walsers zurückgegriffen wurde. Wie dem auch sei: Der Begriff des scheuen Theaters bringt Walsers Theaterverständnis so treffend und zugleich vieldeutig auf den Punkt, dass er in der weiteren Folge beibehalten und näher untersucht werden soll. Eine Verbindung zwischen der Scheu und dem Theater stellt Walser in seinen Texten mehrmals her. In Bezug auf obiges Zitat erscheint es wahrscheinlich, dass sich Handke auf einen Text aus den Mikrogrammen bezieht, den Walser einleitend als „Aufsatz über Theaterzustände“ (ADBG 5, 309) bezeichnet und in dem sich etwa der Satz findet, der besagt, dass „[der Leidende] [a]m erfolgreichsten spielt [...], weil nur er so recht erfahren gelernt hat, was Maske ist“ (ADBG 5, 313). Die besondere Bedeutung, die diesem Text beizumessen ist, betont Walser selbst, indem er ganz am Ende die rhetorische Frage stellt, ob er „hier etwas Beachtenswertes geschrieben zu haben glauben [darf]“ (ADBG 5, 313). Bejahend sei vor allem auf die im Text enthaltene Beschreibung einer Spielweise, die man als scheu oder – wie es an dieser Stelle geschieht – als schüchtern charakterisieren kann. Auch das französische „timide“⁵²¹, auf das Handke in seinem Text zurückgreift, kann sowohl mit ‚scheu‘ als auch mit ‚schüchtern‘ übersetzt werden und benennt somit verwandte Eigenschaften, die von Walser auf unkonventionelle Weise auf das Theater bezogen werden.

Für mich persönlich könnte im Theater nicht sensibel, nicht fein und nicht vorsichtig genug gespielt werden. Mir erschiene vielleicht ein ausgesprochen schüchternes Spiel als sehr wirkungsvoll. Ich erinnere mich, einmal eine Schauspielerin gewissermaßen sehr vergnügt, überzeugt, selbstsicher auftreten gesehen zu haben und wie mir diese „Stärke“ sogleich

⁵¹⁸ Bondy, Luc: Das Fest des Augenblicks, S. 164.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Handke, Peter: o. T., S. 268.

⁵²¹ Ebd.

schwächlich vorkam, dieses Angebrachte unangebracht, dieses Sichere vor wesentlichen Unsicherheiten strotzend. (ADBG 5, 311)

Walser erkennt im allzu selbstbewussten Auftreten eine Täuschung und folglich einen schauspielerischen Mangel, wohingegen er das „schüchterne[] Spiel“ als eine besondere Fertigkeit ansieht. Er praktiziert, was man „den zweiten Blick“⁵²² nennen kann – eine Betrachtungsweise, die für den Protagonisten in Peter Handkes Roman *Der Große Fall* von wesentlicher Bedeutung ist: „Wie oft war es meinem Schauspieler untergekommen, daß ein erster Blick ein Vorurteil war und das mögliche Weitere verstellte. Wäre er Lehrer an einer Schauspielschule – ‚wovor Gott mich behüte!‘ –, so hätte er seinen Schülern den zweiten Blick nähergebracht.“⁵²³ Wären Robert Walsers scheue Schauspieler/innen auf einen solchen Lehrer getroffen, so hätte dieser – ‚Gott sei Dank!‘ – erkannt, dass es sich um ein „Vorurteil“ handelt, ihre Scheu als Ausdruck von Ängstlichkeit oder Unsicherheit zu verstehen. Er hätte – eine ungewohnte und ungewöhnliche Perspektive einnehmend – gesehen, dass die Scheu kein Defizit, sondern ein besonderes Potenzial darstellt, das für die jungen Menschen und auch für das Theater „das mögliche Weitere“ sein kann. Demgemäß erkennt Walser in der Scheu keine passive Mentalität, sondern aktive Handlungskraft. Der Schüchternheit kommt einschüchternde Wirkung zu (vgl. ADBG 3, 146), wodurch deutlich wird, dass Walser die Scheu weniger als eine Eigenschaft, sondern vielmehr als eine (selbst-)bewusste Haltung versteht. Walsers Figuren *sind* nicht scheu, sie *haben* eine Scheu. Diese ist Ausdruck einer Überzeugung, eines Prinzips, das mit Bestimmtheit befolgt wird.

Walser gelingt es, die Komplexität und teilweise widersprüchliche Vielseitigkeit der Scheu darzustellen, indem er immer wieder eine Dichotomie zwischen der Scheu und einem als konträr geltenden Charakteristikum herstellt, um diese in einem Akt der Verwirrung und Vereinigung aufzulösen. So findet sich etwa in dem autobiografisch geprägten Prosatext *Aus meiner Jugend* folgende Stelle, an der Mut und Scheu als zusammengehörige Pole einer Persönlichkeit erscheinen, deren anziehende und abstoßende Kräfte gleichermaßen wirken: „Ich war in gewisser Hinsicht mutig und kühn und zugleich schüchtern. Ins Leben ging ich wie ein Kind zur Schule: scheu, doch nicht ungern.“ (SW 16, 250)⁵²⁴ Auch im Prosatext *Bildnis eines Mannes* zeichnet Walser das Portrait eines Menschen, den er als „artig und schüchtern“ attribuiert, um im Folgesatz diese Charakterisierung sogleich zu relativieren: „Im

⁵²² Handke, Peter: *Der Große Fall*. In: ders.: *Prosa 6*. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 726.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Man kann an dieser Stelle an Peter Handkes Erinnerung an seine frühen Auftritte in der literarischen Öffentlichkeit – unter anderem an jenen bei der Tagung der Gruppe 47 im April 1966 in Princeton – denken: „Diese furchtbare Scheu, die ich hatte, und zugleich war ich dann doch frech.“ (Belz, Corinna: *Peter Handke. Bin im Wald. Kann sein, daß ich mich verspäte*. Berlin: Piffli Medien 2017.)

Grund war er aber vielleicht durchaus nicht scheu, gab sich aber so, es kam so heraus [...]“ (SW 16, 232) Dass die äußerlich und oberflächlich wahrnehmbare Wirkung eines Menschen nicht seinem Wesen entsprechen muss, macht Walser im Satz deutlich, der den Text abschließt: „Demnach war er, was er nicht scheinen mochte und schien oft, was er nicht war.“ (SW 16, 234) Walser gibt damit die Scheu als prinzipiell scheinhafte, uneigentliche Eigenschaft zu erkennen. Dem scheuen Menschen kommt schillernde Ambivalenz zu, er ist nicht klar einzuordnen und widersetzt sich jeder vorschnellen, eindeutigen Charakterisierung. Eine weitere Zuspitzung erfahren die Reflexionen über die Scheu, wenn Walser sie auf das Theater und in besonderer Weise auf die Schauspielkunst bezieht. Bewirkt die Scheu bereits in der alltäglichen Lebenswelt Verunsicherung, so sorgt sie auf der Theaterbühne für umso größere Irritation. Walser charakterisiert Schauspieler/innen nämlich nicht als scheu, um sie diese Scheu im Spiel überwinden zu lassen. Er beteiligt sich nicht am durchaus gängigen Mythos, demzufolge Schauspieler/innen im Privaten – soll heißen: in Wahrheit – oftmals introvertiert und zurückhaltend sind, was angesichts hemmungsloser Bühnenauftritte überraschen soll, sich jedoch meist als eitle Selbstinszenierung erweist. Walsers Schauspieler/innen bewahren ihre Scheu auf der Bühne, sie legen diese nicht ab, sondern spielen mit ihr – und stoßen damit auch auf Unverständnis. Vor allem die Scheu jugendlicher Schauspielanfänger/innen wird nicht als bewusste künstlerische Haltung ernstgenommen, sondern als Zeichen der Unreife gedeutet. „Sie sind schüchtern, Sie sind erschrocken“ (BA 10, 63), wirft die „Hofschauspielerin Benzinger“ dem jungen Schauspielanwärter vor und betont, dass die Schüchternheit in der Theaterwelt keinen Platz hat: „Wir Künstler sind ein freies, zwangloses und, wie wir uns gern einbilden, ehrliches Volk.“ (BA 10, 63) Die Hofschauspielerin deutet selbst an, dass einem solchen Klischee nicht zu trauen ist, indem sie die Ehrlichkeit der Theaterleute als eine Einbildung bezeichnet, was auch auf ihr scheinbar so „offen[es]“ und aufrichtiges Urteil über das Talent des „junge[n], schüchterne[n] Mann[es]“ (BA 10, 63) ein neues Licht wirft. Indirekt lässt sich darauf schließen, dass auf der Bühne vor allem die Schüchternheit Ausdruck von Wahrhaftigkeit ist. „[F]rei[], zwanglos[] und [...] ehrlich[]“ sind auf der Bühne die scheuen Schauspieler/innen, die sich nicht hinter einem souverän wirkenden, auf hohlen Effekten beruhenden Auftreten verstecken.

Auf der Bühne scheu zu sein, erfordert den größten Mut, da es vollkommene Ehrlichkeit voraussetzt. „Scheu kann man nicht spielen“⁵²⁵, heißt es diesbezüglich in Peter Handkes Theaterstück *Das Spiel vom Fragen*, womit auch deutlich wird, warum für scheue Schauspieler/innen handwerkliches Können nicht nur eine untergeordnete Rolle, sondern

⁵²⁵ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land*, S. 66.

bisweilen auch ein Hindernis darstellt. Durch das perfekte Beherrschen schauspielerischer Techniken kann zwar der Effekt von Ehrlichkeit erzeugt werden, dessen Künstlichkeit bleibt aber immer erkennbar. Zur Veranschaulichung, wie die Scheu helfen kann, alles Artifizielle zu überwinden, sei auf Klaus Pohls Roman *Sein oder Nichtsein* verwiesen, in dem von einer Probe zu Peter Zadeks *Hamlet*-Inszenierung erzählt wird, bei der Ulrich Wildgruber, der Darsteller des Polonius, fehlte und kurzfristig durch die „Hospitantin Sarah“⁵²⁶ ersetzt wurde. Dass diese „[n]iemals [...] Schauspielerin sein [wollte], sie fand sich viel zu spröde für die geschmeidige Theaterwelt“⁵²⁷, ließ Peter Zadek in keiner Weise als Vorbehalt gelten, sondern wurde von ihm als ideale Voraussetzung betrachtet: „Gerade weil du keine Schauspielerin bist, Sarah, wirst du dir Polonius auf einem direkten Weg aneignen. [...]“⁵²⁸ Die Beschreibung der Probe macht begreiflich, wie mit der Scheu ein produktiver Umgang gepflegt werden kann:

Sarah quälte sich tapfer. Zadek saß staunend an seinem Regietisch, er amüsierte sich über die scheue Unbeholfenheit seiner zweiten Assistentin, bis sich irgendwann Sarahs Spielangst auf die Rolle übertrug, wodurch sie wunderbarerweise zur Angst des Polonius wurde. Wir anderen spielten so gut es ging unter den skurrilen Bedingungen, merkten aber, wie sehr diese Probe unseren Regisseur inspirierte. Wir hatten eine Menge Spaß mit Sarah. [...] Aus einer Verlegenheit war eine Figur entstanden mit einem spannenden Charakter. Das schauspielerische Ungeschick passte auf fesselnde Weise zu der Rolle des Polonius. [...] Peter Zadek, um seinem Regiestab ein Beispiel zu geben, sagte, was Sarah erst missverstand: „Hier sieht man, wovon ich immerzu spreche: Gut ist schlecht und schlecht ist gut.“⁵²⁹

Zadek verlangte von der Einspringerin nicht, die in einer Spielangst zum Ausdruck kommende Scheu zu überwinden, seine viel größere Forderung war es, einen fruchtbaren Umgang mit dieser Angst zu finden. Das riskante Spiel glückte, eine vermeintliche Schwäche wurde als Stärke erlebbar und ermöglichte so für alle Beteiligten eine befreiende Erfahrung. Dass Sarahs scheue Darstellung des Polonius für Zadek als Ideal stets präsent geblieben ist, wird in Anbetracht der lobenden Worte, die er nach der Premiere an Ulrich Wildgruber richtet, deutlich:

„Du wirktest zwar heute während der Vorstellung wie ein Schmierenschauspieler, Uli, fett, undurchsichtig – aber wie ein ganz genialer Schmierenschauspieler. Völlig irre war das, was du heute gespielt hast als Polonius, so hast du ihn noch nie gespielt, unerreicht und dabei ohne aufzutumpfen, fast scheu und dabei wahnsinnig präsent, du hast es ja an den Reaktionen der Leute gemerkt, wie toll du warst! Wie hast du das gemacht, Uli? Toll, du, ganz toll!“⁵³⁰

⁵²⁶ Pohl, Klaus: *Sein oder Nichtsein*, S. 66.

⁵²⁷ Ebd., S. 68.

⁵²⁸ Ebd., S. 66.

⁵²⁹ Ebd., S. 67.

⁵³⁰ Ebd., S. 272.

Zadek erkennt in einer Spielweise, in der sich Genialität und Unprofessionalität gegenseitig aufheben, höchste schauspielerische Qualität und beweist damit ein Verständnis für die Scheu, das Walsers Auftretenden nicht entgegengebracht wird. Als Beispiel sei an dieser Stelle auf einen dramatischen Text aus den Mikrogrammen verwiesen, der auf einem persönlichen Erlebnis Walsers beruht. Am 8. November 1920 war durch die literarische Gesellschaft Lesezirkel Hottingen eine Lesung Walsers im kleinen Tonhallsaal in Zürich organisiert worden, die jedoch nicht wie geplant stattgefunden hat. Am Vortag der Veranstaltung musste Walser dem Organisator zur Probe vorlesen, wurde sodann aber als Rezitator für nicht geeignet befunden und durch einen Redakteur der Neuen Zürcher Zeitung ersetzt.⁵³¹ (vgl. SW 16, 426) Dieser persönlichen Kränkung kommt zusätzliche Brisanz zu, bedenkt man, dass Walser in ebengenannter Zeitung 1902 ein Inserat aufgegeben hat, in dem er unter anderem seinen Dienst als „Vorleser“ anbot, wodurch deutlich wird, dass er seine Fähigkeiten als Rezitator nicht als gering eingeschätzt hat.⁵³² „Der Vortragsveranstalter“⁵³³, den Walser in seinem Mikrogrammtext zu Wort kommen lässt, ist diesbezüglich jedoch entschieden anderer Meinung: Er wirft dem „Dichter“ vor „nicht Deutsch [zu] können“, zu „stottern“ und „ein Gesicht mit einer Röte der Beklommenheit“ zu zeigen. Statt eines „kleinlaute[n] und hastige[n]“ Vorlesens wünscht sich der Veranstalter „ein ruhiges und grandioses“, weshalb er sich schließlich „weigert [...] zuzugeben, daß der geplante Vortrag stattfindet“ (ADBG 4, 338). Der Dichter wiederum empfindet die Beobachtungsgabe des Veranstalters als „mangelhaft“ (ADBG 4, 339) und verteidigt seine Scheu:

Ich werde, davon bin ich überzeugt, in voller Befangenheit an's Vortragspult treten. Die schlichte, feine, schöne Folge wird sein, daß ich befeuert, mit einem gleichsam besprungbretteten Innern zu lesen anfangen werde. Die Befangenheit wird vielleicht anhalten, ich werde sie aber beherrschen. Aus meiner Stimme, mithin auch aus meinem Vortrag, wird etwas hübsch Lebendiges klingen. Anfangs werden mich einige oder vielleicht sämtliche Zuhörer als unsicher empfinden, das wird aber weniger schaden, als wie's wäre, wenn sie sich sagen müßten, ich sei tonlos, bildungslos. Mein Vortrag wird ein beseelter, beschwingter sein [...]. (ADBG 4, 339)

Deutlich wird, dass hier jemand spricht, der sich seiner „Befangenheit“ so bewusst ist, dass er diese als Ausdrucksmittel einzusetzen versteht. Die Scheu bewirkt eine Hemmung, die produktiv gemacht werden kann und Voraussetzung ist für die anders kaum zu erreichende

⁵³¹ Vgl. Sorg, Reto: „Doch stimmt bei all dem etwas nicht“. Robert Walser als Vorleser eigener Texte. In: Groddeck, Wolfram / Sorg, Reto / Utz, Peter / Wagner, Karl (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München: Fink 2007, S. 67f.

⁵³² Vgl. ebd., S. 68f.

⁵³³ Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 4. Mikrogramme aus den Jahren 1926-1927. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 338. (Im weiteren Verlauf erfolgt der Quellennachweis aus diesem Band im Fließtext unter Verwendung der Sigle ADBG 4 und der Seitenzahl.)

Intensität und Energie des Vortrags. Ganz in diesem Sinne endet Walsers Text mit folgendem resümierenden Grundsatz: „[E]in Fehler kann uns helfen, wo uns ein Können im Stich läßt.“ (ADB 4, 340) Die Vorstellung, die sich der Dichter von seiner Lesung macht, verdeutlicht zugleich, dass er von einem Publikum abhängig ist, das sich vorurteilsfrei und geduldig auf seinen unkonventionellen Vortrag einlässt und dem sich so auf „den zweiten Blick“⁵³⁴ seine Besonderheiten eröffnen. Obwohl er den Dichter vom Erfolg seines scheuen Vortrags träumen lässt, ist sich Walser im Klaren, „wie sehr gerade heute auf alles Äußere geschaut, wie lediglich danach der Mensch beurteilt wird“ (BA 2, 333), und seine verhinderte Lesung scheint ihn in dieser Einschätzung bestätigt und in Bezug auf zukünftige Auftritte entmutigt zu haben. Eine für Januar 1928 geplante Lesung kommt – schlussendlich aufgrund unerfüllter Honorarforderungen – nicht zustande.⁵³⁵ Walser äußert bereits im Vorfeld Bedenken „wegen meines Übungsmangels im öffentlichen Lesen, indem ich Dichter, nicht aber ein ausdrücklicher Sprecher bin. Ich werde vielleicht anlässlich der Vorlesung ziemlich viel Scheu zu überwinden haben, und es kann sein, daß ich schlecht lesen werde.“ (BA 2, 331) Die Unsicherheit wird nun nicht mehr selbstbewusst verteidigt, sondern als zu überwindendes Hindernis angesehen. Das Publikum, das die Scheu falsch versteht und nicht erkennt, dass „schlecht [...] gut [ist]“⁵³⁶, bewirkt, dass der Auftretende das Vertrauen in seine Scheu verliert und sie nicht mehr als wertvolle, seine Wirkungskraft begründende Eigenart pflegt.

Um die Wesentlichkeit der Scheu für das Theater zu verteidigen, kann auf eine gewisse Tradition innerhalb der darstellenden Künste aufmerksam gemacht werden, in der ein Sinn für die Scheu hochgehalten wird. Dieser erscheint als Quelle einer bestimmten, etwas abwegig verlaufenden Strömung innerhalb des Theaters, die sehr unterschiedliche Künstler/innen umfasst. In der Arbeit der Tänzerin und Choreografin Pina Bausch etwa kommt der Scheu und der damit zusammenhängenden Empfindung der Scham eine zentrale Rolle zu. Nach den Kriterien für die Auswahl von Tänzer/innen befragt, betonte sie wiederholt die Bedeutung eines bestimmten schamvollen Charakters und ließ die Scheu als Voraussetzung für eine gelungene künstlerische Zusammenarbeit erscheinen.

[I]ch [arbeite] gern mit Tänzern, die eine gewisse Scheu, eine gewisse Scham haben, die sich nicht leicht preisgeben. Es ist ungeheuer wichtig, dass es diese Scham, dieses Zögern gibt, wenn man in der Arbeit an eine bestimmte Grenze kommt. Jemand, der sich einfach produziert, ist fehl am Platz. Die Scham garantiert, dass, wenn zum Beispiel jemand etwas ganz Kleines zeigt,

⁵³⁴ Handke, Peter: Der Große Fall, S. 726.

⁵³⁵ Vgl. Sorg, Reto: „Doch stimmt bei all dem etwas nicht“, S. 70.

⁵³⁶ Pohl, Klaus: Sein oder Nichtsein, S. 67.

es etwas Besonderes ist und auch als etwas Besonderes gesehen wird. Genau da liegt die Schwierigkeit: Jemanden sozusagen dazu zu verführen, dass er das findet.⁵³⁷

Die Aufmerksamkeit für das gemeinhin Unbeachtete und Verborgene ist ein in Walsers Werk wichtiger Topos, der mit der Scheu in enger Verbindung steht, schafft diese doch jenen Bewusstseinszustand, der empfänglich macht für Unscheinbares. Sogar Unverschämtes kann so zu seinem Recht kommen, wie die Arbeiten von Pina Bausch verdeutlichen, in denen auch wilde und exzesshafte Ausdrucksweisen Raum finden, jedoch immer als Grenzüberschreitung kenntlich sind. Schamlose Momente werden als solche nur erfahrbar, weil die Scham weiter besteht. Die Grenzen, die sie setzt, werden durchaus überschritten, sie bleiben im Bewusstsein jedoch immer präsent. Vor Pina Bausch hat auch Max Reinhardt die in Gehemmtheit sich ausdrückende Scheu als eine für darstellende Künstler/innen wichtige Kraft angesehen. In seiner 1929 gehaltenen Rede anlässlich des Unterrichtsbeginns am Schauspiel- und Regieseminar in Schönbrunn wendet er sich an die Studienanfänger/innen und spricht in Bezug auf die von ihnen erfolgreich absolvierte Aufnahmeprüfung von einer Situation der „Befangenheit, [...] Ängste und Hemmungen“, die ein „endgültiges Urteil“⁵³⁸ unmöglich macht. „[M]anche frühreife Fertigkeit“ der Bewerber/innen bezeichnet er als „eine vorübergehende Täuschung“⁵³⁹ und stellt sodann Folgendes fest: „Im allgemeinen sind es nicht die Schlechtesten, die im Anfang mit Hemmungen zu kämpfen haben.“⁵⁴⁰ Diesen Gedanken greift Reinhardt auf, wenn er sich gegen Ende der Rede auffordernd an die angehenden Schauspieler/innen wendet:

Ich hasse die Schauspieler, die nur am Bühnentürl und am Wirtshaustisch gross sind oder gross tun. Brüllen Sie nicht. Werden Sie still und andächtig. Gehen Sie viel spazieren und gehen Sie allein spazieren. Sprechen Sie mit sich selbst, laut und eindringlich. Fragen Sie sich, antworten Sie sich und hören Sie sich aufmerksam zu. Lernen Sie sich selbst kennen. Ertappen Sie sich unbarmherzig auf jeder Lüge. Werden Sie wesentlich. Es ist nicht die Welt des Scheins, die Sie heute betreten, es ist die Welt des Seins. Nicht, wer etwas macht, kann sich auf die Dauer in ihr behaupten, nur der etwas ist.⁵⁴¹

Dieser durchaus pathetische Aufruf kann als entschiedener Appell für ein Scheusein verstanden werden, das über die Bühne hinausgehend zu einer eigenen Existenzweise wird. Wie von selbst kommen einem bei Reinhardts Beschreibung dieses anstrebenswerten scheuen Wesens Robert Walsers Figuren, aber auch die ‚Figur‘ Robert Walser in den Sinn. Die Forderungen, die Reinhardt äußert, scheinen diese auf idealtypische Weise zu erfüllen. So

⁵³⁷ Bausch, Pina: O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden. Hg. v. Stefan Koldehoff u. der Pina Bausch Foundation. Wädenswil: Nimbus 2016, S. 325.

⁵³⁸ Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, S. 92.

⁵³⁹ Ebd., S. 93.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Ebd., S. 94.

kann man an einen in Selbstgespräche vertieften Walser'schen Spaziergang denken, der etwa in *Das Wirtshaus am Waldrand* führt, wo ein Ich nicht „gross tu[t]“, sondern aufmerksam ist für die ihn umgebenden Menschen: „In einem Gast, der still an einem Tische saß, der etwas Entlegenes an sich hatte, glaubte ich einen Schauspieler erkennen zu können“ (SW 19, 57), heißt es da von Seiten der Erzählinstanz. Es stellt sich die Frage, warum gerade diese Verhaltensweise und Eigenschaft darauf schließen lassen, dass es sich bei dem Wirtshausgast um einen Schauspieler handelt – worauf mit Peter Handke geantwortet werden kann: „Ein Zeichen eines guten Schauspielers ist diese Scheu.“⁵⁴² In einem Gespräch über das Theater wendet sich Handke ganz im Sinne Walsers gegen konventionelle und stereotype „Vorstellungen, die man so vom Schauspieler hat“, indem er behauptet, „daß ein Schauspieler vielleicht der zurückhaltendste und der unsichtbarste aller Menschen im Verlauf des Tages ist“⁵⁴³. Solche scheuen Schauspieler/innen verkörpern

gerade das Gegenteil von all den auffälligen Menschen heute. Alle, jeder Mensch heutzutage auf der Straße oder in der Metro, vielleicht weniger in den Kirchen, aber auch ein bißchen auf dem Fußballplatz, spielt sich auf. Das ist ein gutes Wort. Aber ein guter Schauspieler spielt sich auf der Bühne nicht auf, geschweige denn außerhalb der Bühne, um ein harmloses Wort zu verwenden.⁵⁴⁴

Nach dieser Beschreibung eines „gute[n] Schauspieler[s]“ wünscht sich Handke für seine Stücke „poetische Schauspieler“⁵⁴⁵ und präzisiert diese Charakterisierung, indem er erklärt, darunter Vieldeutigkeit zu verstehen.⁵⁴⁶ „An einem Schauspieler muß vieles gegenläufig sein, [...] der muß viel zögern, sich sträuben und dann doch loslegen. Und dann wieder zurückgehen.“⁵⁴⁷ Als Beispiel eines solchen Schauspielers verweist Handke auf Jens Harzer, eine wesentliche Prägung seiner Empfänglichkeit für scheue Spielweisen hat Handke jedoch wohl vor allem durch Libgart Schwarz erfahren.⁵⁴⁸ Der gesuchten Scheu und Poesie kann in ihrem Spiel auf ganz seltene und einzigartige Weise begegnet werden. Erinnert sei etwa an ihre Darstellung der Leontine in Luc Bondys Inszenierung von Marivaux' *Triumph der Liebe* an der Berliner Schaubühne 1985. Walsers Vorliebe für Marivaux (vgl. SW 16, 320) bestärkt zudem die Meinung, in Luc Bondys Marivaux-Inszenierungen den Traum von einem scheuen Theater beispielhaft verwirklicht zu sehen. Mit Behutsamkeit und gleichzeitig schonungsloser

⁵⁴² Handke, Peter / Oberender, Thomas: Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 23.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 82.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Libgart Schwarz und Peter Handke waren von 1967 bis 1992 miteinander verheiratet. (vgl. Handke, Peter / Oberender, Thomas: Nebeneingang oder Haupteingang?, S. 196.)

Klarheit verstand es Bondy, Marivaux' komplexe Charaktere auf die Bühne zu bringen und in einen poetischen Schwebезustand zu versetzen. Bondys Schauspieler/innen zeigten, wie schlicht und schnörkellos die kunstvolle Sprache Marivaux' klingen kann, die so nicht nur in ihrer ganzen Schönheit, sondern auch zeitlos, das heißt im jeweiligen Moment ihrer Verwirklichung zeitgenössisch erscheint. So wünscht man sich, Walsers kunstvolle Versdramen gesprochen zu hören. In den fantasievollen und atmosphärischen Bühnenbildern von Karl-Ernst Hermann und in der natürlichen Eleganz der fein schillernden und schimmernden Kostüme von Moidele Bickel entfaltete sich zudem jene hochästhetische, entrückte Traumwelt, in der das scheue Spiel ein Zuhause fand und zu leben begann. Bondys Inszenierung von *Triumph der Liebe* etwa schuf eine „von Watteau-Gemälden inspirierte mythische Atmosphäre“⁵⁴⁹, die das Geschehen in eine märchenhafte Ferne entrückte. Zum Inbild einer scheuen Figur wurde in Gestalt von Libgart Schwarz die zurückgezogen bei ihrem Bruder lebende Leontine, die als „sehr spröde“⁵⁵⁰ charakterisiert wird, deren „zarteste[] Reize [sich] mit einem hoheitsvollen, bescheidenen und vielleicht sehr strengen Ausdruck vereinen, ohne dabei jedoch zu verlieren“⁵⁵¹. „Man muß sie unwillkürlich lieben, aber mit einer schüchternen Liebe und wie erschrocken vor dem Respekt, den sie einflößt“, heißt es in Marivaux' Stück, wobei „hinter ihrer ernsten und bescheidenen Haltung etwas eigenartig Umgängliches, Sanftes, Großmütiges“⁵⁵² erkannt wird. Libgart Schwarz zeigte, wie Leontine von ihrem durchaus widersprüchlichen Wesen selbst überrascht wird. Sie ließ sich auf ein unberechenbares Wechselspiel zwischen Gehemmtheit und Leidenschaftlichkeit ein, indem sie einer – wie Bondy es formulierte – „verhaltenen Sinnlichkeit, einer sich verbieternden Sinnlichkeit“⁵⁵³ freien Lauf gewährte, um sie Momente später schon wieder in Zaum zu halten. Stimmlich drückte sich das in einem musikalisch-leichtfüßigen und doch ernsten Sprachklang aus, der zuerst zurückgehalten wurde, dann doch überraschend hervortrat. Dem „spezifischen Ton“ von Libgart Schwarz wird demgemäß „eine entschieden eigene Sprachhaltung des Verwundbaren, Fragilen, Irrealen“⁵⁵⁴ attestiert. Es ist interessant, dass diesbezüglich von einer „Meta-Sprache“⁵⁵⁵ die Rede ist, was an die – in mancher Hinsicht

⁵⁴⁹ Sucher, C. Bernd: Ludo ergo sum. Schauspiele des Begehrens. In: ders. (Hg.): Luc Bondy – Erfinder, Spieler, Liebhaber. Edition Burgtheater. Band 3. Salzburg/Frankfurt a. M./Wien: Residenz 2002, S. 45.

⁵⁵⁰ Marivaux, Pierre Carlet de: Triumph der Liebe. Komödie in drei Akten. Aus dem Französischen v. Gerda Scheffel. Frankfurt a. M.: Fischer 1986, S. 13.

⁵⁵¹ Ebd., S. 21.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Sucher, C. Bernd: Ludo ergo sum, S. 59.

⁵⁵⁴ Schulze-Reimpell, Werner: Libgart Schwarz. In: Brauneck, Manfred / Beck, Wolfgang (Hg.): Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Reinbek b. H.: Rowohlt 2007, S. 663.

⁵⁵⁵ Ebd.

problematische – Bezeichnung von Walsers Stücken als „Metatheater“⁵⁵⁶ denken lässt. Versteht man den Begriff der Metaebene, der eine (selbst-)reflexive Distanz meint, mit Handke weniger abstrakt als ein Zögern und Sträuben, ein sich immer wiederholendes Zurückgehen und ständiges Neu-Antreten⁵⁵⁷, so wird klar, dass es sich hierbei um eine Spielweise der Scheu handelt.

Scheue Bühnenfiguren

Die von Walser entworfene scheue Theatralität beruht jedoch nicht allein auf einer spezifischen schauspielerischen Ausdrucksweise, sie ist bereits wesentlich in den Figuren seiner Dramen angelegt, die man als scheu charakterisieren kann. Walser denkt also in seinen dramatischen Texten nicht nur *über* ein scheues Theater nach, er schreibt auch *für* ein scheues Theater und liefert diesem mit seinen dramatischen Texten konkretes Material, das – entgegen anderen, widerlegbaren Einschätzungen – vor allem durch die Umsetzung auf der Bühne seine theaterästhetische Erneuerungskraft entfalten kann. So befördern Walsers scheue Dramenfiguren eine ihnen entsprechende Spielweise und stellen zudem einen Bruch mit Dramenkonventionen und tradierten Rollenbildern dar.

Das zeigt sich bereits in *Die Knaben*, einem von Walsers ersten dramatischen Texten, in dem mit Peter eine Figur in Erscheinung tritt, die exemplarisch eine scheue Haltung verkörpert. Im Verhältnis zu den anderen im Stück auftretenden Figuren kommt Peter aufgrund seiner lebens- und weltabgewandten Todessehnsucht die Außenseiterrolle zu, was ihn jedoch keineswegs unsicher oder unentschlossen wirken lässt. Während die anderen Knaben mit ihren Berufsvorhaben scheitern und sich sodann vorschnell für den Kriegsdienst entscheiden, lässt sich Peter zu nichts drängen, er bleibt sich treu. Er mag zwar aus ihrer Sicht „in einem Winkel hocken[d] wie ein[] Käfer“ (SW 14, 16f.) erscheinen, beweist mit dieser Verweigerungshaltung jedoch Charakterstärke: „So schüchtern er ist oder so mutlos er zu sein scheint, erweist er sich eigentümlich willensfest, und er lässt sich keineswegs beeinflussen“ (SW 16, 265), betont Walser in einem Prosatext über sein frühes Dramolett. Als einzigem der Knaben gelingt es Peter, seinen Willen umzusetzen: „[S]ein Traum geht in Erfüllung.“ (SW 14, 17) Er stirbt, seine tote Mutter erscheint ihm als „Geist [...] , um ihn zu sich zu ziehen und vom lästigen Dasein zu befreien“ (SW 16, 265). Walser macht eine Figur zu „seine[m] kleinen Helden“ (SW 16, 265), die mit ihrer Melancholie und Lebensmüdigkeit die Erwartungen an jugendliches Heldentum radikal unterläuft. Will man Peters Charakter mit

⁵⁵⁶ Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater, S. 129.

⁵⁵⁷ Vgl. Handke, Peter / Oberender, Thomas: Nebeneingang oder Haupteingang?, S. 82.

dem Begriff der Scheu fassen, so verdeutlicht sich, dass diese nicht Ausdruck der Schwäche und Ergebenheit, sondern Zeichen einer Handlungsentschlossenheit unter umgekehrten Vorzeichen ist.

