

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Simona Kopřivová

Die Bürger-Künstler-Problematik in Robert Walsers Romanen

Problematika měštanské a umělecké existence v románech Roberta
Walsera

Bourgeois and Artist in Robert Walser's Novels

Praha 2011

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

Děkuji Mgr. Štěpánu Zbytovskému, Ph.D. za vstřícný přístup a podnětné konzultace během vypracovávání této diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. 7. 2011

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá tématem měšťanské a umělecké problematiky v berlínských románech Roberta Walsera. Kapitola první zasazuje titulní tématu historického a společenského kontextu německé jazykové oblasti přelomu 19. a 20. století, přičemž zohledňuje také vývoj ve Švýcarsku, ze kterého Robert Walser pocházel. Kapitola druhá se zabývá literaturou přelomu století, charakteristikou nejdůležitějších literárních směrů a v neposlední řadě také literárními tendencemi ve Švýcarsku. Jelikož se v případě titulní problematiky jedná o fenomén hojně se vyskytující v literárních dílech přelomu 19. a 20. století, věnuje se třetí kapitola Walsеровým současníkům, kteří ve svých dílech měšťansko-uměleckou problematiku reflektovali. Čtvrtá kapitola představuje osobnost Roberta Walsera a v souvislosti s titulní tematikou stručně odkazuje na krátkou prózu z berlínského období. Kapitola pátá je pak analýzou jednotlivých Walsеровých románů *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* a *Jakob von Gunten*.

Klíčová slova: Robert Walser, měšťanská a umělecká problematika, literatura přelomu století, Bildungsroman, umělec, společnost

Annotation

This thesis examines the urban and artistic themes found in the Berlin novels of Robert Walser. It is based on an exploration of the novels *The Tanners*, *The Assistant* and *Jakob von Gunten*. The introductory chapter defines the subject of research and sets out the aims of the thesis. The second chapter places the subject of the title in the historical and social context of the German-speaking world at the turn of the 19th and 20th centuries, while also taking in developments in Walser's native Switzerland. The third chapter examines the literature of the turn of the century, identifying the era's most important literary currents, and also looks at literary trends in Switzerland. As urban and artistic themes appear in such abundance in the literature of the turn of the 19th and 20th centuries, the fourth chapter is devoted to Walser's contemporaries, who also reflected on them in their work. Chapter five examines Walser's personality and, in connection with the subject of the title, briefly refers to the short prose of his Berlin period. Individual novels by the author are analysed in chapters six through eight, and compared in chapter nine. The concluding chapter then summarises the thesis's observations and findings.

Key words: Robert Walser, artist, society, turn of the century literature, Bildungsroman

Inhaltsverzeichnis:

1	Einleitung.....	1
2	Geschichtlicher Hintergrund in Deutschland, Österreich und der Schweiz am Ausgang des 19. Jahrhunderts	3
2.1	Deutschland	3
2.1.1	Außenpolitische Bestrebungen des wilhelmischen Kaiserreichs.....	3
2.1.2	Innenpolitische Situation in Deutschland	5
2.1.3	Deutsche Gesellschaft um die Jahrhundertwende.....	6
2.2	Österreich.....	8
2.3	Die Schweiz	9
3	Literatur der Jahrhundertwende	12
3.1	Literatur der spätbürgerlichen Ära.....	14
3.1.1	Einfluss Nietzsches auf die Literatur der Jahrhundertwende.....	15
3.2	Erste Phase des Zeitabschnittes: Impressionismus	16
3.3	Zweite Phase des Zeitabschnittes: Die Stilkunst	18
3.3.1	Literatur der Décadence	18
3.4	Literatur in der Schweiz.....	19
4	Die Bürger-Künstler-Problematik bei Robert Walsers Zeitgenossen.....	22
4.1	Exkurs: Zur Geschichte des Künstlertums.....	24
4.2	Die Bürger-Künstler Problematik bei Thomas Mann.....	26
4.2.1	Die frühen Künstlernovellen.....	28
4.3	Die Bürger-Künstler-Problematik bei Hermann Hesse	34
4.4	Die Bürger-Künstler-Problematik bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal ...	40
4.4.1	Stefan George.....	41
4.4.2	Hugo von Hofmannsthal.....	43
4.5	Zusammenfassung.....	47
5	Das Leben und Werk Robert Walsers.....	48
5.1	Biographie.....	48
5.1.1	Kindheit und Jugend	48
5.1.2	Aufenthalt in Berlin: 1905-1913.....	51
5.1.3	Bieler Zeit: 1913 – 1920	54
5.1.4	Berner Zeit: 1921-1928.....	56
5.1.5	Heilanstalt Waldau: 1929-1933	57
5.1.6	Pflege- und Heilanstalt Herisau: 1933-1956.....	58
5.2	Zum Verständnis der Bürger-Künstler-Problematik bei Robert Walser.....	59
5.2.1	Kurzprosa mit Bezug zur Bürger-Künstler-Problematik	61
6	Zur Romananalyse von <i>Geschwister Tanner</i> , <i>Der Gehülfe</i> und <i>Jakob von Gunten</i> unter dem Gesichtspunkt der Bürger-Künstler-Problematik.....	65
6.1	Allgemeine Einführung.....	65
6.2	Geschwister Tanner	67
6.2.1	Zur Entstehungsgeschichte	67
6.2.2	Aufbau und Handlung des Romans	68
6.2.3	Wahl und Charakteristik des Handlungsortes.....	70
6.2.4	Wahl und Charakteristik der Romanfiguren.....	71
7	Der Gehülfe.....	81
7.1	Zur Entstehungsgeschichte:	82
7.2	Aufbau und Handlung des Romans:	82

7.3	Wahl und Charakteristik des Handlungsortes.....	84
7.4	Wahl und Charakteristik der Romanfiguren.....	85
8	Jakob von Gunten	92
8.1	Zur Entstehungsgeschichte.....	92
8.2	Aufbau und Handlung des Romans	92
8.3	Charakteristik des Handlungsortes	93
8.4	Wahl und Charakteristik der Romanfiguren.....	94
9	Zusammenschau der Romane	96
9.1.1	Explizite Reflektion der Titelbegriffe „Bürger/Künstler“	96
9.1.2	Autor-Figur-Verhältnis	97
10	Schlussbetrachtung:	100
11	Literaturverzeichnis:	102

Kurzzeichenverzeichnis:

Bd.	Band
ebd.	ebenda
f.	folgende Seite
ff.	folgende Seiten
s.	siehe
S.	Seite
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

Siglen:

SW	Sämtliche Werke in Einzelausgaben
GT	Geschwister Tanner
Ge	Der Gehülfe
JvG	Jakob von Gunten

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Bürger-Künstler-Problematik in Robert Walsers Romanen, die zwischen den Jahren 1907-1909 entstanden sind. Diese verfasste er während seines dritten Aufenthaltes in Berlin, weshalb man im Allgemeinen von den „Berliner Romanen“ spricht. Es handelt sich dabei um die Romanwerke *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten*. Sie bilden auch den Ausgangspunkt für meine Untersuchung, die auf folgenden Fragestellungen beruht: Wie wirkt sich die Bürger-Künstler-Thematik auf die verschiedenen Komponenten der narrativen Struktur der Romane aus? Wie zeigt sich dieser Themenkomplex in der Figurenwahl? Kann eine Entwicklung der Thematik vom ersten bis zum dritten Roman beobachtet werden? Und welche Aussagen lassen sich über das Verhältnis von Figuren und Autor treffen?

Vor der Analyse der Romane ist zunächst die geschichtliche und weltanschauliche Situation im deutschsprachigen Raum in den Jahren vor und kurz nach 1900 zu skizzieren, um so den realgeschichtlichen Hintergrund für die Betrachtung der Romane zu liefern. Dabei wird der Blick auch auf die spezifische Situation in der Schweiz gerichtet. Des Weiteren folgt eine allgemeine Darstellung der Literatur der Jahrhundertwende, um die verschiedenen und manchmal auch gegenläufigen literarischen Tendenzen dieser Zeit vor Augen zu führen, um dadurch Walsers Position im Spektrum der Literatur um die Jahrhundertwende besser verorten zu können.

Um die Darstellung des Bürgertums und das Künstlertums, die meist als diametral gegenübergestellte Lebenssphären vorgestellt werden, als ein wichtiges Motiv der Literatur der Jahrhundertwende aufzuzeigen, werden Walsers deutschschreibende Zeitgenossen besprochen, die sich mit der dieser Problematik in ihrem Schaffen auseinandersetzten. Im Anschluss werden Walsers Biographie vorgestellt und die einzelnen Romane im Hinblick auf die vorgegebenen Fragestellungen ausführlich analysiert.

Robert Walser Hermann Hesse, Franz Kafka, und Christian Morgenstern äußerten sich über seine Werke durchweg positiv. Dennoch hatte Robert Walser wenig Erfolg beim zeitgenössischen Publikum. Auf Grund seines Rückzuges aus dem literarischen und

gesellschaftlichen Leben in den 1930er Jahren geriet er bald in Vergessenheit. Erst in den 1970er Jahren fand in der schweizer Germanistik eine Wiederentdeckung des Autors statt. In Tschechien war Walser bis in die 2000er Jahre hinein weitgehend unbekannt – dies änderte sich erst mit Radovan Charváts Übersetzungen der drei Berliner Romane.

Die Auseinandersetzung mit dem Werk Walsers ist besonders interessant in Hinblick auf die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Autor-Ich und Erzähler-Ich, da sich in seinen Romanen viele autobiographische Züge finden. Walsers einzelgängerische und solipsistische Lebensweise, die auch seine Hauptfiguren charakterisiert, trägt zu einer Art mythischem Autor-Bild bei, das es näher zu untersuchen gilt. Die Tatsache, dass sich der Autor Walser sowohl vom bürgerlichen Milieu als auch von seinen Künstlerkollegen distanzierte, lässt eine Beschäftigung mit dem um die Jahrhundertwende verstärkt auftretenden Bürger-Künstler-Gegensatz lohnenswert erscheinen.

2 Geschichtlicher Hintergrund in Deutschland, Österreich und der Schweiz am Ausgang des 19. Jahrhunderts

2.1 Deutschland

Die in den 1870er Jahren in Deutschland in vollem Umfang einsetzende Industrialisierung rief eine ganze Reihe begleitender Phänomene hervor, die unter dem Sammelbegriff „Modernisierungsprozesse“ zusammenzufassen sind. Die Rede ist beispielsweise vom raschen Anwachsen der Bevölkerung, verstärkter Mobilität, Verstädterung, sozialer Umschichtung sowie von der Etablierung einer Arbeiterbewegung. Die Modernisierungsprozesse führten am Ausgang des 19. Jahrhunderts in der okzidentalen Welt einen „einmaligen, von den alten Hochkulturen deutlich unterschiedenen Typus der sozialen Organisation“¹ herbei, d.h. es fand ein struktureller Wandel statt. Dieser erfasste alle Subsysteme der Gesellschaft (Wirtschaft, Politik, Wissenschaft, Recht, Kultur) und führte grundlegende Änderungen herbei. Nach Luhmann² reagiert die Gesellschaft auf den Wandel ihrer Struktur mit Veränderung ihrer „Semantik“³. Dieser Aspekt nimmt für das Verständnis der Verhältnisse im wilhelminischen Deutschland der Jahrhundertwende eine Schlüsselrolle ein.

2.1.1 Außenpolitische Bestrebungen des wilhelmischen Kaiserreichs

Das neue deutsche Kaiserreich der 1890er Jahre erlangte unter Kaiser Wilhelm II., der 1888

¹Thomé, Horst: Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle. In: Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur vom 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bd. 7, Carl Hanser Verlag, 2000, S.16.

²Niklas Luhmann (1927-1998) war ein deutscher Soziologe und Begründer der soziologischen Systemtheorie. Vgl. ebd., S. 22f.

³Hier als Terminus technicus im Rahmen einer soziologischen Systemtheorie, vertreten etwa von Parsons und Luhmann - unter Semantik wird der gesamte Wissensvorrat (das offizielle Gedächtnis bzw. grundlegende kulturelle Erbe) des Gesellschaftssystems verstanden, der dauerhaft, wiederverwendbar und sozial übergreifend zur Verfügung steht. Dabei beinhalten systemspezifische Semantiken jeweils sozial bedeutsame und bewahrens-werte Leitvorstellungen, die sich aus Standardisierungen des Empfindens, Denkens, Handelns und Redens ergeben haben (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Semantik>)

auf den Thron gelangte, erneut seine Weltgeltung. Wie die anderen Großmächte (England, Frankreich, Spanien, Portugal und Holland) verschrieb es sich, wenn auch mit wesentlicher Verspätung, dem „Imperialismus“. Die Welt stand im Zeichen des Handels und der Industrie. Infolgedessen war die Erschließung neuer Rohstoffquellen und Absatzgebiete eine logische Begründung für die Kolonisierung überseeischer Gebiete.

Da Deutschland zur Weltverteilung als aller letztes zugestoßen war, konnte es für sich nur einige übriggebliebene Landgebiete von nicht allzu großer ökonomischen Bedeutung beanspruchen.⁴ Kaiser Wilhelm II. war bereit, den deutschen Industriekonzernen zu größeren Erträgen zu verhelfen und scheute nicht, sein Ziel mit militärischer Taktik zu erreichen. Man begann zunächst mit einer konsequenten Germanisierungspolitik in den Provinzen Posen und Westpreußen und wandte sich dann nach außen. Beispielhaft für diesen neuen Kurs waren Aktionen wie der Bau der Bagdadbahn (ab 1893), mit dem man die Türkei unter die Kontrolle des Deutschen Reiches zu bringen versuchte, die Krüger-Depesche (1896), um den Vormarsch der Engländer in Südafrika zu stoppen oder die Niederwerfung des Boxeraufstandes (1900), um aller Welt die militärische Stärke Deutschlands zu demonstrieren. Als Neuankömmling im Gremium der „Herrenvölker“ war Deutschland unter den Großmächten unbeliebt, besonders als es sein Kriegsflottenprogramm anlaufen ließ.

In der Luft hing ein dauerhaftes Risiko eines Kriegsausbruchs und einer internationalen Krise. Reibereien unter den Großmächten waren an der Tagesordnung und das geistige Klima der Zeit wurde vom nationalen Chauvinismus und Intoleranz geprägt.

Der aggressive Patriotismus schlug in Deutschland bald seine Wurzeln. Eine der wirksamsten Stützen dieser Bestrebungen war der 1891 gegründete „Alldeutsche Verband“, der in seiner Propaganda zu hemmungslosen Annexionen aufforderte, wobei er sich auf die „naturegegebene“ Überlegenheit der germanischen Rasse berief. Er vertrat die Ansicht, die Schweiz, Holland und das Baltikum zu annektieren, des Weiteren dann Südafrika und Brasilien zu deutschen Kolonien zu machen und schließlich auch in die Türkei durchzudringen. Eine ähnlich gestimmte Vereinigung war der 1898 gegründete „Deutscher Flottenverein“, der sich die Popularisierung der Flottenpolitik zur Aufgabe machte.⁵

⁴Schmidt, Hugo: Impressionismus, Stilkunst. Geschichte der deutschen Literatur 3. Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. Hrsg. Ehrhard Bahr. A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2. Auflage, 1998, S. 161ff.

⁵Vgl. Hamann, Richard/Hermand, Jost: Impressionismus. Akademie-Verlag-Berlin, 2. Auflage, 1966, S. 14ff.

2.1.2 Innenpolitische Situation in Deutschland

Das neue politische und nationale Bewusstsein wurde durch die schnell fortsschreitende ökonomische und soziale Umbildung der deutschen Gesellschaft begleitet. Die frühe Industrialisierungsphase der 70er Jahre mündete für Deutschland in wichtige Erfolge im Bereich des Handels, der Wirtschaft und der Wissenschaft. Im Rahmen der Wissenschaft waren es hauptsächlich die Naturwissenschaften, die sich aufgrund deren Nutzbarkeit für das Alltagsleben einer Sonderstellung erfreuten. Auf der einen Seite verbuchten Industrialisierung und Kapitalismus große Erfolge für Deutschland als Ganzes, auf der anderen Seite waren sie die Ursache für das Leiden des Einzelnen, vor allem für die Vertreter des Großstadtproletariats, die unter Ausbeutung und schlechten Arbeits- und Lebensbedingungen zu leiden hatten. Die Lösung sozialer Fragen wurde immer dringlicher.