Eine Figur, die verdeutlicht, dass die Suche nach einer Haltung der Scheu existentielle Glaubensfragen berühren kann, ist Jesus, den Walser in seinem dramatischen Werk, „als Archetypus seiner Moral des ‚Kleinseins‘“⁵⁵⁸ darstellt. So zeichnet der dramatische Text *Studie II* Szenen aus dem Leben von Jesus nach, die zeigen, wie dessen als scheu zu bezeichnendes Wesen auf Unverständnis und Irritation stößt. In einer Szene, die auf der Geschichte von der Aufweckung der zwölfjährigen Tochter des Jairus beruht, wird Jesus von einer „Kurtisane“ verteidigt, die „in ihm, der schulknabenhaft dasteht, eine weltgeschichtliche Entwicklung erblick[t]“ (SW 17, 476) und spottenden Höflingen folgenden Vorwurf macht:

Euch ist nicht gegeben, zu begreifen, wie aus der Eingeschüchtertheit das Gelingen sprüht, blüht, das uns von Vorsehungen vergönnt ist. Die Unerschütterten, die Sicherer brachten nie etwas Großes zustande. Verlegene sind's, die die Verlegenheiten lösen; Stammelnde sprechen besser als Redegewandte. Unzählige werden, an ihn denkend, den ihr beschämt wähnt, hinkniend beten. (SW 17, 476)

Diese Aussage lässt sich nicht nur metatheatral als rechtfertigendes Lob einer wirkungsvollen scheuen Spielweise verstehen, sie verdeutlicht ganz grundsätzlich, dass die Scheu nicht auf vorschnelle und oberflächliche Weise zu unterschätzen und mit einem ‚Kleinsein‘ in Verbindung zu bringen ist. Die Scheu verbirgt vielmehr eine überragende, geradezu unangreifbare Größe. Wer das erkennt, kann diese Überlegenheit durchaus als Provokation, ja sogar als Bedrohung empfinden. In einer Szene, die Anspielungen auf die Geschichte vom zwölfjährigen Jesus im Tempel enthält, wird ein „Schriftgelehrter“ aus diesem Grund zu folgendem Gefühlsausbruch gegenüber Jesus hingerissen:

Ich hasse die Milde, die Milchigkeit deines Auftretens, du bist stolzer als Stolze, siegesbewußter als Siegreiche. Deine Demut ist der Ausdruck deines Sieges; deine Trauer der Mantel, den du über deine Fröhlichkeit geworfen hast. Ich hasse dich, weil du geistvoll bist. Mit Hilfe deines Geistes erträgst du die Last deines Stolzes mit spielender Leichtigkeit. Deine Bescheidenheit ist ein Raffinement; sie bedeckt dich ganz einfach wie ein kostbares Gewand. (SW 17, 469f.)

In Anlehnung an Walter Benjamin⁵⁵⁹ bemerkt Giorgio Agamben bei Robert Walser „eine Scham der Sprache“, die sich unter anderem im Anschein ausdrückt, es würde „jedem Wort ein unsichtbares ‚so genannt‘, ‚Pseudo-‘ oder ‚angeblich‘ vorausgeh[en]“. Dieser „Status [...] des Pseudonyms oder des Beinamens“⁵⁶⁰ lässt sich von den Worten auf die Figuren Walsers

⁵⁵⁸ Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater, S. 133.

⁵⁵⁹ Vgl. Benjamin, Walter: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Erster Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 325f.

⁵⁶⁰ Agamben, Giorgio: Die kommende Gemeinschaft, S. 57.

erweitern: So erkennt etwa der Schriftgelehrte, dass Jesus sein Selbstbewusstsein hinter einer nach außen getragenen Scheu verbirgt, dass seine Bescheidenheit und Demut ein Schein sind, der nicht seinem wahren Wesen entspricht. Um diese vom Gelehrten als unverschämt empfundene Täuschung zu veranschaulichen, wird auf das theatrale Bild der Kostümierung zurückgegriffen: Die traurige Erscheinung von Jesus ist nur die Verkleidung – „der Mantel“ – eines in Wahrheit fröhlichen Menschen. Was sich nach außen hin unauffällig zurückhält und sich seinen hohen Wert nicht anmerken lässt, erweist sich als überaus „kostbar[]“.

Dieser Gedanke führt weiter zu einem wichtigen dramatischen Text Walsers, in dem der Kleidung der Protagonistin leitmotivische Bedeutung zukommt. „Aschenbrödel bin ich. Seht, / der Schmutz, der an dem Kleide hängt, / sagt deutlicher es als mein Mund.“ (SW 14, 40) So stellt sich die Titelfigur dem Prinzen vor, nachdem sie von ihrer „Erste[n] Schwester“ mit dem bösen Wunsch belegt wurde, dass „[d]as Kleid der Arbeit [...] sie / in staubige, schwarze Wolken ein[hülle]“ (SW 14, 31). Die „Schönheit“ (SW 14, 31) soll für Aschenbrödel fortan nur als Traum existieren. Das Unheil, das ihr auferlegt ist, wird von ihr in Walsers Bearbeitung jedoch als „eine süße Lust“ (SW 14, 37) empfunden. „So deutlich formuliert sie ihre ‚Lust‘ am Dienen, daß den Herrschenden darüber die Lust am Herrschen vergeht“⁵⁶¹, schreibt Peter Utz, der von Aschenbrödel die in Walsers Werk so zentrale „Dieneridee“⁵⁶² verkörpert sieht. Das Selbstbewusstsein und die damit einhergehende Selbstlosigkeit der Dienerin werfen wiederum auf das hilfsbereite Verhalten des Prinzen ein verändertes Licht und lassen dieses teilweise unangebracht und sogar lächerlich erscheinen. Während er die Schwestern Aschenbrödels als „die beiden Modetürme da“ (SW 14, 47) bezeichnet, sieht er in Aschenbrödel „ihr kleines Schwesterchen, das ganz / verschüchtert ihrer Macht sich gibt“ und will dieses „verhaßte[] kleine[] Reh, / verhaßt, weil es so reizend ist“ (SW 14, 47), aus der Unterdrückung befreien, indem er ihm seine Liebe schenkt. Das als Personifikation auftretende Märchen überreicht Aschenbrödel sodann ein mit „Edelsteine[n], Perl’n, Korall’n“ (SW 14, 51) besetztes Kleid und richtet folgende Worte an sie: „Sieh, diese Kleider machen dich / zum schönsten Fräulein, geben dir / die Hand des Prinzen in die Hand.“ (SW 14, 51) Walser verleiht dem Grimm’schen Märchen folglich eine neue Wendung, da er nicht vom Glück der Befreiung aus der Unterdrückung erzählt, sondern Aschenbrödel die Vorbehalte zum Ausdruck bringen lässt, die sie gegenüber einer aufgezwungenen, als glücklich und schön geltenden Lebensweise hat. Auf die Beschreibung des Prinzen, welche Vorzüge es für Aschenbrödel bedeuten würde, das „Königreich“ (SW 14, 68), das er ihr schenken will, „heiter zu beherrschen“ (SW 14, 69), erwidert Walsers scheue Protagonistin:

⁵⁶¹ Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 48.

⁵⁶² Ebd.

„Doch diese Kleider hier, du siehst, in die / so jämmerlich verliebt ich bin, / die würd’ ich dann zur Seite tun, / dürft nicht mehr Aschenbrödel sein –“ (SW 14, 69) Mit dem Verlust ihres unscheinbaren Äußeren wäre Aschenbrödels zufriedenes Leben gestört, sie wäre gezwungen, sich zu einem Selbst zu bekennen, dessen Abwesenheit sie gerade als Freiheit empfindet. Das scheinbar so erniedrigende Leben als gedemütigte Dienerin ihrer Schwestern bedeutet für Aschenbrödel eine Entfremdung, die ihr hilft, sich Ansprüchen und Erwartungen zu entziehen. Aus diesem Grund sieht sie im Leben an der Seite des Prinzen keinen Traum verwirklicht und will seine Einladung nicht annehmen. Wie es Brigitte Kronauer im Werk von Robert Walser beobachtet hat, kommt es zur „Ablehnung jener sich natürlich gebärdenden, tatsächlich aber künstlichen Geflechte, die von den überlieferten Geschichten suggeriert werden und die mit eisernen Ketten die zunächst freien Einzelheiten der Welt, des Lebens, nach festgefügt Dramaturgien aneinanderschmieden“⁵⁶³.

Eben dieses Infragestellen festlegender Narrative und einschränkender Rollenzuschreibungen, die der Komplexität individuellen und sozialen Lebens nicht gerecht werden, verbindet Robert Walser mit Künstler/innen der Postmoderne wie dem Autor und Regisseur René Pollesch. Viele Charakteristika seines Theaters stehen zwar der Walser’schen Scheu diametral gegenüber, dennoch ist eine umso erstaunlichere gedankliche Nähe zwischen den beiden Autoren zu erkennen. Bedenkt man, dass in der Fassung der Brüder Grimm erzählt wird, wie Aschenputtels Schwestern ihr die „schöne[n] Kleider [nahmen]“ und „einen grauen alten Kittel anzuziehen [gaben]“⁵⁶⁴, so lässt sich ein bekannter Text Polleschs auf neue, weitere Perspektiven öffnende Weise kontextualisieren. Walsers subtile Würdigung Aschenbrödels entspricht nämlich in vieler Hinsicht dem bei Pollesch ganz unumwunden geäußerten *Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel*.

Er ist alt und trägt einen grauen Kittel, und sein Selbst bleibt vollkommen unausgedrückt. Der holt mir keinen Kaffee und erzählt sich dabei eine Geschichte oder träumt von einem diffusen Bereich, der allen offen steht. Der holt mir einfach nur meinen Kaffee. Der schreibt einfach seine Probenpläne. Sein grauer Kittel kann keine Geschichte erzählen einer Selbstverwirklichung. Dessen Selbst bleibt völlig unausgedrückt. Der steht da in seinem grauen Kittel, und dem ist sein Elend nicht peinlich wie irgendeinem hippen Praktikanten [...]. [...] Der gibt sein Leben einfach keiner heroischen Lebensweise. [...] [D]er altert in einem klar definierten Job und nicht in einem diffusen Versprechen.⁵⁶⁵

⁵⁶³ Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan, S. 108.

⁵⁶⁴ Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, 1819. Werke. Forschungsausgabe. Abteilung III. Band 43. Hg. v. Hans-Jörg Uther. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 2004, S. 115.

⁵⁶⁵ Pollesch, René: Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel. In: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin: Kadmos 2010, S. 243.

Polleschs Regieassistent wird – ebenso wie Walsers dienende Figuren – nicht bemitleidet, er erscheint vielmehr als Vorbild, da es ihm gelingt, sich dem herrschenden Authentizitätszwang, dem Prozess der „Singularisierung“⁵⁶⁶ zu entziehen. Auf das Versprechen eines einzigartigen Lebens lässt er sich nicht ein. Er macht es Walsers Figuren gleich, die – auch wenn sie einer literarischen Vorlage entstammen – sich scheuen, Teil einer Geschichte zu sein. So versucht etwa Walsers Aschenbrödel aus der Erzählung, deren Automatismen und Zwangswirkungen sie sich nicht weiter unterwerfen will, auszusteigen und zu bleiben, was sie ist: ein Mensch, der nichts erreichen will und daher auch nicht erlöst werden muss. In einem Prosatext aus den Mikrogrammen nimmt Walser auf diese Haltung Bezug. Seine Erzählinstanz bemüht sich im Gespräch mit einer Dame unter anderem um ausgefallene Interpretationen bekannter literarischer Stoffe (vgl. ADBG 5, 56), wobei auch von Aschenbrödel die Rede ist:

„[...] [I]n der Mitte der Erzählung sträubt sich das märchenhafte Mädchen gegen die Märchenhaftigkeit. Aschenbrödel will sein, was sie ist.“ „Sie kennt sich nicht.“ „Darin, scheint mir, besteht ihre Anmut.“ „Du meinst, daß sie sich aus dem Arrivieren nichts mache?“ „Ja, das meine ich [...].“ (ADBG 5, 57)

Aschenbrödel kümmert sich nicht um das „diffuse[] Versprechen“⁵⁶⁷ eines „sozialen Aufstiegs[]“⁵⁶⁸, das ihr das Märchen gibt. Ebenso wenig will Aschenbrödel als „marginalisierte Einzelgängerin“⁵⁶⁹ zu einer „Ikone des Außenseitertums“⁵⁷⁰ stilisiert werden.⁵⁷¹ Sie reflektiert „ihren Status als Märchenfigur[]“⁵⁷² und versucht, diesem zu entkommen, da sie folgender Überzeugung ist: „Es gibt keine Geschichte für das, was ich lebe.“⁵⁷³ Dieser in Polleschs Text geäußerte Gedanke entspricht der Einschätzung, Aschenbrödel wolle „sein, was sie ist“ (ADBG 5, 57), und nicht, was ihr eine überlieferte Erzählung vorschreibt. In diesem Sinn ist auch die mangelnde Selbstkenntnis Aschenbrödels zu verstehen, die Walser betont. Sich nicht zu kennen, heißt, das eigene Verhalten nicht an überlieferte Schablonen anzupassen, keine gesellschaftlich anerkannte und lesbare Rolle einzunehmen. Diese Kenntnislosigkeit gegenüber dem eigenen Selbst trägt wesentlich zur „Anmut“ (ADBG 5, 57) von Walsers scheuen Figuren bei. Wie auch der „Regieassistent[] im

⁵⁶⁶ Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 9.

⁵⁶⁷ Pollesch, René: Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel, S. 243.

⁵⁶⁸ Utz, Peter: Tanz auf den Rändern, S. 47.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 46.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 24.

⁵⁷¹ Vgl. ebd.

⁵⁷² Hobus, Jens: *Komödie* (1919). In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 87.

⁵⁷³ Pollesch, René: Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel, S. 245.

grauen Kittel“⁵⁷⁴ sind sie frei vom Zwang, zu repräsentieren – sie stellen nichts dar und erfüllen folglich auch keine Vorstellungen. Dadurch fordern sie das Publikum heraus und können gerade aus diesem Grund eine umso stärkere Faszinations- und Anziehungskraft ausüben. Das vermittelt auch das Ende von Polleschs Text, das sich auf diese Weise wie ein spätes Echo Walsers liest:

Ach, ich möchte zurück nach Litauen! Wenn die in Litauen im Kittel rumstehn und Regieassistenten sind, die alt sind und ihre litauische Regieassistentenarbeit machen, die kleine spröde Arbeit. Die haben kein Bedürfnis nach einem „interessanten“ Job. Das ist so entlastend, Leute in der Nähe zu haben, die kein Interesse haben an einem „interessanten“ Job! Was über uns hinausgeht, ist nicht das Heroische. Was über uns hinausgeht, ist das andere Leben. Etwas, das von sich zeugt, ohne Ausdruck, ohne Erinnerung.⁵⁷⁵

Eine solche Erfahrung der Entlastung ermöglichen auch die unheroischen Figuren Walsers, deren Courage vor allem in einem unerschrockenen Bekenntnis zur Scheu besteht. In den Mikrogrammen findet sich etwa ein dramatischer Text, in dem das Gegensatzpaar „*Der Demütige*“ und „*Der Bestrebte*“ auftritt, um dessen Annäherung sich „*Der Vermittelnde*“ bemüht, dem dabei der meiste gesprochene Text zukommt. (vgl. ADBG 2, 470 ff.) Während sich der Bestrebte im Vermittlungsversuch durch Kommentare aktiv einbringt, bleibt der Demütige, der vor Äußerungen zurückscheut, eine stumme Figur. Sein Verhalten wird nur in einer knappen Regieanweisung wie folgt beschrieben: „lächelt lustig“ (ADBG 2, 471). Abgesehen davon sind es allein die Äußerungen der anderen, durch die er charakterisiert wird und eine Kontur gewinnt, welche er sich selbst nicht verleihen könnte. Schließlich ist auch er ein Mensch, der „sich nicht [kennt]“ (ADBG 5, 57), der gar nicht bemüht ist, sein Selbst kennenzulernen, nur um es nach außen hin zu repräsentieren. Der Bestrebte wiederum fühlt sich durch diese fast schon allürenhafte⁵⁷⁶ Verhaltensweise provoziert, er erkennt seine Unterlegenheit gegenüber dem Demütigen und gibt in einem Monolog differenzierte Einsicht in seine Wahrnehmung der Situation:

Was dieser Demütige mich mit seiner Harmlosigkeit irritiert, aber warum ärgere ich mich? Man merkt ihm ein bißchen Würde an. Wo er die nur hernimmt. [...] Ich gebe mir die größte Mühe, mir nicht minderwertig vorzukommen, und dieses Bemühen erniedrigt mich. Jetzt weiß ich's, ich verstehe nicht, niedrig zu sein. Der Demütige versteht es, er steht als ganz genau das da, was er ist. Ich bin immer bestrebt, etwas zu scheinen, was ich nicht bin, und man sieht mir das an. Ich kann nicht gering sein, habe das unausweichliche Bedürfnis, zu den ersten zu zählen, das merken sie mir an und leiden mich daher nicht. [...] Der hier ist schlecht, aber ihn beunruhigen seine Schlechtigkeiten weniger als mich das Gefühl meines Wertes. Immer komme ich mir so furchtbar wertvoll vor. Ist's eine fixe Idee, die mir in einem vorflüstert, ich sei irgendwie unersetzlich? Ich bin nicht einig mit mir [...]. (ADBG 2, 471f.)

⁵⁷⁴ Pollesch, René: Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel, S. 243.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 248.

⁵⁷⁶ Vgl. Gabrisch, Anne: Robert Walser in Berlin, S. 35.

Während der Bestrebte unter dem Zwang zur „Selbstverwirklichung“ leidet, erkennt der Demütige beruhigt deren Sinnlosigkeit. „Ich erscheine nur da, wo ich vollkommen unausgedrückt bleibe“⁵⁷⁷, bekennt die Sprechinstanz in Polleschs Text und bringt damit die Überzeugung zum Ausdruck, die der Demütige in Walsers dramatischem Text für sich behält. Das Misstrauen gegenüber einem Echtheit und Authentizität suggerierenden Schein verbindet Walser und Pollesch auf inhaltlicher Ebene, was sich auch ästhetisch in einigen durchaus überraschenden Parallelen widerspiegelt. So weisen Walsers dramatische Texte aus den Mikrogrammen mitunter einen theoretisierenden Sprachgestus auf, der an das von René Pollesch maßgeblich vertretene postdramatische Diskurstheater denken lässt. Die Absage an eine konventionelle, mittels klar zu charakterisierenden Figuren erzählte dramatische Handlung, die Tendenz zum Monolog und der oftmals komplexe, theoretisierende Gehalt sind nur einige Merkmale, die sowohl das spätere dramatische Werk Walsers als auch postdramatische Texte wie jene von Pollesch charakterisieren. In diesem Sinne wurde angesichts der am Beispiel Walsers nachweisbaren „ästhetische[n] Zusammenhänge zwischen der Theateravantgarde des frühen 20. Jh.s und der postdramatischen Theaterpraxis“⁵⁷⁸ zu Recht die Frage aufgeworfen, ob nicht von einem „[p]ostdramatische[n]‘ Walser“⁵⁷⁹ die Rede sein kann – worauf bestimmt mit einem Ja zu antworten ist.

Zusätzlich unterstützen lässt sich diese These mit dem Verweis auf die meist bestehende metatheatrale Deutungsmöglichkeit von Walsers dramatischen Texten. So kann man beispielsweise die Aussagen des Bestrebten über die wirkungsvolle „Harmlosigkeit“ (ADBG 2, 471) des Demütigen als Reflexion über eine bestimmte Spielweise am Theater lesen. Demütige Schauspieler/innen lassen sich von ihren „Schlechtigkeiten“ (ADBG 2, 472) nicht beunruhigen, sie betreten nicht mit der Absicht, einen Schein zu erzeugen, die Bühne, sondern stehen „als ganz genau das da, was“ (ADBG 2, 471) sie sind. Was das Interesse an ihnen weckt, ist, dass sie eben nicht den Ehrgeiz haben, dem Publikum etwas zu beweisen, sondern sich ihr Auftritt aus sich selbst heraus begründet. Selbstgenügsam und daher für andere faszinierend wirkt der Demütige, mit dem Walser eine weitere scheue Figur geschaffen hat. Dass diese stumm bleibt, ist folgerichtig und notwendig, denn würde der Demütige beginnen, seine eigene Scheu zu verbalisieren, wäre sie aufgehoben und einem Widerspruch zum Opfer gefallen. Die Scheu ist in seinem Fall nicht dazu da, um auf der Bühne selbstreflexiv verhandelt zu werden, sie verlangt vielmehr eine konkrete Verwirklichung. Der Demütige ist

⁵⁷⁷ Pollesch, René: Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel, S. 245.

⁵⁷⁸ Lambrecht, Tobias: Theater, S. 383.

⁵⁷⁹ Ebd.

nicht dazu aufgefordert, über seine Scheu zu *sprechen* – und diese damit fragwürdig zu machen –, sondern tatsächlich scheu zu *sein*. Auch in Polleschs Text kommt der Regieassistent mit gutem Grund nicht selbst zu Wort. Ihm gegenüber wird die Sprechinstanz, die in ihrem *Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel* eine ideale scheue Haltung würdigt, diesem Ideal nicht gerecht. Vollkommen ausgedrückt⁵⁸⁰ und „lesbar“⁵⁸¹ ist das Selbst von Polleschs Sprechinstanz, die bei der Verkündung ihrer manifestartig formulierten und allzu festen Überzeugung zudem eine selbstdarstellerische Haltung einnimmt. Die Scheu des Regieassistenten wird so gesehen zwar gelobt, aber nicht gelebt.

Dramatische Scheu, scheue Dramatik

In seinem dramatischen Text *Lenz* lässt Walser den titelgebenden Sturm-und-Drang-Dichter in einem Weimarer Schloss erscheinen, wo ihn eine Herzogin auffordert, „ungescheut“ (SW 3, 112) näherzutreten, und sich daraufhin anmaßt, ihm Folgendes zu sagen: „Ihre dramatischen Arbeiten sehen Ihnen ähnlich. Es ist etwas Schüchternes und etwas Wildes an beiden. Legen Sie beides ein wenig ab, so werden Sie mehr Genuß an Ihrem Dichterfeuer und an Ihnen selbst haben.“ (SW 3, 112) Diese Aussage ist nicht allein deshalb interessant, da Walser darin die Schüchternheit abermals mit einer scheinbar gegenteiligen Eigenschaft – in diesem Fall der Wildheit – in Verbindung bringt und wieder eine Autoritätsperson zu ihrer Überwindung auffordern lässt. Bemerkenswert ist vor allem, dass die Herzogin – trotz ihres Unverständnisses gegenüber der Scheu – zu erkennen glaubt, welch entscheidenden Einfluss das Wesen des Dichters auf sein Werk hat. Da der Dichter in diesem Fall die zentrale Figur ist, könnte man diese Beobachtung weiterführen und darauf schließen, dass sich sein scheuer Charakter auch im Wesen des Stücks wiederfindet. Walsers dramatisches Werk bestätigt diese Annahme, indem es nicht nur scheue Dramenfiguren schafft, sondern mit ihnen das Drama selbst scheu werden lässt. Figuren werden auf diese Weise nicht ausgestellt, sie sind in ihren Stücken aufgehoben. Dieser Kongruenz von Inhalt und Ästhetik bleibt Walser in seinem gesamten dramatischen Werk treu – was angesichts dessen Vielfalt umso bemerkenswerter ist.

Mit Merkmalen der Scheu in Verbindung zu bringen ist das „lyrische Drama des Symbolismus“⁵⁸², das sich „gegen Ende des 19. Jahrhunderts“⁵⁸³ als Kontrast zu den – auch

⁵⁸⁰ Vgl. Pollesch, René: *Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel*, S. 243.

⁵⁸¹ Ebd., S. 245.

⁵⁸² Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 4. Hg. v. Henriette Beese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 21.

⁵⁸³ Ebd.

von Walser abgelehnten (vgl. ADBG 2, 488–490) – „naturalistischen Milieudramen“⁵⁸⁴ entwickelt und dem Walsers frühe Versdramen, etwa seine Märchendramolette, nahestehen. Diese sind somit als kritische „Reaktion auf das Drama oder auf die Schwierigkeiten des Dramas seiner Zeit zu begreifen“⁵⁸⁵ – als Beitrag zur „zeitgenössische[n] Diskussion um neue Formen der dramatischen Gattung“⁵⁸⁶. So ist etwa die Literaturzeitschrift *Die Insel*, in der *Die Knaben*, *Dichter*, *Aschenbrödel* und *Schneewittchen* erstveröffentlicht werden, „um 1900 eines der zentralen literarischen Laboratorien der Avantgarde“, in dem der „Gattungstypus“ des lyrischen Dramas durch Autoren wie Hugo von Hofmannsthal oder Maurice Maeterlinck prominent vertreten wird.⁵⁸⁷ Auch Walsers Dramolette weisen wesentliche Charakteristika des lyrischen Dramas des Fin de siècle auf. So spiegelt sich etwa die typische Verschiebung des Fokus von einer äußeren „Handlung“ auf das „Innere des Menschen“⁵⁸⁸ bereits in der Entstehungsgeschichte des Dramoletts *Die Knaben* wider: In einem Prosatext erinnert sich Walser an seine ursprüngliche Absicht, im Stil eines historischen Stücks „die Schlacht bei Sempach zu dramatisieren“, wovon „[e]in Literat“ den „blutjunge[n]“ Autor abbringt und diesen davon überzeugt, „lieber etwas aus dem Inwendigen zu dichten“ (SW 16, 263). Den diesbezüglichen Anspruch des lyrischen Dramas, „Gefühlsregungen, Impressionen [...] genauer wieder[zugeben [...] als es in früheren Epochen geschah“⁵⁸⁹, erfüllt Walsers Dramolett auf ideale Weise. Mit höchstem Feingefühl spürt es dem Innenleben seiner Figuren nach und bringt es auf äußerst genaue und subtile Weise zum Vorschein, wobei der Gewinn an Einsichten in das komplexe menschliche Gefühls- und Gedankenleben mit einem Verlust, einer gewollten Verschiebung einhergeht: Der Aufbau von Spannung wird zugunsten einer „undramatischen Statik und der Tendenz zu monologischen Formen“ aufgegeben. Die „vorwärtsdrängende[], lineare[] Zeit“ ist vorbei, was stattdessen entsteht, ist „eine[] flächige[] ‚Bildzeit‘, ein[] Zeit-Raum[]“⁵⁹⁰, etwa indem Situationen und Figurenkonstellationen losgelöst und für sich stehen gelassen werden⁵⁹¹. Nicht das Erzählen konfliktreicher Geschichten, sondern das Erschaffen atmosphärischer Wirkungen ist zentral.⁵⁹²

Auch die Funktion der Sprache verändert sich. Diese fungiert nicht mehr so sehr als „*Rollentext*“⁵⁹³, sondern als „unabhängige poetische Größe“⁵⁹⁴. In Bezug auf Walsers

⁵⁸⁴ Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle, S. 21.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Utz, Peter: Tanz auf den Rändern, S. 37.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd., S. 39.

⁵⁸⁸ Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle, S. 21.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 95.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., S. 99.

⁵⁹² Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 1880–1950. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 81.

⁵⁹³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 97.

Aschenbrödel spricht Peter Utz etwa von „einer poetischen Klang-Sprache, die das Handeln ersetzt“⁵⁹⁵. Kein spannungsreiches Geschehen fesselt das Publikum, die Poesie wird zum einnehmenden Ereignis. Wird bei Walser die „Märchenhaftigkeit“ (ADBG 5, 57) der Geschichte durch Selbstreflexionen – etwa indem sich der Prinz fragt, „wie ich da hinein / ins Märchen kam“ (SW 14, 39) – immer wieder bewusst gebrochen und gestört, so erfährt sie gleichzeitig Bestärkung durch die poetische Wirkungskraft der Sprache. Der so entstehende traum- und zauberhafte Schwebezustand vermittelt den Eindruck, dass die „leichtfüßige, musikalische Sprache“ Walsers „ebensoviel versteckt, wie sie enthüllt“⁵⁹⁶. Auf diesen scheinbaren Widerspruch weist auch Susan Sontag hin, wenn sie Walsers scheue Gesprächigkeit beschreibt: „[I]t is all voice – musing, conversing, rambling, running on. The important is redeemed as a species of the unimportant, wisdom as a kind of shy, valiant loquacity.“⁵⁹⁷ Auch bei Sontag geht die Scheu mit dem Mut einher, sie verbirgt die Weisheit, die nicht nach außen getragen wird. Walsers Sprache wendet sich „[w]ortspielerisch, lachend [...] gegen Tiefsinn und Schwermut“⁵⁹⁸. Hinter ihrer Leichtigkeit und Einfachheit verbirgt sich jedoch ein gedanklicher Raum, der – wenn man ihn betritt – aufgrund seiner unerwarteten Tiefe und Weite zu überraschen vermag. Dass diese Überraschung nicht mit einer Ehrfurcht gebietenden Überwältigung einhergeht, hängt mit der Bescheidenheit und Heiterkeit zusammen, mit denen sich Walser äußert. „Über den gravitatischen Ton des lyrischen Dramas, das jedem Wort einen Stehkragen von Bedeutung umbindet, tanzt diese Sprache hinweg“⁵⁹⁹, heißt es etwa bei Peter Utz in Bezug auf Walsers *Aschenbrödel*. Die lyrische und zugleich schlichte Sprache verbirgt ihre künstlerische Virtuosität und will so dem Publikum vertraut und zugänglich sein. Walsers Poesie ist keine elitäre Angelegenheit für Kunstsinnige, sie richtet sich nicht an ausgesuchte Eingeweihte, deren Empfänglichkeit für sprachliche Raffinesse geschult ist. Walser stellt seine Kunstfertigkeit nicht zur Schau, sondern lässt poetisch-dichterisches Sprechen als ein kindlich-spielerisches Ausdrucksmittel erscheinen.

Dass Robert Walser eine allzu achtungs- und respektvolle Haltung gegenüber dem Schreiben fremd war und er dieser bewusst entgegenwirkte, wird in einem Brief an seinen Bruder Karl Walser deutlich, in dem er seine schriftstellerischen Pläne kundtut: „Ich will sehr stark und sehr viel und sehr bald wieder dramatisieren. Die Gagel, die aus dem Arsch meiner Phantasie

⁵⁹⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 98.

⁵⁹⁵ Utz, Peter: Tanz auf den Rändern, S. 42.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 43.

⁵⁹⁷ Sontag, Susan: Foreword: Walser's Voice, S. 7.

⁵⁹⁸ Utz, Peter: Tanz auf den Rändern, S. 43.

⁵⁹⁹ Ebd.

fallen, gehören dir, wenn du Geschmack an dergleichen Gageln hast.“ (BA 1, 27) Datiert ist dieser Brief auf den „Sommer des Jahres 1900“ (BA 1, 26) – die Zeit also, in der Walsers frühe (Märchen-)Dramolette entstehen bzw. veröffentlicht werden. Dass Walser vom „Arsch [s]einer Phantasie“ als dem Ursprung seiner Dramolette spricht, erzeugt einen geradezu grotesken, durchaus als Hinweis zu verstehenden Kontrast zur lyrischen Sensibilität dieser Texte. Vor allem Walter Benjamins Einschätzung, Walsers *Schneewittchen* sei „eines der tiefsinnigsten Gebilde der neueren Dichtung“⁶⁰⁰, beförderte einen mitunter allzu ehrfurchtsvollen Umgang mit Walsers Dramoletten. Indem man diese als vollendete Sprachkunstwerke würdigte, wurden sie problematischerweise nicht zugänglicher gemacht, es entstand vielmehr der Eindruck, man würde ihnen nicht gerecht, betrachtete man sie einfach als Bühnentexte. Besonders in Anbetracht einer theatralen Umsetzung der Dramolette wäre jedoch ein befreiter Umgang, zu dem Walser mit seinen ungezwungenen Briefzeilen einlädt, sinnvoll und notwendig.

Walsers dramatisches Werk wurde zwar als poetisch wertvoll bewundert, jedoch nicht als theatral wirkungsvoll eingeschätzt – seine Scheu wurde als Indiz dafür angesehen, dass es sich nicht für eine Umsetzung auf der Bühne eignet. „Als primär sprachlicher Tanz zielen Walsers Dramolette denn auch nicht auf Aufführbarkeit“⁶⁰¹, schreibt etwa Peter Utz und Dieter Borchmeyer erkennt in Walsers dramatischen Texten, die er zum Teil als „dialogisierte[] Prosastücke“ bezeichnet, „kein[e] echte[n] Spieltext[e], sondern eine Art Metatheater [...], das seinerseits nicht zur Bühne drängt“⁶⁰². Man kann darauf sogleich entgegnen, dass scheue Theatertexte bewusst keinen solchen Drang ausüben – was jedoch nicht gegen ihre theatrale Qualität und Umsetzbarkeit spricht. Man versteht Walsers Theater vielmehr nur dann richtig, wenn man seine Scheu als ästhetische Entscheidung ernst nimmt und sie nicht als Argument gegen die Bühnenwirksamkeit falsch auffasst. Insofern wäre es auch nicht richtig, Goethes brieflich geäußerte Charakterisierung des *Torquato Tasso* als ein „theaterscheue[s] Werk“⁶⁰³ auf Walsers dramatisches Werk zu übertragen. Walsers Stücke scheuen nämlich nicht das Theater, sie zeigen vielmehr, dass ihre wesenhafte Scheu für das Theater von besonderem Interesse sein kann.

⁶⁰⁰ Benjamin, Walter: Aufsätze, Essays, Vorträge, S. 327.

⁶⁰¹ Utz, Peter: Tanz auf den Rändern, S. 44.

⁶⁰² Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater, S. 129.

⁶⁰³ Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Band V. Dramatische Dichtungen III. Hg. v. Erich Trunz. München: C. H. Beck 1998, S. 502.

In der Forschung wurde zur Unterstützung der These, es handle sich bei Walsers Dramen um „Lesetext[e]“⁶⁰⁴, für die „die Möglichkeit einer theatralischen Umsetzung keine Voraussetzung der dramatischen Form bildet“⁶⁰⁵, wiederholt auf einen 1912 geschriebenen Brief Walsers an den Rowohlt-Verlag verwiesen. Darin bemüht er sich um eine Buchveröffentlichung seiner beiden Märchendramolette *Aschenbrödel* und *Schneewittchen* und beschreibt, ja, bewirbt diese folgendermaßen:

Sie sind ganz Poesie, und durchaus nur für künstlerisch genießende Erwachsene. [...] Sie sind auf den Stil und auf die Schönheit angelegt, und der Genuß des Buches ist daran die Hauptsache. Ob sie je aufgeführt werden könnten, etwa mit Musik, ist ganz und gar fraglich und erscheint vorläufig völlig nebensächlich. Sie sind auf Rede und Sprache gestimmt, auf Takt und rythmischen Genuß. (BA 1, 198f.)