Bereits 1869 wurde die Sozialdemokratische Partei durch August Bebel und Wilhelm Liebknecht gegründet, die dann 1875 nach Vereinigung mit Ferdinand Lassalles Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein in Gotha zur Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands (SAPD) wurde. Diese setzte sich maßgeblich für die Rechte der Arbeiterklasse ein. Nach der Billigung des sog. „Sozialistengesetzes“ durch den Reichstag waren alle sozialistische und sozialdemokratische Vereinigungen verboten und ihre Tätigkeit eingestellt. Schließlich wurde 1890 das Sozialistengesetz aufgehoben und die SAPD in Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) umbenannt. Noch vor ihrer Umbenennung galt sie mit 1.427.000 Stimmen zum ersten Mal als die wählerstärkste Partei des Reiches. Mit anderen Worten ist der Sozialismus vom „Staatsfeind“ zum respektierten Element der Parteilandschaft Deutschlands geworden. Die vom Sozialismus geforderte Gleichstellung fand aber kein Gehör bei den Angehörigen anderer Gesellschaftsschichten als beim Proletariat selbst. Und dieser beklagte sich wiederum über ihn, weil er den Nimbus des Staatsfeindes revolutionärer Prägung verloren hatte. Was sich in der Gesellschaft abzeichnete war eine erneute Zuwendung zum Autoritärem. Die Restauration setzte langsam ein. Am treffendsten lassen sich „imperialistische“ und restaurative Tendenzen in der Gesellschaft anhand folgender Äußerung von Detlev von Liliencron ablesen, die seinem Briefwechsel mit Hermann Friedrich zu entnehmen sind:

„Gesetzt, der Wahnsinn einer sozialdemokratischen Gleichstellung ließe sich durchführen, wie grenzenlos langweilig wäre das! Nein, den sozialdemokratischen Unsinn verstehe ich nicht....[der Kaiser ist mir ein

Abglanz der Heiligkeit, für ihn und mein deutsches Vaterland gebe ich den letzten Atemzug. Alles Übrige halte ich für Nonsens. Wie? Was? He? Etwa: Menschenrechte? Ha, ha, ha, Menschenrechte! ...Nein, nein die Knute ist gut.“⁶

2.1.3 Deutsche Gesellschaft um die Jahrhundertwende

Bereits im 18. Jahrhundert begann sich die Ständegesellschaft des alten Europa zu einer funktional differenzierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts umzustrukturieren. Dieser Prozess ist am Ausgang des 19. Jahrhunderts noch voll im Gange. Mitglieder bürgerlicher Schichten definierten sich nach wie vor über den Eliteberuf, dem sie immer noch einen persönlichen Bildungswert zuschreiben konnten. Vor der sich verändernden und unberechenbaren Außenwelt suchte der Mensch Zuflucht in der Familie. Denn sie war nach bürgerlichem Selbstverständnis nicht der gesellschaftlichen Rationalität verpflichtet und konnte deshalb als Ort des selbstbestimmten Lebens geschätzt werden. Der eigentliche Mensch, wie Thomé⁷ behauptet, verwirklichte sich am Ausgang des 19. Jahrhunderts noch in der familiären Intimität. Beruf und Familie waren seine zwei wichtigsten Stützen. Allerdings ließ die fortschreitende Funktionsreduzierung von Familie und Beruf das Individuum an seiner Stellung in der Gesellschaft deutlich zweifeln.

In den bürgerlichen Kreisen trug zu dieser Verunsicherung noch die Tatsache bei, dass es infolge der enormen Entwicklungen auf dem Gebiet der Naturwissenschaften und damit verbundenem Prestigeanstieg der technischen und Ingenieurberufe im Bereich der ihnen vorbehaltenen Bildung auch zum Wandel gekommen war. Für die breiten Kreise des deutschen Bürgertums und des Adels war nämlich seit 1750 die neuhumanistische Bildung maßgebend und bildete die Grundlage eines allgemeinen Bildungsfundus. Angesichts der fortschreitenden Änderungen begann aber die „Sinnstiftungskompetenz“ der neuhumanistischen „Bildungsreligion“ sowie die Einheitlichkeit von Sozialisation und Habitus zu verfallen.⁸ Die alten Bildungsschichten verloren an Sozialprestige. Auch deshalb war in ihren Kreisen immer wieder von der „Krise“ die Rede. Es waren Friedrich Nietzsche und Jakob Burckhardt, die als Träger der „Bildungsreligion“ fungierten und die

⁶Zitiert nach Hamann, Richard/Hermand, Jost: Impressionismus. Akademie-Verlag-Berlin, 2. Auflage, 1966, S. 18.

⁷Siehe: Thomé, Horst: Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de Siècle. Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur, Bd. 7, Carl Hanser Verlag, 2000, S.22ff.

⁸Ebd., S.18ff.

weltanschauliche Grundlage der Jahrhundertwende maßgeblich mitprägten. In ihren Schriften wurde die Gegenwart nicht mehr unter dem Leitbegriff des „Fortschritts“, sondern unter denen des „Kulturverfalls“ und der „Krise“ gedeutet. Dieses Krisenbewußtsein wurde dadurch verschärft, dass die Naturwissenschaften die Funktionen von Neuhumanismus und Idealismus nicht übernehmen konnten. Damit ging eine zunehmende Auflösung gemeinsamer Werte einher und zugleich der Verlust an Orientierungen und Welterklärungsmodellen, die für größere Gruppen Verbindlichkeit beanspruchen konnten.

Das Sinnstiftungsdefizit der Wissenschaften balancierten politische „Ersatzreligionen“ aus. Auf weltanschaulicher Grundlage entstanden etliche Massenbewegungen (die Sozialisten, die Alldeutschen, usw.) mit ihren modernen Parteien. Des Weiteren waren es Scharen von Ärzten, Philosophen, Theologen, Politikern, Journalisten und Schriftstellern, die um 1900 ein umfangreiches lebensreformatorisches Schrifttum mit dem Ziel produzierten, Lebenshilfen anzubieten. Gegeneinander standen der Pluralismus der Meinungen und Werte und die Suche nach einer integrativen Idee. Diese sollte die gesellschaftliche Ordnung begründen, das individuelle Handeln leiten und die „letzten Fragen“ klären. Der Meinungspluralismus der Zeit spiegelte sich in einer hohen Anzahl weltanschaulicher Konzepte wider, die trotz ihrer Widersprüchlichkeit und scheinbarer Unvereinbarkeit nebeneinander existierten und die deutsche Gesellschaft maßgeblich beeinflusste.

Es waren der wissenschaftliche Sozialismus, die spekulative Biologie - die von der Ausweitung des Darwinismus zu einer allgemeinen, Natur und Gesellschaft umfassenden Evolutionstheorie bis zum Völkischen und zum Rassismus reichte; rückwärtsgewandte kulturkonservative Utopien (z.B. die Griechen, die Weimarer Klassik) oder die idealistische Philosophie, deren Fragmente wieder belebt wurden, wie z. B. die Ideen Kants und Platons in Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*⁹. Noch vor dem Einsetzen des literarischen Naturalismus stand die deutsche Gesellschaft bereits im Zeichen des Fortschrittsoptimismus, der nicht zu trennen war von den Errungenschaften auf dem Gebiet der Wissenschaft und der Industrie. Dieser wurde durch den Positivismus August Comtes repräsentiert, der wiederum von Wilhelm Bölsche im Sinne von den pro-naturwissenschaftliche Denkrichtungen in Deutschland weiterentwickelt wurde. Der Positivismus Comtes wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem weltumspannenden humanistischen Religionsersatz ausgebaut, der

⁹ Ebd., S. 25ff.

alles Transzendente aus den Überlegungen ausschloss. Im Mittelpunkt standen „positive Befunde“, die der Zweck eines empirisch angelegten Untersuchungsverfahrens waren.

Für das menschliche Subjekt hatte der Postivismus weitreichende Folgen. Er führte nämlich zum Verlust metaphysischer Sicherheit, den bereits Friedrich Nietzsche in seiner Betrachtung *Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* aus dem Jahre 1873 beklagt hatte. Zwölf Jahre später folgte dann *Also sprach Zarathustra* (1885), das einen generellen Neubeginn markierte. Dieses Buch wirkte auf die Gesellschaft wie ein Sprengstoff. Das Wort von der „Umwertung aller Werte“ traf das allgemeine Bewusstsein, in einer Zeit des Umbruchs zu leben; die nahende Jahrhundertwende, die massiven Veränderungen auf sozialem, wissenschaftlichem und technischem Gebiet erzeugten ein neues Lebensgefühl: die Zukunft schien angebrochen¹⁰. Es verwundert daher nicht, dass sich das Individuum missverstanden fühlte und an sich selbst, seinen Mitmenschen und dem Staat zweifelte. Die sich umstrukturierende Gesellschaft und die Rolle des Einzelnen wurden zum großen Thema der entstehenden Soziologie. In Deutschland war es vor allem Max Weber, dessen Thesen am einflussreichsten waren. Er erkannte nämlich sehr bald, dass das Individuum mit der sich rasch verändernden Gesellschaft nicht mehr in Einklang zu bringen war. Der Einzelne war somit zum Opfer der Modernisierungslast gefallen, welche seit dem Ausgang des Jahrhunderts als drückend empfunden wurde. Bei ihm wurde angesichts der Differenzierung der Tätigkeitsfelder, der zunehmenden Rationalisierung und vor allem der Bürokratisierung der Institutionen der Eindruck verstärkt, er sei nur „ein Rad in der Maschine“¹¹. Die pluralistischen Lebenshilfen boten zwar unterschiedlichste Lebenskonzepte an, verwiesen aber am Ende das verunsicherte Individuum nur wieder auf sich selbst zurück. Damit beschäftigten sich nicht nur die Wissenschaften wie die gerade erwähnte Soziologie, sondern auch die Literatur, die diese Problematik seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts häufig thematisierte.

2.2 Österreich

Die Lage in Österreich-Ungarn war nur in beschränktem Maße mit Deutschland

¹⁰ McCarthy, A. John: Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur, Bd. 7, Carl Hanser Verlag, 2000, S. 192ff.

¹¹ Siehe Thomé, Horst: Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de Siècle. Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur, Bd. 7, Carl Hanser Verlag, 2000, S.23.

vergleichbar. Auch hier war zwar der Imperialismus eine wichtige Tendenz in der Außenpolitik, hatte allerdings weitaus bescheidenere Ambitionen, und zwar nur in Richtung auf die Balkanstaaten. So wurden die türkischen Provinzen Bosnien und Herzegowina 1878 unter österreichische Verwaltung gestellt und 1908 endgültig annektiert. Im Vordergrund stand nicht die Außen-, sondern die Innenpolitik mit der brennenden Nationalitätenfrage, die die Debatte um Sprachverordnungen einbezog. Die Monarchie bestand aus einer Vielzahl von Völkerschaften, von denen die deutschsprachigen in beiden Reichshälften in Minderheit waren. Unter den deutschsprachigen Österreichern bildeten sich Gruppen, die den nationalen Zielen der nicht-deutschsprachigen Gruppen radikal entgegenwirkten: es waren die Deutschnationalen oder die Deutschradikalen, die der Alldeutschen Partei in Deutschland entsprachen. Diese Deutschnationalen forderten die Auflösung der Monarchie und den Anschluss der deutschsprachigen Gebiete an Deutschland. Trotz dieser „staatsfeindlichen“ Tendenzen hielt das Kaiserreich zusammen, vereint in der Person des Kaisers Franz Joseph, der von aller Völkerschaften geachtet wurde.

Die spezifischen außen- sowie innenpolitischen Tendenzen wirkten sich dementsprechend auf die literarische Produktion in Österreich aus. Mehr dazu im Abschnitt zur Literatur der Jahrhundertwende.

2.3 Die Schweiz

Die Schweiz stellt hinsichtlich ihrer politischen und gesellschaftlichen Entwicklung einen Sonderfall dar. Das Vorhandensein starker demokratischer Traditionen und darauf gegründeter Gesellschaftsstrukturen bot keinen Boden für den aggressiven Nationalismus, der zur gleichen Zeit in der Innen- und Außenpolitik des deutschen Kaiserreiches und im geringeren Maße auch in der k.u.k. Monarchie Österreich-Ungarn zu beobachten war.

Die Schweiz, die im Jahre 1891 den 600. Jahrestag der Gründung der Eidgenossenschaft feierte, existierte über Jahrhunderte hinweg als ein lockerer Staatenbund, in dem die kleinstaatlichen Interessen der Kantone zumeist über denen der Gemeinschaft standen. Erst 1847/48, nachdem im „Sonderbundkrieg“ die bürgerlich-liberalen Kräfte den entscheidenden Sieg über das konservative Lager errungen hatten – wurde ein Bundesstaat geschaffen. Schon

die erste Verfassung sicherte demokratische Grundrechte und Freiheiten und bot mit der Festschreibung des föderalistischen Prinzips auch die Rahmenbedingungen für den Zusammenhalt des vielgestaltigen und widersprüchlichen Staatsgebilde mit seinen vier Sprachgebieten, mit seinen differenzierten wirtschaftlichen, sozialen, religiösen und kulturellen Interessenssphären. In der Praxis war es so, dass in den Kompetenzbereich des Bundes alle Grundsatzentscheidungen der Innen-, Wirtschafts- und Finanzpolitik fielen und alle weiteren Bereiche wie das Gerichtswesen, Schulbildung, Presse, Kultur- und Kirchenangelegenheiten weiterhin bei Kanton blieben.

Die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts standen ähnlich wie in Deutschland und Österreich im Zeichen der Industrialisierung. Phänomene wie die Verstädterung, Eingemeindung, Anstieg der Bevölkerung in den Städten, das Absinken des Anteils der ländlichen Bevölkerung und die Dezentralisierung der Produktion sind nur einige Beispiele dafür, womit die Schweiz konfrontiert war. 1887/1888, also relativ spät im Vergleich zu Deutschland, wurde die Sozialdemokratische Partei der Schweiz (SPS) ins Leben gerufen, die die Interessen der Arbeiterklasse vertrat. Diese zog den reformistischen Weg der Revolution vor und hatte auch deshalb eine durchaus positive Einstellung zum Staat, was sie von ihrer deutschen Kollegin maßgeblich unterschied, die zunächst als „Staatsfeind“ klassifiziert wurde. Diese Einstellung der Partei dem Staat gegenüber begann sich während des Ersten Weltkriegs zu radikalieren. Die verschlechterten Lebensverhältnisse der Arbeiterschaft führten heftigere Auseinandersetzungen mit dem Staat herbei, worauf dieser mit Einführung neuer Reformen im Sozialbereich reagierte.

Die außenpolitische Aktivität der Schweiz charakterisiert am ausdrücklichsten das Wort „Neutralität“. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs war diese kurz in Gefahr, als sich der deutschsprachige Teil der Schweiz plötzlich enger verbunden mit dem kriegerischen Deutschland fühlte als mit seinen anderssprachigen Miteidgenossen. Infolgedessen drohte der empfindliche Mechanismus „Willensnation“, der zum allgemeinen Nutzen aller Schweizer Bürger geschaffen wurde, zu zerbrechen. 1914 trat Carl Spitteler in Zürich mit seiner Rede *Unser Schweizer Standpunkt* auf, um Menschlichkeit, Vernunft und nationale Einheit einzufordern:

„Bei aller herzlichen Freundschaft, die uns im Privatleben mit Tausenden von deutschen Unternehmen verbindet, bei aller Solidarität, die wir mit dem deutschen Geistesleben pietätvoll verspüren, bei aller Traulichkeit, die uns aus der gemeinsamen Sprache heimatlich anmutet, dürfen wir dem politischen

*Deutschland, dem deutschen Kaiserreich gegenüber keine andere Stellung einnehmen als gegenüber jedem anderen Staate: die Stellung der neutralen Zurückhaltung und freundnachbarlicher Distanz diesseits der Grenze.*¹²

Die Schweiz wurde während des Krieges Zuflucht für viele Kriegsgegner aus ganz Europa, denen sie großzügig Asyl angeboten hatte. Pazifisten, Sozialisten, avantgardistische Künstler hielten sich zu dieser Zeit in der Schweiz, von der Mehrheit der Einheimischen jedoch kaum rezipiert. Das Cafe Odeon in Zürich wurde zum Sammelpunkt der Emigration und zum Zentrum der europäischen Avantgarde. Während das ganze Europa im Krieg fieberte, wurde in Zürich Dada geboren. Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck und Hans Arp gehörten zu dessen prominentesten Vertretern. Die Schweizer Literatur hatte davon nur wenig Anregung bekommen.¹³

¹²Zitiert nach Petzold, Klaus: Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert. Der schwierige Weg ins neue Jahrhundert. Vom Tod Gottfried Kellers bis zum Ende der zwanziger Jahre. Literatur und Gesellschaft. Klaus-Dieter Schult, Ilona Siegel, Wladimir Sedelnik, S. 18.

¹³ Vgl. das Kapitel 3.4 der vorliegenden Arbeit.

3 Literatur der Jahrhundertwende

Als Literatur der Jahrhundertwende bezeichnen wir die literarischen Strömungen des Zeitabschnittes 1890 – 1910. Epochentypisch zwischen Naturalismus und Expressionismus angesiedelt, stand die Literatur der Jahrhundertwende eindeutig im Zeichen des Stilpluralismus. Sie war keine einheitliche Bewegung, sondern setzte sich aus vielen gegensätzlichen Tendenzen zusammen. Diese Stilvielfalt stellt einen ihrer kennzeichnenden Aspekte dar, der zugleich eine klare Überschaubarkeit der Epoche und eine eindeutige Zuordnung von einzelnen Strömungen erschwert. Um diese Problematik zu veranschaulichen, seien an dieser Stelle exemplarisch die wichtigsten literarischen Strömungen genannt, die zur Literatur der Jahrhundertwende gezählt werden. Es sind: *Impressionismus, Ästhetizismus, Innerlichkeit, Moderne, Symbolismus, Psychologismus, Neuklassik, Neuromantik, Stilkunst, Jugendstil, l'art pour l'art, fin de siècle, décadence, Purismus, Vitalismus, Satanismus, Heimatkunst*¹⁴ usw.