Auffallend ist, dass Walser die Möglichkeit der Aufführung seiner Stücke zwar bezweifelt, gleichzeitig jedoch einen Vorschlag macht, wie diese auf die Bühne gebracht werden könnten – nämlich „mit Musik“. Eine konkrete Realisierung wird also mitgedacht und erscheint nicht so „nebensächlich“, wie sie Walser vordergründig darstellt. Auch die Betonung der Bedeutung von „Rede und Sprache“, „Takt“ und Rhythmus legt nahe, dass Walser an einer Umsetzung auf der Bühne sehr wohl interessiert gewesen sein muss, kommt die klanglich-musikalische Wirkung eines Stückes doch erst beim Sprechen und Spielen zur Entfaltung – und nicht beim stillen Lesen. Abgesehen davon ist es wichtig, Walsers Aussage in ihrem Kontext zu betrachten. Alexandra Kleihues hat zu Recht darauf hingewiesen, dass sich hier ein Autor äußert, der „einen Verleger vom Nutzen einer Buchpublikation zu überzeugen“⁶⁰⁶ versucht, weshalb es logisch ist, dass die Lektüre der Stücke als wesentlich hervorgehoben wird. Daraus ein Argument abzuleiten, Walsers Stücke prinzipiell als Lesedramen zu verstehen, ist jedoch durchaus problematisch. Man braucht nur einen Brief zu lesen, den Walser sechs Tage später in der selben Angelegenheit an den Rowohlt-Verlag geschrieben hat, um einzusehen, dass Walser seine Stücke als dramatische, auf szenische Umsetzung bedachte Werke anerkannt wissen will. „Ich möchte die Komödien, die eine Neuerscheinung sind, und im Uebrigen etwas ganz Anderes sind als die Gedichte, nicht mit Letzteren vereinigen. Das Buch soll nur Szenisches enthalten.“ (BA 1, 202)

Um einer wenig ertragreichen Gattungsdiskussion in Bezug auf Walsers frühe Dramolette zuvorzukommen, soll an dieser Stelle auf eine sehr klare und dezidierte Aussage von Peter Szondi verwiesen werden. In *Das lyrische Drama des Fin de siècle* schreibt er: „Wer die

⁶⁰⁴ Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater, S. 129.

⁶⁰⁵ Heffernan, Valerie: Versstücke, Szenen und Dialoge der Berner Zeit, S. 215.

⁶⁰⁶ Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext. In: Groddeck, Wolfram / Sorg, Reto / Utz, Peter / Wagner, Karl (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München: Fink 2007, S. 229.

lyrischen Dramen *erweiterte Gedichte* nennt, wer ihnen von ihrer *Wirkung* statt von ihren Entstehungsbedingungen her naht, hat bereits jede Chance verspielt, ihre Eigenart zu erkennen.“⁶⁰⁷ Robert Walser hat mehrmals das Unverständnis dargestellt, das dramatischen Texten entgegengebracht wird, die aufgrund ihrer Annäherung zur Lyrik oder zur Epik eine Erneuerung und sprachliche Erweiterung ihrer Gattung versuchen. So beschäftigt er sich etwa mit Heinrich von Kleist, der zwar gemeinhin als Dramatiker „gefeiert[]“ (SW 18, 218) wird, für Walsers Sprechinstanz jedoch „ein Lyriker und Epiker ist, in dessen ausgesprochen lyrischer und erzählerischer Ader die Sehnsucht nach dem Dramatikertum gleichsam bebte, tobte, stampfte“ (SW 18, 218). Die Unterscheidung von Autor und Sprechinstanz ist hier von besonderer Bedeutung, um nicht den Fehler zu begehen, die Beschreibung des angeblich so undramatischen Dramatikers Kleist als „eine Selbstcharakterisierung des Stückeschreibers Walser“⁶⁰⁸ aufzufassen, wie das mit Verweis auf folgende Stelle aus dem Prosatext *Weiteres zu Kleist* geschehen ist:

[L]assen sich eigentlich seine Dramen in aller Ruhe aufführen? Nein! Hauptsächlich lassen sie sich lesen, sie besitzen als sogenannte Buchdramen Wert. Für die Schauspieler sind die Kleiststücke quälend, indem Kleist seine Figuren alles das sprechen läßt, was die Schauspieler lieber lediglich spielen, darstellen, als mühsam aussprechen. Hiezu kommt die ungeheure Formfeinheit, die komplizierte, barocke Schönheit der Kleistschen Ausdrucksweise, die den Schauspieler mit Abneigung erfüllen. Kleist hat eben nie eine Bühnen-, sondern immer eine Dichtersprache gesprochen [...]. (SW 19, 258)

Problematischerweise wurden diese Behauptungen mitunter als Meinungsäußerung Walsers gelesen, obwohl sich bei genauerer Beschäftigung zeigt, dass sich in dessen Werk auch gänzlich konträre Aussagen über Kleist finden. Bedenkt man, dass in anderen Texten Walsers die Theaterstücke von Kleist etwa als „erstrangige[r] Wurf“ (SW 19, 253), „geniale Dichtung“ (SW 19, 255), „entzückend, packend“ (SW 19, 256), „ein Juwel“ (SW 19, 258), „ausgezeichnet“ (SW 19, 258) und „wundervoll“ (SW 19, 259) bezeichnet werden, so erscheinen die an oben zitierter Stelle geäußerten Vorbehalte als zweifelhaft, ja, fast schon entkräftet. Der Einschätzung von Alexandra Kleihues, wonach der Vorwurf, „[d]ass Kleist undramatisch und nicht aufführbar sei, [...] hier wohl eher als Vorurteil zitiert als auktorial vertreten [wird]“⁶⁰⁹, ist demnach zuzustimmen. Kleihues verweist zur Begründung ihrer Lesart auf Walsers Prosatext *Was braucht es zu einem Kleist-Darsteller?*, in dem „das Problem der Aufführbarkeit eindeutig den Bühnenkünstlern und nicht etwa dem Dramatiker

⁶⁰⁷ Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle, S. 30.

⁶⁰⁸ Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater, S. 135.

⁶⁰⁹ Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext, S. 229.

angelastet wird“⁶¹⁰. Walsers Bezug auf Kleist lässt sich so gesehen nicht als Selbstkritik, sondern vielmehr als ihr genaues Gegenteil, nämlich als Verteidigung des eigenen dramatischen Werks verstehen. Es stellt sich nämlich die Frage, warum Walser, wenn er sich vermeintlicher Mängel dramatischer Texte so bewusst ist, diese selbst wiederholt und keine Annäherung an gängige Dramenkonventionen sucht, sondern sein dramatisches Schreiben auf der Suche nach neuen Ausdrucksweisen immer weiter von geltenden Normen abweichen lässt. Walser scheint in den Eigenarten, die man sowohl Kleists als auch seinen eigenen Stücken vorwirft, besondere Qualitäten zu erkennen, von denen er trotz „brülle[nder] und zische[nder]“ (SW 18, 218) Kritiker/innen überzeugt bleibt. Noch genauer verstehen lässt sich Walsers vorgetäuschte Kritik an Kleist, wenn man den Prosatext *Der Dramatiker* heranzieht, in dem Walser eine ähnliche, nun jedoch Georg Büchner betreffende Beurteilung vorbringt:

Wenn man auf der Bühne mit etwas recht Feinem kommen will, so serviert man diesen nach allen Richtungen hin, die fürs Theater und den Geschmack daran in Betracht fallen, kränklichen, höchst unlustigen, über und über gefühlvollen, zu vielerlei gewiß ganz unpassenden Lyrismen neigenden, seinerzeit verblüffend früh verstorbenen Dramatiker, der nicht im geringsten Theatraliker ist, der viel zu vornehm, sensibel, nervös, philosophisch war, als daß er den Beruf eines Bühnenbeherrschers im Sinne eines wirklichen Gelingens hätte ausüben können. (SW 19, 261f.)

Was Walser hier in einen Tadel für Georg Büchner kleidet, ist in Wahrheit als Kritik an einem unsensiblen und unphilosophischen Theaterpublikum zu verstehen, das für „etwas recht Feine[s]“, gleichzeitig aber nicht einfach Konsumierbares unempfänglich ist. Vor der negativen Folie des Unverständnisses wird die besondere Qualität von Büchner als Dramatiker deutlich, dem die Fähigkeit, die Bühne auf konventionelle Weise zu beherrschen, nicht fehlt, der sich aber mit Absicht dagegen verwehrt. Auch dieser Text Walsers wurde missverstanden und als Kritik an Georg Büchner gelesen. So kam es nach seiner Erstveröffentlichung im Jahr 1927 dazu, dass in der Frankfurter Zeitung eine Verteidigung Büchners durch Friedrich Heymann erschien. (vgl. BA 2, 292) Walser fühlte sich sodann im Gegenzug verpflichtet, seine Haltung zu Büchner klarzustellen. In einem Brief an die Frankfurter Zeitung, der ebenda veröffentlicht wurde, betont Walser, dass „der vortreffliche Büchner“ für ihn „nur eine Art Modell, nur Halt, eine Imagination, woran ich mich vorübergehend festhielt“, war, weshalb „für mich von Anfang jede Verpflichtung weg[fiel], Richtigkeiten, Zutreffendes auszusprechen“ (BA 2, 290). Er legt also nahe, seine Kritik an Büchner nicht allzu ernst zu nehmen, sondern ihren spielerischen Charakter zu erkennen, mit dessen Hilfe auf subtile Weise eine fragwürdige Dramenrezeption vorgeführt wird, wie sie

⁶¹⁰ Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext, S. 229.

etwa auch seine eigenen dramatischen Texte erfahren haben. Da diese im Gegensatz zu den kanonisierten Stücken Büchners tatsächlich einer Verteidigung bedürfen, schließt Walser seinen Brief mit einem Satz, der eine Aufforderung zu genauerer, über Büchner hinausgehender Reflexion ist: „Ich meine, es kränke ja den Größten nicht, ein bißchen bemokiert zu werden, wenn letzteres Lebende zum Denken nötige; oder sie dazu einlade.“ (BA 2, 291) Wenn also nach vermeintlicher Kritik die „Lyrismen“, die gesteigerte Sensibilität und der undramatische Gedankenreichtum der Stücke berühmter Dichter verteidigt werden, so scheint Walser zeigen zu wollen, dass auch zeitgenössische Dramen unbekannter Autor/innen in dieser Hinsicht verteidigungswürdig sind. Was den „Größten“ zugutegehalten wird, soll den ‚Kleinen‘ nicht zum Vorwurf gemacht werden.

Will man dem Wesen der Walser'schen scheuen Dramatik näherkommen, so ist es aufschlussreich, in einem dramatischen Text aus den Mikrogrammen die Verweigerung geltender Dramenkonventionen und vorherrschender Publikumsvorlieben personifiziert dargestellt zu sehen. Die Vorwürfe, die in Walsers Szene eine als „*Die Muntere*“ benannte Figur ihrem als „*Der Schüchterne*“ (ADBG 2, 413) bezeichneten Gegenüber macht, können nämlich in gewisser Weise auch Walsers scheuen Dramen gelten.

Es kränkt einen, daß gerade die, denen anzusehen ist, daß sie gut unterhalten können, zurückhaltend wie Stöcke sind. Da sitzt so ein Schüchterner, der mir leider sehr gefällt. Empörend: so viel Unbefangenheit vermennt mit so viel Mangel an freiheitlichem Benehmen. Er lacht stumm vor sich hin wie ein Trottel. Er tut mir um seiner Schweigsamkeit willen leid. Er hat mir die gute Meinung, die ich von ihm habe, längst abgemerkt [...]. (ADBG 2, 413)

Auch Walsers Stücke lassen erkennen, dass ihr Autor in der Lage gewesen wäre, ein konventionelles Drama zu schreiben und „gut [zu] unterhalten“, diese Möglichkeit jedoch bewusst ungenutzt ließ. Walsers selbstbewusster und unbefangener Umgang mit der dramatischen Form drückt sich vor allem in einer mutigen Zurückhaltung aus. Er nützt seine künstlerische Freiheit, indem er sich gegen oftmals unhinterfragte, tradierte Ausdrucksweisen entscheidet und diese einer scheuen Revision unterzieht. Dieser Prozess wird auf so lustvolle Weise betrieben, dass man das Lachen des Schüchternen etwa im Humor wiedererkennen kann, der in Walsers dramatischen Texten eine zunehmend wichtige Rolle spielt. Die Schweigsamkeit wiederum drückt sich unter anderem in der einfachen Tatsache aus, dass der Umfang von Walsers dramatischen Texten im Laufe der Jahre abnimmt. Der parlierende Charakter der vor allem die Mikrogrammtexte mit ihren oftmals „in's Blaue“ plappernden (vgl. ADBG 2, 449) Figuren auszeichnet, darf diesbezüglich keinen falschen Eindruck erwecken. „Wenn sie reden, so sind sie schweigsamer als wenn sie schweigen“ (ADBG 2, 423), bemerkt eine von Walsers Dramenfiguren aus den Mikrogrammen und liefert damit eine

treffende Selbstbeobachtung. Grundsätzlich erfährt die Vorstellung dessen, was man im klassischen Sinn als Figurenrede versteht, in Walsers dramatischen Texten eine wesentliche Veränderung, wie sich etwa an einer zu beobachtenden „Entgrenzung von Haupt- und Nebentext“⁶¹¹ zeigt. „So übernehmen einerseits die Figuren oftmals Handlungsbeschreibungen, die traditionell in die Regieanweisung gehören, in ihren Sprechtext, während selbst die rein funktionale Sprecherangabe sich zu einem auktorialen Kommentar ausweiten kann.“⁶¹²

Solche Neuerungen zeigen ausschnitthaft, dass Walser auf zunehmend radikale Weise das Drama an seine Grenzen heranführt, diese verschiebt und so weiteren Raum gewinnt. Er verlässt vertrautes Territorium und entdeckt unbekannte Regionen, durch die er zukunftsweisende Wege schlägt, etwa indem er ästhetische Entwicklungen des epischen Theaters Brechts oder des postdramatischen Theaters im Vorfeld ausfindig macht.⁶¹³ Während Walsers frühe Versdramen in der Tradition des lyrischen Dramas stehen, ist sein späteres dramatisches Werk, das vor allem in seiner Zeit in Bern von 1921 bis 1933 entsteht, dramengeschichtlich schwierig einzuordnen – wenn man von der Möglichkeit absieht, es in obengenannten, ihm nachfolgenden dramatischen Strömungen zu verorten. Als wesentlich für Walsers dramatisches ‚Spätwerk‘ wurden immer wieder „[e]pisierende Tendenzen“⁶¹⁴ ausgemacht, da in ihm der dramentypische dialogische Charakter zugunsten eines starken „monologischen Zug[s]“⁶¹⁵ abgeschwächt ist. Als „Reflexions- und Frageprozeß“⁶¹⁶, der „einen Blick ins Innere der Protagonisten“⁶¹⁷ bietet, lässt der Monolog die dramatische Handlung still stehen, wodurch er das aus Schauspieler/innen und Publikum bestehende Theater „als Situation akzentuiert, nicht als Fiktion“⁶¹⁸. „[D]ie Figuren scheinen immer wieder an die Rampe zu treten. Dort muss sich der sprachliche Auftritt aus sich selbst heraus behaupten, gerichtet neu an den virtuellen Adressaten im dunklen Zuschauerraum, der in der Rede immer schon mitgedacht ist.“⁶¹⁹ In gewisser Weise werden die Darsteller/innen dieser Figuren in die Situation eines Vorsprechens (zurück-)versetzt: Auf sich gestellt sind sie unabhängig und gleichzeitig schutzlos auf die Reaktion des Publikums angewiesen.

⁶¹¹ Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext, S. 231.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Vgl. ebd., S. 230–232.

⁶¹⁴ Ebd., S. 231.

⁶¹⁵ Utz, Peter: Inszenierungen der Sprache, S. 254.

⁶¹⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 228.

⁶¹⁷ Ebd., S. 229.

⁶¹⁸ Ebd., S. 231.

⁶¹⁹ Utz, Peter: Inszenierungen der Sprache, S. 254.

Eingesehen werden muss, dass Walsers dramatischen Texten nicht beizukommen ist, wenn man sie – ein aktionsreiches Geschehen, eine „dramatische[] Konflikthandlung“⁶²⁰ erwartend – nach dem „Kriterium der ‚Spannung‘“⁶²¹ beurteilt. Dieses erfüllen Walsers Texte bewusst nicht, lassen sie doch das klassische „Modell spannender dramatischer *Handlung*“⁶²², das auf „Exposition, Steigerung, Peripetie, Katastrophe“⁶²³ beruht, nicht weiter gelten. Daher ist es auch falsch, die Differenz zu diesem Modell als Verlust von Altbekanntem zu beklagen, anstatt sie als Gewinn von etwas Neuem zu begrüßen. Die wegweisende Innovationskraft von Walsers späteren dramatischen Texten ist in diesem Sinne erst noch detailliert aufzuarbeiten und anzuerkennen. Ansätze dazu hat etwa Alexandra Kleihues geliefert, indem sie auf Elfriede Jelineks Textflächen und auf das Erzähltheater von Peter Handke verwiesen hat, die in der Nachfolge Walsers stehend zu betrachten sind.⁶²⁴ Auch das von René Pollesch vertretene postdramatische Diskurstheater kann – wie bereits deutlich gemacht wurde – mit Walsers späteren dramatischen Texten in Verbindung gebracht werden. Alle diese Autor/innen, die auf jeweils sehr unterschiedliche Weise nach einer neuen Theatersprache suchen, sind mit dem Vorwurf konfrontiert, das Drama seiner entscheidenden Wesenszüge zu berauben und es durch die Übernahme epischer Ausdrucksweisen zu entstellen und unkenntlich zu machen. „Seit Aristoteles haben die Theoretiker der dramatischen Dichtung das Auftreten epischer Züge in diesem Bereich an den Pranger gestellt“⁶²⁵, bemerkt Peter Szondi ganz zu Beginn seiner *Theorie des modernen Dramas*. Es ist so gesehen wenig verwunderlich, dass auch Walsers Texte für das Theater – unter Vermeidung des Begriffs ‚Drama‘ – als „szenische[] Prosastück[e]“⁶²⁶ bezeichnet und nicht innerhalb der Dramengeschichte gewürdigt wurden. Dabei ist es gerade der Blick darauf, der zeigt, dass der Einfluss der Epik einen Zugewinn an dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten bewirkt – ebenso wie die von Szondi „gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts“⁶²⁷ angesiedelte Krise des klassischen Dramas, die dazu führt, dass

[d]as Geschehen [...] beiläufig und der Dialog, die zwischenmenschliche Ausspracheform, zum Gefäß monologischer Reflexionen [wird]. [...] Das Geschehen beschränkt sich im

⁶²⁰ Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext, S. 231.

⁶²¹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 50.

⁶²² Ebd., S. 51.

⁶²³ Ebd., S. 50.

⁶²⁴ Vgl. Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext, S. 231f.

⁶²⁵ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, S. 9.

⁶²⁶ Mächler, Robert / Greven, Jochen: Nachwort, S. 249.

⁶²⁷ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, S. 74.

Zwischenmenschlichen auf eine Folge von Zusammentreffen, die bloß Marksteine des eigentlichen Geschehens: der inneren Wandlung sind.⁶²⁸

Als eine neue Form, zu der so gefunden wurde, betrachtet Szondi den Einakter, der eine „Absage an die Intrige“ und somit eine „Absage an das ‚abendfüllende Stück‘ überhaupt“⁶²⁹ darstellt. „Der moderne Einakter ist kein Drama im Kleinen, sondern ein Teil des Dramas, der sich zur Ganzheit erhoben hat. Sein Modell ist die dramatische Szene. Das besagt, daß der Einakter mit dem Drama wohl dessen Ausgangspunkt, die Situation, teilt, nicht aber die Handlung [...]“.⁶³⁰ Während Walsers frühe Dramolette Züge des Einakters übernehmen, entwickeln seine späteren dramatischen Texte diese zuspitzend weiter, etwa indem sie die modellhafte Szene zur endgültigen Form erheben, gar nicht den Umfang eines Aktes zu erreichen suchen und auch keine „Ganzheit“ behaupten, sondern Situationen flüchtig und momenthaft fassen. Trotz dieser Offenheit behaupten sie ihre Autonomie, selbstbewusst scheuen sie davor zurück, die repräsentative Form eines Dramas anzunehmen.

Walsers Ablehnung, Figuren in fixe dramatische Strukturen, vor allem in festgelegte narrative Handlungsabläufe zu zwingen, spricht ganz deutlich aus seinen Mikrogrammtexten. In einem dieser Texte skizziert Walser das Verhältnis zwischen der Fabrikangestellten Marta und dem Fabrikbesitzer, der zugibt, dass er Marta „schikaniert, damit sie gefügig, lammfromm, willig, unterwürfig und allen meinen Anforderungen gegenüber mit der Zeit die liebe und holde Demut selbst würde“ (ADBG 4, 354). Diese Unterwerfung führt so weit, dass der Fabrikbesitzer seiner ihm ausgelieferten Geliebten folgende Anweisung gibt:

Marta, du hast [...] in's Wasser zu gehen, hast du mich verstanden? Die Geschichte [...] verlangt es so. Es ist mitunter unbedingt nötig, daß sich eine Geringe und Kleine einem Bedeutenden und Großen heiter aufopfert. Fort, marsch, führ aus, was die Industrieromantik von dir verlangt! (ADBG 4, 355)

In der Rede von der „Industrieromantik“ scheint auf verquere Weise Horkheimers und Adornos Terminus der „Kulturindustrie“⁶³¹ vorzuklingen. Die Gewaltwirkung⁶³², die hinter diesen Begriffen steht, tritt in Walsers Szene klar hervor. So kann man Figuren beim zwanghaften „Versuch“ beobachten, „sich selbst zum erfolgsadäquaten Apparat zu machen, der bis in die Triebregungen hinein dem von der Kulturindustrie präsentierten Modell entspricht“⁶³³. Das von Walser aufgegriffene, durch stereotype Erzählungen tradierte

⁶²⁸ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 74.

⁶²⁹ Ebd., S. 92.

⁶³⁰ Ebd.

⁶³¹ Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Band 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 141.

⁶³² Vgl. ebd., S. 148.

⁶³³ Ebd., S. 191.

„Modell“ eines untreuen Ehemanns, der seine Geliebte in den Selbstmord treibt, wird dabei jedoch in seiner Bedenklichkeit bloßgestellt. Um den klischeehaft-tragischen Fortgang des Geschehens zu unterbrechen, lässt Walser nämlich den Dichter der Szene – sozusagen als seinen Stellvertreter – auftreten. Eine Metaebene wird eingeführt, die die Handlung unterbricht und stört, indem sie sie reflektiert und als nicht-alternativloses Narrativ ausstellt. Der Dichter äußert sich selbstkritisch und betrachtet sein Geschichtenerzählen als moralisch fragwürdig:

Wie ich mit Menschenleben und -herzen spiele, als wenn Existenzen Bälle wären, die man hochhinaufwirft und aus der Luft auffängt, aber ich las bei Stendhal, Napoleon, als er noch ein Anfänger war, habe auf den Wunsch einer Dame, gern ein Stückchen Krieg mitanzusehen, ein ganz sinnloses Gefecht angeordnet, wobei einige arme Teufel von Gewehrtragenden ihr Leben einbüßten, aber die Gefälligkeit, die er jener Schaulustigen erwies, hätte ihm noch lang nachher aufrichtig leid getan. (ADBG 4, 356)

Der Dichter Robert Walser war 1926, als er diesen Text schrieb (vgl. ADBG 4, 513), kein „Anfänger“ mehr und beging folglich nicht den Fehler, seine Figuren Leid erfahren zu lassen, nur um das Publikumsverlangen nach einem unterhaltenden Theatererlebnis zu erfüllen. Der vom Dichter geäußerte Vergleich, der den literarisch fingierten (Selbst-)Mord und das reale Töten auf eine Ebene stellt, weist den Kunstschaffenden eine hohe Verantwortung zu. Ihr Vorgehen mit fiktiven Figuren soll – wie auch ihr Umgang mit Personen im wirklichen Leben – dem Grundsatz der Menschlichkeit unterliegen. Walsers scheues Theater strebt nicht rücksichtslos nach theatralen Gefühlseffekten, es lässt seine Figuren und mit ihnen auch sein Publikum nicht leiden, es erlaubt keine verletzenden Gewaltübergriffe. So bedauert am Ende des Mikrogrammtextes auch der Fabrikbesitzer, sich zu einem verletzenden Verhalten drängen haben zu lassen, und entschuldigt sich mit folgender Klage:

Sind unsereins nicht auch ein Napoleon, und tun uns die Martas nicht auch aufrichtig leid? Wenn die Allgemeinheit, die öffentliche Meinung Güte von uns verlangen würde, wenn uns Weichheiten kleideten, wie flink wären wir gut und weich. Als wenn nicht wir die eigentlichen Abhängigen wären [...]. (ADBG 4, 356)

Diese Aussage, in der man durchaus eine Ausrede erkennen kann, dient vor allem als Kritik am vorherrschenden, an der starken Wirkung des Leids geschulten Publikumsgeschmack. Der Fabrikbesitzer bzw. dessen Darsteller macht auf seine Abhängigkeit von einem Publikum aufmerksam, das sehen möchte, was er eigentlich nicht zeigen will. Er fühlt sich einem Zwang unterworfen, dem er sich nicht widersetzen kann. Sein Wunsch wäre daher eine gänzlich anders gestimmte, völlig konträre Forderungen stellende Öffentlichkeit, denn ein „gut[e]s und weich[es]“ Theater braucht ein Publikum mit Sinn für „Güte“ und „Weichheiten“, ja, es setzt dieses voraus.

Der metatheatrale Charakter von Walsers dramatischen Texten, wie er sich im soeben besprochenen Beispiel zeigt, wird wiederholt als ein Grund für die Unaufführbarkeit dieser Texte aufgefasst. So ist etwa Dieter Borchmeyer der Ansicht, dass „[d]as Spiel des Theaters mit sich selbst“ bei Walser „in einer szenisch kaum mehr zu vermittelnden Form“⁶³⁴ auf die Spitze getrieben ist. Er spricht in Bezug auf Walsers Figuren, die sich „ihrer theatralen Fiktionalität meist bewußt [sind]“ und ihr Handeln ständig „verbalisieren und hinterfragen“, von einem „dramaturgischen Pleonasmus“, der einen „Bühnenmangel“⁶³⁵ darstellt. Um beim zuletzt behandelten dramatischen Mikrogrammtext zu bleiben, kann etwa auf Arnold verwiesen werden, der diese Selbstreflektiertheit, die auch seinen Status als Kunstfigur betrifft, exemplarisch verkörpert, wenn er sich mit folgendem Satz vorstellt: „Ich bin ein Typus aus dem Volk, und als solcher fang’ ich hier ein Lied zu intonieren und rezitieren an [...]“. (ADBG 4, 352) An späterer Stelle erkennt Arnold schließlich seine Funktion innerhalb des Stücks und legt diese offen: „Ich scheine eine freierfundene Figur zu sein. Eine Art Einflechtung.“ (ADBG 4, 355)

Der an dieser Stelle naheliegende Gedanke an Luigi Pirandellos Stück *Sechs Personen suchen einen Autor*, das Walser wohl gekannt hat⁶³⁶, kann als beispielhafter Beweis dafür dienen, dass der „Konflikt zwischen Dramenfigur und Autor“⁶³⁷, „[d]er Zweifel an der Einrichtung des Theaters, am Klischee des bürgerlichen Dramas und der starren Theatermaschinerie [...] jene Spontaneität frei[gibt], in der die Bühne erst beweglich, also ‚lebendig‘ wird“⁶³⁸. Die Aufführungsgeschichte von Pirandellos Stück zeigt nämlich, dass „[a]uf die Bühne gebracht, [...] das Stück, das doch selbst am nachdrücklichsten seine Unmöglichkeit zu beweisen sucht, eine überraschende dramatische Energie [entwickelte]“⁶³⁹. Auch der Erfolg postdramatischer Theatertexte legt Zeugnis dafür ab, dass ein metatheatrales Spiel auf der Bühne eine lust- und wirkungsvolle Umsetzung erfahren kann, womit die auf einer gegenteiligen Annahme begründete These von der Bühnenuntauglichkeit der Walser’schen Dramen klar zu widerlegen ist. So zeugt Borchmeyers Behauptung, Walser „bau[e] [...] in seine Stücke ständige Blockaden ein, die ihre Aufführung verhindern“⁶⁴⁰, von einer problematischen negativen Einstellung gegenüber theatralen Ausdrucksmöglichkeiten. Anstatt die Erneuerung

⁶³⁴ Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater, S. 135.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Vgl. Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext, 232.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ R. Ma.: Sei personaggi in cerca d’autore. Drama von Luigi Pirandello. In: Kindlers Literatur Lexikon im dtv. Band 20. Scu–Srn. Begr. v. Wolfgang von Einsiedel. Hg. v. Rolf Geisler u. Rudolf Radler. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974, S. 8587.

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater, S. 141.

des Dramas als Abkehr vom Theater zu betrachten, ginge es darum, in Walsers Normen brechendem dramatischen Werk eine herausfordernde Chance für theatrale Innovationen zu erkennen. In einem Brief aus dem Jahr 1906 bringt Walser seine Haltung gegenüber dem Schreiben für das Theater in folgendem Satz auf den Punkt: „Ich hasse das dramatische nicht, aber ich verlange viel vom dramatischen.“ (BA 1, 154) Daraus lässt sich ablesen, dass die Erneuerung, um die sich Walser in seinem dramatischen Werk bemüht, nicht als Ablehnung der dramatischen Gattung zu verstehen ist, sondern als forderndes Vertrauen in ihre bisher unbekannten Potentiale.⁶⁴¹ Dass Walser das „dramatische“ klein schreibt, kann man als Betonung der beweglichen Eigenschaften einer literarischen Ausdrucksform auffassen, die nicht an festgelegte Normen gebunden ist. Walser interessiert nicht, *was* das dramatische Schreiben ist und welche Vorgaben es erfüllen muss, sondern *wie* das dramatische Schreiben sein kann und welche Möglichkeiten es bietet.

Scheue Stücke als theatrale Herausforderungen

Die hohen Anforderungen, die Walsers dramatische Texte an ihre literarische Gattung stellen, spiegeln sich in der Herausforderung wider, die ihre Umsetzung auf der Bühne bedeutet. Die Schwierigkeit, Walsers Stücke theatral zu verwirklichen, ist jedoch nicht als Kritikpunkt, sondern als Qualitätszeichen aufzufassen. Hans-Thies Lehmann verweist dahingehend auf den französischen Regisseur Antoine Vitez, der „sagte, daß seit dem Ende des 19. Jahrhunderts alle großen Werke, die für das Theater geschrieben wurden und werden, geprägt seien von ‚totaler Indifferenz‘ gegenüber den Problemen, die ihre Textur der szenischen Realisierung bietet“⁶⁴². Lehmann erkennt in dieser „Rücksichtslosigkeit der Autoren des 20. Jahrhunderts gegenüber den Möglichkeiten des Theaters die produktive Seite [...]: Sie schrieben und schreiben in solcher Weise, daß das Theater für ihre Texte weitgehend noch immer zu erfinden bleibt.“⁶⁴³ Genau dieser Zugang, der auf den Erfindungsreichtum von Theaterkünstler/innen vertraut, wird – wie sich am Beispiel Walsers deutlich zeigt – von Seiten der Literaturwissenschaft oftmals vernachlässigt. Zumeist herrscht in Bezug auf Walsers dramatisches Werk die Annahme vor, dass es „[n]icht die Aufführung auf einer wirklichen Bühne, sondern eine gedankenvolle Imagination sei [...], worauf die Texte abzielten“⁶⁴⁴, die höchstens als „ein imaginäres theatrales Experimentierfeld, das auch für die

⁶⁴¹ Vgl. Gees, Marion: Theater und Theatralität, S. 303.

⁶⁴² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 79.

⁶⁴³ Ebd., S. 80.

⁶⁴⁴ Gees, Marion: Theater und Theatralität, S. 303.

reale Bühne bis heute innovative Formen anzuregen vermag“⁶⁴⁵, anerkannt werden. Dabei fällt auf, dass die experimentelle Wirkung von Walsers dramatischen Texten, die mitunter Ergebnis einer Improvisation zu sein scheint, nicht als bewusst angestrebter ästhetischer Effekt ernst genommen, sondern als Zeichen der Unreife ausgelegt wird. Walsers frühe Dramolette etwa werden als „dramatische Versuche“⁶⁴⁶ bezeichnet bzw. abwertend als „Kurz-Lesedramen, Stegreifspiele[] oder Prosaszenen“⁶⁴⁷ angesehen. So entsteht der Eindruck, Walsers Theatertexte seien ein nicht für die Öffentlichkeit bestimmtes Experiment, eine persönliche Spielerei, dabei ist es ein absichtslos verfolgtes Ziel von Walsers Theater, stillschweigend unterschätzt zu werden. Die sowohl formale als auch inhaltliche Zurückhaltung gegenüber spektakulärer Repräsentation ist als ein Prinzip anzuerkennen, dem Walser treu bleibt und das er im Laufe der Jahre weiter radikalisiert. „Groß und revolutionär ist nur das Kleine, das ‚Mindere‘. Haß gegen alle Literatur der Herren. Hinwendung zu den Knechten, zu den kleinen Angestellten [...]“⁶⁴⁸, heißt es bei Gilles Deleuze und Félix Guattari, die zwar einen unscheuen Ton anschlagen, gedanklich Walser dennoch nahe stehen. Dass es nicht darum geht, „eine sprachliche Großfunktion zu erfüllen“, sondern „um den entgegengesetzten Traum: klein werden können, ein Klein-Werden schaffen“⁶⁴⁹ – dieses Credo hat Robert Walser auf ganz undogmatische und daher umso überzeugendere Weise verwirklicht.