Zu der Hauptcharakteristik der Literatur der Jahrhundertwende gehört nach Schmidt ohne Zweifel die Widerspiegelung der Gespaltenheit der Zeit. Es überrascht dennoch nicht, dass Gegensatzpaare jeglicher Art nebeneinander stehen. So steht z.B. größte Formstrenge steht der Auflösung der Form; die Neigung, ins Innere zu blicken neben autokratischen Proklamationen zur Welteroberung; zügellose Lebensbejahung neben dem Zweifel am Leben, um nur einige zu nennen. Die Produktion der Literaten lässt sich deshalb keineswegs aufgrund der programmatischen und ästhetischen Übereinstimmung auf einen gemeinsamen Nenner bringen - das, was ihnen gemeinsam ist, nennt man das historische Bewusstsein, sprich den Zeitgeist.

Wie Schmidt erläutert, hatte die Literatur der Jahrhundertwende in ihren Haupttendenzen lange vor dem Naturalismus begonnen und entstand nur zum kleinen Teil in bewusstem Gegensatz zu ihm. Für die erste Phase der Epoche hat sich vor allem der Ausdruck „Impressionismus“¹⁵ eingebürgert. Dieser lasse sich, wie der Definition von Schmidt zu

¹⁴ Die Aufzählung übernommen nach Hugo Schmidt. vgl. Bahr, E: Geschichte der deutschen Literatur 3. Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. 2. Auflage. A.Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen, 1998, S. 170.

¹⁵Schmidt, Hugo: Impressionismus, Stilkunst. Geschichte der deutschen Literatur 3.Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. Hrsg. Ehrhard Bahr. A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2.Auflage, 1998, S. 170 ff.

entnehmen ist, seiner dichterischen Methode nach als ein Versuch auffassen, die Prinzipien des Naturalismus auf das Seelische anzuwenden und den Themen nach als die Literatur des dekadenten Ästhetentums.

Für die Bezeichnung der zweiten Phase verwendet Schmidt die von Hamann/Hermand vorgeschlagene neutrale Bezeichnung „Stilkunst“¹⁶. Die Stilkunst, ein Sammelbegriff für verschiedene literarische Tendenzen der Zeit, zeichne sich gegen durch die Wendung zum form- und stilbewußten Schaffen aus. Allerdings muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass es oft zu Überschneidungen kommt, im zeitlichen wie im inhaltlichen Sinne und dass eine klare Trennung nur zum Zweck einer übersichtsmäßigen Darstellung vonnöten ist.

Im Folgenden eignet es sich auf die Begriffe „modern“/„Moderne“ einzugehen, die für die Bezeichnung literarischer Strömungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts häufig benutzt werden. Der Begriff „Moderne“ wird in der deutschen Literaturwissenschaft eingeschränkt verwendet zur Bezeichnung von künstlerischen und literarischen Strömungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, und besonders die des frühen 20. Jahrhunderts, welche mit dem bürgerlichen Realismus wie dem epigonalen Historismus gebrochen und sich dem Neuen verschrieben haben. Der Innovationsanspruch bezieht sich auf die Entwicklung künstlerischer Verfahren (Montage-Technik, innerer Monolog, Bewusstseinstrom) und auf die Aufnahme aktueller Erfahrungsbereiche und Wissensbestände der industriellen Massengesellschaft. Es gehören ihr sowohl forminnovative Richtungen, wie z. B. der Symbolismus als auch primär inhaltsinnovative Strömungen wie der Naturalismus an. Stilwandel und Stilvielfalt kennzeichnen die Moderne. Der rasche Wechsel der literarischen Strömungen erklärt sich daraus, dass das Alte aus der Perspektive des Neuen als überholt gilt.

Zur weiteren Charakteristik dieser literarischen Epoche gehört auch der scheinbar fehlende Bezug der Dichter zur Gesellschaft, wenn man diesen Aspekt mit der naturalistischen Praxis vergleicht. Dies zeigt sich in bewusster Abneigung der Dichter gegenüber der äußeren Wirklichkeit und bedingt ihre Stoff- und Gestaltenwahl. In den Mittelpunkt rückt wieder das Seelische und Transzendente und das banal Alltägliche aus dem Leben der Arbeiterklasse wird wiederum verdrängt. Die Entfremdung zwischen dem Künstler und dem Publikum setzt zu dieser Zeit ein.

¹⁶ Ebd., S. 170 ff.

In diesem Zusammenhang werden soziale Probleme in der Literatur der Jahrhundertwende kaum in Betracht gezogen. Das Wegfallen solcher äußeren Existenzfragen ermöglicht die Konzentration auf Dinge, die dem Individuum eigen sind: Seelenregungen, das psychische Selbst, innere statt äußere Existenzfragen. Man begegnet in der Literatur nicht mehr dem proletarischen Milieu des Naturalismus, sondern dem des Großbürgertums und des Adels.

In Reaktion auf die Herrschaftsansprüche und die imperialistische Außenpolitik des wilhelminischen Deutschlands reagieren die weiten Kreise der Intellektuellen mit zunehmender Abneigung gegenüber der Politik und der Staatsgewalt. Nach ihrer Abwendung vom Sozialismus hatten sie ihren „weltanschaulichen Kompass“ verloren und beschränken sich auf das eigene Ich. Um auf die scheinbar „unpolitische Note“ dieser spätbürgerlich-impressionistischen Literatur hinzuweisen, bedient sich Thomas Mann der Formulierung von einer „machtgeschützten Innerlichkeit“¹⁷, die seiner Ansicht nach die Zeit um die Jahrhundertwende treffend bezeichnet.

3.1 Literatur der spätbürgerlichen Ära

Die Literatur der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts reflektiert die Entwicklungen im Bereich der Politik und reagierte darauf mit einer bewusster Abkehr vom Politischen als Thema. Je mehr sich das wilhelminische Reich einem aggressivem Imperialismus zuwendet, desto seelenhafter wird die Stimmung im künstlerischen Innenbereich. Die Lyrik der 90er Jahre zeichnet sich durch einen impressionistisch-dekadenten Stimmungsklang aus, den wir bei Lyrikern wie Mackay, Stern, Wille sowie den Gebrüdern Hart finden. An die Stelle der Masse, die die Dichtung des Naturalismus bestimmt, tritt das lyrische Ich mit seinen Selbstaussagen. In dieser Phase waren auch Detlev von Liliencron, der sich an der Schwelle zwischen dem Naturalismus und der Neoromantik befand, sowie Richard Dehmel von Bedeutung.

Der eigentliche „Lyrysmus“ setze laut Hamann/Hermand erst mit George, Hofmannsthal, Dauthendey, Rilke und Schaukal ein und erlebe seinen Höhepunkt in der „geschmäcklerischen

¹⁷ Zitiert nach Hamann, Richard/Hermand, Jost: Impressionismus. Akademie-Verlag-Berlin, 2. Auflage, 1966, S. 18.

Kultur des Neoimpressionismus um die Jahrhundertwende“.¹⁸ Die impressionistisch-lyrische Passivität dieser Stimmungskunst verliert plötzlich ihren rein ästhetischen Charakter und erhält durch die Verwendung religiöser Metaphern einen bewusst symbolistischen Charakter. Beispielhaft für diese Entwicklung stehen die „mystische“ Wendung Rilkes im „*Stundenbuch*“ (1899-1903) sowie Stefan Georges Maximin –Erlebnis.

Im Mittelpunkt steht nun die Problematik der eigenen Gefühle und alle überindividuellen Bezüge werden mit einer „melancholischer“ Geste zurückgewiesen. Ein Bindeglied zwischen Politik und Kunst zu Beginn der 90er Jahre ist die Rezeption der Werke Nietzsches, in denen man sowohl die dekadente Innerlichkeit wie auch den Willen zur Macht vorgebildet fand.

3.1.1 Einfluss Nietzsches auf die Literatur der Jahrhundertwende

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die künstlerische Intelligenz mit einer grundlegenden Erfahrung konfrontiert – nicht nur mit dem Verlust metaphysischer Sicherheit und religiöser Erschütterung, sondern auch mit dem angezweifelten bildungsbürgerlichen Ideal – auf das diese Schicht ihr Selbstverständnis und Selbstwertgefühl seit Beginn des Jahrhunderts gebaut hatte. Mit seiner Kritik an der damaligen Kulturpolitik des Staates, war Nietzsche auf breite Zustimmung bei Intellektuellen und Literaten gestoßen. Sich selbst als soziale Außenseiter fühlend, begrüßten die Dichter Nietzsches prophetische Hellsicht. Laut ihm taugten die kulturellen Institutionen nicht mehr und die institutionalisierte Bildung im Sinne von Universitäten war maßgeblich an der Verflachung des deutschen Geistes beteiligt. In *Götzen-Dämmerung* erwägt er: „*Unsre Cultur leidet an Nichts mehr, als an dem Überfluss anmaaslicher Eckensteher und Bruchstück-Humanitäten; unsre Universitäten sind, wider Willen, die eigentlichen Treibhäuser für diese Art Instinkt-Verkümmerung des Geistes*“¹⁹.

„Nietzsche militans“ nannte ihn Thomas Mann, der sich wie andere Literaten seiner Generation durch Nietzsches Aufforderung, neues Sehen, Denken, Sprechen und Schreiben zu lernen und zu lehren, angesprochen fühlten. Nietzsche wurde nicht nur für seine Ideen geschätzt, sondern auch für seine sprachliche Virtuosität. Er beeinflusste eine ganze Generation von Literaten - die ihn bereits in frühen Alter rezipiert hatten: z.B. Stefan George mit 24 Jahren, Thomas Mann mit 20 und allen voran aber Hugo von Hofmannsthal, der ihn

¹⁸Siehe Hamann, Richard/Hermand, Jost. Impressionismus. S. 22f.

sogar mit 16 gelesen hatte ²⁰. Am intensivsten hatte sich der letztere mit Nietzsche auseinandergesetzt, vor allem in den Gedichten *Lebenslied und Leben*. Ihn sprach besonders Nietzsches sog. Haltung des Schweigens (d.h. der Maske) an, der Begriff vom schaffenden Künstler und die Auffassung des Lebens als irrational.

3.2 Erste Phase des Zeitabschnittes: Impressionismus

Ähnlich wie der Naturalismus war auch der Impressionismus eine internationale Bewegung, die nicht auf deutschsprachigem Boden entstanden war. Anfang der 90er Jahre machte sich der Einfluss französischer Lyriker wie Arthur Rimbaud, Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé auch auf die Literatur in den deutschsprachigen Ländern geltend und trug dort zur Etablierung des Impressionismus bei. Die unter der Bezeichnung „Symbolisten“ bekannt gewordene Lyriker erzielten mit ihrer Einstellung zur Sprache, die zum Teil auf die Romantik zurückgeht, einen Wendepunkt in der Literatur. *L'art pour l'art* war das Motto, unter dem sie ihre Gedichte hervorgebracht hatten. Die Dichtung als Stimme des Unbewussten, Absoluten, der Dichter in Opposition zur Gesellschaft - sie wurden zu den Begründern der „modernen“ Dichtung überhaupt. Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857), Rimbauds *Une saison en Enfer* (1873) sowie Mallarmés Aufsatz *Sur l'évolution littéraire* (1891) hatten weltweite Wirkung und trugen konkret in Deutschland und Österreich zur Entstehung der literarischen Moderne bei.²¹

Während der Naturalismus eine Inhaltserneuerung mit sich brachte, war es bei dem Impressionismus vielmehr die Innovation auf dem Gebiet der Form. Auch die Kunst – und Literaturauffassung des Impressionismus war eine andere als die des Naturalismus. Der für den Naturalismus typischen „*poésie engagée*“ stellte sich eine „*poésie pure*“ als höchstes Kunstprinzip des Impressionismus gegenüber. *L'art pour l'art* wurde zum Leitsatz des Impressionismus. Die Literatur sollte nicht mehr im Dienst der Gesellschaft, sondern nur dem Individuum und seinen subjektiven Bedürfnissen zur Verfügung stehen. Daraus erklärt sich

¹⁹Zitiert nach McCarthy. In: Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur, S. 197.

²⁰ Vgl. ebd., S.196.

²¹ Vgl. Bahr, S.171ff.

auch der fehlende Anspruch auf eine objektive Wahrheit. Die Literatur des Impressionismus wurde vom Prinzip der Subjektivität beherrscht. Hamann/Hermand zitieren Oscar Bies Essay „*Ästhetische Kultur*“ aus dem Jahre 1903, in dem er folgenden Satz geschrieben hatte: „*Ein neues Reich tut sich auf. Wir gehen hinein in das Reich subjektiver-Rausch-Ästhetik*“²². Dieser Satz könnte als eine Art Manifestation einer neuen Lebenshaltung gelesen werden. Diesen Gedanken führt eine der oft geäußerten Maximen des Berliner Malers Max Liebermanns aus, welche lautete: „*Kunst dient lediglich dem Selbstgenuss*“²³. Damit sei mit anderen Worten Folgendes gesagt: Mit dem Impressionismus vollzog sich die Wendung ins Ästhetische. Der Kampf, den die Naturalisten gegen das Großbürgertum und den Adel führten, wurde nun auf dem Gebiet des Ästhetischen ausgefochten. Nicht, dass die Impressionisten die Bourgeoisie nicht kritisiert hätten. Ihre Kritik richtete sich aber nur gegen das mittlere und niedere Bürgertum und sie geschah nicht aus ökonomischen, sondern aus ästhetischen Gründen.

Die Literatur des Ästhetentums zielte auf ein anderes Lesepublikum ab als die des Naturalismus. Während sich die Naturalisten auf breite Bevölkerungsschichten konzentrierten, darunter vor allem auf das niedere Bürgertum und das Proletariat, wandten sich die Literaten des Impressionismus vornehmlich an das Großbürgertum und feudale Kreise. Dementsprechend verfielen die Angehörigen dieser Bevölkerungsschichten einem „Erwähltheitsgefühl“. Die Dichter versuchten eben diese Kreise auf ihre Seite zu ziehen, um eine aristokratische Geschmackskultur zu etablieren. „Genießerisch“ ist das Motto für die Literatur der Jahrhundertwende. Diese Art elitärer Literaturauffassung spiegelte sich nach Hamann/Hermand z.B. in der aristokratischen Haltung Stefan Georges oder einer „großbürgerlichen“ Arroganz Thomas Manns, die in seinen frühen Werken vorkam, allerdings ironisch verfremdet.²⁴

Der Impressionismus fasste Fuß vor allem in Wien, das eindeutig mehr für den französischen Einfluss aufnahmebereit war als Berlin oder München, was unter anderem auch den spritzigen Aufsätzen des Wiener Kritikers Hermann Bahrs zu verdanken war. Nicht zu unterschätzen war auch der Einfluss Sigmund Freuds und seiner neuen Methode, nach der der Patient beim vollen Bewusstsein frei assoziierend zu sprechen begann. Auch die Auswirkung der Lehre des Physikers Ernst Mach, der behauptete, die Realität der Welt sei „eine Reihe von

²² Zitiert nach Hamann/Hermand, S. 127.

²³ Zitiert nach Hamann/Hermand, S. 119.

²⁴ Ebd., S.124.

Empfindungen und Sinneseindrücken“ gewesen, war für die Verwurzelung des Impressionismus in Wien von Bedeutung. Seine Ansichten entsprachen dem Relativismus der Werte, dem Übergewicht des Sinnlichen vor dem Geistig-Intellektuellen und der Abhängigkeit des Einzelnen von momentanen Eindrücken und Stimmungen (Bahr, S. 172f.)

3.3 Zweite Phase des Zeitabschnittes: Die Stilkunst

Stilkunst als Bezeichnung der zweiten Phase der Literatur der Jahrhundertwende, die ein Gewirr von widersprüchlichen Tendenzen darstellt, ist durch eine Wendung zum form- und stilbewußten Schaffen gekennzeichnet. Im Unterschied zum Naturalismus und Impressionismus, tritt hier der Stilwille des Dichters nicht hinter der Wiedergabe der Wirklichkeit zurück. In diesem Abschnitt sei nun in Kürze auf die wichtigsten literarischen Strömungen, die unter der Bezeichnung „Stilkunst“ zusammengefasst werden, eingegangen.