Verfügen Walsers frühe Märchendramolette über einen Umfang, der diese als – gerade noch – abendfüllend zu bezeichnen erlaubt, so entfernen sich Walsers spätere dramatische Texte immer weiter davon, solche äußeren Kriterien eines konventionellen Theaterstücks zu erfüllen. Das „Klein-Werden“ ist somit auf der Oberfläche in Form eines Kurz-Werdens der Texte zu beobachten. Die schlichte Tatsache ihres oftmals geringen Umfangs ist insofern nicht unwichtig, stellt sie doch einen Mitgrund dar, warum den dramatischen Texten Walsers nicht die ihrer Bedeutung angemessene Anerkennung zuteilwird. Walsers „dramatische[] Szenen“ erscheinen als „zu kurz, um als eigenständige Theaterstücke zu gelten; die meisten sind kaum länger als ein paar Seiten“⁶⁵⁰. Eine auf dem Kriterium des Umfangs basierende Beurteilung ist jedoch gerade im Falle Walsers überaus bedenklich, täuscht die äußerlich kleine Form doch über die großen Ansprüche seiner Texte oftmals hinweg. So findet die inhaltliche Komplexität der Texte auch in ihrer szenischen Ambitioniertheit Ausdruck. In den

⁶⁴⁵ Gees, Marion: Theater und Theatralität, S. 303.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 302.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 303.

⁶⁴⁸ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur, S. 37.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 39.

⁶⁵⁰ Heffernan, Valerie: Versstücke, Szenen und Dialoge der Berner Zeit, S. 214.

dramatischen Mikrogrammtexten etwa kommt es innerhalb weniger Seiten mitunter zu mehreren Schauplatzwechseln (vgl. ADBG 2, 427–433, ADBG 2, 442–446) und Zeitsprüngen (vgl. ADBG 2, 434–438). Auch der Figurenreichtum vieler dieser kurzen dramatischen Texte fällt auf: Ein Extrembeispiel ist diesbezüglich ein nur knapp zwei Seiten umfassender Text, in dem sich eine Dame mit sechzehn Herren über einen erst ganz zum Schluss zu Wort kommenden Soldaten unterhält. (vgl. ADBG 6, 520f.) In einem anderen, vierseitigen Text, der ein Gesellschaftspanorama in einem „Bier- und Konzertkeller“ entwirft, treten zehn Figuren auf (vgl. ADBG 4, 334–337), wobei etwa einer Köchin einzig folgender Satz zukommt: „Ich habe noch nie etwas erlebt.“ (ADBG 4, 335) Um zu erkennen, wie viel gefordert wird, um das Kleine darzustellen, braucht man nur Walsers Regieanweisungen genau zu lesen und konkret zu denken. Das Dramolett *Die Knaben* etwa beginnt mit folgendem Nebentext: „*Eine Bergweide. Franz, Hermann, Heinrich treten auf. Ganz hinten Peter, klein wie ein Hase.*“ (SW 14, 7) Sieht man von der Möglichkeit, in die Knie zu gehen, also zu hoppeln, ab, muss der Darsteller des Peter, um „*klein wie ein Hase*“ zu erscheinen, weit entfernt vom Publikum sein. Damit wird deutlich, dass sich Walser die Aufführung seines ‚kleinen‘ Dramoletts auf einer weiträumigen Bühne vorgestellt hat, wofür auch seine mehrfach zum Ausdruck gebrachte Begeisterung für große Theaterhäuser spricht.

Dass der Kontrast zwischen den hohen szenischen Anforderungen, die Walsers dramatische Texte an das Theater stellen, und ihrem geringen Umfang nicht als Indiz für ihre Unaufführbarkeit anzusehen ist, kann ein Blick in die Theaterpraxis deutlich machen. So soll sich zeigen, dass Theaterkünstler/innen durchaus das Potenzial haben, Walsers theatrale Fantasie Realität werden zu lassen. Als Antwort auf die Frage, wie etwa mit den teilweise sehr kurzen dramatischen Texten Walsers umgegangen werden kann, sei auf Andrea Breths 2011 am Wiener Akademietheater zur Premiere gebrachte Inszenierung *Zwischenfälle* verwiesen⁶⁵¹, die auf Texten von Georges Courteline, Pierre Henri Cami und – zum größten Teil – Daniil Charms beruhte, welche unter anderem aufgrund ihres absurden Humors durchaus eine gewisse Nähe zu Walsers spätem dramatischen Werk aufweisen. Zusammen mit weiteren, von der Regisseurin und ihrem Ensemble entwickelten Szenen ohne literarische Vorlage, in denen meist kaum gesprochen, dafür – auf äußerst ungewöhnliche Weise – gesungen, musiziert und getanzt wurde, umfasste der über dreistündige Abend insgesamt eine Folge von 52 Szenen. Auf vorbildhafte und gleichzeitig unnachahmliche Weise wurde so gezeigt, wie aus einer Vielzahl an Kurz- und Kürzestszenen ein großer Theaterabend entstehen kann. Durch kunstvolle Verknüpfungen thematischer und leitmotivischer Fäden

⁶⁵¹ Meine Beschreibung dieser Inszenierung beruht auf mehrmaligen Vorstellungsbesuchen in den Jahren 2011 bis 2014.

entstand ein eindrucksvolles Ganzes, gleichzeitig waren die einzelnen Szenen so klar voneinander getrennt, dass sie für sich stehend ihre jeweils im besten Sinne eigenartige Wirkung entfalten konnten. Aus Walsers kurzen dramatischen Texten eine längere Szenenfolge zusammenzustellen und so den einzelnen ‚kleinen‘ Texten gemeinsam Größe zu verleihen, ist plausibel, lässt sich doch Walsers Auffassung, wonach „[s]eine Prosastücke [...] nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte [bilden]“, durchaus auch auf seine dramatischen Texte beziehen.

Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können. (SW 20, 322)

Auch wenn sich der Fokus auf das Ich in den dramatischen Texten Walsers weniger stark ausgeprägt zeigt, ist es dennoch sinnvoll, diese analog dazu als einzelne Szenen bzw. Akte *eines* Dramas, an dem „weiter und weiter“ geschrieben wird, zu betrachten. Eine solche Sicht kann eine veränderte Rezeption seiner dramatischen Texte anregen und Möglichkeiten ihrer Aufführung eröffnen. Trotzdem soll auf diese Weise nicht darüber hinweggetäuscht werden, dass sich Walser als Dramatiker bewusst gegen eine klassische Dramenform entschieden hat. Die Betonung, dass seine dramatischen Texte etwa keiner traditionellen Handlung folgen und bewusst skizzenhaft bleiben, ist daher wesentlich. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Hans-Thies Lehmanns Betonung des Einflusses „populärer Unterhaltungsformen“ – wie etwa Aufführungen im Variété⁶⁵² – auf das moderne Theater. Typisch und neu ist dabei das „Nummernprinzip“⁶⁵³, das eine „Zertrümmerung des Kontinuums“, das in den „klassischen Dramen“⁶⁵⁴ vorherrscht, bedeutet. Eine Geschichte wird „zerschnitten[] oder zertrennt[]“ (SW 20, 322) und in eine ausschnittshafte und komprimierte Form gebracht und ist auf diese Weise frei gestalt- und veränderbar. Walsers Lust, bekannte Geschichten „umzuschreiben und sarkastisch, belustigt, eingefleischte [H]andlungen in einem rüden Schnelldurchlauf der Schicksale mit ungehörigen Abschweifungen ad absurdum zu führen“⁶⁵⁵, lädt dazu ein, einen solchen befreienden und befreienden Umgang mit Altbekanntem auch im Theater zu pflegen. „Nur dann nämlich gelangt man zu dem, was sonst unterdrückt und nie formuliert würde, nur so auch zu den

⁶⁵² Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 101.

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 103.

⁶⁵⁵ Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan, S. 108f.

Formen, [...] an die man [...] mit allem, was die eigene Person ausmacht, als gegenwärtig präzisestem Ausdruck glauben kann.“⁶⁵⁶

Diese von ehrlicher Überzeugung geleitete Suche nach größtmöglicher Präzision zeichnet in besonderer Weise die Theaterarbeit von Andrea Breth aus, die – um dem Publikum verborgene Gefühls- und Gedankenwelten zu eröffnen und so Erlebnisse von überraschender Intensität zu schaffen – nicht für möglich Gehaltenes Bühnenrealität werden lässt. So zeigt etwa der Blick auf Breths Inszenierung *Zwischenfälle*, dass selbst eine Szene, die wiederholt zur Veranschaulichung der Unaufführbarkeit von Walsers dramatischen Texten herangezogen wurde, auf der Bühne verwirklicht werden kann. In einem dramatischen Mikrogrammtext wird dessen zentrale Figur Irma von einem Mann in einen Abgrund gestoßen, wobei sie „im Hinunterfallen“ folgenden Satz sagt: „Unsicherheiten verwandeln sich in frohe Gewißheit, wo die Zuversicht in's Ungewisse hinuntertaumelt.“ (ADBG 2, 425) An unterschiedlicher Stelle wurde die Fraglichkeit einer theatralen Umsetzung dieser Szene betont.⁶⁵⁷ So war etwa Dieter Borchmeyer der Meinung, dass diese Aktion, „als solche im Redetempo mitnichten realisierbar ist“⁶⁵⁸. Abgesehen davon, dass es nicht sinnvoll ist, diese Szene realistisch zu lesen und zu inszenieren, belehrt die Theaterpraxis eines Besseren. So erfuhr das titelgebende Motiv von Daniil Charms Text *Fallen* in Breths Inszenierung eine ganz konkrete Verwirklichung, indem ein von einem Stuntman verkörperter Mann gezeigt wurde, der in Zeitlupe aus dem Bühnenhimmel in Richtung Boden herabfiel. Charms Text wurde während dieses minutenlangen Vorgangs betont langsam und ruhig aus dem Off gesprochen. Der Text und somit die Szene endeten, bevor der Mann am Boden aufschlug. Die Bühne wurde ganz plötzlich dunkel, um innerhalb weniger Momente für die nächste Szene umgebaut zu werden und sodann in anderem Licht zu erscheinen. Das technisch ausgeklügelte Bühnenbild von Martin Zehetgruber, das mit aus dem Schnürboden senkbaren Wänden arbeitete, erlaubte es, in Sekundenschnelle auf fast schon zauberische Weise völlig neue Räume zu erschaffen. Dass die Bühnenumbauten zwischen den Szenen unsichtbar blieben, ermöglichte ein Gazevorhang, der vor das Bühnenportal gespannt war und bei entsprechender Beleuchtung entweder durchsichtig oder blickdicht sein konnte. Zwischen den Szenen wirkte er wie eine leere Filmleinwand oder ein schwarzer Bildschirm – wenn die Bühne während der Szene beleuchtet war, fiel er aufgrund seiner Transparenz hingegen kaum auf, erzeugte allerdings einen dezent merklichen visuellen Effekt: Als transparente vierte Wand ließ er das auf der Bühne Sichtbare leicht verschwommen wirken. Die Bühne erschien in schwach aufgelösten Bildern mit fein

⁶⁵⁶ Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan, S. 109.

⁶⁵⁷ Vgl. Heffernan, Valerie: Versstücke, Szenen und Dialoge der Berner Zeit, S. 214.

⁶⁵⁸ Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater, S. 140.

körniger Struktur und weich gezeichneten Konturen. Im durch den Stoff sanft gedämpften Licht sah man leicht entrückte, flüchtige Situationen auftauchen und bald auch wieder verschwinden. Wie sehr dieser vage Blick ohne Brille, der besonders bemüht ist, etwas zu erkennen, der Darstellungsweise Walsers entgegenkommt, verdeutlicht eine Stelle aus einem Text von W. G. Sebald, die sich liest, als wäre sie nicht nur unter dem Eindruck von Walsers Mikrogrammen, sondern auch nach dem Besuch von Andrea Breths Inszenierung *Zwischenfälle* verfasst worden.

Rasch löst immer das eine das andere ab bei Walser. Seine Szenen halten nur einen Lidschlag lang, und auch den menschlichen Figuren in seinem Werk ist nur die geringste Lebensdauer vergönnt. Hunderte von ihnen bevölkern allein das Bleistiftgebiet – Tänzerinnen und Sänger, Tragiker und Komödianten, Bardamen und Hauslehrer, Prinzipale und Prokuristen, Nubier und Moskowiter, Tagelöhner und Millionäre, die Tanten Roka und Moka und andere Komparsen mehr. Im Augenblick ihres Auftritts sind sie von wunderbarer Gegenwärtigkeit, doch sowie man sie wirklich anschauen will, sind sie verschwunden. Mir kommt immer vor, als seien sie, wie die Schauspieler in den frühen Filmen, umgeben von einem zitternden, schimmernden Schein, der ihre Umrisse unkenntlich macht. Sie passieren durch die fragmentarischen Erzählungen und embryonalen Romane Walsers wie geträumte Personen zur Nachtzeit durch unsere Köpfe, tragen in kein Fremdenregister sich ein, verreisen, unmittelbar nach ihrer Ankunft, auf Nimmerwiedersehen.⁶⁵⁹

Kontemplatives Theater: Dämmerung und Dunkelheit, Schweigen und Stille

In dem 1998 uraufgeführten Theatertext *er nicht als er*, den Elfriede Jelinek dem Untertitel zufolge zu, mit Robert Walser geschrieben hat, finden sich in einer Art Epilog folgende Sätze: „Dieser Robert Walser ist einer von denen, die, wenn sie ‚ich‘ gesagt haben, nicht sich gemeint haben. Er sagt zwar ununterbrochen ich, aber er ist es nicht. Wie die Musik des späten Schubert, Schumann: verdämmern, ohne sich zu meinen.“⁶⁶⁰ Eines der letzten Werke Robert Schumanns sind die sogenannten *Geistervariationen*, ein Klavierwerk, das dieser 1854 in der Zeit einer schweren psychischen Krise komponierte, kurz bevor er in eine Heil- und Pflegeanstalt in Endenich bei Bonn gebracht wurde, wo er am 29. Juli 1856 46-jährig starb.⁶⁶¹ Andrea Breth brachte dieses späte Werk Schumanns in Kombination mit Béla Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* im Rahmen der Wiener Festwochen 2015 im Theater an der Wien auf die Bühne.⁶⁶² Nach der Aufführung von Bartóks Oper entwickelte Breth im zweiten Teil des Abends um Schumanns *Geistervariationen* eine Szenenfolge, die den von Jelinek

⁶⁵⁹ Sebald, W. G.: Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München/Wien: Hanser 1998, S. 145f.

⁶⁶⁰ Jelinek, Elfriede: *er nicht als er*. (zu, mit Robert Walser). Ein Stück. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 39.

⁶⁶¹ Vgl. Geck, Martin: Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik. Biografie. München: Siedler 2010, S. 286–294.

⁶⁶² Meine Beschreibung dieser Inszenierung beruht auf einem Vorstellungsbesuch am 21. Juni 2015.

angesprochenen Zustand der Ichlosigkeit, den Vorgang des „[V]erdämmern[s]“⁶⁶³ auf äußerst eindrucksvolle Weise erlebbar machte. „Es haucht etwas aus“, sagte Breth in einem Interview in Bezug auf Schumanns Musik, die für sie „etwas Endgültiges“ habe. Die szenische Fantasie, die sie dazu entwickelte, bezeichnete Breth demgemäß als „ein Totenreich, aber mit Humor“⁶⁶⁴. Visualisiert wurde dieses durch ein Bühnenbild von Martin Zehetgruber, das einen großen, holzvertäfelten Saal mit weinrotem Teppichboden darstellte, der zwar Großzügigkeit ausstrahlte, jedoch auch gewisse Spuren der Zeit, der Abnutzung und des Verfalls, aufwies. Auffallend waren mehrere Heizkörper, die verteilt im Raum standen und an Leitungsrohren hingen, welche in eine zentral gelegene große Bodenöffnung hinabführten. Bevölkert wurde dieser rätselhafte Ort von einer losen Gruppe alter Männer, die von drei jungen Frauen beaufsichtigt wurden. Als Darsteller wählte Andrea Breth größtenteils Laien, mit denen sie diese entrückte, in einen großen Schlaf übergehende Welt auf behutsame Weise belebte. Bevor Schumanns Musik einsetzte, wurde ein atmosphärischer Raum geschaffen, in dem es zu einer Vielzahl kleiner szenischer Aktionen kam, die man normalerweise kaum als wert erachtet, auf eine Bühne gebracht zu werden: Phasen des langen Schweigens und still Dasitzens wurden unterbrochen durch akustisch kaum verständliches Gemurmel, ein Zugfahrplan und ein wenig origineller Witz wurden vorgetragen, ein einsamer Steptanz ohne Musikbegleitung wurde vorgeführt und nach kurzzeitigen Gefühlsausbrüchen, in denen geschrien und gerannt wurde, waren die alten Männer vor allem damit beschäftigt, auf äußerst bedächtige Weise die Heizkörper mit weißen Tüchern zu putzen. In dieser Phase sich steigernder Ruhe und Stille setzten Schumanns *Geistervariationen* ein, die aus der Bodenöffnung in der Mitte des Raums hervorklangen, wobei Instrument und Musiker/in⁶⁶⁵ unsichtbar blieben. Kaum merklich begann mit Fortlauf der Klaviermusik das Licht im Raum abzunehmen. Dämmerung setzte ein, bis sich die alten Männer in einem fast ganz dunklen Raum aufhielten, über den sich – wiederum in Zeitlupe und fast nicht sichtbar, weil es schon so finster war – der Vorhang senkte. Exakt mit dem Verklingen der letzten Töne der Musik war die Bühne gänzlich schwarz.

Andrea Breth ermöglichte mit ihrer Inszenierung der *Geistervariationen* das faszinierende, Teile des Publikums durchaus irritierende Erlebnis langsamen Dunkel- und Still-Werdens, das große atmosphärische und assoziative Energie zu erzeugen vermochte. Denkt man etwa an Robert Walser, so liegt es nahe, in der von Andrea Breth erschaffenen Szenerie ein Heim mit

⁶⁶³ Jelinek, Elfriede: er nicht als er, S. 39.

⁶⁶⁴ Breth, Andrea: Interview. Ö1-Kulturjournal, 19.6.2015, <https://oe1.orf.at/artikel/410298/Interview-mit-Andrea-Breth> (Zugriff am 11.10.2021).

⁶⁶⁵ In den ersten drei Vorstellungen spielte Elisabeth Leonskaja Schumanns *Geistervariationen*, in der vierten und letzten Vorstellung war Markus Hinterhäuser als deren Interpret zu hören.

seinen Bewohnern zu erkennen. Ins Gedächtnis zu rufen ist etwa ein Antwortschreiben des Anstaltsdirektors Otto Hinrichsen auf Carl Seeligs im Jahr 1940 vorgebrachte Anfrage um eine mögliche Entlassung Walsers aus der Heilanstalt Herisau:

Sein Zustand ist verhältnismäßig gegenüber anderen derartigen Kranken ein glücklicher und, wenn er schon etwa hier weg will, ist das kein so voller Ernst von ihm, und es wäre für ihn unglücklich, wirkte man nach dieser Richtung auf ihn ein, jagte ihn auf, wo er Fürsorge nötig hat, alle Initiative und Elan nun einmal weg ist und auch nicht wieder kommen wird. Aber ihm das nicht durch Anforderungen zu Bewußtsein bringen! Lassen Sie ihn weiter hindämmern.⁶⁶⁶

Ob Walser tatsächlich in einem Dämmerzustand befindlich, sozusagen umnachtet war, erscheint umso zweifelhafter, wenn man sein ausgeprägtes Bewusstsein für Situationen des Dämmerns in seinem Werk, insbesondere in seinen Theaterstücken, bedenkt. Christian Morgenstern spricht etwa davon, dass Walsers Schreiben „etwas Somnambules an sich“ (BA 3, 86) habe, worunter man ein schlafwandlerisches Vor-sich-hin-Träumen verstehen kann. Auf der Oberfläche verbildlicht sich das in der Dunkelheit, die in Walsers dramatischen Texten oftmals die Szenerie beherrscht, wobei dem Dämmerlicht eine besondere Rolle zukommt, da es sowohl ein Heller- als auch ein Dunkler-Werden bedeuten, Tag und Nacht einleiten kann. Der vom Theater träumende Franz etwa macht im Dramolett *Die Knaben* seinen Freunden deutlich, wie eng die Traumerfahrung mit dem Wandel von Lichtstimmungen zusammenhängt. „Träumen ist wie Abendsonne, süß und rot, aber schwer und weh. [...] Ich ging von euch weg, da war mein Träumen hell wie der Mittag, ging tief in die Seele, kehrte frisch wieder zurück. Nun ist es beschädigt, zerrissen, entstellt, entfernt; es ist wie Nacht.“ (SW 14, 9) Für Franz und auch für Heinrich und Hermann stellt die nächtliche Finsternis eine Gefährdung ihrer Lebensträume dar. Bald nachdem die Sonne von der „Bergweide“ (SW 14, 7), auf der sie sich befinden, verschwunden ist, wird es ihnen „zu kalt hier“ und „[s]ie gehen ab“ (SW 14, 10). Es herrscht „[t]iefer Abend“, als daraufhin „Peter [auf]tritt“ und sich in der Dunkelheit nicht allein fühlt: „Die Nacht scheuchte sie fort; mich aber weiß sie zu pflegen. Ich bin der Liebling der Nacht. Ich muß doch auch von etwas geliebt sein; aber es ist traurig: nur von der Nacht. Sie ist ganz schwarz, das sehe ich; ganz feucht, das fühle ich; ganz gut, das weiß ich.“ (SW 14, 11) Auch hier beweist Peter als scheue Figur Selbstbewusstsein – er lässt sich auf die starken, geradezu erotisch wirkenden Reize der Nacht ein und behauptet sich ihnen gegenüber. Von einer kommenden Zeit, die „hell wie der Mittag“ (SW 14, 9) ist, hat er sich bereits verabschiedet. Wenn er sich eine Zukunft vorstellt, um sich „ihre tiefen Vorzüge auszumalen“ (SW 14, 11), denkt er nicht an das taghelle Leben, sondern an den dunklen, nächtlichen Tod.

⁶⁶⁶ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 238.

Die Nacht ist jedoch nicht allein ein visuelles, sondern zudem ein akustisches Erlebnis. So ist mit der nächtlichen Dunkelheit vor allem die Erfahrung der Stille eng verbunden. Die Komplexität dieses Zusammenhangs wird deutlich, wenn sich Franz begeistert imaginiert, wie es wäre, als Goethes Faust aufzutreten: „Welche Seligkeit! Alles in grellem Lampenlicht, und nun die stille Nacht meines Sprechens.“ (SW 14, 7) Die beziehungsreiche Verflechtung von Licht und Nacht und Sprechen und Stille, die Walser hier schafft, lässt sich kaum auflösen. Klar ist, dass Franz als Schauspieler durch sein Sprechen tiefe Konzentration in die laute, helle Oberflächlichkeit bringen will – sein Sprechen scheint paradoxerweise der schweigenden Stille sehr nahe zu sein. Ihm kann es gelingen, Ruhe zu erzeugen und so die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen – vorausgesetzt, das Publikum lässt sich auf eine solche kontemplative Erfahrung ein. Der „Schauspieler Jank“ (SW 14, 12), dem Franz wohl auf entsprechende Weise vorspricht, zeigt dafür keine Empfänglichkeit und bestätigt damit folgende, im Prosatext *Das Kind (III)* geäußerte Beobachtung: „Menschen gelten oft für tüchtig, nur weil sie laut sind, ein Beweis der Wichtigkeit der Oberfläche. Geb’ ich mich oberflächlich, so gefall’ ich den Menschen. Mit Leichtsinnigkeit kann man sie gewinnen.“ (SW 8, 79) Diese allgemeingültige Aussage lässt sich auch auf das Theater beziehen und betrifft in besonderer Weise scheue Schauspieler/innen, für die Walser in seinen dramatischen Texten Figuren schafft, die dem herrschenden Bild „tüchtig[er]“ Menschen widersprechen, die eben nicht „oberflächlich“, sondern tiefsinnig, mitunter auch schwermütig sind. Um das ein weiteres Mal zu veranschaulichen und um den Gedanken von der dämmernden Stille zum Schweigen weiterzuführen, sei folgender Dialog aus *Die Knaben* zitiert:

Heinrich: Jetzt wird bald die Sonne untergehen. Sieh, wie lang die Schatten werden; bald werden sie uns berühren.

Hermann: Gibt es etwas Zarteres, als das Zunehmen eines Schattens?

Heinrich: Als ein solches Berühren?

Hermann: Wir fragen die Natur; wir werden nie Antwort bekommen.

Heinrich: Doch, von unsern Herzen.

Hermann: Dann muß man soviel sagen, erklären, betonen.

Heinrich: Nein, man muß nur immer schweigen.

Hermann: Ach, du! (*Sie umarmen sich.*) (SW 14, 8f.)

Vor dem sprachlichen Ausdruck ihrer Gefühle scheuen Walsers Figuren zurück – sie erkennen, dass nur das Schweigen und eine Geste, die sprachlos vollzogen wird, innere Empfindungen verständlich machen kann. Während andere Theaterstücke versuchen, mit der Expression großer Gefühle theatrale Wirkung zu erzielen, hören Walsers Figuren da zu sprechen auf, wo Worte zu bloßen Hülsen und leeren Phrasen würden. An vielen entscheidenden Stellen in seinen Stücken nützt Walser das Schweigen als sprachliche

Äußerung, die auf der Bühne ihre vielsagende Wirkung entfalten kann. Obwohl in Walsers dramatischen Texten selten Pausen als Regieanmerkungen notiert sind, ist es entscheidend, die vielen Momente der Stille und des Schweigens, des Nachdenkens und Nachfühlers zwischen dem Gesprochenen zu erkennen. Wenn man Walsers Dramenfiguren genau überlegen, sie nicht oberflächlich und leichtsinnig über komplexe Gedanken hinwegreden lässt, dann muss man sie auch langsam sprechen und oftmals innehalten lassen. Eine dieser gedankliche Sorgfalt fordernden Selbstreflexionen findet sich in einem dramatischen Text aus den Mikrogrammen, in dem eine als „[d]ie Europäerin“ bezeichnete Figur Folgendes sagt: „Einige Schweigsamkeit, die man an mir feststellt, weist auf zu viel Unwichtigkeit hin, hinter der man ganz richtigerweise ein fortwährendes Rebellentum vermutet.“ (ADBG 4, 364f.) Gesprochen wird hier stellvertretend für viele Figuren Walsers, deren Schweigen Gedankenarmut, Nicht-Wissen und Ausdrucksunfähigkeit nur vortäuscht. Das Schweigen ist bei Walser in Wahrheit als ein Zeichen der Überlegenheit und des damit verbundenen Protests zu verstehen: Wenn Walsers scheue Figuren bei ihrem Gegenüber auf kein Verständnis stoßen, so hören sie auf zu sprechen – sie lassen lieber die von ihren eigenen Worten Überzeugten selbstredend ihr Unwissen beweisen.

Es verhält sich also keineswegs so, dass Walsers stille Figuren nichts zu sagen hätten – ihr Schweigen ist vielmehr als ein bewusstes *Verschweigen* zu verstehen. Sie belassen es bei der Andeutung und bewahren Geheimnisse, worauf sich ganz wesentlich ihre Faszinationskraft gründet. Da diese Geheimnisse nicht von der Art sind, dass sie enthüllt werden könnten, geht es kaum darum, etwas vorzuenthalten, viel wesentlicher ist es, durch Ungewissheit beim Publikum tiefergehendes Interesse zu bewirken und ihm die Freiheit zu lassen, eigene Vorstellungen zu entwickeln. „Etwas Geheimes ist immer wertvoll und scheint immer etwas Schönes zu versprechen“ (BA 1, 218), stellt Walser in einem Brief fest. Auch die Schönheit seiner Stücke besteht wesentlich in der großen Diskretion, die sie erkennen lassen. So zeichnet Walser seine Figuren mit einem Strich, der nie grob wird, sondern seismografisch fein bleibt, niemanden zu genau zeigt, aber auch kein bloßes Schema nachlässig darstellt. Walsers scheues und daher diskretes Theater hat Respekt vor den Geheimnissen der dargestellten Menschen, zugleich aber auch vor dem Publikum, dem es sich nicht mit übergriffiger Offenheit aufdrängt. Auf Heimlichkeit beruhende Vertraulichkeit und Rücksichtnahme können, wenn sie – vom Publikum erwidert – auf Gegenseitigkeit beruhen, das Theater zu einem Freiraum, in der radikalsten Ausprägung zu einem modellhaft verwirklichten Safe Space machen. Hier werden, wie in jenem Monolog, den Peter kurz vor seinem Tod spricht, intime Fragen mit Absicht unbeantwortet gelassen: „Mein Weinen hört

auf. Was ist es, daß ich nicht weinen kann? Ich weiß es, sage es nicht, freue mich nur daran.“ (SW 14, 17) Persönliches ungesagt zu lassen, stellt für Peter einen Schutz dar – gleichzeitig wird auch das Publikum geschützt, dem nicht zu nahe getreten wird. Walsers Figuren kennen den Reiz des Schweigens und vertrauen ihm in stärkerem Ausmaß als dem Effekt expressiver Offenbarung. Indem sie ihr Wissen oftmals unausgedrückt lassen, drängen sie keine Gedanken auf, sie erachten ihre Überlegungen nicht als so wichtig, dass sie der Öffentlichkeit unbedingt mitgeteilt werden sollen. „Es wäre vieles noch zu sagen, das unaussprechlich ist. Man kann das Unaussprechliche wohl sagen. Aber die Tannen sind so still, daß sie mir Stille gebieten, Tod gebieten.“ (SW 14, 17) Diese Aussage macht deutlich, dass Selbstbewusstsein und bescheidene Zurückhaltung einander bedingen: Peter traut sich sogar zu, „das Unaussprechliche [...] [zu] sagen“, entscheidet sich aber bewusst dagegen, es zu tun. Er verkörpert das scheue Theater damit als eines, das nicht alles sagt, was es weiß, das nicht alles tut, was es kann. In Angela Winklers Tagebuchaufzeichnungen finden sich passend dazu folgende Sätze: *„Bob Wilson sagt von mir, er liebt die Stille und Ruhe, die ich ausstrahle, und dass ich nur 70 Prozent gebe. Jetzt weiß ich, was er meint.“*⁶⁶⁷

Die Zurückhaltung scheint für Walser ein Wesensmerkmal idealen dramatischen Schreibens zu sein, wie er mit Verweis auf die von ihm bewunderten „Shakespeare-Stücke[]“ deutlich macht: „Sich dümmer, unwissender zu benehmen, als man ist, ist eben eine Kunst, ein Raffinement, das und die wenigen gelingt.“ Auf vorbildhafte Weise versteht es Shakespeare, die Wirkungskraft seiner Figuren zu steigern, indem er diese „Manches gar nicht aus[]sprechen“ (BA 2, 199) lässt, sodass sich „[a]us den Unausgesprochenheiten [...] das Gestaltliche [entwickelt]“ (BA 2, 199f.). Auch der Charakter von Walsers Figuren drückt sich ganz wesentlich in ihrem (Ver-)Schweigen aus, sodass dem Unausgesprochenen vielsagende Bedeutung zukommt. Wesentlich zu bemerken ist jedoch, dass das Schweigen nicht nur zwischen den Worten – in Momenten der stillen Wortlosigkeit –, sondern auch in den Worten – wenn sprechend etwas verdeckt, über ein Geheimnis hinweggeredet wird – stattfinden kann. Beide möglichen „Unausgesprochenheiten“ kommen erst bei der theatralen Verwirklichung eines dramatischen Textes zur vollen Entfaltung, wenn dem Publikum ermöglicht wird, das Schweigen als einen mannigfaltigen Ausdruck zu erleben, der keine Gedanken vorsagt, keine Gefühle vorspielt.

Warum es zu derartigen Erfahrungen so selten kommt und wie sich der Verlust an Bedeutung und Wirkungskraft des Theaters erklären lässt, darüber denkt Walser in einem Prosatext aus den Mikrogrammen nach und erkennt einen wesentlichen Grund im zunehmend belehrenden

⁶⁶⁷ Winkler, Angela: Mein blaues Zimmer, S. 201.

Charakter des Theaters. Er beklagt, dass „die Kunst zu schulmeistern angefangen hat, statt daß sie’s lediglich heiter, nobel, froh drauf ankommen ließe“ (ADBG 5, 312). Etwas darauf ankommen zu lassen, bedeutet in diesem Sinne, nichts besser zu wissen, sondern offen das Risiko einzugehen, Unverständnis, vielleicht auch Kritik hervorzurufen. Die Ungewissheit, auf der Walsers scheues Theater beruht und die es auch erzeugt, entzieht sicher geglaubten Kriterien ihre Gültigkeit. Als ein Theater, das absichtlich nichts beabsichtigt, setzt es sich selbstbewusst über jegliche Erwartungen und Forderungen hinweg und ist mit dieser Provokation wirkmächtiger, als es jegliche Belehrung wäre. Die trügerisch harmlos als „heiter, nobel, froh“ attribuierte Kunst geht Auseinandersetzungen nicht aus dem Weg, ihre Zweifel an der oberflächlichen Überzeugungs- und Wissensvermittlung sind dagegen Ausdruck politischen Bewusstseins, wie Walser in einem in den Mikrogrammen aphoristisch für sich stehenden Satz deutlich macht: „Politisch scheine ich dann zu sein, wenn ich mir angewöhnt habe, statt irgend etwas zu wissen, bloß für möglich zu halten, ich wisse etwas.“ (ADBG 4, 409) Ein Theater, das mit didaktischen, bis hin zu agitatorischen Mitteln die politische Einstellung des Publikums beeinflussen will, indem es eine eindeutige Haltung zu bestimmten als relevant geltenden Themen bezieht und eine klare Botschaft vermittelt, ist folglich weder politisch noch theatral wirkungsvoll. Es vertraut nicht auf die genuin künstlerischen Kräfte, die etwa darin bestehen, komplexe Fragen bewusst im Dunkeln und Stillen zu belassen, um sie dort auf ganz neue, unerwartete Weise zu stellen, ohne sie zu beantworten.

Walsers Texte für ein scheues Theater begründen demnach keine Schule, die ihren Schüler/innen eine an klaren Grundsätzen orientierte Denkweise lehrt, sie unterstreichen vielmehr Walsers „Zurückhaltung [...], die er, der Bekenntnislose, gegenüber allen bekenntnishaften und doktrinären Gemeinschaften und ihren Anhängern geübt hat“⁶⁶⁸. Diese Distanziertheit spiegelt sich in Walsers Position innerhalb der kulturellen Öffentlichkeit wider. So eng nämlich Walsers Beziehung zum Theater ist, so distanziert ist sein Verhältnis zum Theaterbetrieb. Wird Theater nicht als Kunsterlebnis der Allgemeinheit, sondern als gesellschaftliches Ereignis einer kleinen kulturellen Elite verstanden, wendet sich Walser ab und hält Ausschau nach alltäglichen Bühnen, auf denen das Streben nach Renommee nicht die zentrale Rolle spielt. In einem Brief aus seiner Berliner Zeit äußert Walser gegenüber Christian Morgenstern seinen Unmut über die eitle Premierengesellschaft sowie seinen Wunsch, nicht Teil dieser zu sein.

⁶⁶⁸ Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 97.

Diese Dichter, wie gemein sie sich alle in diesen Publikumserfolgen wohl fühlen. Diese Wedekinds! Und ich bewundere und liebe ihn. Neulich in der Premiere: Wie sich da jedes Gesicht lumpig und kalt kennt. Nichts erschauernd und erwärmend Fremdes. Sicher gehe ich bald mal nach London. Die Strasse ist mir lieber wie das Theater [...]. (BA 1, 160)

Der kleinen Theaterwelt und den Personen, die es sich in ihr angenehm eingerichtet haben, stellt Walser die Straßen Londons, das harte Großstadtleben gegenüber und legt damit die Vorstellung, das Theater sei ein gesellschaftliches Zentrum, als realitätsferne Suggestion bloß. Seine in allzu bekannter Umgebung aufkommende Sehnsucht nach dem „Fremde[n]“ sucht er durch die anregend verunsichernde Konfrontation mit dem Unbekannten zu stillen. Damit steht er in diametralem Widerspruch zur von ihm beobachteten Tendenz, dass Kulturveranstaltungen vor allem Ereignisse der Selbstvergewisserung mit dem Ergebnis der Selbstüberschätzung sind. Mitte der 1920er Jahre äußert Walser in einem Brief diesbezüglich Kritik:

Es gibt Leute in Deutschland, die die Gebildetheit gepachtet zu haben scheinen, die meinen, wenn sie furchtbar ehrbar, solid, ernst denken, müsse es schon nach ihren Köpfen gehen. Und Empfindliche gibt es. Alle diese Empfindlichen, Gebildeten bildeten im Jahre 1900 eine Gefahr für die öffentliche Ruhe. In den Briefen Georg Büchners finden sich Worte voll sehr merkwürdiger Verachtung gegen eine Klasse, Sippe oder Gesellschaftsstufe, die in die Theater, Konzerte läuft und damit alles Verpflichtende erfüllt zu haben glaubt. Es ist heute mehr als je so. (BA 2, 220)

Eine gesellschaftliche Elite, für die Kunst und Bildung der höchste und einzige Ausdruck der Kultiviertheit sind, betrachtet Walser äußerst kritisch. Er distanziert sich von einem intellektuell-bildungsbürgerlichen Kulturpublikum, das selbstgerecht seine Verbindung zur kunstfernen Realität verloren hat und seine beruhigende Bestätigung darin sieht, mit Gleichgesinnten übereinzustimmen. Diese problematische Konstellation, die Walser – indem er es als wert erachtet, an Büchner zu erinnern – in seiner Zeit ausmacht, lässt sich auch heute nur unwesentlich verändert wiedererkennen. Aus diesem Grund ist etwa Marlene Streeruwitz in einem 2021 publizierten Essay darum bemüht, auf die Notwendigkeit von „Lebendigkeit“ und „Demokratie im Kulturellen“ hinzuweisen:

Niemand braucht mehr jemanden, der auf einer Bühne steht und behauptet, etwas besser zu wissen. [...] Neue Stücke. Performances. Märchenabende. Geständnisse und Vorwürfe. Klagen und Geschichten von der Rettung. Wir wollen voneinander wissen und nicht Eliten und deren Leid vorgeführt bekommen.⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ Streeruwitz, Marlene: Mehr Theater machen: Marlene Streeruwitz fordert neue Kulturpolitik. In: Der Standard, 21.3.2021, <https://www.derstandard.at/story/2000125162177/mehr-theater-macheneine-neue-kulturpolitik-muss-her> (Zugriff am 7.4.2021).

Auch wenn Walsers Stücke alt sind, können sie für das Theater erneut, bisweilen auch erstmals entdeckt werden und einen wesentlichen Beitrag zu dessen Verlebendigung und Demokratisierung leisten. Dass Walser eben darum bemüht war, verdeutlicht sein Theater- und Schauspielverständnis, das sich klar von einer elitären Kunstauffassung distanziert. Walsers Theater schenkt jenen scheuen Stimmen Gehör, die im alltäglichen Lärm unterzugehen drohen und die Gedanken und Gefühle äußern, die über Gewohntes hinauszuweisen vermögen. Um ein solches Theater zu ermöglichen, schlägt Streeruwitz etwa vor, „an die Basis zurückzukehren“ und „Kleintheater“ zu gründen, die allen die Möglichkeit theatralen Ausdrucks bieten:

Und das hieße: Andere Talente. Andere Formen. Andere Stile. Andere Schauspieler und Schauspielerinnen. Wir könnten nicht nur das Theater sehen, das durch die Zensuren der Zulassung durch die staatstheaterlichen Eliten und die Publikumswirksamkeit gegangen ist. [...] Und ja. Das kann zu Dilettantismen führen. Und warum nicht.⁶⁷⁰

Streeruwitz fordert vom Theater, das „Andere“ zu zeigen, und auch Walser sieht eine zentrale Aufgabe des Theaters darin, überraschende und irritierende Wagnisse einzugehen, die den Sinn für „Fremdes“ (BA 1, 160) schärfen und fantasievolle und traumhafte Abwege beschreiten. Walsers scheues Theater begreift sich grundsätzlich als Gegenbewegung. Es sucht alternative theatrale Ausdrucksformen, die sich einer erfolgsbestrebten Vermarktung, einer mit allen Mitteln forcierten Aufsehererregung entziehen und damit Gewissheiten und Gewohnheiten des Publikums in Zweifel geraten lassen. Während etwa die oberflächliche Provokation im Theater zur faden Konvention geworden ist, erweisen sich die Herausforderungen des scheuen Theaters als sehr viel anregender. Das Erlebnis der Scheu erschüttert auf unnachgiebige und nachhaltige Weise schamlose Sicherheiten. Finstere Stille bringt das Publikum viel eher aus der Ruhe als grelle Lautheit.

Als Bestätigung dieser Behauptung können etwa die Arbeiten von Andrea Breth dienen, in denen Schweigen, Stille, Dunkelheit und Langsamkeit so wirkungsvoll in Szene gesetzt sind, dass sie das Publikum an seine Grenzen zu bringen vermögen. Die äußerlich ereignisarme, stille Dämmerung etwa, der Breth in ihrer Inszenierung von Schumanns *Geistervariationen* großen Raum gab, erzeugte bei Teilen des Publikums eine Beunruhigung, die sich unter anderem in aufgebrachtsten Zwischenrufen Ausdruck verschaffte. Das eindrücklich unauffällige, ungekünstelte Agieren der (Laien-)Darsteller stellte für einige Zuschauer/innen einen Affront dar: Als langweilig geltendes Leben auf die große (Opern-)Bühne zu bringen und – ohne sich aus ironisch-distanzierter Perspektive darüber lustig zu machen – damit zu konfrontieren, worüber im Alltag normalerweise hinweggelebt wird, stellte für viele eine

⁶⁷⁰ Streeruwitz, Marlene: Mehr Theater machen: Marlene Streeruwitz fordert neue Kulturpolitik.

Brüskierung dar. Die starke, suggestive Wirkung, die auf das Publikum ausgeübt wurde, war das Ergebnis einer äußerst präzisen und sensiblen Inszenierung, die auf humorvolle, aber dennoch sehr ernst gemeinte Weise der eigenen, kleinen Existenz einen großen Spiegel vorhielt. Es zeigte sich, dass ein scheues Theater nicht auf die wirklichkeitsferne Vorstellung eines spannenden, ereignisreichen Lebens zurückgreift, die für gewöhnlich zur Ablenkung vom einfachen, unspektakulären Alltag erzeugt wird. Stattdessen widmet es sich dem „Mindere[n]“⁶⁷¹, vertraut auf seine Poesie, seinen feinen Humor und seine atmosphärische Kraft, um so eine aus Bruchstücken gebaute „realistische[] Geschichte“ (SW 20, 322) zu erzählen.

Den Bezug zur Realität kann an dieser Stelle der Gedanke an Robert Walsers Anstaltsalltag am Ende seines Lebens herstellen. Dieser war geprägt von einfachen Hilfsarbeiten, die regelmäßig erledigt werden mussten: „Morgens half er die Abteilungen reinigen [...]. Nachmittags beteiligte er sich am Falzen und Leimen von Papiersäcken [...]. Manchmal hatte er auch Wolle zu zupfen, Stanniolabfälle oder Schnüre zu sortieren.“⁶⁷² Bei Carl Seelig ist außerdem zu erfahren, dass Walser dabei half, „Linsen, Bohnen und Kastanien zu verlesen oder Papiersäcke zu kleben“⁶⁷³. Diese einfachen und eintönigen Arbeiten lassen nicht nur an Aktionen denken, die die alten Männer in Andrea Breths Inszenierung der *Geistervariationen* ausführten, sie weisen auch zurück auf eine frühe Dramenfigur Walsers. Aschenbrödel, dem – gemäß der Brüder Grimm – die Schwestern „Erbsen und Linsen in die Asche [schütteten], so daß es sitzen und sie wieder auslesen mußte“⁶⁷⁴, verkörpert auf idealtypische Weise das geduldige Ertragen mühsamer Arbeit. Bei Walser zeichnet sich Aschenbrödel wiederum in besonderer Weise dadurch aus, dass sie unter ihrem arbeitsreichen Dienerinnenleben nicht leidet, sondern darin ihre persönliche Freiheit entdeckt. Demgemäß erkennt Elfriede Jelinek, dass auch für Walser die tägliche Hilfsarbeit weniger Zwang als vielmehr freier Wille war und korrigiert folglich das sein Arbeiten betreffende Modalverb: „[E]r mußte, wollte ja doch arbeiten in der Anstalt, Erbsen sortieren, Stanniolpapier falten, Tüten kleben.“⁶⁷⁵ Auch Aschenbrödel ist Walser zufolge mit ihrem Dasein so zufrieden, dass sie sogar der Prinz mit seinem Versprechen, ihr „ein Königreich“ (SW 14, 68) zu schenken, nicht von einem anderen, glücklicheren Leben zu überzeugen vermag. Er bietet ihr keine Erlösung, sondern zwingt sie zu einem Glück, das sie ihrer bisherigen Freiheit beraubt. Bereits in der Szene, in der Aschenbrödel mit dem Prinzen tanzt, deutet sich dieser Fortgang der Geschichte an.

⁶⁷¹ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur, S. 37.

⁶⁷² Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers, S. 226.

⁶⁷³ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 45.

⁶⁷⁴ Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Kinder- und Haus-Märchen, S. 115.

⁶⁷⁵ Jelinek, Elfriede: er nicht als er, S. 39.

Sie tanzen. Nach ein paar Sätzen schweigt die Musik.

Aschenbrödel:

Sieh! Sieh!

Prinz:

Als mahnte sie uns, still zu sein.

Aschenbrödel:

Das will sie auch. Sie ist ein sehr
feinfühlig Wesen, will nicht, daß
der Ton durch Tanz verloren geh'.

Sie weist auf unsre Einbildung
uns lebhaft hin: wir tanzen doch
im Traum so gut als wirklich. Tanz
in diesem Fall will nicht getanzt,
gepoltert sein. Empfindung kann
auch tanzen ohne einen Fuß
und ohne Lärm. (SW 14, 65f.)

Der theatral wirkungsvolle Tanz wird unterbrochen, die Musik setzt aus und die bewegten Körper kommen zum Stillstand. Was folgt, ist ein Appell an die Imaginationskraft: Das Schöne muss nicht Verwirklichung erfahren, es kann auch als reine Vision erlebt werden. Das Publikum wird also eingeladen, sich in Gedanken seine eigene ideale Theater-Vorstellung zu erschaffen und mit fantasievoller Leichtigkeit über die polternde Wirklichkeit „hinweg[zutanzten]“⁶⁷⁶.

„Theater heißt ja auch: lieben, was man nicht haben kann...“⁶⁷⁷

Menschen, die – Aschenbrödels scheue Einstellung übernehmend – sich bewusst dagegen entscheiden, „[s]elber zu tanzen“ (ADBG 5, 71), und stattdessen den Tanz anderer beobachten, begegnet man in Walsers Texten immer wieder. So etwa im 1915 veröffentlichten Kurzprosatext *Der Tanzsaal*. Dieser beruht auf einem Bild Karl Walsers aus dem Jahr 1902, das einen jungen Mann zeigt, der „[a]n dem offenen Fenster eines alten Gartenhauses steht [...] und [...] in die Nacht hinaus[schaut]“ (SW 16, 340). Von Robert Walser als ein „Träumer“ bezeichnet, scheint er sich folgende Erkenntnis zum Lebensprinzip gemacht zu haben: „Kein Erlebnis kann so schön, so rein, so gut sein wie das geträumte, wie das gedachte.“ (SW 16, 341) Auch in der „stille[n] Sommernacht“, die Karl Walsers Bild und Robert Walsers Text darstellen, bleibt der Träumer seiner Überzeugung treu und fühlt sich in ihr bestätigt:

⁶⁷⁶ Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern*, S. 43.

⁶⁷⁷ Bondy, Luc: *Das Fest des Augenblicks*, S. 164.

Aus einiger naher Entfernung tönt, vom süßen, zaghaften Wind getragen, eine Tanzmusik mit bestrickenden, herzumschmeichelnden Melodien an des Einsamen Ohr, welches mit Wonne die Nachtmusik trinkt, die aus einem pavillonartigen Tanzsaal, der auf einer kleinen Anhöhe steht, und dessen Fenster voll Lichter strahlen, in den Garten hernieder säuselt und rieselt. „Dort oben tanzen sie“, sagt sich der junge Mann, „wie schön es ist, in solcher schönen Nacht zu tanzen, fröhlich und glücklich zu sein und an nichts anderes zu denken als an das Vergnügen. Doch kenne ich noch etwas viel Schöneres. Ich, ich möchte nicht tanzen, möchte nicht, daß ich die Nacht nicht sähe, möchte nicht, daß ich nicht hier am stillen Fenster stände, wo ich alle nächtliche Schönheit sehe, allen Zauber und alle Größe fühle und die Liebe und den Traum und den Duft der Dinge empfinde.“ (SW 16, 341f.)

Der unbeteiligt am Rand Stehende nimmt das Geschehen auf äußerst einfühlsame und folglich umso eindringlichere Weise wahr. In seiner Beobachterposition gelangt er zu einem Bewusstsein für Emotionen und Atmosphären, das den unmittelbar Beteiligten vorenthalten bleibt. Der Träumende erkennt, was die Tanzenden erleben – und seine Erkenntnis scheint ihr Erlebnis an Gefühlsintensität weit zu übertreffen.

Neben den zufriedenen Einzelgänger/innen findet sich sowohl in Karl Walsers als auch in Robert Walsers Werk die Figur des Pierrot, die konträr dazu das traurige Außenseitertum und das unfreiwillige Zurückgelassen-Werden verkörpert. Karl Walser hat die Schauspielerin Gertrud Eysoldt zeichnerisch und auch malerisch in der Rolle des Pierrot dargestellt.⁶⁷⁸ Ein Ölgemälde aus den Jahren 1903/1904 zeigt Eysoldt in typischer Erscheinung, also unter anderem mit weiß geschminktem Gesicht, weißem Pierrotkragen und knielanger Hose, einsam und nachdenklich an ein Balkongeländer gelehnt und vor dem Hintergrund eines nächtlichen Gartens. Auch in Robert Walsers Werk taucht diese von ihm entweder „Pierrot oder Mehlmann“ (BA 12, 18) genannte Figur wiederholt auf. In gewisser Weise erfahren in ihr die scheiternden jungen Schauspielanwärter/innen eine archetypische Personifizierung. Bereits in Walsers Erstlingswerk äußert Fritz Kocher in seinem mit „*Der Beruf*“ betitelten Schulaufsatz folgenden Wunsch: „Gaukler sein wäre schön. [...] Clown? Ja, ich fühle, ich habe zum Spaßmachen Talent. Aber den Eltern würde es Kummer bereiten, mich auf der Bühne zu wissen mit einer rotbemalten langen Nase und mehlbestrauten Wangen und im weiten lächerlichen Anzug.“ (BA 4, 28) Sozusagen als Antwort auf diese Wunschvorstellung Fritz Kochers liest sich der im Titel als *Ein Märchen* bezeichnete Kurzprosatext *Mehlmann*, der 1904, also im selben Jahr wie *Fritz Kochers Aufsätze*, erstveröffentlicht wurde. Die Sorgen von Fritz Kochers Eltern über die Berufswahl ihres Sohnes erfahren hier ihre Berechtigung und werden so weit gesteigert, dass die Familie ihren Angehörigen nur noch „verabscheut[.]“ (BA 10, 26).

⁶⁷⁸ Vgl. Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 234.

Einst berechnete der Mehlmann zu großen Hoffnungen, aber wie die Dinge jetzt stehen, berechnete er zu einem halben Gelächter. Man bemitleidet ihn mehr, als daß man ihn komisch findet. Er erscheint in seiner Komik eingezwängt wie der Irrsinnige in der Zwangsjacke. Sein Auftreten gibt nur Fühllosen zu lachen, Empfindliche macht es eher vor Zorn weinen. Der Mehlmann huschte dumm ab, es sollte ein Witz sein, das Abhuschen, aber es war wie ein Fehltritt. Armer, armer Mehlmann! (BA 10, 26)

Die Hoffnung Mehlmanns, das Publikum durch sein Auf- bzw. Abtreten zu erfreuen und zu belustigen, wird bitter enttäuscht. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehend gelingt es ihm nicht, die von ihm beabsichtigte komische Wirkung zu erzeugen. Was folgt, ist der Rückzug und die Trauer über die Nicht-Erfüllung seines großen Traums vom Dasein als Spaßmacher. Im 1914 veröffentlichten Prosatext *Pierot* kommt es zu einer späten Wiederbegegnung mit der titelgebenden Gestalt, die nun als gebrochener Mensch erscheint.

Auf den Maskenball war auch ein langer, hochaufgeschossener, ungelinkter Gesell gekommen. Er nannte sich Pierot. Vielleicht wäre es für ihn besser getan gewesen, hübsch ruhig zu Hause zu bleiben und zwischen seinen eigenen vier Wänden Trübsal zu blasen, als hier im schönen Vergnügungssaal durch Langeweile hervorzuragen. [...] Übermütig tanzten die Liebespaare rund um ihn herum. [...] Pierot legte sich, wie ein geschlagener Hund, in einen Winkel an den Boden und schlug die Hände über dem Kopf zusammen. Unterdessen wirbelte und wedelte und hüpfte, einem artigen, guterzogenen Hündchen gleich, die Tanzlust hin und her. [...] Alles war bewegt; alles war in Bewegung. Nur er, der arme, arme Pierot, war unbeweglich. Für ihn gab es keine Lust. Er begriff sich selbst und die Welt nicht. (SW 4, 13f.)

Während es der träumerisch am Balkon stehende junge Mann genießt, das Geschehen im „Tanzsaal“ (SW 16, 341) als Außenstehender zu beobachten, leidet Pierot darunter, am regen Leben nicht teilzunehmen. Ersterer fühlt sich von der fernen „Tanzmusik“ „herzumschmeichel[t]“ – für Letzteren hingegen hat das ihn umgebende, fröhlich-bewegte Geschehen einen gewaltvollen, unterwerfenden Charakter. Pierot betrachtet daher die tanzende Ballgesellschaft nicht zugeneigt-bewundernd, sondern in einer Haltung der kritischen Ablehnung, was sich unter anderem in der Geste des Hände-über-dem-Kopf-Zusammenschlagens ausdrückt. Es ist aufschlussreich, an dieser Stelle auf den Ursprung Pierrots zu verweisen, der unter anderem in der *Commedia dell'arte*, genauer genommen in der Figur des *Pagliaccio* liegt⁶⁷⁹, die wiederum eine „Variante“⁶⁸⁰ des *Pulcinella* darstellt. Letztgenanntem widmet sich Giorgio Agamben in seinem Buch *Pulcinella oder Belustigung für Kinder* und beschreibt die Bedeutung *Pulcinellas* auf eine Weise, die deutlich macht, wie sehr dabei auftauchende Fragen auch Walsers gescheiterte Schauspieler/innen betreffen.

Über Pulcinella nachdenken heißt nicht nur, sich, wie Stendhal, fragen: „Was für ein Mensch bin ich? Was für einen Charakter habe ich?“, sondern auch und insbesondere: „Habe ich

⁶⁷⁹ Vgl. Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. Mit den Figurinen Maurice Sands. Frankfurt a. M.: Insel 1980, S. 35.

⁶⁸⁰ Ebd.

*wirklich mein Leben gelebt? Oder ist etwas in ihm geblieben, das ich nicht leben konnte?“ [...] Und was bedeutet es, mit dem Ungelebten zusammenzuleben?*⁶⁸¹

Der verschiedenartige Umgang „mit dem Ungelebten“ findet Agamben zufolge seinen Ausdruck im „Unterschied zwischen Tragödie und Komödie“⁶⁸². Während „der tragische Held [...] das, was er nicht gelebt hat und nicht leben kann, als ein Schicksal“ durchaus traurig und schuldbewusst betrachtet, macht sich „[d]er komische Charakter“ einen Spaß und zeigt „das Ungelebte als Scherz und Narretei“⁶⁸³. Mit Pierrot hat Walser eine Figur dargestellt, die eine tragische Haltung zu ihrem ungelebten Leben einnimmt, wobei diese Tragik von Walser teilweise so überdeutlich gemacht wird, dass sie bedenklich, ja, geradezu lächerlich erscheint. Walsers kritische Haltung gegenüber einer tragischen Denkart zeigt sich in seiner grundsätzlichen Neigung, dem Ungelebten mit Leichtigkeit und Unernst zu begegnen. In diesem Sinne ist auch der Titel *Komödie* zu verstehen, den Walser der Buchausgabe seiner frühen Dramolette gab, und der in Bezug auf Stücke wie *Die Knaben* oder *Aschenbrödel* durchaus als Irreführung missverstanden werden kann. Da Walser den Begriff ‚Komödie‘ im Singular belässt, wird jedoch klar, dass er nicht als Gattungsbezeichnung der einzelnen Stücke zu verstehen ist, sondern ein grundlegendes, allen Stücken gemeinsames Wesen – einen „komische[n] Charakter“⁶⁸⁴ – hervorstreicht. Wenn man etwa an Aschenbrödels Anfangsmonolog denkt, in dem sie ihr unterdrücktes Weinen als ein sorglos eingesetztes Machtinstrument gebraucht, wird deutlich, dass für Walsers Figuren das Leben ein komisches Spiel darstellt. Sie betrachten ihr Dasein nicht als tragische Existenz, sondern erkennen vor allem seine Lächerlichkeit, weshalb das ungelebte Leben für sie nicht wert ist, betrauert zu werden. Auch die jungen Menschen, die Schauspieler/innen werden wollen, nehmen die Nicht-Erfüllung ihres Wunsches meist sehr gelassen hin und fühlen sich nur selten zu leidvoller Enttäuschung bewegt. Sie bemühen sich auch nicht, durch erneute Versuche, „das, was ungelebt geblieben ist“⁶⁸⁵, doch noch zu erzwingen. Was sie früher einmal wollten, wollen sie nun nicht mehr – ihre Entscheidung für ein bestimmtes Leben ist nur vorläufig. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Agambens weiterführender Gedanke, demzufolge „[d]er Charakter [...] das [ist], was ungelebt bleibt, in jedem Leben“⁶⁸⁶. Ziel sollte es allerdings sein – und da führt Agamben Pulcinella als Vorbild an – diesen Charakter zu überwinden, denn „[w]esentlich ist nie das Leben – die in einer

⁶⁸¹ Agamben, Giorgio: *Pulcinella oder Belustigung für Kinder in 4 Szenen*. Aus dem Italienischen v. Marianne Schneider. München: Schirmer/Mosel 2018, S. 112f.

⁶⁸² Ebd., S. 110.

⁶⁸³ Ebd.

⁶⁸⁴ Ebd.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 113.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 107.

Biographie erfassten Tatsachen –, sondern immer und allein die Lebensweise, die Stelle, an der es uns gelingt, zu leben und nicht den Charakter wieder-zu-leben“⁶⁸⁷. Nur „jenseits der Tragödie und der Komödie“ ist es möglich, „wahrhaft zu leben“⁶⁸⁸. In Walsers Texten stehen die jungen Menschen, die als Schauspieler/innen scheitern, so gesehen nicht am Beginn eines ungelebten Lebens, sondern verabschieden sich „von jedem Charakter“⁶⁸⁹. Dass man sie nicht Schauspieler/innen sein lässt, ist für sie weder Grund zur Klage noch zur Belustigung, es befreit sie ganz einfach vom Zwang, eine festgelegte Persönlichkeit verkörpern zu müssen. Was man ihnen erlaubt zu leben, hat für sie keine Bedeutung mehr, entscheidend ist nur noch, wie sie leben – und darüber können sie frei und unabhängig bestimmen.

„[W]ie ein Wunsch, ein Sehnen“ (SW 20, 246) erscheint in dieser Hinsicht der französische Rokokomaler Antoine Watteau, der in Walsers Werk als literarische Figur auftaucht und dem es als solcher beispielhaft gelingt, „jenseits der Tragödie und der Komödie“ zu leben. Dass Pierrot eine „Lieblingsgestalt Watteaus“⁶⁹⁰ war, wirft auf Walsers wiederholte Beschäftigung mit diesem Künstler zudem ein besonderes Licht. In einem späten, zu Lebzeiten unveröffentlichten Manuskript widmet sich Walser mit ähnlicher dichterischer Freiheit wie in den Texten über Kleist und Büchner dem Leben Watteaus, das er als „der Heiterkeit, will sagen der Kunst, mit andern Worten, einem Mitsichselbstbeglücktsein“ (SW 20, 245) gewidmet beschreibt. Watteaus Glück ist dabei nicht als Flucht in eine realitätsferne Selbstgefälligkeit, sondern als ein besonderer Umgang mit der Wirklichkeit zu verstehen. Er „gewöhnte [...] sich an eine Liebe zum Leben, das er beklagte und infolgedessen idealisierte“ (SW 20, 245). Watteaus Lebensweg skizzenhaft nachzeichnend vermerkt Walser unter anderem, dass dieser „als Lehrling in die Hauptstadt“ gegangen ist, um sich mit Fleiß auszubilden. Die Aneignung bestimmten Könnens und Wissens, die mit der Wahl eines bestimmten Berufs einhergeht, stellt jedoch eine gesellschaftliche Forderung dar, der Watteau nur mit Widerwille nachkommt. Selbst die „Liebe zum Leben“ (SW 20, 245) erscheint als ein Zwang, den er jedoch geschickt zu umgehen weiß. Watteau „begab [...] sich leise in ein durchaus eigenes Gebiet, eine ans Vollkommene streifende Freude in der Zurückgezogenheit findend“ (SW 20, 246), er verstand es, „wahrhaft zu leben“⁶⁹¹, da „einem Fühlenden Äußerlichkeiten, bestimmtes Gegebenes [gleichgültig] sein können“ (SW 20, 246). Eindrucksvolles, der Nachwelt erhaltenes Zeichen dieser Haltung ist sein künstlerisches Werk.

⁶⁸⁷ Agamben, Giorgio: Pulcinella oder Belustigung für Kinder in 4 Szenen, S. 111f.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 111.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 113.

⁶⁹⁰ Riha, Karl: Commedia dell'arte, S. 35.

⁶⁹¹ Agamben, Giorgio: Pulcinella oder Belustigung für Kinder in 4 Szenen, S. 111.

Wie kaum ein anderer wußte er seinem Hoffen, Zagen, seinem Fliehen vor der Rauheit des Alltäglichen angenehmen, liebenswürdigen Ausdruck zu verleihen. Ich sagte übrigens eines Tages zu einer Frau, die mancherlei gesehen, erlebt hatte, man täte gut, wenn man die Dinge mehr gehen lasse, als wie man es meist mache, eine Bemerkung, für die mir ein gewisser Beifall zuteil wurde. (SW 20, 246)

Unvermittelt meldet sich hier die Sprechinstanz zu Wort und erzählt, wie sie für eine Aussage, die oberflächlich betrachtet nicht sehr originell erscheint, Zustimmung geerntet hat. Die theatralisch mit „Beifall“ gewürdigte „Bemerkung“ überzeugt, da sie das, was sie verlangt, auch selbst vertritt: Sie fordert Zurückhaltung und hält sich mit dieser Forderung zurück, lässt sie als banalen Gemeinplatz erscheinen. Auf die vorhergehenden Überlegungen bezogen erweist sich jedoch ihre Beachtlichkeit, denn das Leben gehen zu lassen, kann heißen, weder eine Tragödie noch eine Komödie daraus zu machen, sondern zu einer eigenen Lebensweise zu finden. Im Falle von Walsers Figuren besteht diese in einer gewissen Gleichgültigkeit, die gegenüber dem eigenen Leben empfunden wird. Diese „Neutralität gegenüber dem Heil“⁶⁹² macht es möglich, es „heiter, nobel, froh drauf ankommen“ (ADBG 5, 312) zu lassen. Das „Zagen“ folgt dabei dem Prinzip des Sich-Zurücknehmens und das „Fliehen vor der Rauheit des Alltäglichen“ weist den Weg.

⁶⁹² Agamben, Giorgio: Die kommende Gemeinschaft, S. 12.

VI. AUS DEM THEATER IN DIE NATUR

„Was tut man nicht, sich durchzuschlagen?“ (SW 14, 139) Diese mehrdeutige Frage stellt der titelgebende Protagonist in Walsers Dramolett *Der Taugenichts* angesichts seiner Erinnerung daran, wie er in seiner Zeit in Salzburg „auch als Schauspieler auf[trat]“ (SW 14, 139). Nach Jahren der „Wanderschaft“ ist er nun in den „Garten“ zurückgekehrt, wo er seine „Jugend“ (SW 14, 135) verbracht hat, und trifft dort auf eine Zofe, die – nachdem er weltmännisch (vgl. SW 14, 138f.) von seinen Auslandsaufenthalten erzählt hat – wissen will, wo es ihm „am besten“ (SW 14, 140) gefallen habe. „Dort, wo ich begann, d. h. dort im Grase“ (SW 14, 140), antwortet der Taugenichts ohne Umschweife auf diese landläufige Frage und gibt sich mit der Beschreibung des ihm liebsten Naturschauspiels ebenso ganz herkömmlich: „Schaute da den Blumen zu, wie sie sich mit stummer Wonne, oder darf man sagen Seligkeit, unter leisen Windstößen hin- und herbewegten, als wenn sie auf irgendeine Art und Weise sagen wollten: wie sind wir schön und glücklich!“ (SW 14, 140f.)