3.3.1 Literatur der Décadence

Die Bezeichnung „Décadence“ geht auf den französischen Begriff „Fin de siècle“ zurück und spiegelt die recht nervöse Stimmung in der deutschen Gesellschaft kurz vor dem Ende des 19. Jahrhunderts wider. Von den Literaturkreisen der Jahrhundertwende wurde sie als der „Gefühlsbereich von der höchsten Genussverfeinerung bis zur nihilistischen Apathie“²⁵ verstanden. Die Grundtendenz der Décadence besteht in der Abwendung vom sozialen und ökonomischen Fortschrittsglauben der 70er und 80er Jahre. Übersteigter Subjektivismus als auch die ästhetische Verfeinerung der großbürgerlichen Schichten seien nach Hamman/Hermand nur einige der Stichworte, die für die Décadence typisch sind. Des Weiteren sind es: Lust am Untergang, krankhafte Sehnsucht nach immer neuen Reizen und Impulsen, die im Endeffekt das Gefühl der Leere mit sich bringen, Umkippen des Interesses in die Sphäre des Gewöhnlichen, Normalen, Niedrigen, welches aber wiederum sehr oft ins Snobistische abgeleitet usw. Es wäre darum verfehlt, im Pessimismus dieser Jahre nur eine echte Verzweiflung zu sehen. Zum Beispiel die herbstlichen Abschiedsszenen bei Hoffmannstahl

oder Schnitzler dienten laut Hamnn/Hermand zur Einfühlung in den „poetischen“ Stimmungsreiz der ausgedrückten Trauer“.²⁶

3.4 Literatur in der Schweiz

Charakteristisch für die Literatur zwischen 1895 und 1905 war nicht das Widerspiel der Ismen, sondern die Dominanz der Heimatliteratur, die neben Süddeutschland auch in der Schweiz schon immer ein Zentrum hatte. Die Alpen- und Bauernromane mit ihren Schilderungen dörflicher Gemeinschaften als von den „Krankheiten“ der Zivilisation noch unberührten Lebensräumen wurden zum Exportartikel der Schweizer Literatur und hatten einen festen Platz auf dem deutschen Buchmarkt. Die Kulturpolitik der Schweiz war vorrangig an Aktivitäten zur Vertiefung des vaterländischen Bewusstseins interessiert und deshalb blieben die Problemfelder der Schweizer Gesellschaft am Übergang zum 20. Jahrhundert in der Literatur unreflektiert. Die wenigen Arbeiterdichter sowie die bürgerlichen Autoren mit ihrer Ausrichtung auf die Heimatkunst wollten oder konnten die veränderten Verhältnisse in der Schweiz nicht reflektieren:

„Zu engbegrenzt ist diese Heimatliteratur stofflich geblieben, und innerhalb ihrer kleinstädtisch-ländlichen Welt sieht sie selten groß genug. Sie richtet wie der Bauer beim Säen das Auge auf die Scholle nieder und läßt sich dadurch den Zusammenhang entgehen, sie stellt Einzelfälle als solche losgelöst von allgemeinen Fragen dar; sie ist ganz auf Gegenstände, aber gar nicht auf Probleme eingestellt (...).“²⁷

Die Phase der literarischen Erneuerung setzte in der Schweiz erst ab 1904/1905 ein, verglichen mit Deutschland also mit einer Verspätung von 20 Jahren. Die Ursachen für diese „literarische Verspätung“ sind vor allem in den bereits tangierten gesellschaftspolitischen, ökonomischen und kulturellen Besonderheiten des viersprachigen, föderalistisch organisierten Landes zu suchen wie auch darin, dass die Schweiz zu der Zeit keine wirkliche Großstädte hatte. Einen Meilenstein stellt in diesem Zusammenhang das Auftreten der „Robert-Walser-Generation“ im Jahre 1905 dar, das den Beginn der „epischen Dekade“ markiert. Als einer der

²⁵ Ebd., S. 154.

²⁶ Ebd., 116.

²⁷ Zitiert nach: Siegel, Ilona: „Hauptlinien der literarischen Entwicklung von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.“ In: Pezold, Klaus et al.: *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin:

ersten Zeitgenossen sprach Hermann Hesse vom Auftreten einer neuen Schweizer Dichtergeneration:

„Es sind einige Neue aufgetaucht, mit neuen Manieren und Gesichtern (...). Immerhin haben diese neuen Schweizer Dichter, bei großer Verschiedenheit der Persönlichkeiten, viel auffallend Gemeinsames. Sie sind modern, sie scheinen freier von Humanistik und Schulästhetik als noch die letzten der vorigen Generation, sie haben eine besondere Liebe zur sichtbaren Welt, und sie sind Städter. Das heißt, sie lieben, kennen und schildern weniger die einst beliebte Welt der Dörfer und Sennhütten als die der Städte und des modernen Lebens, und ihr Schweizertum tritt nicht absichtlich und betont hervor, sondern äußert sich ungewollt, wenschon deutlich genug, teils in der Denkart, teils in Wortwahl und Satzbau.“²⁸

Der neuen Generation der Schweizer Literaten, die in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts geboren wurden und um 1905 ihre literarischen Debüts vorlegten, gehören neben Robert Walser auch Heinrich Federer, Paul Ilg, Felix Moeschling oder Jakob Schaffner an. Ihr literarisches Auftreten verbunden mit einer eindrücklichen sozialkritischen Gegenposition führte eine ganze Reihe begleitender Änderungen in der Literaturlandschaft der Schweiz herbei. Gemeint sind damit zum Beispiel etliche Verlagsgründungen, Intensivierung von Literaturkritik und -diskussion, Suche nach neuen Organisationsformen im literarischen Leben sowie Formung eines neuen Charakters der Schweizer Literatur.

Die Robert-Walser-Generation kennzeichnete die Offenheit gegenüber den modernen künstlerischen Bestrebungen aus Deutschland oder Frankreich und ihre kritische Auseinandersetzung mit dem Werk Gottfried Kellers. Sie war bemüht, die deutschsprachige Schweizer Literatur aus ihrer Provinzialität heraus zu führen und dabei einen Anschluss an die deutschsprachige und europäische Moderne zu finden. Charakteristisch für diese Generation waren ebenfalls Aufenthalte in den ausländischen Zentren des modernen Kultur- und Geisteslebens - in Berlin, Paris oder München – sowie ihre Herkunft aus dem mittleren Bürgertum. Konfrontiert mit der Schweizer Alltagsrealität, sahen sie allenthalben Provinzialismus und sehnten sich nach geistiger wie räumlicher Veränderung. Viele von ihnen betrieben die Schriftstellerei oft als Nebenbeschäftigung, um das Misstrauen des schweizerischen Bürgertums zu meiden, mit dem es im Allgemeinen den künstlerisch Tätigen zu begegnen pflegte. Die sozialkritische Komponente, die in ihren Erstlingen anklingt, hatte

Volk und Wissen 1991, S. 27.

²⁸ Hesse, Hermann: „Über Robert Walser“. *Gesammelte Werke in 12 Bänden*. Bd. 12. Frankfurt a.M. 1970, S. 454. Zitiert nach: Siegel, S. 37f.

Walser selbst am überzeugendsten im Roman *Der Gehülfe* (1908) aufgegriffen: dass „*das denkende und fühlende Individuum seine gesellschaftliche Geborgenheit verloren hatte und das besitzbesessene Bürgertum seines seelischen Sinns und seiner inneren Selbstgewissheit beraubt war.*“²⁹ (Ge, S. 28)

Die Schweizer Gesellschaft war auf diese sozialkritische Stimme gar nicht vorbereitet und lehnte zum Teil die jungen Literaten ab. Eine wichtige Rolle in der Verbreitung der modernen Literatur spielten dabei zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften. Das von Joseph Victor Widmann zwischen 1890 und 1910 geleitete *Sonntagsblatt* der Berner Tageszeitung *Bund* nahm dabei eine Sonderstellung ein – darin setzte er sich mit viel Sachverstand für die zeitgenössische Literatur ein. Er veröffentlichte die Naturalisten, erkannte als einer der ersten die Größe Ibsens, er legte den Lesern Texte von Gorki, Tolstoi, Nietzsche, Spitteler und nicht zuletzt auch Walser vor. Des Weiteren war an der Förderung einheimischer Literatur auch Eduard Korrodi interessiert, der Feuilletonredakteur der *Neuen Zürcher Zeitung*.³⁰

³⁰ Vgl. Siegel, S. 27ff.

4 Die Bürger-Künstler-Problematik bei Robert Walsers Zeitgenossen

Die Problematik der Antithese „Bürger-Künstler“ schlägt sich um die Jahrhundertwende in Werken vieler Autoren nieder. Bei einigen prägt die Auseinandersetzung mit der Vereinbarkeit vom künstlerischen und bürgerlichen Dasein ihre jugendliche Schaffensperiode, bei anderen zieht sie sich wie ein roter Faden durch ihr Lebenswerk. Die Bürger-Künstler-Problematik gehört somit zu den wichtigen Fragestellungen der Literaten in der Zeit um die Jahrhundertwende.

Dieses Kapitel setzt sich zum Ziel, eine übersichtsmäßige Darstellung der Titelproblematik im Werk von Robert Walsers Zeitgenossen vorzunehmen. Die hier zum Vergleich stehenden Autoren sind Thomas Mann, Herman Hesse, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal, die sich ähnlich wie Robert Walser ihr Leben lang, wenn auch mit wechselnder Intensität, Gedanken darüber gemacht haben, inwieweit ihre künstlerische Existenz mit der bürgerlichen Lebensführung zu vereinbaren war. Das Hin- und Hergerissensein zwischen den beiden Polen wurde zum Thema mancher ihrer Werke. Zunächst wird ein kurzer Exkurs zur Geschichte des Künstlertums unternommen. Im Anschluss daran werde ich dann die Bürger-Künstler Problematik anhand exemplarischer Texte dieser Autoren behandeln, um die Aktualität dieses Problemfeldes in der Literatur der Jahrhundertwende vor Augen zu führen.

Es handelt sich hauptsächlich um frühe³¹ Arbeiten der Autoren, die vorwiegend im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Diese Texte stehen weiterhin in der Tradition des 19. Jahrhunderts, weisen allerdings schon Merkmale der anbrechenden Moderne auf. Vom dekadenten Klima der Jahrhundertwende gekennzeichnet, thematisieren sie die Selbstfindung des Künstlers und zugleich dessen Suche nach einer eigenen Position in der Gesellschaft.

Die Bürger-Künstler-Problematik kann aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden, einer davon ist die Beziehung des Künstlers zur Gesellschaft. Das Gefühl „nicht dazu zu gehören“ kann verschiedene Formen annehmen. Auf der einen Seite fühlt sich der Künstler

³¹ Anm. der Verfasserin: Bezugnahmen auf die Bürger-Künstler-Problematik findet man selbstverständlich auch in späteren Arbeiten, die weit über den Zeitraum der Jahrhundertwende hinausgehen, wie es z. B. bei *Doktor Faustus*, Thomas Manns Alterswerk, der Fall ist.

wie ein verworfenes, nutzloses und unwürdiges Individuum, das sich dem Normalbürger unterlegen fühlt und auf der anderen Seite sieht er sich in der Position eines auserwählten, höherwertigen Einzelgängers, der die Masse verachtet. Die Position, die der eine oder andere Autor zu einem bestimmten Zeitpunkt seiner Entwicklung einnahm, hängt von vielen Faktoren ab, sei es sein Alter oder das familiäre Umfeld gewesen. Für Stefan George trifft eindeutig das letztere zu, er vertritt nämlich den Typus eines elitären Dichters, der die Massen verachtet und seine Kunst ausschließlich einem gewählten Kreis von Anhängern zugänglich macht. Das Trio Mann, Hesse, Hoffmannsthal war weniger radikal und oszillierte eine Zeitlang an der Grenze zwischen kritischer Stellungnahme und missglückten Anpassungsversuchen. Wie aus deren Biographien³² hervorgeht, neigten sie in der Jugend oft zu kompromisslosen Sichtweisen auf die Gesellschaft, die sich im Laufe des Lebens entweder Schritt für Schritt abgestumpft oder eben noch radikalisiert haben.

Der Gegensatz Künstler-Bürger kann aber auch als eine moralische Antithese interpretiert werden. In der Gesellschaft der spätbürgerlichen Ära erweist sich die Künstlerexistenz als problematisch, weil der Künstler oft als Parasit der Gesellschaft angesehen wird, der Bürger dagegen als Beispiel einer etablierten Sozialschicht, die dank ihrer Tüchtigkeit und Nützlichkeit an Prestige gewonnen hatte. Mit dem fortschreitenden Niedergang der bürgerlichen Ära um die Jahrhundertwende und dem Wandel der Gesellschaft begann allerdings diese schwarz-weiße Sichtweise zu verschwinden. Der Dichterberuf wurde langsam zu einer allgemein anerkannten Berufstätigkeit wie jede andere.

Bei der Beschäftigung mit diesen Autoren konnte ich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen ihnen und Robert Walser feststellen. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Gemeinsamkeiten zum einen auf dem für die Zeit ihres Schaffens typischen Zeitgeist beruhen, zum anderen auf einem trotz aller Differenzen ähnlich geprägten, bürgerlichen Familienumfeld, dem sie entstammen. Die jeweiligen Unterschiede sind meines Erachtens wiederum in der persönlichen Eigenart und im individuellen Lebensschicksal der einzelnen Literaten zu suchen.

³²Vgl. Harpprecht, Klaus: *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek 2005.
Zeller, Bernhard: *Hermann Hesse*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2005

4.1 Exkurs: Zur Geschichte des Künstlertums

Ideen- und Sozialgeschichte des Künstlertums vom Mittelalter bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts

Mit den Begriffen „Künstler“ und „Künstlertum“ verbindet man gängigen Vorstellungen zufolge eine außergewöhnliche Schaffenskraft und individuelle und authentische Ausdrucksformen. Diese positiv besetzten Veranlagungen haben allerdings auch eine Schattenseite und zwar die des gesellschaftlichen Außenseitertums. Die Frage ist also, ob der Künstler eher als Repräsentant kultureller Kontinuität und Progressivität oder als Parasit der Gesellschaft wahrgenommen wird. Gabriele Feulner fasst im Einleitungskapitel ihrer Arbeit *Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*³³ die einzelnen Entwicklungsstufen dieser Begriffe zusammen und weist darauf hin, dass diese im Laufe der Geschichte unterschiedliche Ausprägungen annehmen. Dies bedeutet, dass die Auffassung des Künstlertums von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert revolutionäre Veränderungen verzeichnet hat: vom Handwerker-Künstler des Mittelalters über den Künstler-Philosophen des 18. Jahrhunderts bis zum modernen Künstler des 20. Jahrhunderts, welcher als kulturelles Konstrukt aufgefasst wird.

Die vorherrschenden Vorstellungen vom Künstler und dessen künstlerischer Produktivität haben ihren ideengeschichtlichen Ursprung in der Renaissance, welche den Beginn des Künstlertums im heutigen Sinne markiert. Niklas Luhmann sieht den Anfang der Ausdifferenzierung der Kunst als eigenständiges soziales Funktionssystem in der Ausgliederung des Künstlers aus dem mittelalterlichen Zunftwesen, das ihn mit dem Handwerker gleichzusetzen pflegte. Die Renaissance postuliert also zum ersten Mal in der Geschichte die Gleichrangigkeit der bildenden Kunst mit Poesie und Musik und führt die Aufwertung des mittelalterlichen Handwerker-Künstler zum geistig schaffenden „Künstler-Philosophen“ herbei. Zugleich begründet sie das Phänomen der „künstlerischen Autorschaft“, die das Bild der künstlerischen Existenz bis ins 20. Jahrhundert hinein prägt. Das Paradigma der Autonomie sowie die Vorstellung vom Künstler als „gottgleichem Schöpfer“ haben ihre Wurzeln ebenfalls in der Künstlerkonzeption der Renaissance. Jedoch entsprechen die

³³ Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Philologische Studien und Quellen. Heft. 222. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2010, S. 11-40.

Vorstellungen vom autonomen Künstler, der losgelöst von allen ökonomischen Interessen seine Werke schafft, keineswegs der sozialen Wirklichkeit des 14. und 15. Jahrhunderts, die von der Abhängigkeit des Künstlers von seinem Mäzenen, der Kirche oder den Fürstenhöfen gekennzeichnet ist. Das 18. Jahrhundert zelebriert den Geniekult als kennzeichnendes Merkmal der Künstlerkonzeption, welcher vor allem in der Bewegung von „Sturm und Drang“ einen Höhepunkt erfährt. In seiner *„Kritik der Urteilskraft“* (1790) liefert Immanuel Kant eine theoretische Grundlage der Genieästhetik. Ein naturgegebenes Talent macht den Künstler zum Genie, indem dieser sich selbst die Schaffensregeln setzt. Damit vollzieht Kant den Wechsel vom Paradigma der Nachahmung hin zum Paradigma der eigengesetzlichen Schöpfung, von der Poetik des Geschmacks zur Genieästhetik.

Die Künstlerkonzeption der Romantik ist dagegen gekennzeichnet vom „Rückzug in die Innerlichkeit“. In dieser Epoche wird mit dem Gegensatz von Künstler und Bürger das zentrale Bild des Künstlers als eines gesellschaftlichen Außenseiters begründet. Dies ist konstituierend für die Wahrnehmung der Bürger-Künstler-Problematik im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts weist dem Künstler gegenüber dem Bürger häufig eine besondere Stellung zu. Es wird auf seine „Sonderrolle“ angespielt, die mit einer gesellschaftlichen Isolation in Zusammenhang gebracht wird. Mit dem Außenseitertum des Künstlers geht ebenfalls die Vorstellung von seiner physischen wie psychischen Gefährdung einher. Der Künstler wird als Melancholiker oder auch als Wahnsinniger imaginiert. Dieser Künstlerkonzeption begegnet man häufig in der Literatur des Fin de siècle. Einen extremen Pol zur bürgerlichen Existenz bildet der Bohémien, der im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Inbegriff der antibürgerlichen Künstlerexistenz wird³⁴.