Auch diese Arbeit kehrt nun gewissermaßen an ihren Beginn zurück, indem sie die enge motivische Verbindung von Natur und Theater in Walsers Werk wiederaufgreift. Wurde im ersten Kapitel der Weg aus der Natur in das Theater nachgegangen, so soll nun gezeigt werden, dass für Walsers Figuren auch die umgekehrte Bewegung aus der Zivilisation in die Naturbelassenheit von besonderer Bedeutung ist. Brigitte Kronauer hat das Pendeln zwischen diesen beiden zusammengehörigen Polen, die Annäherung und darauf folgende Distanzierung als charakteristisch für Walsers Figuren erkannt: „Meist marschiert der Held los in die Landschaft, verheddert sich kurz in der Gesellschaft der Städte und Häuser und bricht wieder auf in die Landschaft.“⁶⁹³ Zu diesen städtischen „Häuser[n]“ zählen ganz zentral auch die Theater, die anziehend wirken und die Angelockten ganz für sich einnehmen, um sodann eine abweisende Kraft zu entfalten, die das Naheverhältnis wieder löst. Während – wie im ersten Kapitel gezeigt wurde – das unmittelbare Theatererlebnis viele Parallelen zur Naturerfahrung aufweist, erscheint demgegenüber die betriebliche Seite des Theaters als Spiegelbild gesellschaftlicher Missstände und ist als solches Anstoß, ins Freie auszuweichen. Man kann sich an den Brief an Christian Morgenstern erinnern, in dem Walser aus Abneigung gegenüber einer nur um sich selbst kreisenden Theaterwelt behauptet, dass ihm „[d]ie Strasse [...] lieber [sei] wie das Theater“ (BA 1, 160). Auch in seinen literarischen Texten stellt Walser wiederholt Menschen dar, deren Träume und Idealvorstellungen vom Theater so

⁶⁹³ Kronauer, Brigitte: Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs. In: dies.: Aufsätze zur Literatur. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 43.

enttäuscht werden, dass ihnen allein die Natur als tröstliche Zuflucht bleibt. So fühlt sich etwa Wenzel „elend“ und verletzt, da er in einer Aufführung des „Dramatische[n] Verein[s]“ die Rolle eines „prinzlichen Lakaien spielen [soll], der unter anderem eine Ohrfeige hinzunehmen hat“ (BA 10, 82). Der Ausweg, den Wenzel findet, um dieser Erniedrigung zu entkommen, ist typisch für Walsers Figuren:

Er flüchtet am Aufführungsnachmittag in die Berge. Der wilde, kalte Wind braust, die hohen Tannen biegen und beugen sich, wie gut und natürlich ist das, im Vergleiche zum ohrfeigengewärtigenden Lakaien. Er bleibt der Vorstellung fern, es ist zu dumm, zu vernichtend, zu nichtswürdig, er kann nicht. „Habe ich solchermaßen Liebe zur Bühne?“ denkt Wenzel, „ist das Liebe?“ Die Rolle ist ihm nicht gut genug, und da fragt er sich nun, ob das der Beweis seiner Unfähigkeit sei, auf der Bühne aufzutreten. Sein Gewissen sagt ihm: „Die Liebe und die Leidenschaften vertragen alles, auch eine Ohrfeige. (BA 10, 82)

Das „Gewissen“, dem Wenzel nicht folgt, scheint gesellschaftlich geprägt zu sein und seinem Wesen nicht zu entsprechen. Die Forderung, für die Liebe zum Theater jede Erniedrigung hinzunehmen, stellt ein aufgezwungenes Denkkonzept dar, mit dessen Hilfe Mächtige die Ausbeutung der hingebungsvoll sich Aufopfernden legitimieren. Das erkennt Wenzel, da er in der zivilisationsfernen, „wilde[n]“ Natur eine kritische Distanz zu den ihn abstoßenden sozialen Machtspielen einnehmen kann. Sein innerer Konflikt um die Theaterliebe wird dennoch nicht endgültig gelöst. Es zeigt sich jedenfalls, dass für ihn der Ausbruch aus der Theaterwelt nicht das Ende seiner „Liebe zur Bühne“ bedeutet, sondern ein neues, geschärftes Bewusstsein für das Theater bewirkt, zu dem er dadurch wieder zurückfinden kann. So wird in Folge erzählt, dass Wenzel „in einer entfernten größeren Stadt“ (BA 10, 82) Schauspielunterricht nimmt, womit er seine Treue zum Theater beweist. Ob diese auch noch Bestand hat, nachdem ihm gesagt wurde, dass ihm, um Schauspieler zu werden, „die göttlichen Funken [fehlen]“ (BA 10, 84), wird allerdings offengelassen, denn an dieser Stelle findet Walsers Text sein abruptes Ende. Zusammenfassend ist festzustellen, dass die fluchtartige Bewegung in die Natur bei Walser keinen Abschied, keine endgültige Abkehr vom Theater bedeutet, sondern der kräftigenden Erholung in anderer Umgebung dient, und so eine erneute Zuwendung zum Theater vorbereitet. Walsers Figuren werden vom Theater zwar mitunter zum (Ver-)Zweifeln gebracht, ihre Theaterbegeisterung bewahren sie sich dennoch, indem sie einem wegweisenden Ratschlag aus Walsers Prosatext *Die Natur* zu folgen scheinen: „Die Kunst hat dich irregemacht; entferne dich eine Zeitlang von ihr. Natur wird dich frischer wieder zu ihr zurückführen.“ (SW 16, 403f.)

Ihren starken Reiz und ihre Kraft entfaltet die Natur vor allem als Alternative zur in vieler Hinsicht unzulänglichen gesellschaftlichen Welt. So beginnt etwa Walsers Versdramolett *Das Liebespaar* „[i]n einem Salon“, der auf die – dem Titel zufolge in Beziehung stehenden –

Hauptfiguren Oskar und Emma zunehmend befremdlich wirkt. Oskar bemerkt, dass „Höflichkeit“ und „Manieren“ (SW 14, 143), die die Menschen hier an den Tag legen, nicht ehrlicher Ausdruck eines „feine[n]“ und „wahren Umgang[s]“ miteinander sind, sondern Zeichen von Unvertrautheit und Distanz: „Wie herzlich sie auch immer tun, / sie sind sich fremd.“ (SW 14, 143) Oskar lädt Emma aus diesem Grund dazu ein, gemeinsam „fortzureisen“ und „hinauszugehen“ (SW 14, 143). Bereits in der darauf folgenden Szene befindet sich das Liebespaar in einem „herrlich[en]“ (SW 14, 145) Wald, der wie folgt beschrieben wird:

Emma:

Still ist's wie
in einem Tempel, sind die Tannen
nicht fast wie Säulen und der moos-
bedeckte Boden wie ein Teppich?
[...]

Oskar:

Wie uns die Größe hier umgibt
und doch auch jedes kleine Blatt
zur Geltung kommt, hier gibt es nichts,
was sich dem Blick verbergen muß.
Der Käfer darf sich regen, und
Ameisen gehen hin und her,
und aus dem Göttlichen herab
fällt Sonnenlicht, und draußen spielen
die Winde. Hörst du in der Ferne
die Eisenbahn, dort reisen jetzt
auch Menschen. Wir sind hier bei Hasen,
Eichhörnchen, Schmetterlingen, bei
uns selbst. (SW 14, 145)

Der Wald präsentiert sich dem Liebespaar als ein Geborgenheit schaffender Innenraum, obwohl er doch wilde Natur ist. Ähnlich wie in den von Walser beschriebenen großen Theatergebäuden wird auch hier die Aufmerksamkeit für alles atmosphärisch und subtil sich Ereignende geschärft. Sowohl die kleinen Blätter als auch die von der Sonne beleuchteten kleinen Tiere treten als freie Akteur/innen in Erscheinung und haben im mächtigen Naturraum ihren großen Auftritt, ja, sie kommen gerade im Kontrast zur sie umgebenden Größe theatralisch „zur Geltung“. Die beiden von außen kommenden Menschen fühlen sich hier aufgehoben und zugehörig. Das Menschliche wird Teil der Natur, selbst das Geräusch der fernen Eisenbahn erscheint als ein natürlicher Laut. Zugleich hält der Wald solche äußeren Ereignisse auf Distanz und lenkt die Aufmerksamkeit auf die kleinsten Regungen von Lebewesen, die „zehnmal zarter, feiner, / gewissenhafter, art'ger“ erscheinen als die zu Beginn des Dramoletts beschriebenen „Leute“ (SW 14, 143) im Salon.

Den anderen Fall eines Theaterbesuchs, der in ein Naturerlebnis überzugehen scheint, schildert Walser in seinem Roman *Geschwister Tanner*, in dem die beiden Brüder Simon und Kaspar gemeinsam mit ihrer Freundin Klara und deren Ehemann Agappaia ins Theater gehen, „das sich als ein weißes, herrliches Gebäude am Ufer des Sees erhob“ (SW 9, 47). In der Aufführung, die sie sehen, zeigt sich auf der Bühne konträr zu dieser spektakulären Situierung „nur [...] ein[] graue[r], leere[r] Raum“, der jedoch durch die „völlige Unschuld“, „Grazie“ und „Wildheit“ einer Tänzerin „belebt[]“ (SW 9, 47f.) wird. Der große Eindruck, den diese auf das Publikum macht, beruht vor allem auf der Abwesenheit von besonderer Kunstfertigkeit.

Der Tanz dieses Mädchens hatte etwas Schweres und Naturgemäßes. Gewiß, ihre Kunst war vielleicht, streng nach Ballettregeln genommen, nicht allzugroß, ihr Können mochte weit zurückbleiben hinter dem Können und Leisten anderer Tänzerinnen. Aber sie besaß die Kunst, mit ihrer bloßen, mädchenscheuen Anmut zu entzücken. (SW 9, 48)

Die Scheu wird als ein künstlerisches Charakteristikum kenntlich gemacht, das nicht auf handwerklicher Könnerschaft beruht, sondern eine gewisse Art der Ursprünglichkeit, Ungeschultheit verlangt. Damit verbunden ist wiederum eine feine Form der Bloßstellung, wie sie sich bei Walsers Tänzerin äußerlich im „durchschimmernden, flatternden, fließenden Gewand“ (SW 9, 48) verbildlicht. Wenn diesbezüglich von „der Nacktheit des Mädchens“ die Rede ist, so wird an dieser Blöße in keiner Weise „etwas Unkeusches und unrein-Beabsichtigtes“ (SW 9, 48) erkannt. Sie erzeugt aufgrund der Scheu der Tänzerin vielmehr einen Eindruck der Unberührtheit, der wiederum beim Publikum die größte Berührung auslöst. So gesehen ist es folgerichtig, dass die Ursprünglichkeit und Reinheit der Tänzerin durch Bewegungen, die in der Natur zu erfahren sind, veranschaulicht werden.

Ihre Hände glichen zwei schönen weißen, flatternden Tauben. Das Mädchen lächelte, wenn es tanzte, es mußte glücklich dabei sein. Ihre Kunstlosigkeit wurde als höchste Kunst empfunden. Einmal flog sie in großen weichen Sprüngen, wie ein gejagter Hirsch, von einem Takt in den andern. Sie schien wie ein Wellengesprudel zu tanzen, das sich an einem niedern Ufer zerschlägt und verspritzt, bald floß sie wie eine breite, sonnige, machtvolle Welle dahin, wie eine Welle mitten im See, bald war es wieder wie ein Geriesel von Flocken und Steinchen, immer war es anders, und immer so seelenvoll. (SW 9, 48f.)

Die „zwei schönen weißen, flatternden Tauben“ lassen einen an Walsers frühe Dramenfigur Aschenbrödel denken, die – wie die Brüder Grimm erzählen – um Hilfe ruft, woraufhin „zum Küchenfenster zwei weiße Täubchen herein[kamen]“⁶⁹⁴. Auch das Lächeln und Glücklichein der Tänzerin erinnern an Aschenbrödel, die bei Walser angesichts ihres stetigen Beschäftigtseins (vgl. SW 14, 30) Folgendes sagt: „Arbeit lacht. / Die Hände lachen, die sie

⁶⁹⁴ Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Kinder- und Haus-Märchen, S. 116.

tun, / die Seele lacht, die gerne tut, / was andre Seelen freundlich stimmt [...].“ (SW 14, 30) Da Walser die Hände der Tänzerin durch Tauben verbildlicht, schließt sich hier ein Motivkreis. Über diesen hinausgehend ist es vor allem das Bild des „gejagte[n] Hirsch[en]“, das hier überrascht. Während es an unterschiedlichen Stellen in Walsers Werk das Reh ist, das die Schüchternheit und Erschrockenheit von Mädchen (vgl. BA 14, 30; SW 16, 50), vor allem aber auch von jungen Männern (vgl. SW 14, 87; SW 11, 25; BA 10, 46) symbolhaft verkörpert, so wird die scheue Tänzerin hier mit einem „Hirsch“ verglichen. Der Unterschied zwischen dem schüchternen Reh, das davonläuft (vgl. SW 16, 50) und dem scheuen Hirsch, der gejagt wird (vgl. SW 9, 48), ist als Hinweis zu lesen, inwiefern die Scheu von der Schüchternheit zu differenzieren ist. Zudem wird deutlich, dass sich Walser bei der Zuordnung dieser Vergleichsbilder nicht um Geschlechtergrenzen kümmert und damit stereotypen Rollenzuschreibungen widerspricht. Dass gerade den Tanz eine gewisse Art der Fluidität auszeichnet, unterstreicht Walser, wenn er ihn die Wellenbewegungen des Wassers übernehmen lässt, wodurch das theatrale Ereignis die Grenzen der Bühne überschreitet, sich auf den See, an dem das Theater liegt, ausweitet und so eine Verbindung zur Außenwelt, zur freien Natur schafft. Auch Walsers Theatergänger/innen folgen dieser Bewegung, wie Klaras nach der Vorstellung einsetzender Redefluss vermittelt:

Wenn man jetzt an eine stille Landschaft denkt, da draußen liegen sie, die Wälder und Hügel und die weiten Wiesen, und man sitzt hier in einem glitzernden Theater. Wie sonderbar. Vielleicht ist aber alles Natur. Nicht nur das Große und Stille da draußen, sondern auch das Bewegliche und Kleine, was die Menschen erschaffen. Ein Theater ist auch Natur. Was die Natur uns heißt zu bauen, kann auch nur Natur, etwas freilich wie Abart der Natur sein. Mag die Kultur so fein werden wie sie will, sie bleibt doch Natur, denn sie ist doch nur die langsame Erfindung durch Zeiten, und zwar von Wesen, die an der Natur immer hangen werden. (SW 9, 50)

Beim Gang „aus dem Theater heraus und [...] auf dem Nachhauseweg“ (SW 9, 50f.) erscheint für Klara die übliche Unterscheidung zwischen Natur und Kultur als obsolet. Die „bloße[], mädchenscheue[] Anmut“ (SW 9, 48) des eben erlebten Tanzes hat zu dieser Auffassung wesentlich beigetragen. Denn während künstlerische Darbietungen von großer handwerklicher Perfektion und daher auch Künstlichkeit ihren natürlichen Kern verbergen, so gibt sich das scheue Theater bewusst als menschengemacht, als natürlich fehlerhaft zu erkennen. Es versteht sich als Teil der Natur und weist den Blick hinaus in die Landschaft, in die es eingebettet ist.

Die Auflösung der Grenzen zwischen Natur und Kultur treibt Walser in einem Text weiter, der den Wald zum Schauplatz theatraler Ereignisse macht. Ein *Waldfest (I)* lässt menschliche

Aktivitäten als natürliche Ereignisse erscheinen und verleiht umgekehrt der Natur theatralische Wirkung. Diesen Eindruck vermittelt die namenlose Sprechinstanz, die von ihrem Sonntagsausflug in einen Wald erzählt:

Nach und nach geriet ich ins Fest und suchte nach Schauspielen. Vor allem war der Wald selber ein solches. Nun vernahm ich Musik, ging ihr nach [...]. [...] Hier wurde gekegelt, dort mit einem hölzernen Hammer zum Vergnügen auf einen Stift geschlagen. Familien hatten sich's auf dem Boden bequem gemacht. Knaben kletterten auf Bäume oder auf einen Stein, der aus der Urzeit stammte. Besonders hübsch war der Rundblick rings herum, da man überall helle Frauenkleider sah. Bald lag es ruhend, bald bewegte sich's. In offener Tanzhalle wurde getanzt. Unter Tannen war ein Panoptikum errichtet, zwar kein so prunkhaftes wie das berlinische in der Passage Friedrichstraße. Hier im Wald war's weniger elegant, dafür aber viel grüner. Wurde nicht drei Schritte weiter Tee abgeholt? Spielte später die Musikmannschaft nicht ein Vaterlandslied, daß es wie Klang aus Gottfried-Keller-Büchern durch den Wald hallte? [...] Ich ging im Kreis ums Waldleben herum, immer in den Bäumen und Tönen. (SW 16, 60f.)

Anders als in einem konventionellen Theater, in dem von einem festen Platz aus das bewegte Geschehen auf der Bühne beobachtet wird, ruht hier das Publikum nicht, sondern sucht, an den dargebotenen Aktivitäten teilzuhaben. Der Naturraum, welcher sich als Bühne „voll Leben“ (SW 16, 60) darstellt, bietet mannigfaltige Möglichkeiten sinnlicher Erlebnisse, die darauf warten, voll Lust ergriffen zu werden. „[D]er Wald selber“ erweist sich als Hauptakteur dieses „Schauspiel[s]“ und scheint gleichzeitig Regie zu führen, indem er dem bunten Treiben Geschlossenheit und atmosphärische Verführungskraft verleiht. Von Klängen und Bildern geleitet, durchstreift auch Walsers Erzählinstanz das Fest und ist etwa von der Schönheit der „helle[n] Frauenkleider“, die neben dem Grün des Waldes besondere Ausstrahlung erlangen, angetan. Eine gewisse Distanz einnehmend bietet sich im Rundblick ein lebendiger Eindruck, der von Prunk und Eleganz großstädtisch-kultureller Errungenschaften nicht übertroffen werden kann. Der diesbezügliche Verweis auf die Friedrichstraße, eine der pulsierenden Hauptadern Berlins, wird wenig später kontrastiert durch die von einem „Vaterlandslied“ ausgelöste Erinnerung an Gottfried Keller, wobei in diesem Kontext vor allem der Gedanke an dessen Bildungsroman *Der grüne Heinrich* naheliegt. Walsers Bewunderungsbekundungen für diesen Roman sind in Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser* dokumentiert. „Mich reißt er immer wieder in seine Arme“⁶⁹⁵, wird Walser von Seelig zitiert, nachdem er in der Heilanstalt in Herisau „den *Grünen Heinrich* wieder gelesen“⁶⁹⁶ hat. An anderen Stellen wird Kellers Roman von Walser nicht nur als „ein lesens- und liebenswertes, wunderbar erzieherisches Buch“⁶⁹⁷ bezeichnet, er

⁶⁹⁵ Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 44.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 15.

findet ihn zudem ganz einfach „entsetzlich schön“ – „[m]it jedem Jahr schöner“⁶⁹⁸. Diese Aussage ist umso bemerkenswerter, als sie auf den 27. Juli 1943 datiert ist, Walser demnach bereits 65 Jahre alt ist, als seine Empfänglichkeit für eine Geschichte über jugendliche Lebens- und Sinnsuche weiter zunimmt. Dieses Interesse scheint erklärlich, denn Keller beschreibt in *Der grüne Heinrich* – ganz in der Tradition von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – auch die jugendliche Theaterbegeisterung seines Protagonisten Heinrich Lee, der etwa als Kind an einer aus dem Ruder laufenden Aufführung der Geschichte von David und Goliath beteiligt war.⁶⁹⁹

Wesentlich für den Verweis auf Gottfried Keller in *Das Waldfest (I)* ist jedoch vor allem jenes Kapitel in der Erstfassung von *Der grüne Heinrich*, das von der Veranstaltung einer „großartige[n] dramatische[n] Schaustellung“⁷⁰⁰ erzählt. Als „Fastnachtsbelustigung[]“ bzw. „als allgemeine Frühlingsfeier“⁷⁰¹ wird unter Beteiligung der Bewohner mehrerer Dörfer Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* „unter freiem Himmel“⁷⁰² zur Aufführung gebracht. Die Figur des Wilhelm Tell findet sich sowohl in der Dramatik (vgl. SW 3, 36; ADBG 2, 451) als auch in der Prosa (vgl. SW 15, 28; SW 19, 260) Walsers „als Theater- und Poesiegestalt“ (BA 2, 391). Obwohl Walser der Schweizer Bevölkerung eine Liebe zum „Fremdartige[n]“ attestiert, erkennt er, wie „nahe“ ihr diese vertraute „Gestalt“ steht, weshalb sie sich für ein „Heimatkunstjagen - und Treiben“ (BA 2, 391) besonders eignet. Diese Einschätzung bestätigt das Volksschauspiel, das Keller in *Der grüne Heinrich* beschreibt und das die heimatliche Landschaft der Beteiligten zum Szenarium einer nacherzählten Geschichte macht. „Der Schauplatz der eigentlichen Handlung war auf alle Ortschaften vertheilt, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, so daß dadurch ein festliches Hin- und Herwogen der kostümirten Menge und der Zuschauermassen bedingt wurde.“⁷⁰³ Der erstaunliche Effekt, der dadurch erzielt wird, besteht darin, dass die dargestellte Geschichte naturgegeben erscheint, während sich ihr natürlicher Schauplatz als Fiktion darstellt. Man fühlt sich an Walsers *Waldfest (I)* erinnert, in dem der Wald wie eine künstliche, perfekt inszenierte Kulisse wirkt, während das festliche Sonntagstreiben als das natürliche „Waldleben“ (SW 16, 61) anmutet.

Hans-Thies Lehmann benennt ein Theater, das „[a]ußerhalb des üblichen Theaterraums“ stattfindet, mit dem „aus der bildenden Kunst übernommene[n] Schlagwort *Site Specific*

⁶⁹⁸ Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 63.

⁶⁹⁹ Vgl. Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich* (1854/55). Erster und zweiter Band. Hg. v. Karl Grob, Walter Morgenthaler, Peter Stocker u. Thomas Binder. Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. unter der Leitung v. Walter Morgenthaler. Band 11. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2005, S. 152f.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 409.

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Ebd., S. 410f.

Theatre“⁷⁰⁴ und sieht dessen Potential unter anderem darin, einen „neue[n] ,ästhetische[n]‘ Blick“ auf einen Ort zu ermöglichen, der in einer bestimmten Funktion bzw. Bedeutung bekannt ist und nun „in eine *neue Beleuchtung* rückt“⁷⁰⁵. Lehmann hebt eine damit verbundene wahrnehmungsspezifische Besonderheit hervor: Während ein konventionelles Theatergebäude als das Zuhause der darin auftretenden Schauspieler/innen erscheint, in dem die Zuschauer/innen als Besucher/innen empfangen werden, sind im „*Theatre on Location*“⁷⁰⁶ alle – sowohl Auftretende als auch Publikum – „*Gäste des Orts*, sie alle sind Fremdlinge“⁷⁰⁷. Da auf diese Weise alle mit der gleichen Situation umzugehen haben, wird eine „*Gemeinsamkeit* von Spielern und Zuschauern“⁷⁰⁸ erzeugt. Obwohl auch Keller bei der Beschreibung der *Tell*-Aufführung eine solche Gemeinsamkeit hervorhebt, basiert diese doch auf anderen Voraussetzungen. Kellers Volksschauspiel findet nämlich an einem Schauplatz statt, der allen Beteiligten als Heimatort vertraut ist, zudem gründet sich die Einheit von Publikum und Darsteller/innen zentral darauf, dass es sich hier um Laientheater handelt. Die ortsansässigen Zuschauer/innen und die aus ihnen hervorgegangenen Darsteller/innen sind einander bekannt. Auch die Leser/innen von Kellers Roman sind mit vielen der als Schauspieler/innen auftretenden Personen bereits vertraut. So ist es etwa Heinrichs Jugendliebe Anna, die „dringend eingeladen“⁷⁰⁹ wird, die Rolle der Bertha von Brunneck zu übernehmen, während sich Heinrich selbst als Ulrich von Rudenz besetzt.⁷¹⁰ Die Brisanz dieser Besetzung ist Anna aufgrund mangelnder Stückkenntnis gar nicht bewusst, dennoch muss sie überredet und zuletzt „entschieden auf[ge]fordert[.]“⁷¹¹ werden, sich als Darstellerin am Spektakel zu beteiligen. Den Grund ihrer anfänglichen Verweigerung sieht Heinrich „nicht nur“ in ihrer „Zaghaftigkeit, sondern auch ein wenig“ in ihrem „Stolz“⁷¹². Der schließlich doch stattfindende Auftritt Annas als Bertha von Brunneck wird demgemäß als zunächst noch „schüchtern und verschämt“ charakterisiert,

doch ihre Zaghaftigkeit ward von der Gewalt der allgemeinen Freude sogleich vernichtet und sie war in einem Augenblicke wie umgewandelt. Sie lächelte sicher und wohlgemuth, ihre Silberkrone blitzte in der Sonne, ihr Haar wehte und flatterte schön im Morgenwind und sie ging so anmuthig und sicher in ihrem aufgeschürzten Reitkleide, das sie mit den ringgeschmückten Händen hielt, als ob sie ihr Lebenlang ein solches getragen hätte. Sie mußte überall herumgehen und wurde mit staunender Bewunderung begrüßt.⁷¹³

⁷⁰⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 304.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 306.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 304.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 306.

⁷⁰⁸ Ebd.

⁷⁰⁹ Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich* (1854/55), S. 412.

⁷¹⁰ Vgl. ebd., S. 412f.

⁷¹¹ Ebd., S. 412.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Ebd., S. 416.

Auch bei Keller erweist sich also eine anfängliche Scheu als gute Voraussetzung für einen gelungenen schauspielerischen Auftritt, der eine besondere Anziehungskraft entwickeln kann, da sein scheuer Ursprung zwar verborgen, aber dennoch präsent bleibt. Begleitet wird Anna bei ihrem Auftritt von ihrer Schwester und deren Verlobtem, die mit einem „leichte[n] Fuhrwerk“ bereitstehen, sie „aufzunehmen, im Falle ihr die Sache nicht zusagen würde“⁷¹⁴. Unter diesen Umständen erscheint die Darbietung Annas umso kostbarer und eines behutsamen Umgangs bedürftig, droht sie doch bei der kleinsten Irritation abgebrochen zu werden. Für Anna wiederum bewirkt das Wissen um Absicherung, um die Möglichkeit, das schauspielerische Wagnis jederzeit zu beenden, ein Gefühl der Befreiung und ist wohl auch Mitgrund für ihre an den Tag gelegte Ungezwungenheit. Generell zeichnet sich das theatrale Geschehen, das Keller beschreibt, durch große Lockerheit und Offenheit aus. Das betrifft auch den entspannten Umgang mit der Unprofessionalität und Unsicherheit mancher Darsteller/innen:

Die Rollen wurden nicht theatralisch und mit Geberdenspiel gesprochen, sondern mehr wie die Reden in einer Volksversammlung, laut, eintönig und etwas singend, da es doch Verse waren; man konnte sie auf dem ganzen Platze vernehmen, und wenn Jemand, eingeschüchtert, nicht verstanden wurde, so rief das Volk: „lauter, lauter!“ und war höchst zufrieden, die Stelle noch einmal zu hören, ohne sich die Illusion stören zu lassen.⁷¹⁵

Die Zwischenrufe erscheinen hier weniger als unter Druck setzende Kritik des Publikums, sondern als ehrlicher und offener Austausch, der eine Rücksicht nehmende Gemeinschaft stärkt, in der auch Unerfahrenheit und mangelndes Wirkungsbewusstsein dem Theaterspiel nicht hinderlich sind. Die Abwesenheit großer Theatralität stellt keinen zu beklagenden Mangel dar, sondern eine begrüßenswerte Leerstelle, einen Freiraum, der von der Fantasie und illusorischen Kraft der Zuschauer/innen gefüllt wird.

Ungeniert ist nicht nur das Verhalten des Publikums, sondern auch der Umgang der Darsteller/innen mit den „Schiller’schen Jamben“, die man „mit eigenen Kraftausdrücken verzierte, so wie es die Bewegung eben mit sich brachte“⁷¹⁶. Die spontane Reaktionsfähigkeit auf die jeweilige Stimmung und Erwartung des Publikums veranschaulicht Keller etwa, wenn er den Darsteller des Wilhelm Tell nach der „Verherrlichung des Tell“ und dem „Schluß der Handlung“ sozusagen als Zugabe „ein kräftiges Volkslied von der Sempacherschlacht“ singen lässt, „dessen Chorzeilen von Allen wiederholt wurden“⁷¹⁷. Auf saloppe Weise wird der

⁷¹⁴ Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich (1854/55), S. 416.

⁷¹⁵ Ebd., S. 420.

⁷¹⁶ Ebd., S. 421f.

⁷¹⁷ Ebd., S. 451.

Übergang von Schillers Stück „in eine rauschende Freudenfeier“⁷¹⁸ vollzogen. Der dabei entstehenden enthusiastisierenden Wirkung scheint auch Robert Walser erlegen zu sein, der „[a]ls blutjunger Mensch, d. h. 1899, [...] im Sinn [hatte], die Schlacht bei Sempach zu dramatisieren“ (SW 16, 263). Obwohl stattdessen vorerst das Dramolett *Die Knaben* entsteht, gibt Walser das Vorhaben, dieses historische Ereignis literarisch zu verarbeiten, nicht auf. 1908 veröffentlicht er in der Zeitschrift *Die Zukunft* „eine skizzenhafte ‚Schlacht bei Sempach‘“ (BA 1, 159), bei der es sich um einen der ersten Kurzprosatexte aus seiner Berliner Zeit handeln dürfte.⁷¹⁹ Es zeigt sich einmal mehr, dass Walser an seinen jugendlichen Absichten festhält, diese weiter ernst nimmt und sich um eine – wenn auch zeitlich verzögerte und formal veränderte – Umsetzung bemüht, ohne diese krampfhaft zu erzwingen. Diese lockere Konsequenz scheint eine Haltung zu sein, wie sie durch einander nahe Theater- und Naturerfahrungen befördert wird. So lustvoll entspannt, wie bei Keller das Volksschauspiel erscheint, so gelöst lässt sich nämlich auch Walsers Erzählinstanz durch das *Waldfest (I)* treiben. Ein in der Natur sich ereignendes Kunst- bzw. Theatererlebnis befreit von jenen Zwängen und Hemmungen, die in den elitären urbanen Kulturtempeln oftmals herrschen. Es ermutigt, unbefangen und ohne starrer Absichtserklärungen ans Werk zu gehen, und lässt eine gewisse Formlosigkeit zum überzeugenden (Stil-)Prinzip werden.

Die belebende Neuinterpretation bzw. Weiterentwicklung eines solchen in und mit der Öffentlichkeit sich ereignenden Kunsterlebnisses lieferte Thomas Hirschhorn mit seinem Projekt der *Robert Walser-Sculpture*.⁷²⁰ Walsers „Weg des Unsicheren, des Nicht-Garantierten, des Fragilen, des Labilen“⁷²¹ folgend, hat Hirschhorn gemeinsam mit einer Vielzahl an Beteiligten den Versuch unternommen, eine neue Art der Skulptur im öffentlichen Raum zu etablieren. Diese war nicht nur der Erinnerung an Robert Walser und sein Werk gewidmet, sondern auch einem diesbezüglichen Neu-Denken, das „vielfältige[] Auseinandersetzungen mit Robert Walser begleiten, anstossen, befeuern“ sollte. Als Skulptur bezeichnete Hirschhorn sein Projekt, „weil das ein offener Begriff ist, ein Begriff, den alle verstehen“, wobei es das Ziel war, diesen „neu auszufüllen“⁷²². Konkret handelte es sich um ein Bauwerk, das für den Zeitraum von 15. Juni bis 8. September 2019 am Bahnhofplatz in Biel „einen nicht-exklusiven Erlebnisort im öffentlichen Raum“⁷²³ schuf, an dem

⁷¹⁸ Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich (1854/55), S. 451.

⁷¹⁹ Greven, Jochen: Anmerkungen. In: Walser, Robert: Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Zweiter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 132.

⁷²⁰ Vgl. Hirschhorn, Thomas: Dossier „Robert Walser-Sculpture“. Robert Walser-Sculpture, <https://robertwalser-sculpture.com/informations/> (Zugriff am 21.4.2022).

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Ebd.

unterschiedlichste Ereignisse stattfanden, die das Denken Robert Walsers aufleben ließen. So gab es neben einem Forum für Vorträge und Diskussionen etwa auch ein Theater unter freiem Himmel, Ateliers und Räume für Sprachkurse, Lesekreise, Workshops und tägliche Vernissagen, eine Bibliothek und ein TV-Studio, eine Bar und eine Kantine sowie Orte zum anlasslosen Verweilen. Aufgrund dieser vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten war eine klar festgelegte und übersichtlich geordnete Gestalt der Skulptur von vorneherein ausgeschlossen. Die Absicht bestand vielmehr darin, „eine prekäre Form“⁷²⁴ und damit Lebendigkeit zu bewahren. Bei den Aktivitäten, die die Skulptur mit Leben erfüllten, ging es Hirschhorn insofern auch nicht um „die bloße Organisation“, das Kuratieren von Kulturveranstaltungen, sondern um die Ermöglichung von Ereignissen, die „Durchbruch“, „Einschnitt“, In-Frage-Stellung und Veränderung bedeuten. Ziel war es, „etwas Neues, etwas Unvorhergesehenes, etwas Ungeplantes“⁷²⁵ entstehen zu lassen und zur Begegnung von möglichst vielen unterschiedlichen Menschen beizutragen. Neben Thomas Hirschhorn, der zur täglichen Öffnungszeit von 10 bis 22 Uhr stets anwesend war, beteiligten sich folglich „ca. 200 Bielerinnen und Bieler, Vereine, Institutionen, Künstlerinnen und Künstler“⁷²⁶ etc. an der *Robert Walser-Sculpture*. Diese stand für ein „breites Publikum im Stadtraum [...] kostenlos offen“ und initiierte eine gemeinsame, von Walser inspirierte Auseinandersetzung mit Themen wie der „Randständigkeit, d[em] künstlerische[n] Scheitern und d[em] Verstummen vor dem Druck des Lebens“. Folgerichtig stellte Hirschhorn von Beginn an klar, in sein Kunstprojekt „alle Bevölkerungsgruppen, insbesondere auch Randgruppen einbeziehen“⁷²⁷ und auf diese Weise inklusiv sein zu wollen. Exklusivität ließ er einzig in Bezug auf eine innige Verbundenheit mit Robert Walser zu: „As many, I love his work with a possessive, selfish and exclusive love – I won’t share this love with anyone else, I alone have ‘understood’ Robert Walser!“⁷²⁸ Den Vielen, die auf ähnliche Weise denken und fühlen, widmete Hirschhorn die *Robert Walser-Sculpture* und schuf damit einen Treffpunkt für einzigartig Liebende, die hier eine Gemeinschaft bilden und dennoch unvergleichlich bleiben konnten.

Die vorbehalt- und bedingungslos an alle gerichtete Einladung, bei einem gemeinsamen künstlerischen Vorhaben mitzuwirken, wie sie durch die *Robert Walser-Sculpture* ausgesprochen wurde, entspräche wohl einer Idealvorstellung ihres Namensgebers. Obwohl sich ein solches Wunschdenken aus Walsers Werk ableiten lässt, fällt auf, dass sich in ihm

⁷²⁴ Hirschhorn, Thomas: Dossier „Robert Walser-Sculpture“.

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Ebd.

⁷²⁸ Ebd.

kein konkreter Entwurf der Verwirklichung einer solchen Utopie findet. Es ist ausgerechnet Franz Kafka, der – als „Spezialfall des Typus Walser“⁷²⁹ – diesbezüglich ein weiteres Mal aushelfen kann. Kafkas *Der Verschollene* – ein unvollendeter Text mit „apokryphen Merkmalen eines Theater- und Bildungsromans“⁷³⁰, der vom „Ausgestoßen- oder Verbanntwerden“⁷³¹ der jugendlichen Hauptfigur Karl Roßmann erzählt – enthält nämlich die Beschreibung eines Theaters, das allen an der Beteiligung Interessierten offensteht. Das betreffende Fragment, das sich auch als Darstellung einer in vieler Hinsicht vorbildlichen Gesellschaftsordnung lesen lässt, beginnt folgendermaßen:

Karl sah an einer Straßenecke ein Plakat mit folgender Aufschrift: „Auf dem Rennplatz in Clayton wird heute von sechs Uhr früh bis Mitternacht Personal für das Teater in Oklahama aufgenommen! Das große Teater von Oklahama ruft Euch! Es ruft nur heute, nur einmal! Wer jetzt die Gelegenheit versäumt, versäumt sie für immer! Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns! Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will melde sich! Wir sind das Teater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort! Wer sich für uns entschieden hat, den beglückwünschen wir gleich hier! Aber beeilt Euch, damit Ihr bis Mitternacht vorgelassen werdet! Um zwölf wird alles geschlossen und nicht mehr geöffnet! Verflucht sei wer uns nicht glaubt! Auf nach Clayton!“⁷³²

Hier ist nicht – wie in einer gewöhnlichen Stellenausschreibung – von Anforderungen und Voraussetzungen, die zu erfüllen sind, die Rede. Die Aufnahme ins „Teater von Oklahama“ ist nicht von einer bestimmten Leistung, einem Können, das unter Beweis gestellt werden muss, abhängig, vielmehr allein von einem individuellen Wollen. Eine „*Konstellation des Castings*“⁷³³ wird damit von vornherein umgangen. Wer an dieses Theater will, ist nicht bloß ein/e Bewerber/in, sondern wird unmittelbar und voraussetzungslos als dessen Teil und als „Künstler“ anerkannt. Niemand wird ausgeschlossen, verlangt wird einzig, dass die sich bietende Chance, Teil eines Theaters zu werden, selbstbestimmt ergriffen und nicht zögernd verpasst wird. Der Fluch auf all jene, die dieses einmalige Angebot nicht ernst nehmen und es als unglaublich, als zu schön, um wahr zu sein, betrachten, verdeutlicht, dass sich hier eine Möglichkeit eröffnet, die fordert, dankbar genutzt zu werden. Karl jedenfalls erkennt in ihr eine reizvolle Zukunftsaussicht:

Für Karl stand [...] in dem Plakat eine große Verlockung. „Jeder war willkommen“, hieß es. Jeder, also auch Karl. Alles was er bisher getan hatte, war vergessen, niemand wollte ihm daraus einen Vorwurf machen. Er durfte sich zu einer Arbeit melden, die keine Schande war, zu

⁷²⁹ Musil, Robert: *Literarische Chronik* (II), S. 265.

⁷³⁰ Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. München: Fink 1990, S. 18.

⁷³¹ Müller, Michael: *Kafka, Franz: Der Verschollene*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler 2020, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-476-05728-0_7040-1 (Zugriff am 17.11.2022).

⁷³² Kafka, Franz: *Der Verschollene*. Hg. v. Jost Schillemeit. *Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983, S. 387.

⁷³³ Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 210.

der man vielmehr öffentlich einladen konnte! Und ebenso öffentlich wurde das Versprechen gegeben, daß man auch ihn annehmen würde. Er verlangte nichts besseres, er wollte endlich den Anfang einer anständigen Laufbahn finden und hier zeigte er sich vielleicht. Mochte alles Großsprecherische, was auf dem Plakate stand, eine Lüge sein, mochte das große Teater von Oklahama ein kleiner Wandercirkus sein, es wollte Leute aufnehmen, das war genügend. Karl las das Plakat nicht zum zweitenmale, suchte aber noch einmal den Satz: „Jeder ist willkommen“ hervor.⁷³⁴

Ob diese Zusicherung, die so zentral betont wird, tatsächlich Einlösung findet, hält Kafka lange auf spannungsreiche Weise in der Schwebe. Für Karl jedenfalls bewahrheitet sich die versprochene Aufnahme in das „Teater von Oklahama“. Dass er nicht die ursprünglich für ihn vorgesehene Stelle „als Schauspieler“⁷³⁵ erhält, sondern „aus dem Schauspielerstand unter die technischen Arbeiter geschoben“⁷³⁶ wird, ist für ihn nicht entscheidend und auch kaum enttäuschend. Karl wird im Zuge seines Aufnahmeverfahrens zur Einsicht gebracht, dass seine Eignung „zum Teaterspielen“ zweifelhaft ist, sodass er verspricht, sich anderwärtig „anstrengen und alle Aufträge aus[]führen“⁷³⁷ zu wollen. In einem Theater, das jeden auf gleiche Weise willkommen heißt, ist auch jede Arbeit von gleicher Bedeutung – alles wird in den Dienst des gemeinsamen „große[n] Teater[s] von Oklahama“ gestellt, alle dienen der Kunst und sind daher „Künstler“⁷³⁸. Da kein Konkurrenzverhältnis herrscht, entsteht auch nicht der Zwang, sich durch Alleinstellungsmerkmale hervorzuheben – ein Zwang, der, wenn ihm alle gehorchen, letztlich Konformität bewirkt. Kafkas „Teater von Oklahama“ führt damit vor, wie jene oftmals so verbissen und vergeblich angestrebte Diversität in der Kunst tatsächlich erreicht werden kann. „Was für besitzlose verdächtige Leute waren hier zusammengekommen und wurden doch so gut empfangen und behütet!“⁷³⁹ Dieser verwunderte und zugleich bewundernde Ausruf angesichts der neu ins Theater Aufgenommenen und nun zum Zug „nach Oklahama“ Eilenden bestätigt, dass das Versprechen der vorbehaltlosen Inklusion wirklich erfüllt wird. Ohne den sich einfindenden Menschen voreingenommen zu begegnen und sie einem hierarchisierenden Ausschlussverfahren zu unterwerfen, praktiziert hier ein Theater bedingungsloses Vertrauen und Zuneigung und schafft damit einen beispiellosen Schutzraum in einer ansonsten ganz anders gearteten Gesellschaft.

⁷³⁴ Kafka, Franz: Der Verschollene, S. 388.

⁷³⁵ Ebd., S. 407.

⁷³⁶ Ebd., S. 408.

⁷³⁷ Ebd., S. 407.

⁷³⁸ Ebd., S. 387.

⁷³⁹ Ebd., S. 416.

Max Brod⁷⁴⁰ veröffentlichte Kafkas unvollendeten Roman erstmals 1927 unter dem Titel *Amerika* und betrachtete das soeben angesprochene Fragment als dessen „[l]etztes Kapitel“⁷⁴¹, das er mit einer Überschrift versah, die in Bezug auf das hier behandelte Thema vielsagend und zugleich rätselhaft ist: „Das Naturtheater von Oklahoma“⁷⁴². Abgesehen davon, dass Brod die Schreibweise des Ortsnamens veränderte und damit aus einem andeutungsweise fiktiven einen realen Ort machte, stellt sich die Frage, warum hier die Natur mit dem Theater in Zusammenhang gebracht wird. Etwa weil das „Teater von Oklahama“⁷⁴³ als „das größte Teater der Welt“⁷⁴⁴ umfassend und ausgreifend wirkt und alles – auch die Natur – birgt? Weil es seine Grenzen öffnet und von einem geschlossenen Gebiet ins Freie übergeht? Vielleicht bedeutet die Verbindung von Natur und Theater auch die Überwindung von künstlich festgelegten Normen und Regeln, die vor allem ausschließend wirken. Das „Naturtheater“ jedenfalls erscheint aufgeschlossen gegenüber möglichst vielen, verschiedenen Persönlichkeiten, die ihre unterschiedlichen Lebens- und Denkweisen einbringen und damit der menschlichen Natur zu künstlerischem Ausdruck verhelfen.

Entgegen einer solchen möglicherweise allzu idealistischen Interpretation gibt es in der Kafka-Forschung Stimmen, die der Überzeugung sind, dass „[n]ichts [...] die Annahme nahe[legt], es gehe bei Karl Roßmanns Eintritt ins Theater von Oklahoma am Schluß des ‚Verschollenen‘ vordringlich um Erlösung, um Selbstwerdung und Selbstverwirklichung“⁷⁴⁵. Mit Rücksicht auf Robert Walser, der in seinem *Waldfest (I)* Natur und Theater als Aufforderung zum „Glücklichsein“ (SW 16, 61) darstellt, soll jedoch ein entgegengesetzter Blick auf das „Naturtheater“⁷⁴⁶ eingenommen werden. Unterstützung hierfür bietet Max Brods Nachwort zur ersten Ausgabe des Romans. Darin findet sich folgende Erinnerung, die den bisherigen gedanklichen Weg dieser Arbeit auf natürliche Weise an ein schönes vorläufiges Ende heranführt.

Aus Gesprächen weiß ich, daß das vorliegende unvollendete Kapitel über das ‚Naturtheater in Oklahoma‘, ein Kapitel, dessen Einleitung Kafka besonders liebte und herzergreifend schön vorlas, das Schlußkapitel sein und versöhnlich ausklingen sollte. Mit rätselhaften Worten deutete Kafka lächelnd an, daß sein junger Held in diesem „fast grenzenlosen“ Theater Beruf, Freiheit, Rückhalt, ja sogar die Heimat und die Eltern wie durch paradiesischen Zauber wiederfinden werde.⁷⁴⁷

⁷⁴⁰ Max Brod wurde übrigens von Kafka auf Walser aufmerksam gemacht, stand mit Walser später in Kontakt und verhalf ihm unter anderem zu einer Vielzahl an Publikationen im *Prager Tagblatt*. (vgl. BA 3, 234)

⁷⁴¹ Kafka, Franz: *Amerika*. In: ders.: *Die Romane. Amerika. Der Prozeß. Das Schloß*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1976, S. 217.

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Kafka, Franz: *Der Verschollene*, S. 387.

⁷⁴⁴ Ebd., S. 394.

⁷⁴⁵ Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt*, S. 31.

⁷⁴⁶ Kafka, Franz: *Amerika*, S. 217.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 252.

Das utopische „Naturtheater“ führt vor Augen, wozu Theater idealerweise in der Lage wäre. Die Vision eines Theaters, das Grenzen überschreitende Versöhnung und Befreiung, heimatliche und familiäre Geborgenheit bewirkt, leitet auch die theaterbegeisterten Figuren in den Texten von Robert Walser. Obgleich deren „herzergreifend schön[e]“ Wunschvorstellungen wieder und wieder ernüchtert werden, erwecken sie dennoch das Vertrauen in einen „paradiesischen Zauber“ des Theaters.

EPILOG: ALS OB ES NICHT ENDET

„Betont könnte oder sollte werden“ (BA 1, 409), dass Walser den Figuren, denen es nicht gelingt, ihre kindliche Lust am Theaterspiel und ihre jugendliche Theaterbegeisterung als Profession ins Erwachsenenleben zu retten, jene Figuren schräg an die Seite stellt, die Schauspieler/innen werden könnten, sich jedoch bewusst gegen diese Möglichkeit entscheiden. Es kommt in Walsers Werk überraschenderweise also doch auch vor, dass jungen Menschen schauspielerisches Potenzial zuerkannt wird. Warum dieses sodann bewusst unausgeschöpft bleibt, könnte mit einem tiefen Misstrauen gegenüber Talenturteilen zusammenhängen, was verständlich wäre angesichts der vielen Walser'schen Schauspielanwärter/innen, die zu Unrecht für unbegabt erklärt werden. So macht sich etwa der Protagonist eines Kurzprosatextes von Walser nichts daraus, als *Das kleine Genie* bezeichnet zu werden. „Er besaß schauspielerisches Talent, wurde jedoch nie in seinem Leben Bühnenkünstler, sondern bildete sich ein, Gelehrter sein zu sollen“ (SW 19, 328), heißt es lapidar, ohne dass einer angeblich verpassten Chance nachgetrauert würde. Auch Gritli, eine Figur aus einem in den Mikrogrammen enthaltenen Prosatext, zeichnet sich auf ähnliche Weise aus, denn sie

[verfügte] über einen Grad an Gebildetheit [...], der sich schwer und dennoch wieder, bei dem Schauspielerinnentalent, das sie von Haus aus besaß, gewissermaßen mit spielender Leichtigkeit verleugnen ließ. Indem sie eigentlich zur Bühne hätte gehen können, zog sie die eigentümliche Dienstmädchenlaufbahn jeder anderen ohne langes Überlegen vor [...]. (ADBG 5, 239)

Gritli präsentiert ihre schauspielerischen Fähigkeiten nicht auf der Bühne, sondern nutzt diese, um ihre „Gebildetheit“ zu verbergen und ein Leben als Dienstmädchen zu führen, das ihr ohne Täuschung womöglich verwehrt bliebe. „Sie überraschte als klare, aufrichtige Dienerin“⁷⁴⁸. Diese einzeilige, „[a]us der Nacht gesprochene Theaterkritik“⁷⁴⁹ Peter Handkes lässt sich auf Gritli beziehen, die das Theaterspiel nur vorgeblich verweigert, es in Wahrheit jedoch erfolgreich auf ihr ganzes Dasein ausweitet. So gesehen erinnert sie an den bei Walser als Dramenfigur auftretenden Casanova, der ins verführerische Gespräch mit einer Nonne gebracht wird. Überraschend ist, dass Casanova – ganz im Gegensatz zu den meisten theaterbegeisterten Figuren Walsers – von elterlicher Seite dazu gedrängt wurde, den Schauspielerberuf zu ergreifen, seine dafür erforderlichen Fähigkeiten jedoch anders zu gebrauchen beabsichtigte: „Meine Eltern wollten haben, daß ich Schauspieler würde, aber ich fand es lehrreicher und schöner, mit den Menschen als vor ihnen zu spielen.“ (ADBG 6, 512)

⁷⁴⁸ Handke, Peter: Innere Dialoge an den Rändern, S. 333.

⁷⁴⁹ Ebd.

Auf die besorgte Frage der Nonne, ob sein Umgang mit ihr auch „bloß“ ein Spiel sei, erwidert Casanova zunächst mit der Aufforderung an die Verunsicherte, „sich diese Frage selbst zu beantworten“ (ADBG 5, 512). Sodann beruhigt er aber, indem er den Ernst und die Ehrlichkeit seines spielerischen Wesens betont: „In einem Spiel können zahlreiche Aufrichtigkeiten liegen. Die Aufrichtigkeiten können von Spielerei(en) begleitet sein. Wenn ich also spiele, kann ich eventuell aufrichtiger sein, als wenn ich sogenannterweise aufrichtig bin.“ (ADBG 6, 512)

Als ein geradezu idyllischer Ort, an dem ein solches aufrichtig gespieltes Zusammenleben auf ideale Weise gelingt, wird in einem Kurzprosatext Walsers das *Schloss Sutz* dargestellt. Die Bewohner dieses Schlosses wurden zwar zu „Gefangene[n]“ gemacht, was sie aber nicht „spürten“, da sie „dort alle gut aufgehoben“ (SW 16, 105) waren, lobt die in Wir-Form sprechende und damit ein Gemeinschaftsgefühl artikulierende Erzählinstanz. „Jeder spielte seine fröhliche, kleine, doch durchaus angemessene Rolle.“ (SW 16, 106) Dieses Rollenspiel besteht vor allem in einem Unkenntlich-Machen des bisherigen beruflichen wie privaten Lebens und in einem Ausprobieren neuer, anderer Daseinsformen. Erleichtert erkennen etwa „Soldaten, verabschiedete Diplomaten, einstige Herrscher“, dass das Gespräch „mit einem Dorfmadchen“ oder die Garten- und Feldarbeit „schöner“ (SW 16, 107) sind als Machtausübung. Auf diese Weise „zu ruhigen, angenehmen Menschen“ geworden, leben sie in „gegenseitige[m] Wohlwollen“ (SW 16, 107) zusammen. Unter den Bewohnern des Schlosses findet sich auch ein „Kommunist“, der von seinen politischen Absichten allerdings abgesehen hat, sich damit jedoch weniger untreu als vielmehr gerecht wird:

Da er sich nicht mehr mit Weltverbesserung beschäftigte, schrieb er Verse und hatte den guten Geschmack, das so zu tun, wie wenn jemand anders Rechnungen schreibt, also ganz einfach. Er las uns nie etwas vor, und deshalb glaube ich, daß er Gutes dichtete. Er war ein ganz artiger Mensch, dem der Gedanke, er wolle in der Welt auftreten, kaum noch in den Sinn kam. (SW 16, 107)

Der Kommunist nimmt von seiner früheren Überzeugung, wie die Welt zu verbessern wäre, Abstand und stellt diesbezüglich keine weiteren Überlegungen an. Er widmet sich stattdessen dem Schreiben, verhindert jedoch, in die neue Rolle des Dichters gedrängt zu werden, indem er das Schreiben als „ganz einfache“, fast schon bürokratische Tätigkeit ausübt und alles Geschriebene für sich behält. Ihm liegt jegliche um Geltung und Wirkung bemühte Selbstinszenierung fern, was zum harmonischen Zusammenleben mit seinen Mitmenschen, zur wirklichen „Weltverbesserung“ beiträgt. Sein Schreiben bedarf keiner Anerkennung – seine „Verse“ sind „einfach“ gut, sodass der Kommunist mit ihnen allein zufrieden ist. Ein Publikum würde sein zurückgezogenes Vertieft-Sein in das Dichten stören und seine

Artigkeit, das heißt sein konsequentes Bei-sich-Sein, aus der Ruhe bringen. „Das schöne reiche Innenleben des Dichters, und er gibt es uns nicht!“⁷⁵⁰ Dieser klagende und dabei ironisch anklingende Ausruf, der sich bei Elfriede Jelinek in Bezug auf Robert Walsers Zurückgezogenheit am Ende seines Lebens findet, kommt einem in diesem Zusammenhang in den Sinn, wobei klar wird, dass die Abkehr von der Öffentlichkeit nicht nur ein Zeichen, sondern auch eine Voraussetzung für Schönheit und Reichtum des Denkens ist.

Die schriftstellerische Tätigkeit mit einem Rückzug zu verbinden, stellt ein durchaus gängiges, ja, geradezu stereotypes Konzept dar, das wohl auch deshalb Akzeptanz erfährt, da es die Hoffnung birgt, dass in der Abgeschiedenheit doch etwas entsteht, dass also Aussicht auf reiche Arbeitsergebnisse besteht. Vergleichsweise radikaler und provokanter erscheint es hingegen, wenn Schauspieler/innen ihrem Wirken jegliche Grundlage entziehen, indem sie sich vom Publikum abkehren, diesem ihre Kunst vorenthalten und nicht mehr auftreten. Von einem solchen Fall erzählt ein Kurzprosatext Walsers, in dem sich eine namenlose Sprechinstanz *An die Künstlerin* wendet, um herauszufinden, was ihr Rückzug von der Bühne zu bedeuten hat, und um sie zu einer Rückkehr auf die Bühne zu bewegen. Eine Vielzahl an diesbezüglichen Fragen und Aufforderungen erfährt keine Reaktion, zeichnet aber ein facettenreiches Bild der Künstlerin:

Was soll es heißen, daß du so im Verborgenen, gleichsam versteckt in einem Winkel, lebst? Macht es dir keine, wirklich keine Freude mehr, dich zu zeigen im Licht der Rampe? [...] Die Künstlerin, die gestaltende, wo ist sie? [...] Den Druck mußt du abschütteln, die Zartheit mußt du ersticken, das Weh mußt du erwürgen, die persönliche Freude und Liebe kannst du nicht anders als dämpfen, dich mit Lust und Liebe der Unerschütterlichkeit deines Wollens hingebend. [...] In dir und aus dir hervor darf es niemals erlahmen zu brechen mit Blitzstrahlen des Künstlergedankens. Nicht müde! Nein, sei du der frisch hervorsprudelnde Quell, das lebendige Wasser, der unaufhaltsame Strom, der brausende, beglückende Wind, der Sturm, der Gedanke. Laß du den andern den Mißmut. So hoch begabt wie du, sollst du nur am einzigen dich erquicken und freuen wollen, am Niemals-Ermüden, am Großen, am Gefährlichen, am Göttlichen. [...] Auf den Gipfel der Kunst gestellt, sollst du ihn behaupten. Laß uns wieder deinen Schrei vernehmen, laß uns dich wieder sehen, hören, bewundern, genießen und verehren. (SW 15, 46–48)

Erst ganz am Ende dieses Appells bringt sich die Angesprochene ein und entkräftet den durch Zuschreibungen und Projektionen zu groß gewordenen Erwartungsdruck. Ein von der Sprechinstanz geäußertes „Wie?“ leitet eine ungläubig fragende Erkundigung ein, die auf eine Aussage der Künstlerin schließen lässt: „Du wolltest ins Grab der Vergessenheit sinken?“ (SW 15, 48) Der Sprachfluss des Textes ist damit gebrochen, die Sprechinstanz weiß sich nur noch mit der auf das soeben Geäußerte verweisenden Aufforderung „Lies dies und lächle.“

⁷⁵⁰ Jelinek, Elfriede: er nicht als er, S. 39.

(SW 15, 48) zu helfen, dann ist der Text zu Ende. Der Wunsch der Künstlerin, vergessen und auf diese Weise frei zu werden, erfährt durch die übergreifigen Äußerungen ihr gegenüber seine Bestärkung und wird so zu einem festen Entschluss.

Um dieses Sich-Entziehen richtig zu verstehen, sei auf Judith Butler verwiesen, die darlegt, dass „Verweigerung [...] nicht Nichtstun [ist]“ und dass in diesem Sinne ein Sich-Scheuen etwas ganz anderes bedeutet „als schwache und wirkungslose Passivität“⁷⁵¹. Zur Veranschaulichung, inwiefern diesbezüglich vielmehr von Mut und tatkräftiger Entschlossenheit gesprochen werden muss, soll wiederum auf Adèle Haenel zurückgekommen werden. In einem Interview anlässlich ihres Auftritts in Gisèle Viennes Walser-Inszenierung *Der Teich* bei den Wiener Festwochen 2022 kündigte sie an, „nur noch am Theater“ zu arbeiten und „kein Kino mehr“⁷⁵² zu machen. Sie begründete diesen Entschluss „politisch[]“, indem sie die „Filmindustrie“ als „absolut reaktionär, rassistisch und patriarchalisch“⁷⁵³ bezeichnete und folgende Überzeugung äußerte: „Das einzige, was die Gesellschaft strukturell bewegt, ist der gesellschaftliche Kampf. Und es scheint mir, dass in meinem Fall wegzugehen, zu kämpfen bedeutet. Indem ich diese Branche endgültig verlasse, möchte ich an einer anderen Welt, einem anderen Kino teilhaben.“⁷⁵⁴ Vor dem Hintergrund dieser Aussage erweisen sich Walsers Figuren, die sich weigern, ihr Können in problematische Dienste zu stellen, als Vorkämpfer/innen für das Andere – etwa das Scheue – in Kunst und Gesellschaft. Im Gegensatz zu all jenen, die sämtlichen Anforderungen für sozialen Erfolg unkritisch nachkommen, sind sie nicht „ins Grab der Vergessenheit“ (SW 15, 48) gesunken, sondern üben nach wie vor eine beeindruckende Wirkung aus.

Aus einem etwas anderen Blickwinkel betrachtet, bietet sich erneut ein Gedanke von Giorgio Agamben an, um jene fassen und angemessen würdigen zu können, die bewusst und konsequent „im Verborgenen, gleichsam versteckt“ (SW 15, 46) bleiben und sich damit einem einfachen Verständnis entziehen. Agamben zufolge ist von der „Unmöglichkeit, dass eine Identität mit sich selbst übereinstimmt“, auszugehen, weshalb „ihre Destitution als Identität“⁷⁵⁵ aufzufassen ist. Man kann – um diesen Gedanken anhand eines Beispiels zu konkretisieren – auf die Schauspielerin in Walsers *An die Künstlerin* verweisen, die ihrem Selbst erst gerecht wird, wenn sie aufhört zu spielen. Die dabei wirkende „destitutive Kraft“

⁷⁵¹ Butler, Judith: Die Macht der Gewaltlosigkeit. Über das Ethische im Politischen. Aus dem Amerikanischen v. Reiner Ansén. Berlin: Suhrkamp 2020, S. 244.

⁷⁵² Haenel, Adèle: „Ich mache kein Kino mehr“. Interview von Christopher Wurmdobler mit Adèle Haenel. Wien: FAQ Magazine, Nummer 65, Mai–Juni 2022, S. 36.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Agamben, Giorgio: Der Gebrauch der Körper. Aus dem Italienischen v. Andreas Hiepko u. Michael von Killisch-Horn. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2020, S. 455.

bringt Agamben demgemäß „mit dem Wort *inoperosité* („Geschäftslosigkeit“, „Untätigkeit“)⁷⁵⁶ in Verbindung und beschreibt sie als

die Fähigkeit, etwas – eine Macht, eine Funktion, eine menschliche Tätigkeit – außer Kraft zu setzen und unwirksam zu machen, nicht um es zu zerstören, sondern um die in ihm ungenutzt gebliebenen Potenziale freizusetzen, damit ein anderer Gebrauch von ihm gemacht werden kann.⁷⁵⁷

In einem Gespräch greift Agamben diesen Gedanken auf und erklärt ihn anhand einer Überlegung, die sehr gut zu Walsers Figuren passt, die ihr schauspielerisches Potenzial nicht zur naheliegenden Berufsausübung nutzen, sondern lieber und besser „andere[n] Gebrauch“ davon machen.

Vielleicht ist es gut, eine Berufung zu haben, Schriftsteller, Architekt oder was auch immer werden zu wollen. Doch die wahre Berufung ist die Widerrufung jeder Berufung, sie ist eine Kraft, die im Innern der Berufung wirkt, sie infrage stellt und zu einer wahren Berufung werden lässt.⁷⁵⁸

Gleichgültig, ob sie Schauspieler/innen werden *sollen* oder ob ein eigenes *Wollen* als Antrieb wirkt – Walser lässt seine Figuren erkennen, dass sie mit der beabsichtigten Nicht-Erfüllung ihres als „Berufung“ empfundenen Berufswunsches am meisten erreichen. Sie empfinden das starke Bedürfnis, sich ihrer Bestimmung zu enthalten, da sie verstehen, dass sie ihr so am nächsten kommen.

Im ersten Brief an die Korinther bringt Paulus diesen inneren Drang auf die Formel des „Als-ob-nicht“: „Wer eine Frau hat, verhalte sich so, als ob er keine habe, wer weint, als ob er nicht weine, wer sich freut, als freue er sich nicht...“ Im Zeichen des „Als-ob-nicht“ zu leben heißt, alle rechtlichen und sozialen Eigenschaften abzulegen, ohne dass dieses Ablegen eine neue Identität begründete. In diesem Sinne ist die Form des Lebens das, was alle gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen man lebt, ablegt – indem sie die Bedingungen nicht leugnet, sondern von ihnen Gebrauch macht. Paulus schreibt: Wenn du dich im Moment der Berufung im Sklavenstand befindest, soll dich das nicht bedrücken. Auch wenn du frei werden kannst, mach lieber von deiner Knechtschaft Gebrauch. Das gilt, glaube ich, auch für das Leben, das auf der Suche nach seiner Form ist, einer Form, von der es nicht mehr getrennt werden kann.⁷⁵⁹

Die theaterbegeisterten Jugendlichen in Walsers Werk, die davon träumen, Schauspieler/innen zu werden, sehen ihr größtes Glück nicht in der Erfüllung dieses Wunsches. Sie wissen nämlich, dass damit eine Unterwerfung unter „gesellschaftliche[] Bedingungen“ einhergehen würde, und folgen diesem Wissen. Was oberflächlich betrachtet als ihr Scheitern erscheinen

⁷⁵⁶ Agamben, Giorgio: Der Gebrauch der Körper, S. 453.

⁷⁵⁷ Ebd.

⁷⁵⁸ Agamben Giorgio: „Europa muss kollabieren“. Interview von Iris Radisch mit Giorgio Agamben. In: Die Zeit, 27.8.2015, <https://www.zeit.de/2015/35/giorgio-agamben-philosoph-europa-oekonomie-kapitalismus-ausstieg> (Zugriff am 2.7.2016).

⁷⁵⁹ Ebd.

mag, ist in Wahrheit die Entscheidung für ein Leben „[i]n der Form des ‚als ob nicht‘“⁷⁶⁰. In Bezug auf das Theater kommt dieser Lebensform besondere Brisanz zu, ist es doch die Fähigkeit, zu tun, als ob, die mit dem Theaterspiel gemeinhin verbunden wird. Ein solches konventionelles Schauspielverständnis auf subtile und dennoch radikale Weise zu hinterfragen, ist die besondere Fähigkeit jener als scheu zu bezeichnenden Schauspieler/innen, die es sich zum Prinzip gemacht haben, zu tun, als ob sie keine Schauspieler/innen wären. Weil sie damit Illusionen stören, in denen es sich das Publikum allzu gemütlich macht, stoßen sie auf Widerstand und werden mit Vorwürfen – etwa jenen des mangelnden Talents und der Unsicherheit – konfrontiert. Ihr Spiel jedoch macht sich bewusst unkenntlich. Es erweckt den Eindruck, nicht beherrscht zu werden, hat in Wahrheit aber seine höchste Form erreicht, da es sich – um mit Agamben zu sprechen – vom Leben, das es darstellt, nicht trennen lässt. Man kann daraus die zugespitzte Formel ableiten, die besagt, dass das scheue Theater tut, als ob es kein Theater wäre. Darin besteht seine befreiende Kraft und das neue Wesen, zu dem es findet.

Ein Theater, das im Zeichen des Als-ob-Nicht steht, wirft die selbstbezügliche Frage auf, welche „Beziehungen zu der Zeit, worin wir leben“ (SW 18, 159), es aufweist. Sucht dieses Theater eine Abkehr von der Realität oder findet es einen komplizierten, aber zielführenden Umweg zu ihr? Die Beantwortung dieser Frage kann über Walsers Kurzprosatext *Exposé* erfolgen, in dem beklagt wird, dass der Gegenwartsbezug des Theaters „zu wünschen übrig“ lasse, was sich etwa darin zeigt, dass „[m]an [...] Dichtungen auf[führt], die längst heruntergespielt sind“ (SW 18, 159). Walsers Sprechinstanz, die diese Vorwürfe äußert, geht folglich „nicht häufig ins Theater“, sondern beobachtet lieber „Schauspielerinnen im Kaffeehaus Zigaretten rauchen“ (SW 18, 159) – in einer Situation also, in der diese nicht gezwungen sind, zu spielen. An einem Ort, an dem keine Bühnengesetze gelten, kann jene Freiheit entstehen, die sowohl die „Schauspielerinnen“ als auch ihre Beobachter/innen nahe an die Realität heranführt und zu einer Gemeinschaft im Hier und Jetzt macht. Das Theater wiederum kann solche kollektiven Wirklichkeitserfahrungen ermöglichen, wenn es nicht allein auf seine Eigengesetzlichkeit vertraut, sich darauf ausruht und darin erschöpft, sondern wenn es tut, als ob es kein Theater wäre. Um diesbezüglichen Missverständnissen vorzubeugen, sei jedoch betont, dass Walsers Wunsch nach einem gegenwartsbezogenen Theater nicht als Forderung von oberflächlicher Aktualität, als geschäftige Bemühung um alltägliche Relevanz zu verstehen ist. An anderer Stelle in Walsers Werk findet sich etwa der Hinweis, dass „Aktualitäten jeweilen über kurz oder lang allzu aktuell werden können und ein

⁷⁶⁰ Agamben, Giorgio: Der Gebrauch der Körper, S. 455.

Unaktuelles sich zum Sprießen befähigt oder ermuntert sieht“ (ADBG 6, 563). Eine über die Gegenwärtigkeit hinausgehende zeitlose Gültigkeit von Kunst macht Walser demnach im „Unterschied zwischen Leben und Theater“ (ADBG 5, 316) fest: „Je stärker dieser Unterschied ist, um so mehr Wirkung übt auch das Theater aus [...]“. (ADBG 5, 316) Unter dieser Prämisse ist Walsers Theater zu betrachten, das aufgrund seiner Scheu damals wie heute aus der Zeit gefallen ist und eben daraus seine anregende Wirkung schöpft. Walsers Stücke erscheinen als „Altertümlichkeiten, die wieder jung geworden sind, die wieder wie am Erbauungstag erstehen, verjüngen“ (ADBG 6, 563). Sie stellen ein Korrektiv dar, indem sie die Einladung aussprechen, ein scheues Theater zu machen, als ob die Welt nicht ganz anders, ganz ohne jeder Scheu wäre.