Das Fremdwort Bohémien für antibürgerliches Künstlertum setzt sich allmählich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch und geht auf die ursprüngliche Bezeichnung der Zigeuner im 15. Jahrhundert in Frankreich zurück. Die literarischen Wegweiser der Bohème waren die französischen Symbolisten, welche den Begriff auf einen bestimmten Typus des Künstlers angewandt hatten. Der Künstler-Bohémien begreife sich als Gegner, Kritiker der bestehenden Verhältnisse, er entziehe sich angesichts seiner ästhetischen Verpflichtungen gegenüber der Kunst den ethischen Normen der Gesellschaft. Er verstehe sich anders als die

³⁴Ebd., S. 14f.

Allgemeinheit, betont seine Andersartigkeit gegenüber der Norm. Im Unterschied zum Konzept eines Dandys, der sich als „solitaire“ begreift, sucht der Bohémien die Gruppe.³⁵ Das Thema der Ambivalenz Bürger-Künstler ist in allen seinen Facetten auch in die deutschsprachige Literatur eingegangen, welche zu dieser Zeit für die französischen Vorbilder besonders aufnahmebereit war. Wie im Abschnitt zu Thomas Mann ausgeführt, kommt der Bohémien als Künstler-Typus ex negativo in seiner Novelle *Der Bajazzo* vor.³⁶

Im 20. Jahrhundert kommt es zu einem revolutionärem Wandel der Künstlerkonzeptionen sowie zur Ausprägung einer besonderen Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen. In der Avantgarde wird noch das Konzept des modernen Künstlers radikalisiert und an die Paradigmen der Originalität und der Innovation angeknüpft. Allerdings verändern sich ab den 1960er Jahren im Zusammenhang mit der Debatte um die Postmoderne radikal alle bisherigen Vorstellungen von Kunst, Kunstwerk und Künstlertum. Einflussreich sind vor allem die Thesen von Michel Foucault und Roland Barthes über die Autor- und Urheberschaft, die mit der traditionellen Vorstellung vom Autor als geistigem Urheber und Schöpfer bricht. Sie relativieren die bisher angenommene Bedeutung der Autor-Instanz - Barthes erklärt geradewegs den Tod des Autors - und verkünden damit das Ende des Genieästhetik. An die Stelle des autonomen, künstlerisch originellen Autors tritt der „scripteur moderne“³⁷.

4.2 Die Bürger-Künstler Problematik bei Thomas Mann

Das erzählerische Werk Thomas Manns ist vom Grundgedanken einer Polarität von Kunst und Leben sowie der von Künstlertum und Bürgerlichkeit geprägt und diese polare Welsicht bildet eine Konstante in seinem Gesamtwerk. Dies zeigt sich eindeutig in der Wahl seiner Figuren: von den frühen Novellen bis zu dem großen Alterswerk *Doktor Faustus* fast immer Protagonisten, die entweder Künstler sind oder wesentliche Merkmale der künstlerischen Existenz tragen. Den Künstler gestaltet Thomas Mann als einen „grundsätzlich Gefährdeten,

³⁵ Siehe die Ausführung zum Bohémemythos. In: Erotische Rebellion, Bohémemythos und die Literatur des Fin de siècle. Hiltrud Gnüg. Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur. Bd. 7, S. 257 ff.

³⁶ Siehe die zitierte Stelle aus *Der Bajazzo*, die die Definition des Bohémiens ex negativo vor Augen führt. Anm. Nr. 40

³⁷ Barthes, Roland: *La mort de l'auteur*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2: 1966-1975, hrsg. V. Éric Marty, Paris 1994, S. 491-495. Zit. nach: Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, S. 15.

der im Spannungsfeld von bürgerlichem Leben, Leistungsethos, Selbstkontrolle und Mäßigung auf der einen Seite und einer dem Künstler inhärenten Tendenz zum Übermaß, zur rauschhaften Ausschweifung und Leidenschaftlichkeit auf der anderen bestehen muss“.³⁸ Dass den Künstlerfiguren eine starke autobiographische Motivation zugrunde liegt, ist nicht zu leugnen. Allerdings ist keine der Künstlerfiguren mit dem Autor selbst gleichzusetzen und das komplexe Bild des Künstlers Thomas Mann setzt sich aus der Vielfalt der Künstlerfiguren und der Perspektiven zusammen. Laut Peter Pütz³⁹ bewegen sich Manns fiktive Künstlergestalten auf einer Achse. Sie gleiten zwischen deren extremen Polen (Kunst und Leben, Künstlertum und Bürgerlichkeit) in den verschiedenen „Gradunterschieden“. Die Erzählstruktur einer Bewegung zwischen den Extremen führt Putz auf Manns intensive Nietzsche-Rezeption und dessen Denkstruktur der „perspektivischen Betrachtung“⁴⁰ zurück. Thomas Manns Verständnis der Künstlerrolle wurde durch Nietzsches Lebens- und Kunstkonzeption beeinflusst, der die Polarität der Kunstauffassung im Sinne des Apollinischen und des Dionysischen zugrunde liegt. Wichtig ist dabei der Aspekt, dass sich die apollinischen und die dionysischen Kräfte stets als Teile auf ein Ganzes beziehen, sprich das Leben, und jeweils nicht alleine gedacht werden können.

Die Frage, was Kunst sei, beschäftigte Thomas Mann sein Leben lang. Seine Kunstauffassung teilte er in Bemerkungen mit, die über das gesamte schriftstellerische und essayistische Werk verstreut sind, von der frühen Novelle *Tonio Kröger* bis zu dem großen Alterswerk *Doktor Faustus*. Bevor er 1901 mit dem Erscheinen von *Buddenbrooks* als reifer Künstler vor die Öffentlichkeit trat, hatte er eine ganze Reihe von Novellen verfasst. Diese frühen Erzählungen aus den Jahren 1893 bis 1903 sind als Ausdruck jener Prozesse der Jugend, der Suche nach Selbstfindung und Selbstbehauptung, zu verstehen und geben Aufschluss über die inneren Kämpfe des jungen Autors, welche es auszufechten galt. Unter diesen sind vordergründig die aufgrund ihrer Hauptmotivik so genannten „Künstlernovellen“ hervorzuheben, die - wie die Bezeichnung andeutet - die Problemfelder der Berührung von Kunst und Leben zum Thema haben. Stellvertretend für diese literarische Gattung stehen die Novellen *Der Bajazzo* (1897), *Der kleine Herr Friedemann* (1897), *Tristan* (1903), *Tonio Kröger* (1903) und schließlich *Der Tod in Venedig* (1912). Die erfolgreichsten dieser frühen

³⁸Feulner, Berlin 2010, S. 41.

³⁹Pütz, Peter: *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne*, Bonn 1963, S. 23. Zit. nach Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler*. Berlin 2010, S. 42f.

⁴⁰Ebd., 42f.

Novellen *Tristan*, *Tonio Kröger* und *Tod in Venedig* thematisieren das Leiden des Künstlers an der für notwendig erachteten gesellschaftlichen Außenseiterposition.

Den Übergang von der Jugend zur Reife bildet das Erscheinungsjahr der *Buddebrooks* (1901), die den Abschluss dieser im Inneren belasteten und problematischen Jugendzeit markieren. Auch wenn die Zweifel an sich selbst und seinem Können nicht mit einem Schlag weg waren, fand Thomas Mann zu einem wachsenden Selbstvertrauen, das durch den Anspruch der Größe, den er an sein Schaffen seit seinem Erstlingsstück erhob, begründet war. „*Tod in Venedig*, eine Novelle von 1912, wie auch sein Altersroman *Doktor Faustus* sind Zeugnisse dieses wachsenden Selbstvertrauens, des großen Ehrgeizes und des starken Willens zum Ruhm. Im Weiteren folgt ein kurzer Abriss über die Bürger-Künstler-Problematik im frühen Werk von Thomas Mann.

4.2.1 Die frühen Künstlernovellen

Die Künstlernovellen von Thomas Mann hinterfragen im Allgemeinen das Wesen der Künstlerexistenz in der deutschen Gesellschaft am Ausgang des 19. Jahrhunderts. Sie gehen der Problematik von der Vereinbarkeit von Kunst und Leben nach und thematisieren die Auseinandersetzung des künstlerisch veranlagten Individuums mit den Erwartungen der bürgerlichen Gesellschaft. Die stark autobiographisch geprägten Arbeiten geben somit Aufschluss über die Haltung des jungen Autors zu dieser Problematik. Das Außenseitertum ist dabei eine der häufigen Schlussfolgerungen solcher Auseinandersetzungen und stellt einen der extremen Pole sowie den tatsächlichen Ausgangspunkt dar. Innerhalb der besprochenen Novellen können wir eine Entwicklung beobachten und zwar vom Außenseitertum zur Aussöhnung mit der Gesellschaft und zur Akzeptanz der bürgerlichen Verhaltensnormen. In den Mund seiner Hauptfiguren legt der Autor seine eigene Sichtweise der Problematik, laut welcher einmal die eine, ein andermal die andere Seite Oberhand gewinnt.

Die älteste Novelle dieser Textgruppe, *Der Bajazzo* von 1897, entstand in den Jahren einer schweren Krise, als es dem zweiundzwanzigjährigen Thomas Mann bewusst wurde, dass er für den bürgerlichen Beruf untauglich war und noch keine klare Perspektive im Bereich der Kunst sah. Er wie die Hauptfiguren seiner frühen Novellen leidet an der Untauglichkeit, sich in das bürgerliche Leben einzufügen. Die Novelle *Der Bajazzo* ist als Ausdruck von Thomas

Manns eigener Zwiespältigkeit zu lesen, die er durch die verschiedene Herkunft seiner Eltern zu begründen sucht. Die Polarität von Künstlertum und Bürgerlichkeit wird deutlich anhand des Leitmotivs der widerstreitenden väterlichen und mütterlichen Erbanlagen der Künstlerfiguren, das Thomas Mann neben *Der Bajazzo* auch in den Novellen *Tonio Kröger* und *Tod in Venedig* einsetzt. Der gutbürgerlicher Vater, der sich seinem kaufmännischen Beruf aufs Innigste verbunden fühlt, wird durch die Eigenschaften wie Gewissenheit und Korrektheit charakterisiert. Dagegen die südlich exotische Mutter, die sich in dem Bereich der Kunst wohlfühlt, verkörpert Eigenschaften wie Schönheit, Sinnlichkeit, Naivität, Fahrlässigkeit und Leidenschaftlichkeit. In T. Manns Familienumfeld und seiner eigenen genetischen Disposition wurzelt dieses Leitmotiv: „[...] *frage ich mich nach der erblichen Herkunft meiner Anlagen, so muß ich an Goethe's berühmtes Verschen denken und feststellen, dass auch ich ‚des Lebens ernstes Führen‘ vom Vater, die ‚Frohnatur‘ aber, das ist die künstlerisch-sinnliche Richtung und - im weitesten Sinne des Wortes – die ‚Lust zu fabulieren‘, von der Mutter habe.*“⁴¹

Die Hauptfigur der Novelle *Der Bajazzo* fühlt sich von klein auf zu der Sphäre der Kunst hingezogen. Der Bajazzo kann viele Fertigkeiten an den Tag legen: Klavierspielen, zeichnen, dichten sowie Puppentheater spielen. Er stellt den Typus eines Künstler - Dilletanten dar, welcher stets seine gutbürgerliche Herkunft betont. Er bewegt sich somit an der Schwelle zwischen den beiden Welten, ohne wirklich zu wissen, welcher von den beiden er angehören möchte. Häufig finden sich in der Novelle kritische Kommentare Bajazzos, die er sowohl über seine bürgerliche Umwelt wie auch über die Welt der Künstler zum Ausdruck bringt und welche seine Verzweiflung ahnen lassen. Mit unverhohlenem Despekt setzt sich der Bajazzo von der Welt der Künstler ab, indem er sagt: „*Aber ich bin ein Mensch von Erziehung, ich trage saubere Wäsche und einen heilen Anzug, und ich finde schlechterdings keine Lust darin, mit ungepflegten jungen Leuten an absinthklebrigen Tischen anarchistische Gespräche zu führen*“⁴². Zum Schluss der Novelle korrigiert der Ich-Erzähler seine kritische Betrachtung der Gesellschaft, aus der er in die selbst gewählte Einsamkeit geflüchtet ist: „*Ach, ich war nicht berechtigt, ich am wenigsten, mich seitab zu setzen und die „Gesellschaft“ zu ignorieren, ich, der ich zu eitel bin, ihre Miß- und Nichtachtung zu ertragen, der ich ihrer und ihres Beifalls*

⁴¹Mann, Thomas: *Lebensabriß*, in: FA, Bd. 17: *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*, Frankfurt a. M. 1983, S. 99f. hier zitiert nach: Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, S. 46.

⁴²Mann, Thomas: *Der Bajazzo*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 123.

nicht zu entraten vermag! [...] Und mein unbrauchbares Bajazzotum hätte für keine soziale Stellung getaugt? Nun wohl, eben dieses Bajazzotum ist es, an dem ich in jedem Falle zugrunde gehen mußte“⁴³.

Weitere Novellen, wo das Leitmotiv der genetischen Disposition⁴⁴ eingesetzt und zugleich die Bürger-Künstler-Polarität gestaltet wird, stellen *Tonio Kröger* und *Tod in Venedig* dar.

Die stark autobiographisch motivierte Novelle *Tonio Kröger*, die durchaus bekannteste aller Künstlernovellen Thomas Manns, enthält viele Jugenderinnerungen des Autors. Wie Gabriele Feulner erläutert, bestimme die Erzählstrategie dieses Textes der relativierende Perspektivismus und der Mehrdeutigkeit und Komplexität der Künstlerexistenz entspräche die Mehrdeutigkeit des Erzählens.⁴⁵

Die künstlerische Veranlagung der Hauptfigur setzt eine seltene genetische Disposition voraus, welche aus der Syntese großer Extreme erwächst. Diese Extreme beeinflussen wiederum das ambivalente Leben des Künstler, der bewusst oder unbewusst, einen Ausgleich der Extreme anstrebt oder ersehnt. Das trifft eindeutig auf Tonio Kröger, den Hauptprotagonisten dieser Novelle, zu. Bereits sein Name lässt eine Mischung südlicher und nördlicher Einflüsse ahnen. Tonios Vater, Konsul Kröger, ist ein angesehener, großbürgerlicher Kaufmann, der im politisch-öffentlichen Leben der Stadt eine wichtige Rolle spielt. Tonios Mutter stammt dagegen wie die des Autors aus Lateinamerika, wo sie „*der Vater [...] sich einstmals von ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt hatte*“⁴⁶ und von welcher Tonio seine künstlerische Veranlagung geerbt hat.

Die Novelle schildert den Werdegang Tonios, der sich über seine Andersartigkeit früh im Klaren ist und der sein Leben lang zwischen der Sphäre des Künstlerischen und des Bürgerlichen hin- und hergerissen wird. Sein Schwanken zwischen der hanseatisch-bürgerlichen Welt des Vaters und der südländisch-musischen Welt der Mutter ruft bei ihm ein sentimentalisches Verhältnis zur Bürgerlichkeit hervor. Gerade weil er der Welt des Bürgerlichen fremd gegenübersteht, sehnt er sich nach dieser. „*Wir sind doch keine Zigeuner im grünen Wagen, sondern anständige Leute, Konsul Krögers, die Familie der Kröger*

⁴³ Ebd., S. 138.

⁴⁴ Zum genetischen Diskurs in Werken T. Manns, vgl. Feulner, Gabriele, S. 46 – 51.

⁴⁵ Siehe Feulner, Gabriele, S. 63ff

⁴⁶ Mann, Thomas: *Tonio Kröger*, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 8: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 274.

[...]“⁴⁷, pflegt er regelmäßig zu wiederholen, wenn er auf seine bürgerliche Herkunft anspielen möchte.

Die Welt des Bürgerlichen imaginiert er als Sphäre des Normalen, Gesunden und Glücklichen. Die Normalen sind in Tonios Auffassung immer die „Blonden, Lebendigen, Glücklichen“⁴⁸, die in der Novelle seine Pubertätslieben darstellen, sei es Hans Hansen oder Inge Holm gewesen. Tonios Verhältnis zur Bürgerlichkeit verändert sich im Laufe der Novelle und kann in drei Phasen⁴⁹ unterteilt werden.