Diese wesenhafte Differenz, auf die Walser vertraut, wird auch in Anbetracht der Publikationsgeschichte seiner frühen Stücke deutlich. Als sich Walser um die Veröffentlichung seiner im Band *Komödie* gesammelten Dramolette bemühte, bewarb er diese in einem Brief an den Züricher Rascher-Verlag, indem er behauptete, sie stünden „in mehr als einer Hinsicht zu all dem heutigen Geschehen in einem originellen, durchaus unbeabsichtigten Zusammenhang“ (BA 1, 467). Bedenkt man, dass Walser diesen Brief am 14. Juni 1918 – also noch vor dem Ende des 1. Weltkriegs – geschrieben hat, so wird klar, dass der Zusammenhang zwischen seinen Stücken und der damaligen Zeit auf einer Gegensätzlichkeit beruhte, die so extrem war, dass sie wiederum Nähe und Vereinigung stiften konnte. Wie von selbst entstand eine ungewöhnliche Verbindung, eben weil vordergründig nichts zusammenpasste und sich alles widersprach. Dass Walsers Theaterstücke aufgrund eben dieser Widerspruchskraft als „wahrhaft zeitgenössisch“ gelten können, macht wiederum eine Aussage Giorgio Agambens deutlich, derzufolge wir „[d]ie Gegenwart [...] nie zu fassen [bekommen], sie wird sich uns immer entziehen. Deshalb ist Zeitgenossenschaft das Schwerste, denn wahrhaft zeitgenössisch ist – wie schon Nietzsche wusste – nur das Unzeitgemäße.“⁷⁶¹

Anachronistisch in diesem Sinne ist es, in das Außer-Kraft-Setzen zu vertrauen und sich dem Als-ob-Nicht hinzugeben, wobei der naheliegende, in diese Richtung zielende Vorwurf der Ignoranz bzw. des Eskapismus unberechtigt ist. Zu tun, als ob nicht, bedeutet nämlich keine Flucht vor der gegenwärtigen Wirklichkeit, sondern eine Kenntnis fordernde unmittelbare Reaktion darauf. Die Widerrufung des aktuell Gebotenen geschieht mittels Bezugnahme auf dasselbe. Etwas anderes zu versuchen, das Andere zu suchen, stellt die viel höheren Ansprüche als die Ergebenheit in die Welt, wie sie ist. So gibt auch Walsers Wagnis eines

⁷⁶¹ Agamben Giorgio: „Europa muss kollabieren“.

scheuen Theaters zu erkennen, dass es kein Zeichen der Schwäche ist, wenn „das Modell des Kampfes [...] durch das Modell des Auswegs ersetzt“⁷⁶² und ein Theater geschaffen wird, das Möglichkeiten der „Flucht“ und des „Rückzug[s]“⁷⁶³ bietet. Denn selbst wenn das scheue Theater als schwach erscheint, so will es das, und beweist mit diesem festen Willen seine große Stärke. Dass darüber hinausgehend ein Leben „[i]n der Form des ‚als ob nicht‘“⁷⁶⁴ für den Menschen, der dieses führt, wohl kaum ein einfaches Entkommen vor den Problemen und Konflikten der Realität bedeutet, veranschaulicht die Biografie Robert Walsers auf eindrückliche Weise. Walser, der die letzten fast 28 Jahre seines Lebens in Heilanstalten verbracht hat, als ob er kein Schriftsteller wäre, fand zu einer Lebensform, die auf radikale Weise ganz auf einer „destituierende[n]‘ beziehungsweise ‚aufhebende[n]‘ Kraft“ beruhte. Walsers besondere Sensibilität für diese Kraft lässt sich aus einem Brief ablesen, der auf den 19. April 1928, also auf das Jahr vor seinem Eintritt in die Heilanstalt Waldau, datiert ist. Darin erwähnt er seine jüngere Schwester Fanny und hebt ein von ihr nicht voll ausgeschöpftes Talent hervor: „Meine Schwester ist eine in ihrer Art vorzügliche Briefschreiberin; sie ist eine Schriftstellerin, die nicht schriftstellt sondern bloß Briefe schreibt.“ (BA 2, 385) Das Unterlassen der schriftstellerischen Tätigkeit wird nicht als Versäumnis beklagt – das Schriftstellerin-Sein der Schwester wird vielmehr als eine Lebensform im Zeichen des Als-ob-Nicht kenntlich gemacht. Man ist verleitet, diese Beobachtung auf Walser zu beziehen und als Selbstreflexion zu verstehen. Unterstützen kann diese Lesart Walsers autobiografisch geprägter Prosatext *Fanny*, in dem sich der Erzähler erinnert, wie er „als kleiner Junge [...] der bevorzugte Inszeneur, Theaterspieler, Dramaturg, Regisseur und Geschichtenmacher [s]einer jüngern Schwester“ (SW 3, 57) war. Deren Aufforderung, „[d]u mußt, du mußt spielen“ (SW 3, 58), findet in gewisser Weise in Walsers Briefzeilen ihren Widerhall, sodass man die Schwester sagen zu hören glaubt, dass ihr Bruder ein in seiner Art vorzüglicher Stückeschreiber ist; er ist ein Schauspieler, der nicht schauspielert, sondern bloß Stücke schreibt (vgl. BA 2, 385).

Der Gedanke an kindliche Theaterspiele war womöglich auch präsent, als Fanny Walser am 13. Dezember 1956 – wenige Tage vor Robert Walsers Tod am 25. Dezember 1956 – eine Weihnachtskarte an ihren Bruder schrieb. Darin erinnert sie sich an frühere gemeinsam erlebte, wohl auch theatral gestaltete Festlichkeiten.

Es naht schon wieder die Weihnachtszeit, da wollen wir einander gedenken! Wie schön haben wir in unserer Jugend dieses Fest gefeiert, als wir noch eine grosse Familie waren. Auch später,

⁷⁶² Agamben Giorgio: „Europa muss kollabieren“.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Agamben, Giorgio: *Der Gebrauch der Körper*, S. 455.

in Bellelay, als Lisa mit ihrer Schule die Weihnachtsfeiern leitete, wie schön war das; & sind mir einzig schöne Erinnerungen. Denn jetzt ist es ja so still um uns geworden. (BA 2, 512)

Es ist diese Stille, die den richtigen Moment bedeutet, in dem sich der Vorhang für Robert Walsers scheues Theater öffnet.

DANKSAGUNG

In Robert Walsers Kurzprosatext *Über Mozarts „Don Juan“* veranlasst eine „Neueinstudierung“ der titelgebenden Oper zu folgender grundsätzlichen Überlegung:

Studium, hat das nicht immer beinahe einen Beigeschmack von etwas Tastendem, Unsicherem, von etwas, womit man „nicht fertig wird“, so, als wenn eine vorangegangene mühselige Schulung dringend nötig gewesen sei, eine Einübung, die natürlich in Ordnung war, denn das muß ja so sein [...]. (SW 18, 263)

Dass produktive Geistesarbeit Unsicherheit voraussetzt und dass bei der Auseinandersetzung mit Sprache und Literatur das behutsame Vortasten eine angemessene Denkbewegung ist, habe ich auf eindrucksvolle Weise durch Arno Dusini erfahren. Mit einer Vorlesungseinheit über Walsers *Der Gehülfe* hat er mein Germanistikstudium eingeleitet und damit einen ersten Impuls für meine Beschäftigung mit Robert Walser gegeben. Neben diesem folgenreichen frühen Fingerzeig verdanke ich Arno Dusini weitere Gedankenräume öffnende Lehrveranstaltungen, die zu den prägendsten und schönsten Erfahrungen meines Studiums gehörten und dieses zu viel mehr als einer Pflichtübung machten. Für seine feinfühlende Betreuung dieser Masterarbeit, für den Freiraum und den Halt, den er mir dabei gegeben hat, bin ich besonders dankbar. Sein ermutigendes Verständnis und sein herausforderndes Vertrauen waren mir eine entscheidende Hilfe. Dass mit den Gedanken, die der Zusammenarbeit der letzten Jahre entsprungen sind, „nicht fertig“ zu werden ist, bedeutet mir ein großes Geschenk und eine schöne Aussicht.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur von Robert Walser:

Werke. Berner Ausgabe. Hg. v. Lucas Marco Gisi, Reto Sorg, Peter Stocker u. Peter Utz, im Auftrag der Robert Walser-Stiftung Bern:

Walser, Robert: Briefe 1897-1920. Werke. Berner Ausgabe. Band 1. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte. Berlin: Suhrkamp 2018. (Sigle im Fließtext: BA 1)

Walser, Robert: Briefe 1921-1956. Werke. Berner Ausgabe. Band 2. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte. Berlin: Suhrkamp 2018. (Sigle im Fließtext: BA 2)

Walser, Robert: Briefe. Nachwort und Anhang. Werke. Berner Ausgabe. Band 3. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte. Berlin: Suhrkamp 2018. (Sigle im Fließtext: BA 3)

Walser, Robert: Fritz Kocher's Aufsätze. Werke. Berner Ausgabe. Band 4. Hg. v. Dominik Müller u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2020. (Sigle im Fließtext: BA 4)

Walser, Robert: Der Gehülfe. Werke. Berner Ausgabe. Band 6. Hg. v. Karl Wagner u. Reto Sorg. Berlin: Suhrkamp 2019. (Sigle im Fließtext: BA 6)

Walser, Robert: Geschichten. Werke. Berner Ausgabe. Band 10. Hg. v. Julia Maas u. Peter Stocker. Berlin: Suhrkamp 2021. (Sigle im Fließtext: BA 10)

Walser, Robert: Prosastücke. Werke. Berner Ausgabe. Band 12. Hg. v. Lucas Marco Gisi, Reto Sorg, Peter Stocker u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2019. (Sigle im Fließtext: BA 12)

Walser, Robert: Kleine Prosa. Werke. Berner Ausgabe. Band 13. Hg. v. Sabine Eickenrodt u. Peter Stocker. Berlin: Suhrkamp 2019. (Sigle im Fließtext: BA 13)

Walser, Robert: Der Spaziergang. Werke. Berner Ausgabe. Band 14. Hg. v. Lukas Gloor, Reto Sorg u. Irmgard Wirtz. Berlin: Suhrkamp 2020. (Sigle im Fließtext: BA 14)

Walser, Robert: Poetenleben. Werke. Berner Ausgabe. Band 15. Hg. v. Kerstin Gräfin von Schwerin u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2021. (Sigle im Fließtext: BA 15)

Sämtliche Werke in Einzelausgaben. 20 Bde. Hg. v. Jochen Greven:

Walser, Robert: Aufsätze. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Dritter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (Sigle im Fließtext: SW 3)

Walser, Robert: Kleine Dichtungen. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Vierter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (Sigle im Fließtext: SW 4)

Walser, Robert: Seeland. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Siebter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 7)

Walser, Robert: Die Rose. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Achter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 8)

Walser, Robert: Geschwister Tanner. Roman. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Neunter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 9)

Walser, Robert: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Elfter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (Sigle im Fließtext: SW 11)

Walser, Robert: Die Gedichte. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Dreizehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 13)

Walser, Robert: Komödie. Märchenspiele und szenische Dichtungen. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Vierzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 14)

Walser, Robert: Bedenkliche Geschichten. Prosa aus der Berliner Zeit. 1906-1912. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Fünfzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (Sigle im Fließtext: SW 15)

Walser, Robert: Träumen. Prosa aus der Bieler Zeit. 1913-1920. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Sechzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (Sigle im Fließtext: SW 16)

Walser, Robert: Wenn Schwache sich für stark halten. Prosa aus der Berner Zeit. 1921-1925. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Siebzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 17)

Walser, Robert: Zarte Zeilen. Prosa aus der Berner Zeit. 1926. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Achtzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 18)

Walser, Robert: Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit. 1927-1928. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Neunzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 19)

Walser, Robert: Für die Katz. Prosa aus der Berner Zeit. 1928-1933. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Zwanzigster Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: SW 20)

Aus dem Bleistiftgebiet. 6 Bde. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich entziffert u. hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang:

Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 1. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1925. Prosa. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (Sigle im Fließtext: ADBG 1)

Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 2. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1925. Gedichte und dramatische Szenen. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (Sigle im Fließtext: ADBG 2)

Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 3. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1925. „Räuber“-Roman. „Felix“-Szenen. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986. (Sigle im Fließtext: ADBG 3)

Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 4. Mikrogramme aus den Jahren 1926-1927. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. (Sigle im Fließtext: ADBG 4)

Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 5. Mikrogramme aus den Jahren 1925-1932. Prosa. Hg. v. Bernhard Echte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. (Sigle im Fließtext: ADBG 5)

Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. Band 6. Mikrogramme aus den Jahren 1925-1932. Gedichte und dramatische Szenen. Hg. v. Bernhard Echte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. (Sigle im Fließtext: ADBG 6)

Walser, Robert: Der Teich. Szenen. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Schweizerdeutschen v. Händl Klaus u. Raphael Urweider. Hg. v. Reto Sorg. Berlin: Insel 2014.

Weitere Literatur:

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Band 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

Agamben, Giorgio: Die kommende Gemeinschaft. Aus dem Italienischen v. Andreas Hiepko. Berlin: Merve 2003.

Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte. Aus dem Italienischen v. Davide Giuriato. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

Agamben, Giorgio: Warum war und ist Robert Walser so wichtig für mich? Übersetzt v. Andreas Hiepko. In: Robert Walser – Mikrogramme – Das kleine Welttheater, Akademie der Künste Berlin, 17.4.2005, <https://www.mikrogramme.de/giorgio-agamben/> (Zugriff am 28.10.2021).

Agamben Giorgio: „Europa muss kollabieren“. Interview von Iris Radisch mit Giorgio Agamben. In: Die Zeit, 27.8.2015, <https://www.zeit.de/2015/35/giorgio-agamben-philosoph-europa-oekonomie-kapitalismus-ausstieg> (Zugriff am 2.7.2016).

Agamben, Giorgio: Was ist der Schöpfungsakt? In: ders.: Die Erzählung und das Feuer. Aus dem Italienischen v. Andreas Hiepko. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017, S. 37–57.

Agamben, Giorgio: Pulcinella oder Belustigung für Kinder in 4 Szenen. Aus dem Italienischen v. Marianne Schneider. München: Schirmer/Mosel 2018.

Agamben, Giorgio: Der Gebrauch der Körper. Aus dem Italienischen v. Andreas Hiepko u. Michael von Killisch-Horn. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2020.

Amann, Jürg: Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern. Zürich: Diogenes 2006.

Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. Aus dem Französischen v. Caroline Neubaur u. Karin Kersten. München: dtv 2021.

Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words). Deutsche Bearbeitung v. Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 1979.

Bachtin, Michail M.: Sprechgattungen. Aus dem Russischen v. Rainer Grübel u. Alfred Sproede. Hg. v. Rainer Grübel, Renate Lachmann u. Sylvia Sasse. Berlin: Matthes und Seitz 2017.

Barthes, Roland: Die Krankheiten des Theaterkostüms. In: ders.: Ich habe das Theater immer sehr geliebt und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig. Hg. v. Jean-Loup Rivière. Berlin: Alexander Verlag 2002, S. 278–291.

Barthes, Roland:  ber mich selbst. Aus dem Französischen v. Jürgen Hoch. Berlin: Matthes und Seitz 2019.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 57–63.

Bausch, Pina: O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden. Hg. v. Stefan Koldehoff u. der Pina Bausch Foundation. Wädenswil: Nimbus 2016.

Benjamin, Walter: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Erster Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Bondy, Luc: Das Fest des Augenblicks. Gespräche mit Georges Banu. Aus dem Französischen v. Andres M ry. Salzburg/Wien: Residenz 1997.

Bondy, Luc: „Aktualität ist ein großer Betrug“. Interview von Anke D rr und Wolfgang H bel mit Luc Bondy. In: Der Spiegel, 12.7.1998, <https://www.spiegel.de/kultur/aktualitaet-ist-ein-grosser-betrug-a-e96a8d0b-0002-0001-0000-000007937954> (Zugriff am 5.7.2022).

Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater.  ber die Dramolette und szenischen Prosastücke. In: Chiarini, Paolo / Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 129–143.

Borowsky, Kay: Nachwort. In: Tschechow, Anton: Die Möwe. Komödie in vier Akten. Aus dem Russischen v. Kay Borowsky. Stuttgart: Reclam 1975, S. 69–78.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen v. Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen v. Kathrina Menke u. Markus Krist. Berlin: Suhrkamp 2006.

Butler, Judith: Wenn die Geste zum Ereignis wird. Aus dem amerikanischen Englisch v. Anna Wieder u. Sergej Seitz. Hg. v. Anna Babka u. Matthias Schmidt. Wien: Turia und Kant 2019.

Butler, Judith: Die Macht der Gewaltlosigkeit. Über das Ethische im Politischen. Aus dem Amerikanischen v. Reiner Ansén. Berlin: Suhrkamp 2020.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen v. Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

Duvanel, Adelheid: Fern von hier. Sämtliche Erzählungen. Hg. v. Elsbeth Dangel-Pelloquin. Zürich: Limmat 2021.

Echte, Bernhard: Versuch über das Groteske in Walsers Spätwerk. In: Chiarini, Paolo / Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): „Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 32–46.

Echte, Bernhard / Meier, Andreas (Hg.): Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Stäfa: Rothenhäusler 1990.

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

Echte, Bernhard (Hg.): Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Echte, Bernhard / Sorg, Reto: Frühe Werke (1898–1905). In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 76–78.

Fischli, Peter / Weiss, David: Plötzlich diese Übersicht. Zürich: Edition Stähli 1982.

Gabrisch, Anne: Robert Walser in Berlin. In: Hinz, Klaus-Michael / Horst, Thomas (Hg.): Robert Walser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 30–55.

Geck, Martin: Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik. Biografie. München: Siedler 2010.

Gees, Marion: Theater und Theatralität. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 301–304.

Giuriato, Davide: Kindheit, Naivität, Dilettantismus. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 337–340.

Goethe, Johann Wolfgang: Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775–1786. 2. Hg. v. Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker u. Gerhard H. Müller. Sämtliche Werke nach Epochen seines

Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. Band 2.2. München/Wien: Carl Hanser 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Hg. v. Hans-Jürgen Schings. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. Band 5. München/Wien: Carl Hanser 1988.

Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Band V. Dramatische Dichtungen III. Hg. v. Erich Trunz. München: C. H. Beck 1998.

Good, Paul: Roman Signer. Härtetest des Schönen. Köln: DuMont 2009.

Greven, Jochen: Anmerkungen. In: Walser, Robert: Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Zweiter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 129–133.

Greven, Jochen: „Er fährt nach dem Schwabenland“. Karl und Robert Walser in Stuttgart. Spuren 34. Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft 1996.

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, 1819. Werke. Forschungsausgabe. Abteilung III. Band 43. Hg. v. Hans-Jörg Uther. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 2004.

Groys, Boris: Looking at the Flow of Things. In: Wei Rales, Emily / Nemerov, Ali (Hg.): Peter Fischli David Weiss. Published on the occasion of the exhibition Peter Fischli David Weiss. May 2013–February 2015. Glenstone. Potomac/Köln: Glenstone/Walther König 2013, S. 247–249.

Gysin, Margrit: Über meine Arbeit. Figurentheater Margrit Gysin, <https://www.figurentheater-margrit-gysin.ch/ueber-meine-arbeit> (Zugriff am 24.11.2021).

Haenel, Adèle: „Ich mache kein Kino mehr“. Interview von Christopher Wurmdobler mit Adèle Haenel. Wien: FAQ Magazine, Nummer 65, Mai–Juni 2022, S. 34–42.

Handke, Peter / Oberender, Thomas: Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater. Berlin: Suhrkamp 2014.

Handke, Peter: o. T. Aus dem Französischen v. Peter Stephan Jungk. In: Layton, Geoffrey (Hg.): In die Luft schreiben. Luc Bondy und sein Theater. Berlin: Alexander 2017, S. 265–268.

Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land. In: ders.: Theaterstücke 2. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 7–122.

Handke, Peter: Der Große Fall. In: ders.: Prosa 6. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 629–797.

Handke, Peter: Innere Dialoge an den Rändern. 2016–2021. Salzburg: Jung und Jung 2022.

Hauptmann, Gerhart: Die Ratten. Berliner Tragikomödie. In: ders.: Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe. Band II. Dramen. Hg. v. Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen 1996, S. 731–831.

Heffernan, Valerie: Versstücke, Szenen und Dialoge der Berner Zeit. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 214–216.

Hirschhorn, Thomas: Dossier „Robert Walser-Sculpture“. Robert Walser-Sculpture, <https://robertwalser-sculpture.com/informations/> (Zugriff am 21.4.2022).

Hobus, Jens: *Komödie* (1919). In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 82–90.

Hollmer, Heide / Meier, Albert: Kommentar. In: Moritz, Karl Philipp: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2006, S. 907–1355.

Hopfengart, Christine: Zwittergeschöpfe – Klees Handpuppen zwischen Kunst und Kasperltheater. In: Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.): Paul Klee. Handpuppen. Bern/Ostfildern: Zentrum Paul Klee/Hatje Cantz 2006, S. 8–31.

Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Aus dem Niederländischen v. H. Nachod. Reinbek b. H.: Rowohlt 1987.

Jagow, Bettina von / Jahraus, Oliver: Kafkas Tier- und Künstlergeschichten. In: dies. (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 530–552.

Jelinek, Elfriede: er nicht als er. (zu, mit Robert Walser). Ein Stück. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

Kafka, Franz: Amerika. In: ders.: Die Romane. Amerika. Der Prozeß. Das Schloß. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1976, S. 5–255.

Kafka, Franz: Der Verschollene. Hg. v. Jost Schillemeit. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983.

Kafka, Franz: Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse. In: ders.: Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1994, S. 350–377.

Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich (1854/55). Erster und zweiter Band. Hg. v. Karl Grob, Walter Morgenthaler, Peter Stocker u. Thomas Binder. Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. unter der Leitung v. Walter Morgenthaler. Band 11. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2005.

Kleihues, Alexandra: Robert Walsers dramatische Szenen der Berner Zeit im theaterhistorischen Kontext. In: Groddeck, Wolfram / Sorg, Reto / Utz, Peter / Wagner, Karl (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München: Fink 2007, S. 229–236.

KLL: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman in vier Teilen von Karl Philipp Moritz. In: Kindlers Literatur Lexikon im dtv. Band 3. A–Ara. Begr. v. Wolfgang von Einsiedel. Hg. v. Gert Woerner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974, S. 1082–1083.

KLL: Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse. Erzählung von Franz Kafka. In: Kindlers Literatur Lexikon im dtv. Band 12. Ja–Krc. Begr. v. Wolfgang von Einsiedel. Hg. v. Rolf Geisler u. Rudolf Radler. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974, S. 5016–5017.

Kräuchi, Heidi: Karl Walser. Sein Beitrag zur Entwicklung des Bühnenbildes. Dissertation, Universität Wien: 1976.

Kronauer, Brigitte: Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs. In: dies.: Aufsätze zur Literatur. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 43–52.

Kronauer, Brigitte: Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan. Zu Robert Walser. In: dies.: Favoriten. Aufsätze zur Literatur. Stuttgart: Klett-Cotta 2010, S. 96–112.

Krüger, Michael: Worte über dem Abgrund. In: Die Zeit, 2.6.2021, <https://www.zeit.de/2021/23/adelheid-duvanel-fern-von-hier-erzaehlungen-sammlung-rezension> (Zugriff am 7.6.2021).

Lambrecht, Tobias: Theater. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 381–384.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.

Linder, Kaa: Jurybegründung. Schweizer Kulturpreise, Bundesamt für Kultur: Margrit Gysin. Grande Dame des Figurentheaters. Schweizer Theaterpreis 2017, <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/theater/theater-archiv/theater-2017/theater-2017/margrit-gysin.html> (Zugriff am 24.11.2021).

Lukács, Georg: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas. Aus dem Ungarischen v. Dénes Zalán. Hg. v. Frank Benseler. Darmstadt: Luchterhand 1981.

Mächler, Robert / Greven, Jochen: Nachwort. In: Walser, Robert: Komödie. Märchenspiele und szenische Dichtungen. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Vierzehnter Band. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 243–253.

Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

Marivaux, Pierre Carlet de: Triumph der Liebe. Komödie in drei Akten. Aus dem Französischen v. Gerda Scheffel. Frankfurt a. M.: Fischer 1986.

Millar, Jeremy: Wanderweg. In: Mack, Gerhard / Bosch, Paula van den / Millar, Jeremy (Hg.): Roman Signer. London/New York: Phaidon 2006, S. 101–109.

Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. In: ders.: Werke. Erster Band. Autobiographische und poetische Schriften. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 33–399.

Müller, Dominik: Text und Bild. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 283–289.

Müller, Michael: Kafka, Franz: Der Verschollene. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kindlers Literatur Lexikon. Stuttgart: Metzler 2020, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-476-05728-0_7040-1 (Zugriff am 17.11.2022).

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. 1. Erstes und Zweites Buch. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. H.: Rowohlt 1978.

Musil, Robert: Literarische Chronik (II). In: ders.: In Zeitungen und Zeitschriften I. Gesamtausgabe. Band 9. Hg. v. Walter Fanta. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2020, S. 259–270.

Pohl, Klaus: Sein oder Nichtsein. Roman. Berlin: Galiani 2021.

Pollesch, René: Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel. In: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin: Kadmos 2010, S. 243–248.

R. Ma.: Sei personaggi in cerca d'autore. Drama von Luigi Pirandello. In: Kindlers Literatur Lexikon im dtv. Band 20. Scu–Srñ. Begr. v. Wolfgang von Einsiedel. Hg. v. Rolf Geisler u. Rudolf Radler. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974, S. 8587f.

Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Wissenschaftliche Sonderausgabe. Berlin: Suhrkamp 2019.

Reinhardt, Max: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Hg. v. Franz Hadamowsky. Wien: Georg Prachner 1963.

Riha, Karl: Commedia dell'arte. Mit den Figurinen Maurice Sands. Frankfurt a. M.: Insel 1980.

Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder Über die Erziehung. Aus dem Französischen u. hg. v. Ludwig Schmidts. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1998.

Ruprecht, Lucia: Performanz. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 299–301.

Schildmann, Mareike: Poetik der Kindheit. Literatur und Wissen bei Robert Walser. Göttingen: Wallstein 2019.

Schiller, Friedrich: Die Räuber. In: ders.: Semele. Die Räuber. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Kabale und Liebe. Bearb. v. Regine Otto. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. 2. Hg. v. Hans-Günther Thalheim. Berlin/Weimar: Aufbau 2005, S. 29–431.

Schulze-Reimpell, Werner: Libgart Schwarz. In: Brauneck, Manfred / Beck, Wolfgang (Hg.): Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Reinbek b. H.: Rowohlt 2007, S. 663.

Schweizer Kulturpreise, Bundesamt für Kultur: Margrit Gysin. Grande Dame des Figurentheaters. Schweizer Theaterpreis 2017, <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/theater/theater-archiv/theater-2017/theater-2017/margrit-gysin.html> (Zugriff am 24.11.2021).

Sebald, W. G.: Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München/Wien: Hanser 1998.

Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser. Hg. v. Lukas Gloor, Reto Sorg u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2021.

Shakespeare, William: The Sonnets / Die Sonette. Englisch und in ausgewählten deutschen Versübersetzungen. Hg. v. Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam 2014.

Shakespeare, William: Shakespeare's Hamlet. Übersetzt v. A. W. Schlegel. Berlin/Boston: De Gruyter 2017.

Shakespeare, William: Shakespeare's Sonnette. Übersetzt v. Karl Lachmann. Berlin/Boston: De Gruyter 2019.

Signer, Roman: KUB Projekt 2021. Roman Signer Installation am Bielbach. Bielerhöhe, Montafon. Kunsthaus Bregenz, <https://www.kunsthaus-bregenz.at/ausstellungen/kub-projekt-roman-signer/> (Zugriff am 4.11.2021).

Signer, Roman: Der Explosive. Interview von Antje Mayer-Salvi mit Roman Signer. In: C/O Vienna Magazine, <https://www.co-vienna.com/de/leute/der-explosive/> (Zugriff am 7.12.2021).

Sontag, Susan: Foreword: Walser's Voice. In: Walser, Robert: The Walk. Translated by Christopher Middleton and others. Cork: Profile Books 2013, S. 7–8.

Sorg, Reto: „Doch stimmt bei all dem etwas nicht“. Robert Walser als Vorleser eigener Texte. In: Groddeck, Wolfram / Sorg, Reto / Utz, Peter / Wagner, Karl (Hg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung. München: Fink 2007, S. 61–74.

Sorg, Reto: Nachwort. „Sein Kopf ist ein ganzes Buch voller Geschichten“. In: Walser, Robert: Der Teich. Szenen. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Schweizerdeutschen v. Händl Klaus u. Raphael Urweider. Hg. v. Reto Sorg. Berlin: Insel 2014, S. 63–73.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Erster Band. Hg. v. Wolfgang Frühwald u. Walter Hettche. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Band 4,1. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1997.

Streeruwitz, Marlene: Mehr Theater machen: Marlene Streeruwitz fordert neue Kulturpolitik. In: Der Standard, 21.3.2021, <https://www.derstandard.at/story/2000125162177/mehr-theater-macheneine-neue-kulturpolitik-muss-her> (Zugriff am 7.4.2021).

Sucher, C. Bernd: Ludo ergo sum. Schauspiele des Begehrens. In: ders. (Hg.): Luc Bondy – Erfinder, Spieler, Liebhaber. Edition Burgtheater. Band 3. Salzburg/Frankfurt a. M./Wien: Residenz 2002, S. 34–108.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 1880–1950. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.

Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 4. Hg. v. Henriette Beese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

Tschechow, Anton: Die Möwe. Komödie in vier Akten. Aus dem Russischen v. Kay Borowsky. Stuttgart: Reclam 1975.

Utz, Peter: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

Utz, Peter: Inszenierungen der Sprache. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 253–261.

Vienne, Gisèle: Interview by Vincent Théval with Gisèle Vienne for the Festival d’Automne à Paris 2019, <https://www.g-v.fr/en/shows/letang/> (Zugriff am 13.1.2022).

Vienne, Gisèle: Interview von Vincent Théval mit Gisèle Vienne für das Festival d’Automne à Paris 2019. In: Programmheft zur Produktion *Der Teich*. Internationales Sommerfestival, Kampnagel Hamburg 2021.

Villwock, Peter: Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993.

Vischer, Theodora: Labile Balance. Alexander Calder & Fischli/Weiss. Eine Einführung. In: dies. (Hg.): Alexander Calder & Fischli/Weiss. Riehen b. Basel/Ostfildern: Fondation Beyeler/Hatje Cantz 2016, 16–23.

Vogl, Joseph: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München: Fink 1990.

Wilkins, Luke: Adelheid Duvanel: „Es gibt aber Menschen, die sich nicht an das Hiersein gewöhnen können“. In: Neue Zürcher Zeitung, 22.5.2021, <https://www.nzz.ch/feuilleton/adelheid-duvanel-trotzte-der-verzweiflung-ein-grosses-werk-ab-ld.1624072> (Zugriff am 22.5.2021).

Winkler, Angela: Mein blaues Zimmer. Autobiographische Skizzen. Mit Brigitte Landes. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019.

Zadek, Peter: My Way. Eine Autobiographie. 1926–1969. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998.

Zadek, Peter: Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003.

Zadek, Peter: Die heißen Jahre. 1970–1980. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006.

Zadek, Peter / Dermutz, Klaus: Nahaufnahme Peter Zadek. Gespräche mit Klaus Dermutz. Berlin: Alexander 2007.

Zadek, Peter: Die Wanderjahre. 1980–2009. Hg. v. Elisabeth Plessen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010.

Zellweger, Katja: Familie Walser. In: In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 16–18.

Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.): Paul Klee. Handpuppen. Bern/Ostfildern: Zentrum Paul Klee/Hatje Cantz 2006.

Zihlmann, Franziska: Zeittafel. In: Gisi, Lucas Marco (Hg.): Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2018, S. 7–12.

Zinniker, Otto: Robert Walser der Poet. Zürich: Werner Classen 1947.

Zitzmann, Marc: Lasst uns die Puppen malträtiert. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.1.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/pariser-festival-d-automne-lasst-uns-die-puppen-maltraetieren-17723378.html> (Zugriff am 12.1.2022).

Filme, Videos, Fernseh- und Radiobeiträge:

Belz, Corinna: Peter Handke. Bin im Wald. Kann sein, daß ich mich verspäte. Berlin: Piffli Medien 2017.

Breth, Andrea: Interview. Ö1-Kulturjournal, 19.6.2015, <https://oe1.orf.at/artikel/410298/Interview-mit-Andrea-Breth> (Zugriff am 11.10.2021).

Kronauer, Brigitte: Brigitte Kronauer: Meisterin der Boshaftigkeit. Sternstunde Philosophie. SRF Kultur, 5.12.2010, <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/brigitte-kronauer-meisterin-der-boshaftigkeit?urn=urn:srf:video:22a92260-c18a-40dc-b249-619a998bfa86> (Zugriff am 12.8.2020).

Liechti, Peter: Signers Koffer. Unterwegs mit Roman Signer. Berlin: absolut Medien 2003.

Signer, Roman: Pressekonferenz: KUB Projekt 2021 – Roman Signer – Installation am Bielbach. Kunsthaus Bregenz, <https://www.youtube.com/watch?v=dDJ1JmquH6g> (Zugriff am 4.11.2021).

Signer, Roman: Vermittlungsfilm: KUB Projekt 2021 Roman Signer. Kunsthaus Bregenz, <https://www.youtube.com/watch?v=X868oQqzly8> (Zugriff am 4.11.2021).

ABSTRACT

Beschäftigt sich diese Masterarbeit ihrem Titel zufolge mit *Robert Walsers Texte[n] für ein scheues Theater*, so meint der angedeutete allgemeine Begriff ‚Theatertexte‘ sowohl Walsers dramatische Texte als auch seine (Kurz-)Prosatexte, in denen das Theater thematisiert wird. Auch die Präposition ‚für‘ ist auf doppelte Weise zu verstehen: Sie betont einerseits Walsers Absicht, Texte zu schreiben, die auf der Bühne eine konkrete Realisierung finden können, und lässt andererseits sein Bestreben erkennen, schreibend seiner Idealvorstellung von Theater zur Geltung zu verhelfen. Das anspruchsvolle Walser’sche Theaterverständnis darzustellen, ist das wesentliche Anliegen dieser Arbeit. Zu seiner Veranschaulichung dient das in Walsers Werk mehrmals wiederkehrende Motiv junger Menschen, die – in Folge ihrer kindlichen Freude am Theaterspiel und ihrer jugendlichen Theaterfaszination – Schauspieler/innen werden wollen, mit diesem Vorhaben jedoch scheitern, da man ihnen unter anderem vorwirft, zu „schüchtern“ (BA 10, 63) zu sein. Eine auf die Person Walsers bezogene, autobiografische Lesart, die sich hier aufdrängt, stellt nicht das zentrale Interesse dar, vielmehr wird gezeigt, wie sich Walser um die Neuinterpretation eines literarisch traditionsreichen Motivs bemüht. Dass er dabei früher wie heute geltenden Theaterkonventionen widerspricht, soll nicht daran hindern, in der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit nach Beispielen zu suchen, die zeigen, wie ein Theater im Sinne Walsers verwirklicht werden kann. Für Peter Handke etwa verkörpert der 2015 verstorbene Regisseur Luc Bondy „[d]en Satz Robert Walsers [...], wonach das wirkliche Theater ‚scheu‘ zu sein habe“⁷⁶⁵. Die Scheu charakterisiert das von Walser imaginierte Theater auf so genaue und zugleich vieldeutige Weise, dass sie titelgebende Verwendung findet und dieser Arbeit als „Kompaß“⁷⁶⁶ dient. Sie wird nicht so sehr als eine Eigenschaft, sondern als eine (selbst-)bewusste Haltung, als ein ästhetisches Prinzip verstanden, das auf einem Sich-Zurücknehmen, auf dem Mut zur Verweigerung, auf ernster Kindlichkeit, auf Kontemplation etc. beruht. Als solches stellt sie das Theater vor Herausforderungen und eröffnet ihm neue Möglichkeiten.

⁷⁶⁵ Handke, Peter: o. T., S. 268.

⁷⁶⁶ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land, S. 27.