Die erste Phase wird charakterisiert durch seine jugendliche Liebe zu den bürgerlichen Blondes und Blauäugigen (Kap. 1 und 2). Die zweite beginnt mit dem Tod des Vaters und steht unter dem Zeichen der Abwendung von der bürgerlichen Welt des Vaters und zugleich der Hinwendung zur künstlerischen Existenz (Kap. 3 und 4). Diese wird symbolisiert durch die Reise in den Süden, wo Tonio sein Künstlertum ausleben kann. Dieses Ausleben ist jedoch von krassen Extremen geprägt und wird von Tonio mit einer ausschweifenden Existenz vertauscht. Das kompositorisch zentrale Gespräch (Kap. 4) mit der Malerin Lisaweta Iwanowna vermittelt Tonios Reflexionen über die Bedingungen der eigenen Künstlerexistenz. Diese basiert in einem hohen Maße auf der Antinomie von Kunst und Leben und stellt somit eine elitäre Künstlerkonzeption dar. Wie sich Tonio während des Gesprächs äußert, setzt die Begabung für Stil, Form und Ausdruck, ein „*kühles und wählerisches Verhältnis zum Menschlichen*“ voraus, „*eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung*“⁵⁰.

Die dritte Phase (Kapitel 5-9) beginnt mit der Besinnung Tonios auf seine bürgerlichen Wurzeln, welche einen nächsten, durch die Reise nach Dänemark symbolisierten Wendepunkt in der Erzählung bedeutet. In dem Brief Tonios an Lisaweta, der die Novelle abschließt und ein kompositorisches Gegenstück zu dem Dialog in der Novellenmitte bildet, fasst Tonio seine Auffassung des Künstlertums zusammen und bekennt sich somit nicht nur zu seiner sentimentalischen Liebe zur Normalität und den „*Wonnen des Gewöhnlichen*“, er spricht sich zugleich auch gegen diejenige Künstler aus, die allein in der Welt der Kunst leben und das Leben verachten. Die Zweideutigkeit von Tonios Künstlertum wird zum Schluss der Novelle anders als am Anfang positiv bewertet und das Schwanken zwischen dem Künstlertum und der Bürgerlichkeit als eine höhere Form der Kunst betrachtet. Zugleich aber kündigt sich in

⁴⁷TK, S. 275.

⁴⁸TK, S. 285.

⁴⁹Siehe Feulner, Gabriele: Mythos Künstler, S. 63-68.

dieser Novelle an, dass ihr Autor auf eine solide Etablierung bürgerlicher Existenz bedacht ist.

In der 1912 entstandenen Novelle *Tod in Venedig*, begegnen wir in Gestalt Gustav von Aschenbachs, einem angesehenen Schriftsteller, der ähnlich wie Tonio Kröger sein Künstlertum aus der eignen seltenen genetischen Disposition ableitet. Während seine Vorfahren väterlicherseits gewissenhafte Justizbeamte waren, brachte seine Mutter, Tochter eines böhmischen Kapellmeister, „Merkmale fremder Rasse“⁵¹ und „rascheres, sinnlicheres Blut“⁵² in die Familie. Wie es in der Novelle heißt, „ließ die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigen Impulsen einen Künstler und diesen besonderen Künstler entstehen“⁵³. Die Künstlerexistenz, wie sie im *Tonio Kröger* und im *Tod in Venedig* von Thomas Mann konzipiert wird, trägt Merkmale der Exklusivität und bestimmter Prädestiniertheit. Der Künstler wird sowohl als Auserwählter wie auch als Stigmatisierte dargestellt. Das letztere nimmt im *Tod in Venedig* ein weiteres Leitmotiv vorweg; und zwar das der *Décadence*, die bei Thomas Mann zumeist als biologischer, wirtschaftlicher, sittlicher und gesellschaftlicher Verfall dargestellt wird. Die Kunst, in Aschenbachs Auffassung ein „erhöhtes Leben“⁵⁴, gräbt in dessen Anlitz „die Spuren imaginärer und geistiger Abenteuer“, und sie erzeugt, „selbst bei klösterlicher Stille des äußeren Daseins, auf die Dauer eine Verwöhntheit, Überfeinerung, Müdigkeit und Neugier der Nerven, wie ein Leben voll ausschweifenden Leidenschaft und Genüsse sie kaum hervorzubringen vermag“⁵⁵.

In Gestalt Gustav von Aschenbachs haben wir es mit einem bereits etablierten Schriftsteller zu tun, der aufgrund seiner literarischen Verdienste an seinem fünfzigsten Geburtstag geadelt wurde. Der Verfasser der „mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen“ und einer Reihe anderer Werke genießt das gesellschaftliche Ansehen, welches ihm in seiner Heimatstadt zuteil wird. Er führt ein geregeltes Leben; widmet sich seinen Lieblingstätigkeiten, verbringt jeden Tag ein paar Stunden mit Schreiben. Trotz äußerer Zufriedenheit fehlt ihm die Nähe eines anderen Menschen, weil seine Frau früh verstorben war. Da er sein ganzes Leben auf Ruhm bedacht war, mangelt es ihm an einer gewissen

⁵⁰Zitiert nach Harpprecht, Klaus: Thomas Mann. Eine Biographie. Rowohlt, 1995.

⁵¹ Mann, Thomas: *Tod in Venedig*, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 8: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 450

⁵² Ebd., S. 450.

⁵³ Ebd., S. 450.

⁵⁴ Ebd., S. 457.

⁵⁵ Ebd., S. 457.

Leichtigkeit, er kann sich nicht gehen lassen. Dies ändert sich mit seiner Reise nach Venedig, wo er auf den jungen Tadzio trifft. Die anfängliche Bezauberung durch Tadzios „wahrhaft gottähnliche Schönheit“ wandelt sich nach und nach in wahrhafte Liebe. Die Nachricht von der sich in Venedig verbreitenden Cholera ändert nichts an seiner Entscheidung, nicht abzureisen und in Tadzios Nähe zu bleiben. Aschenbach sagt sich mit dieser Entscheidung von dem Bereich des Sittlichen, Bürgerlichen los und begibt sich somit in das Reich des Chaos, in dem die Kräfte des Dionysischen die Oberhand haben. Die Liebe zu Tadzio wird ihm schließlich zum Verhängnis und er fällt der Cholera zum Opfer.

In der Novelle *Tristan* vereint sich die „Dilletantismus-Thematik“, die bereits in der Novelle *Der Bajazzo* anklingt, mit dem Leitmotiv der *Décadence*. Wie der Titel besagt, klingen in der Novelle motivische Anspielungen an Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“ an. Diese Novelle thematisiert die gegenseitige Durchdringung und Bedingung von Schönheit und Tod, welche sich vor dem Hintergrund der Musik Chopins abspielt.

Die Bürger-Künstler-Problematik wird anhand der Figuren Anton Klöterjahn, Gabriele Klöterjahn und Detlev Spinell dargestellt. Für die Erzählstrategie der Novelle ist die Haltung des auktorialen Erzählers charakteristisch, der die Figuren aus einer distanzierten, übergeordneten Perspektive betrachtet und die von ihnen vertretenen Positionen relativiert und zum Teil ironisiert. Als extreme Gegenpole stehen Anton Klöterjahn und sein Sohn einerseits und Detlev Spinell andererseits einander gegenüber und werden auch der Ironie des Erzählers am meisten ausgesetzt.

Anton Klöterjahn, in der Novelle als Großkaufmann auftretend, steht für kaufmännische Tüchtigkeit und bürgerliche Wertvorstellung und symbolisiert zugleich in seiner Gesundheit und sexuellen Potenz Vitalität und Lebensbejahung. Den Gegenspieler stellt der möchtegern Schriftsteller Detlev Spinell dar, der sich wegen seiner Untauglichkeit für das normale Leben in das Sanatorium „Einfried“ zurückzieht. Er ist mit Attributen wie Lebensmüdigkeit, schwache Gesundheit, Überempfindlichkeit und Realitätsferne ausstaffiert und erhebt zugleich große ästhetische Ansprüche an sich selbst sowie seine Umwelt. Diese Künstlerfigur unterscheidet sich von allen anderen durch einen übermäßigen Ästhetizismus und künstlerische Unfruchtbarkeit. Sein einziger Roman wird von dem Erzähler als ein Werk

entblößt, welches sich in „inhaltsleeren, ästhetizistischen Décorbeschreibungen“⁵⁶ ergeht. Sein Ästhetizismus wird sogar amoral, wenn er versucht, Gabriele Klöterjahn in den Bereich des Todes zu ziehen, indem er sie zum Klavierspielen „drängt“. Denn ihre künstlerische Seite ist für sie zugleich gesundheitsschädlich. Gabriele Klöterjahn nimmt zwischen den extremen Polen von Vitalismus und unfruchtbarem Künstlertum eine ambivalente Position ein, indem sie sich zum einen auf physischer, physiognomischer und psychischer Ebene von ihrem Gatten abhebt, ihn aber als Vater ihres Kindes bewusst wählt, um dem Verfall ihres Vaterhauses entgegenzuwirken. Ihrem Selbstverständnis nach ist sie im Gegensatz zu Detlev Spinell keine Künstlerin, auch wenn ihr der Erzähler eine musikalische Veranlagung zuspricht. Diese wird von Spinell als Zeichen der Décadence und somit als ein Merkmal der Geistesverwandschaft zwischen ihm und Gabriele Klöterjahn gedeutet. Diese Frauenfigur verkörpert die ambivalente Disposition des Künstlers, der sich ebenso vom Vitalismus wie vom Ästhetizismus angezogen fühlt und zwischen diesen beiden Gegenpolen schwankt. Dem Selbstverständnis Thomas Manns ist diese Künstlerkonzeption näher als die eines Detlev Spinells, welche einen selbstgenügsamen Ästheten voraussetzt⁵⁷.

4.3 Die Bürger-Künstler-Problematik bei Hermann Hesse

Die innere Gespaltenheit, das Gefühl des Hin- und Herrgerissenseins zwischen der künstlerischen und der bürgerlichen Existenz begann sich bei Hermann Hesse, wie bei Thomas Mann und Robert Walser, bereits in den Jahren seiner Jugend anzukündigen. „*Von meinem dreizehnten Jahr an war mir das eine klar, daß ich entweder ein Dichter oder gar nichts werden wolle*“⁵⁸, bekannte sich Hermann Hesse in seinem *Kurzgefassten Lebenslauf* rückblickend. Das „*gar nichts*“ nahm im Laufe seines Lebens vierlei Gestalt an. Nach abgebrochenem Theologiestudium im Klosterseminar Maulbronn hatte er mehrere Lehren durchlaufen, um endlich Buchhändler und Antiquar zu werden. So ergriff er einen regelrechten bürgerlichen Beruf, um sich nebenbei seinem Dichtertum zu widmen. Dieser Zustand, den allgemeinen Erwartungen der Gesellschaft und seiner Familie gerecht zu

⁵⁶Feulner, S. 73.

⁵⁷Vgl. Feulner, S. 71 – 75.

⁵⁸Hesse, Hermann: Sämtliche Werke in 20 Bänden. hrsg. von Volker Michels. Bd. 12. Frankfurt a.M. 2001 - 2005, S. 48.

werden, machte ihn auf Dauer unglücklich und gipfelte später in Scheidung und Familienzerfall. Aus dieser Zeit stammt auch folgende Äußerung Hesses: „[...] *Ich wollte sein, was ich nicht war. Ich wollte zwar ein Dichter sein, aber daneben doch auch ein Bürger. Ich wollte ein Künstler und ein Phantasiemensch sein, dabei aber auch Tugend haben und Heimat genießen. Lange hat es gedauert, bis ich wußte, dass man nicht beides sein und haben kann, daß ich Nomade bin und nicht Bauer, Sucher und nicht Bewahrer [...]*“.⁵⁹

Im Unterschied zu Thomas Mann steht allerdings das Spannungsverhältnis von Künstler und Bürger nicht im Vordergrund von Hermann Hesses Schaffen, auch wenn es in vielen seiner Werke anklingt. Das Hauptthema bildet bei Hesse dagegen der Prozess der Selbstverwirklichung des Einzelnen, dessen Selbstwerdung und Autoreflexion. „[...] *das erste und das brennendste meiner Probleme war nie der Staat, die Gesellschaft oder die Kirche, sondern der einzelne Mensch, die Persönlichkeit, das einmalige, nicht normierte Individuum*“⁶⁰. Auch wenn sich diese Äußerung direkt auf seine Jugendschrift, *Peter Camenzind* bezieht, ist sie auch auf sein Gesamtwerk anwendbar und stellt den roten Faden dar, der sich von eben dieser Jugendschrift durch sein Lebenswerk zieht.

In Bezug auf die Bürger-Künstler-Problematik sind vor allem folgende Werke zu erwähnen: sein Erstlingsroman *Peter Camenzind* (1904), der Schülerroman *Unterm Rad* (1906), der Eheroman *Roßhalde* (1914), *Drei Geschichten aus dem Leben Knulps* (1915) und schließlich der Roman der mittleren Jahre *Der Steppenwolf* (1927), der die vorangehenden Stufen synthetisch vereint.

Sein Erstlingsroman *Peter Camenzind*, der Hesse berühmt und als Schriftsteller finanziell unabhängig machte, schildert die Geschichte eines Bauernjungen, bei welchem die Liebe zur Literatur den Wunsch aufkommen lässt, Dichter zu werden. Mit dieser Geschichte thematisiert Hesse das Spannungsverhältnis zwischen dem „nicht normierten Individuum“ und der bürgerlichen Umwelt und begibt sich somit in die konfliktgeladene Sphäre der Bürger-Künstler-Problematik. Hesses Romandebüt knüpft an die Tradition des deutschen Bildungsromans an, namentlich an G. Kellers *Der grüne Heinrich*, allerdings unter

zitiert nach Zeller, Bernhard: Hermann Hesse. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 20.

⁵⁹ SW, Bd.11, S. 7ff., zitiert nach Zeller, S. 94.

⁶⁰ S.W. 12 / S. 196, zitiert nach Zeller, S. 57.

Umwandlung der klassischen Vorstellung von Erziehung und Bildung auf eine humanistisch-parodistische Weise. Die tradierten Bildungsinstanzen wie Dorfgemeinschaft, Elternhaus und Schule bemühen sich zwar, den Protagonisten zu formen, sie scheitern jedoch letzten Endes an dessen Urwüchsigkeit und Unbildsamkeit. Die Rebellion gegen Elternhaus, Schule und Gesellschaft mündet in einen antizivilisatorischen Affekt und in ein religiös akzentuiertes Verhältnis zur Natur. Dieser Roman ist als Ausdruck jener neuromantischen, zur Flucht in die Innerlichkeit führenden Bewegung zu verstehen.

Das Außenseitertum des Protagonisten, der im Konflikt mit der Gesellschaft steht, finden wir auch in *Unterm Rad*, einem Schülerroman, welchem autobiographische Umstände aus Hesses Jugend zugrunde liegen. Es handelt sich dabei um eine in manchen Details sehr wahrheitsgetreue Schilderung seines Seminar- und Jugendlebens, welche zugleich als Anklage gegen das Schulsystem, die Tradition und Autorität in Deutschland um 1900 zu lesen ist.

Der Roman schildert das Schicksal des jungen Hans Giebenrath, eines begabten Jungen, der an dem herrschenden Schulsystem scheitert und sich schließlich das Leben nimmt. Als Sohn eines ehrgeizigen Kleinbürgers wird er als einziger Kandidat aus seiner Heimatstadt für das württembergische „Landesexamen“ ausgewählt und nach der erfolgreich bestandenen Prüfung zum kostenlosen Lehrer- und Theologiestudium im Maulbronner Seminar aufgenommen. Der strebsame Musterschüler Hans erfährt durch die Freundschaft zu Hermann Heilner, einem Mitzögling im Seminar, eine weitgehende innere Wandlung. Der phantasievolle Hermann Heilner, ein angehender Künstler, der sich nicht fürchtet gegen die Klosterordnung zu rebellieren, bringt Hans eine andere Lebensführung nahe. Die Konfrontation mit dieser, der Einfluss Heilners und die einsetzende Pubertät wirken sich auf Hans Studienleistungen negativ aus und sein Ruf bei den Lehrern verschlechtert sich. Nach Heilners Weggang, nunmehr ganz auf sich gestellt, bricht Hans zusammen und muss zur Erholung aus dem Seminar gebracht werden. Zur Fortsetzung seines Studiums ist er nicht mehr imstande und wird von seinem enttäuschten Vater in eine Mechanikerlehre gesteckt. Da er keinen Ausweg aus dieser Misere sieht, stürzt er sich ins Wasser und ertrinkt. Rückblickend erinnert sich Hesse an die Jahre seiner Jugend, die dem Studium im Kloster Maulbronn folgten:

„Kurz, mehr als vier Jahre ging alles unweigerlich schief, was man mit mir unternehmen wollte, keine Schule wollte mich behalten, in keiner Lehre hielt ich lange aus. Jeder Versuch, einen brauchbaren Menschen aus mir zu machen, endete mit Mißerfolg, mehrmals mit Schande und Skandal, mit Flucht

*oder mit Ausweisung [...].*⁶¹

Aus eigener Erfahrung schöpfend, gelang es ihm, mit diesem Roman ein Modellfall für das Schicksal der Jugend seiner Zeit zu stilisieren und deren Kampf um Selbstbehauptung, um Verteidigung des eigenen Ich vor Augen zu führen.

Eine weitere Arbeit Hesses, die die Bürger-Künstler-Problematik berührt, wenn auch aus einem anderen Blickwinkel, ist der Roman *Roßhalde*. Diesen verfasste Hesse zu Beginn des Ersten Weltkriegs und thematisiert darin, anhand der Geschichte eines berühmten Malers und dessen Ehe, die Schwierigkeiten des eigenen ehelichen Lebens. Hesse, der sich mit seiner ersten Frau Maria Bernoulli in Gaienhofen, einem abgelegenen Dörfchen am Bodensee, 1904 niedergelassen und dort anschließend eine Familie gegründet hatte, resümiert fast zehn Jahre später über die Zwiespältigkeit des bürgerlichen Familienlebens einerseits und der autonomen Künstlerexistenz andererseits. Zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans schrieb er an seinen Vater:

*„Der Roman hat mir viel zu schaffen gemacht und ist für mich ein, wenigstens einstweiliger, Abschied von dem schwersten Problem, das mich praktisch beschäftigt hat. Denn die unglückliche Ehe, von der das Buch handelt, beruht gar nicht nur auf einer falschen Wahl, sondern tiefer auf dem Problem der „Künstlerehe“ überhaupt, auf der Frage, ob überhaupt ein Künstler oder Denker, ein Mann, der das Leben nicht nur instinktiv lebt, sondern vor allem möglichst objektiv betrachten und darstellen will -, ob so einer überhaupt zur Ehe fähig sei. Eine Antwort weiß ich da nicht; aber mein Verhältnis dazu ist in dem Buch möglichst präzisiert; es ist darin eine Sache zu Ende geführt, mit der ich im Leben anders fertig zu werden hoffe [...].“*⁶²

In dem Roman *Roßhalde* setzt sich Hesse also nicht nur mit den eigenen Eheproblemen auseinander, sondern, wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, hinterfragt auch das paradigmatische Spannungsverhältnis von Künstlertum und Bürgertum, auch wenn es im Unterschied zum Roman *Steppenwolf* rein im Privaten bleibt. Das Unglück der Ehe im Roman führt Hesse auf das Unverständnis der Frau für die mannigfaltige Persönlichkeit ihres Ehemannes zurück. Dieser versucht aus der unglücklichen Familienkonstellation zu entfliehen, indem er auf Anregung eines Freundes eine Indienreise unternimmt. Die Krankheit und der anschließende Tod seines Sohnes tragen zur Auflösung der Ehe definitiv bei. Übertragen auf

⁶¹S.W. 12 / S. 49. zitiert nach Zeller, S. 30.

⁶²Hesse, Hermann: Gesammelte Briefe Bd. 1. Frankfurt a. M. 1974 – 1986, S. 242. Hier zitiert nach Zeller, S. 81.

Hesses Familienleben haben die ausgedehnten Reisen in den Orient nur wenig Verbesserung gebracht und die Ehekrise gipfelte nicht nur im Familienzerfall, sondern auch in psychischen Erkrankung seiner Frau wie sich selbst.

Mit den *Drei Geschichten aus dem Leben Knulps*, die zwei Jahre später als *Roßhalde* in „Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane“ erschienen waren, geht Hesse unbeschwerter, alte Motive wieder aufnehmend und verfeinernd, der Problematik des Künstlertums erneut nach. Erzählt wird hier die Geschichte eines Jungen namens Knulp, eines Landstreichers (Vagabunden), eines Nachfahren des Eichendorffschen „Taugenichts“. Dieser passt aufgrund seines Lebensstils nicht in das Schema der geregelten Ordnung nüchternen Arbeits- und Berufsmenschen da er es im Unterschied zu ihnen zu nichts Rechtem gebracht hat. Er führt ein scheinbar unbekümmertes Leben frei aller Sorgen, die der Alltag bereitet. Hinter seiner heiteren Seite verbirgt sich jedoch ein einsamer, heimatloser Mensch, dem es schwer fällt, an einem Ort Wurzeln zu schlagen. Und dies deshalb, weil er in seiner Jugend von einem Mädchen in seiner Liebe enttäuscht wurde, und seit dem an ein bürgerliches Glück nicht mehr glaubt. Für seine Ungebundenheit zahlt Knulp einen viel zu hohen Preis, wie es ihm scheint – denn seine Freiheit wird durch den Verzicht auf ein bürgerliches Glück, Familie und Häuslichkeit erkaufte.

Hesses Knulp als träumender Schlendrian erinnert auffallend stark an Simon, Walsers Doppelgänger im Roman *Geschwister Tanner*. Wesensverwandt könnte man die beiden nennen. Parallelen würde man auch zwischen Knulp und Walsers weiteren Berliner Romanen und deren Haupthelden finden, denn diese sind Variation desselben Motives: es wird das Leben eines künstlerisch veranlagten und innerlich reichen Individuums geschildert, das aufgrund seiner Unfähigkeit, eine bürgerliche Existenz zu führen, zum Außenseiter wird und mit seiner Umwelt im Konflikt steht.

Einen Höhepunkt der hier bisher behandelten Texte Hesses stellt in Bezug auf die Bürger-Künstler-Problematik *Der Steppenwolf* dar, Hesses Roman aus dem Jahre 1927. In Anlehnung an den Geschichtspessimismus Nietzsches, setzt sich das Werk mit den Erscheinungen der modernen Massen- und Industriegesellschaft der zwanziger Jahre auseinander und wie der fiktive Herausgeber von Harry Hallers Aufzeichnungen meint, handele es sich keineswegs nur

um „pathologische Phantasien eines armen Gemütskranken“⁶³, sondern um „ein Dokument der Zeit“⁶⁴. Diese Zeit wird als neurotisch und diese Neurose als symptomatisch für die gesamte Generation, welcher auch Harry Haller angehört, gedeutet.

Sich gerade in einer seelischen Krise befindend, drückt Hesse im Roman seine Überzeugung aus, dass Geist und Seele der Menschen durch die fortschreitende Technisierung der modernen Welt gefährdet seien. In Gestalt Harry Hallers, eines fast fünfzigjährigen Gelehrten, zeichnet Hesse sein eigenes Selbstbildnis. Harry Haller, als verkanntes und einsames Künstler-Ich stilisiert, steht im Konflikt mit seiner bürgerlichen Umwelt, die er verachtet und von welcher er sich mit Nachdruck distanziert.

*„Denn dies haßte, verabscheute und verfluchte ich von allem doch am innigsten: diese Zufriedenheit, diese Gesundheit, Behaglichkeit, diesen gepflegten Optimismus des Bürgers, diese fette gedeihliche Zucht des Mittelmäßigen, Normalen, Durchschnittlichen“.*⁶⁵

Zugleich aber fühlt er sich zu dieser stark hingezogen und kann sich aus deren Bindungen nicht losreißen: *„Ich weiß nicht, wie das zugeht, aber ich, der heimatlose Steppenwolf und einsamer Hasser der kleinbürgerlichen Welt, ich wohne immerzu in richtigen Bürgerhäusern, das ist eine Sentimentalität von mir“.*⁶⁶ Wie bei Thomas Mann wird in diesem Zitat auf das sentimentale Verhältnis der Hauptfigur zur Sphäre des Bürgerlichen angespielt. Eben diese Ambivalenz, die dem Wesen Hallers eigen ist, begründet die Gespaltenheit seiner Persönlichkeit, an welcher er zu leiden vermag: halb kultivierter Mensch, halb triebhafter „Steppenwolf“ sind die Kehrseiten seiner Individualität.

Die gehasste Sphäre des Bürgerlichen wird im *„Tractat vom Steppenwolf“* von Hesse als der Bereich des Mittleren dargestellt, wo eben der künstlerisch veranlagter Mensch zu seinem Frieden und Harmonie kommt :

*„Das „Bürgerliche“ nun, als ein stets vorhandener Zustand des Menschlichen, ist nichts anderes als der Versuch eines Ausgleiches, als das Streben nach einer ausgeglichenen Mitte zwischen den zahllosen Extremen und Gegensatzpaaren menschlichen Verhaltens“.*⁶⁷

⁶³ Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Aufbau-Verlag 1986, S. 22

⁶⁴Ebd., S. 22

⁶⁵Ebd., S. 29.

⁶⁶Ebd., S. 29.

Hesse, für den *Der Steppenwolf* eine Art Katharsis bedeutete, überwindet in diesem Werk seine seelische Konflikte, indem er lernt, die Ambivalenzen seines Lebens und seiner Umwelt mit Humor anzugehen und mit sich im Frieden zu leben.

Der Steppenwolf stellt ohne Zweifel Hesses radikalste Abrechnung mit der Welt des Bürgerlichen dar. Die reinigende Funktion dieses Werkes, die bereits erwähnte Katharsis, wirkte sich auf Hesses spätere Auffassung vom Künstlertum aus. In Anbetracht der anstehenden Ereignisse des Zweiten Weltkriegs und der gehässigen Nazipropaganda nahm sein Künstlertum durchaus pro-gesellschaftliche Züge an und stellte sich in den Dienst der Menschheit und des Kriegspazifismus.

4.4 Die Bürger-Künstler-Problematik bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal

Die beiden Autoren werde ich in diesem Abschnitt zusammen behandeln, da sie sehr unterschiedliche Vorstellungen vom Künstlertum vertreten und in deren Gegenüberstellung ihre unterschiedliche Kunstauffassung am anschaulichsten vor Augen geführt werden kann. Stefan George und Hugo von Hofmannsthal trafen einander 1891 im Café Griensteidl und sind in ihren literarischen dem Ästhetentum verbindenden Anfängen miteinander vergleichbar. Bis 1906 unterhielten sie literarische Beziehungen, dann schieden sich ihre Wege scharf. Während George weiterhin die Sprachmagie beschwörte und der lyrischen Dichtung verbunden blieb, stellte Hofmannsthal die Sprache in Frage und wandte sich allmählich der Dramatik zu. Den eigenen Personenkult antreibend, schirmte sich George nach und nach von der Außenwelt ab, während Hofmannsthal regen Anteil am gesellschaftlichen Leben hatte und eine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Komponisten Richard Strauss einging. Dies sind Gegensätze, die die diverse Kunstauffassung der betreffenden Autoren begründen: die elitäre Kunstauffassung Georges einerseits, des gesellschaftlichen Engagement Hofmannsthals andererseits.

In Bezug auf die Bürger-Künstler-Problematik ist bei George vor allem seine frühe Dichtung *Algabal* aufschlussreich, bei Hofmannsthal sind es dagegen seine Essays, die für das

⁶⁷Ebd., S. 12

Verständnis dieser Problematik eine Schlüsselrolle spielen.

4.4.1 Stefan George

Stefan George gilt um die Jahrhundertwende als der wichtigste Repräsentant auf dem Gebiet der Lyrik, der nachfolgende Generationen von deutschen Lyrikern, allen voran die Expressionisten, maßgeblich beeinflusst und die modernen Strömungen in die lyrische Dichtkunst in Deutschland eingeführt hatte. Trotz den frühen dramatischen Anfängen wandte er sich vor allem unter dem Einfluss seiner Parisbesuche und den Begegnungen mit den französischen Symbolisten bald der Lyrik zu. Vom Dichterkreis um Stéphane Mallarmé gingen die wichtigsten Anregungen für die weitere literarische Entwicklung Georges aus. Mit dem Grundsatz der Dichtergruppe *l'art pour l'art* sympatisierte George vollkommen. Er hatte sich ihn dermaßen angeeignet, dass dieser seine Kunst – und Lebensauffassung nachhaltig geformt hatte. In diesem Kreis gewann er eine exklusive und elitäre Kunstauffassung. Seine Dichtungen sollten sich jeglicher Zweckgebundenheit und Profanisierung entziehen. Durch den Einfluss der Symbolisten entwickelte George eine Abneigung gegen die in Deutschland zu dieser Zeit sehr populären Literaturrichtungen des Realismus und des Naturalismus, welche die Literatur in den Dienst der Gesellschaft stellten.

Auch seine Einstellung gegenüber der Demokratie und dem Liberalismus sowie gegenüber Kultur und Politik des Kaiserreiches war ablehnend. Denn die Dichtung stellte für ihn die höchste Lebensform dar, die mittels ästhetischer Herangehensweise, nicht aber mittels ihres Engagement im Dienst der profanen Welt zu verwirklichen war. Er glaubte an eine „Autokratie des Geistes“⁶⁸, an eine kulturelle Erneuerung Deutschlands durch die Elite und begann, Gleichgesinnte und Anhänger um sich zu versammeln, die das gleiche Anliegen wie er teilten, den Neuanschluss der deutschen Lyrik an die europäische Tradition zu erstreben. Aus diesen Anhängern ist später der so genannte George-Kreis hervorgegangen. Dieser war hierarchisch aufgebaut und ähnelte wegen seiner Abgeschlossenheit gegenüber der Außenwelt einem geheimen esoterischen Bund.

Um Stefan George, den Meister an dessen Spitze, der sich als geistiger Führer und Erneuer selbstinszenierte, ist ein Personenkult entstanden, der zum Teil mehr Aufmerksamkeit erregte

⁶⁸Schmidt, Hugo: Impressionismus, Stilkunst. S. 190.

als seine Dichtung. Seine Sonderrolle als Dichter besteht vor allem in seinem Umgang mit Sprache, die ein Novum in der deutschen Poesie war. Dieser zeigte sich u.a. im betonten Zug zur Verdichtung, zur Ausmerzung des Überflüssigen sowie in der Forderung nach Kürze. Die einer symbolistischen Poetik verpflichteten frühen Gedichte Georges sind keine Erlebnisdichtungen – sie evozieren vielmehr Sinnbilder für den inneren Zustand des Dichters, der sich in einer Situation, einer Landschaft, einer Gestalt, oder einem Bild spiegelt.⁶⁹

Im Zusammenhang mit Stefan George spricht man oft über eine „Kunstreligion“⁷⁰, die um die Jahrhundertwende an die Stelle der Kirche und der Religion trat. In die Kunst ist vieles, was bisher zum festen Bestandteil der jüdisch-christlichen Tradition gehörte, eingegangen. Die quasi religiöse Wahrnehmung der Kunst hängt auch mit der Neigung zusammen, den Dichter als Propheten und / oder Erlöser zu sehen. Zu seinen Lebzeiten verkörperte Stefan George eine äußerst „exklusive“ Kunst- und Lebensauffassung, die nur für die Auserwählten bestimmt war. Der folgende Absatz aus Georges Rede an Stéphane Mallarmé verdeutlicht seine Einstellung als Künstler der Außenwelt gegenüber:

„Jeden wahren Künstler hat einmal die Sehnsucht befallen, in einer Sprache sich auszudrücken, deren die unheilige Menge sich nie bedienen würde, oder die Worte so zu stellen, dass nur der Eingeweihte ihre hehre Bestimmung erkenne.“⁷¹

Um seine elitären Kunstansichten verbreiten zu können, gründete er 1892 zusammen mit Carl August Klein die Zeitschrift *Blätter für die Kunst*. Gleich in der ersten Nummer dieser Zeitschrift veröffentlichte er auch seinen *Algabal*, der einen interessanten literarischen Beitrag zu Georges Einstellung zu Kunst und Leben darstellt. Dieser Gedichtband gibt Aufschluss über Georges Kunst- und Lebensauffassung, wenn auch im symbolischen Gewand verkleidet. Der *Algabal* beschließt die frühe Schaffensphase und ist als Höhepunkt von Georges ästhetischem Subjektivismus aufzufassen. Der *Algabal* entspricht am konsequentesten dem Grundsatz „Kunst für die Kunst“ und wird zum Gleichnis von Georges unbedingtem Künstlertum, in dem auch eine Erinnerung an Ludwig II. von Bayern anklingt. Die Einheit des Ganzen wird begründet durch die Titelgestalt, auf welche alle Gedichte bezogen sind. In Gestalt des *Algabals* begegnen wir einem Herrscher, dem als Urbild der spätrömische Kaiser

⁶⁹Kindlers Neues Literaturlexikon: hrsg. Walter Jens. Bd. 6. Kindler Verlag. München 1989, S. 183 – 185.

⁷⁰ Siehe Breuer, 1995, S. 17.

⁷¹Blätter für die Kunst. Folge 1, Bd. 5, 1893, August, S. 134-137. hier zitiert nach: <http://www.uni->

Heliogabalus (204-222) gilt. Dieser brachte einen orientalischen Sonnenkult, als dessen Priester er wirkte, nach Rom und wurde dort noch im Jünglingsalter erschlagen. Es handelt sich keineswegs um eine Nachzeichnung der historischen Person, sondern um eine symbolische Anregung. Algalbal ist ein Gottkaiser mit unbeschränkter Macht, die er mit entarteter Grausamkeit ausübt. Er ist besessen vom Verlangen nach Schönheit, aber auch abgeschlossen in seinem unterirdischen und unnatürlichen Reich.

*„Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme,
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vögel leblose schwärme
Haben noch nie einen frühling geschaut“⁷²*

In Opposition zur romantischen Kunstästhetik möchte Algalbal als Kunstschaffender die „dunkle grosse schwarze Blume“⁷³ zeugen - ein Symbol des Anorganischen in organischer Form. Algalbals Künstlertum entbehrt jeglichen Bezugs zum Leben, das seine Parallelisierung in der Unnatürlichkeit seines Reiches hat.

Einen interessanten Ansatz zu *Algalbal* steuern Hermand und Hamann⁷⁴ bei, die darin die Identität von Herrschaftsbewusstsein und Innerlichkeit sehen. In diesem Gedichtzyklus errichte George vor dem Hintergrund eines spätantik-exotischen Kaisertums den „Imperialismus der Seele“⁷⁵ und kenne im Anschluss an Nietzsche nur die Polarität zwischen dem Herrschaftsmenschen und Gesindel. Der ästhetische Ammoralismus Nietzsches findet deshalb in Algalbal seinen Niederschlag.

Es liegt nahe, dass sich George auch nach außen hin, als ein von der Masse sich abhebender Geist gab. Er ging keinem bürgerlichen Berufe nach, hielt sich für exklusiv und entwickelte einen eigenen Persönlichkeitskult.

4.4.2 Hugo von Hofmannsthal

Die dichterischen Anfänge Hugo von Hofmannsthals fallen bereits in die 90er Jahre des 19.

due.de/lyriktheorie/texte/1893_george.html.

⁷² George, Stefan: Hymnen, Pilgerfahrten, Algalbal. Berlin 1890, S. 96.

⁷³ Ebd., S. 96

⁷⁴ Hamann, Richard/Hermand, Jost. Impressionismus. S. 26f.

⁷⁵ Ebd., S. 26f.

Jahrhunderts. Hofmannsthals Erstlingswerk, das Drama *Gestern* von 1891, erregte unter den Zeitgenossen großes Aufsehen und machte den Siebzehnjährigen zu einer lokalen Berühmtheit. Das Jahrzehnt von 1890 bis 1900 bildet einen in sich geschlossenen Zeitabschnitt, welcher dem Ästhetentum verpflichtet ist, wozu auch die Bekanntschaft mit Stefan George maßgeblich beigetragen hatte. Sprachliche Perfektion und rauschhafte Klänge sind dichterische Mittel des Ästhetentums. Diese frühe Schaffensperiode Hofmannsthals ist gekennzeichnet durch die Sprachmagie, die die Sonderrolle des Wortes postuliert wie auch durch die Tendenz, sich in Bildern auszudrücken und somit Seelenzustände hervorrufen. Viel mehr als der Inhalt der Gedichte, interessiert Hofmannsthal zu dieser Zeit deren Form- und Lautseite. Wie Schmidt⁷⁶ anführt, sei der junge Hofmannsthal zusammen mit George als Hauptvertreter der „reinen Dichtung“ im deutschen Sprachraum anzusehen.

Während George um 1900 weiterhin an die Sonderrolle des Wortes glaubte, ließ Hofmannsthals Produktion infolge seiner Sprachskepsis kontinuierlich nach. Seine Zweifel an der Sprache als Ausdrucksmittel fanden ihren Höhepunkt in dem *Brief des Lord Chandos* aus dem Jahre 1902. Dieser bildet auch die Zäsur in Hofmannsthals dichterischer Entwicklung und beendet das Stadium der „Präexistenz“⁷⁷, der frühen rauschhaften Schaffensphase, die im Zeichen der Sprachmagie stand. Von da an ist bei Hofmannsthal ein Misstrauen der Sprache und besonders den großen Worten gegenüber zu verfolgen. Dies zeigt sich im Zug zum einfachen Ausdruck, zum Umgangsprachlichen sowie in der Annäherung an den Dialekt. Nach der frühen Schaffensperiode widmete sich Hofmannsthal vielfältiger literarischer Tätigkeit: er schrieb kritische und kulturpolitische Essays, Zeitungsbeiträge, Nachdichtungen, Erzählungen und Theaterstücke, manche von diesen als Operntexte für Richard Strauss. Zu den bekanntesten gehören *Elektra*, *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten* usw. Er entfernte sich zwar vom Stil seiner Frühzeit, aber die Wahl seiner Themen blieb auch weiterhin dem verpflichtet, was ihn seit eh und je beschäftigte. Darunter die Auseinandersetzung mit dem „schönen Leben“, dem hermetischen Dasein, sowie die Auseinandersetzung mit der Sprache als Ausdrucksmittel dar.

Hofmannsthals Weg als Künstler steht im Zeichen der Wendung zur Welt des sozialen und politischen Geschehens und sein Spätwerk wird durch eine Neigung zum Konkreten gekennzeichnet.

⁷⁶Schmidt, Hugo: Impressionismus, Stilkunst. S. 184.

⁷⁷Ebd., S. 182.

Die Bürger-Künstler-Problematik ist im Werk Hofmannsthals nicht so auffallend ausgeprägt wie bei Robert Walser oder Thomas Mann, bei welchen sie einen der wichtigsten Themenskomplexe darstellt. Hofmannsthals Kunst- und Lebensauffassung kündigt sich vor allem in seiner kritischen Prosa und Essayistik an. Diese teilt sich je nach zeitlicher Anordnung in zwei Gruppen: die erste bilden Texte aus den Jahren 1891-1906, die zweite dann Arbeiten aus den Jahren 1906-1929. Stellvertretend für die erste Gruppe seien an dieser Stelle die Essays *Poesie und Leben* (1896) oder *Der Dichter und diese Zeit* (1906) genannt, die auch Hofmannsthals Einstellung als Künstler zur Sphäre des Bürgerlichen erleuchten und die Titelproblematik zumindest berühren. Allerdings muss angemerkt werden, dass man auch hier keine klaren Aussagen über die Titelproblematik findet, vielmehr bezieht Hofmannsthal seine Aussagen ausschließlich auf den Bereich der Kunst.

Ich werde mich im Folgenden mit dem frühen Essay *Poesie und Leben* beschäftigen, das meines Erachtens nach auch einen gewissen Einblick in Hofmannsthals Einstellung zum Bürgerlichen gibt.

Der als Vortrag konzipierte Text *Poesie und Leben* gehört zu denjenigen Essays, in denen sich Hofmannsthal mit eigener Poetik beschäftigt. Diese definiert er in Auseinandersetzung mit Naturalismus und Ästhetizismus und vertritt einen ablehnenden Standpunkt gegenüber einer direkten Übersetzung von Lebenswirklichkeit in Kunst. Hofmannsthals Erachtens nach bedarf Literatur einer „Entfernung vom Leben“. Jede unmittelbare, direkte Nachahmung des Lebens ist verpönt, denn „*es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie*“.⁷⁸ Aufgabe der Dichtung ist es vielmehr, einen eigenen Ton zu finden. Er preist die Originellen, die Mutigen und Starken, die die Worte „*am freiesten zu stellen*“ vermögen. In diesem frühen Essay Hofmannsthals ist noch der Einfluss Stefan Georges sichtbar, denn in Bezug auf die Dichtung wird seinerseits das Wort als „Material der Poesie“ sowie die Bedeutsamkeit des Rhythmus für die Gedichte, sprich der äußeren Form, hervorgehoben.

⁷⁸ von, Hofmannsthal, Hugo: *Poesie und Leben*. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891 – 1913*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt a.M. 1979, S. 16.

Zugleich bringt Hofmannstahl in diesem Vortrag zum Ausdruck, dass er nicht das Leben aus der Dichtung vertreiben möchte. Er bekennt sich zur lebendigen Wirkung der Kunst, doch dürfe diese Wirkung nicht durch Stoffliches, Unkünstlerisches erzielt werden, wie folgenden Zeilen belegen:

*„Ich liebe das Leben, vielmehr ich liebe nichts als das Leben. Aber ich liebe nicht, daß man gemalten Menschen elfenbeinene Zähne einzusetzen wünscht und marmorne Figuren auf die Steinbänke eines Gartens setzt, als wären es Spaziergänger. Sie müssen sich abgewöhnen, zu verlangen, daß man mit roter Tinte schreibt, um glauben zu machen, man schreibe mit Blut“.*⁷⁹

Sein Künstlertum zeichnet sich durch die Nähe zum Leben aus. Ein Beweis dafür, dass Hofmannstahls Verständnis von Künstlertum im Unterschied zu Stefan Georges kein elitäres war, ist die Tatsache, dass er seine Kunstansichten, seine Poetik als Vortrag, als Ansprache an ein Publikum zu formulieren pflegte, statt sie wie George in einem exklusiven Medium für Auserwählte, wie es die „Blätter für die Kunst“ waren, zu veröffentlichen.

Allerdings heißt es nicht, dass er immer eine versöhnende Einstellung seinen Zuhörern gegenüber eingenommen hatte. In der Einleitung zu seinem Vortrag spricht Hofmannsthal über die Erwartungen des Publikums an dessen Inhalt und verweigert sich, auf diese einzugehen, indem er sagt:

*„Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen etwas über einen Dichter dieser Zeit erzähle, oder auch über einige Dichter oder über die Dichtung überhaupt. [...] Ich glaube wirklich, es würde mir nicht sehr schwer vorkommen, ein paar hundert Adjektiva oder Zeitwörter so zusammenzustellen, daß sie Ihnen eine Viertelstunde lang Vergnügen machen würden; hauptsächlich darum eben glaube ich das, weil ich weiß, daß wie alle jung sind, und mir ungefähr denken kann, zu welcher Pfeife Sie gerne tanzen. Es ist ziemlich leicht, sich bei der Generation einzuschmeicheln, der man angehört.“*⁸⁰

Wie aus der zitierten Stelle hervorgeht, hinterfragt Hofmannsthal kritisch die Erwartungen des Publikums an den Inhalt des Vortrages, der die Bezeichnung *Poesie und Leben* trägt, sowie dessen Vorstellungen von der Dichtung und den Dichtern. Hier kündigt sich bereits sein

⁷⁹ Ebd., S. 18.

⁸⁰ Ebd., S. 13.

Unwille gegenüber den großen Worten an, die man auf die Kunst anzuwenden pflegte, und spottet zugleich mild über seine Zuhörer, die als gebildete Menschen davon überzeugt sind, all diese großen Worten zu verstehen. In dem sich Hofmannsthal als derjenige gibt, der von diesen großen Worten im Gegenteil nichts versteht, stellt er die Selbstsicherheit seines Publikums im Bereich der Kunst in Frage.

4.5 Zusammenfassung

In diesem Kapitel habe ich versucht, die Aktualität der Bürger-Künstler-Problematik in der Literatur der Jahrhundertwende vor Augen zu führen und zugleich auf die Vielfalt der Verarbeitungen aufmerksam zu machen. Die behandelten Autoren stehen jeweils für eine spezifische Auffassung des Künstlertums und bestätigen somit den heterogenen Ansatz in der Beschäftigung mit der Titelproblematik. Die hier unternommene übersichtsmäßige Darstellung bildet somit die Überleitung zum nächsten Kapitel, welches dem Leben und Werk von Robert Walser und im Weiteren seiner Auseinandersetzung mit der Antithese zwischen Künstler und Bürger gewidmet ist.

5 Das Leben und Werk Robert Walsers

5.1 Biographie

5.1.1 Kindheit und Jugend

Biographische Daten zu Robert Walser werden aus Robert Mächlers⁸¹ *Das Leben Robert Walsers* sowie aus Diana Schillings⁸² Darstellung *Robert Walser* entnommen.

Robert Walser wurde am 15. April 1878 in Biel, in der Schweiz, als siebtes Kind des Ehepaares Adolf und Elisa Walser geboren. Insgesamt hatte das Ehepaar acht Kinder zur Welt gebracht: 1860 Adolf (mit 15 Jahren gestorben), 1870 Hermann, 1872 Oscar, 1873 Ernst, 1874 Lisa, 1877 Karl, 1878 Robert und schließlich 1882 Fanny. Die Walsers hatten einen Papeterie- und Spielwarenladen in der Nidaugasse, an der Hauptgeschäftsstraße und das Geschäft lief recht gut.⁸³ Ende der 80er Jahre waren die Zeiten für kleinere Betriebe im Handel und Gewerbe nicht mehr so günstig und viele hatten Bankrott gemacht. Darunter auch der Laden der Familie Walser. Infolgedessen zog die Familie in einen ärmeren Stadtteil und der wirtschaftliche wie soziale Abstieg hinterließ Spuren im Leben der Familie. Elisa Walser-Marti, die Mutter, konnte den Niedergang psychisch nicht verkraften. Sie erkrankte und starb vorzeitig im Jahre 1894. Lisa, die um vier Jahre ältere Schwester von Robert, pflegte die erkrankte Mutter und kümmerte sich außerdem um den Haushalt und die Geschwister. Die finanzielle Lage der Familie verschlechterte sich zunehmend und war die Ursache für Roberts und Karls frühzeitigen Schulaustritt, jeweils ein Jahr vor Abschluss des Progymnasiums.

1892, bereits als Vierzehnjähriger, begann Robert eine Banklehre in der Bieler Filiale der Bernischen Kantonalbank. 1895 trat er seine erste Commis-Stelle in dem Basler Bank- und Speditionshaus von Speyer & Co. an. Nach dem Aufenthalt in Basel folgte der Umzug nach Stuttgart, wo sich Roberts Bruder Karl, Lehrling eines Dekorationsmalers, gerade aufhielt. Karl übernahm hier für Robert zum ersten Mal die Rolle eines Wegweisers, welche er zehn Jahre später in Berlin wiederholt einnehmen sollte. In Stuttgart steigerte sich Roberts Wunsch, Schauspieler zu werden. Diesen Wunsch, der dort für Robert recht konkrete Umrisse angenommen hatte, dokumentieren die späteren Prosastücke *Die Talentprobe* (1907) oder

⁸¹Mächler, Robert: *Das Leben Robert Walsers*. Eine dokumentarische Biographie. Frankfurt a.M. 1992.

⁸²Schilling, Diana: *Robert Walser*. Reinbek bei Hamburg 2007.

⁸³Vgl. Mächler, S.10ff.

Wenzel (1909).

Im Frühherbst ging Robert zurück in die Schweiz und ließ sich in Zürich nieder. Während des nun folgenden Jahrzehnts (1896 – 1905), das von mehreren Aufenthaltsunterbrechungen gekennzeichnet war, hatte er in Zürich zumindest siebzehn Bleiben und neun verschiedene Stellen. Er war Kontorist bei einer Schweizerischen Transport-Versicherungsgesellschaft, Angestellter eines Rechtsanwalts, einer Buchhandlung, einer Nähmaschinenfabrik und ferner Hausbursche bei einer jüdischen Dame. In den späteren Zürcher Jahren arbeitete er gelegentlich auf der Schreibstube für Stellenlose. Ende November war er nach Berlin verreist, jedoch nach einigen Wochen wieder in die Schweiz zurückgekehrt.

Kurz nach seinem zwanzigsten Geburtstag, im Mai 1898, sah er dann zum ersten Mal einige seiner Gedichte gedruckt, und zwar im Sonntagsblatt der Berner Zeitung *Bund*, allerdings nur unter Angabe seiner Namensinitialen. Josef Viktor Widmann, literarischer Redakteur des *Bund* und der damals angesehenste schweizerische Kritiker, war es, der eine Auswahl aus Walsers ersten Gedichten getroffen und den Lesern des *Bund* vorgelegt hatte. Hierdurch entstand Walsers Bekanntheit zu dem Essayist Franz Blei, der den jungen Walser wahrscheinlich zu einer Reise nach München angeregt und dessen Verbindung zu den Begründern der Zeitschrift *Die Insel* hergestellt hatte. Walser wurde zum Mitarbeiter der Zeitschrift, die ihm ungeachtet ihrer Kurzlebigkeit die Möglichkeit bot, ins Tageslicht der deutschen Literaturwelt zu treten. In den drei Jahrgängen der *Insel*, die insgesamt erschienen waren, wurden eine Anzahl seiner Gedichte, etliche Prosastücke und die vier dramatischen, nachmals in dem Bändchen *Komödie* vereinigten Dramoletten *Dichter*, *Aschenbrödel*, *Schneewittchen* und *Die Knaben* abgedruckt.

Während seiner Münchner Zeit (1899 – 1901) knüpfte er etliche neuen Bekanntschaften, darunter auch zu dem erweiterten Mitarbeiterkreis der *Insel*, dem auch Richard Dehmel, Max Dauthendey, Franz Wedekind, Michael Georg Konrad und andere angehörten. Seine nächsten Schritte führten zu seiner Schwester Lisa in Täuffelen, bei der er im Februar 1902 eingetroffen war. Walser erlebte zu der Zeit eine seiner zahlreichen existenziellen Krisen, wovon auch sein Brief an J.V. Widmann, den er kurz nach seinem Eintreffen in Täuffelen geschrieben hatte, zeugt.⁸⁴ In dem Brief äußert er seine Überzeugung, dass die Schriftstellerei nicht sein Beruf

⁸⁴Vgl. ungekürzter Wortlaut des Briefes. Zitiert nach Schilling, Diana: Robert Walser. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 24.

sein könne, weil er damit sein „Leben auf ruhige und redliche Art“⁸⁵ nicht würde verdienen können und bat Widmann zugleich darum, ihm schriftliche Arbeiten, Abschreiben oder Ähnliches zu vermitteln. Ob sein Ersuchen in Erfüllung gegangen war, ist nicht bekannt, allerdings wurden zwischen März 1902 und August 1903 in mehreren Sonntagsblättern des *Bund* die in Zürich und anderswo entstandenen fiktiven Aufsätze des Schülers Fritz Kocher sowie die größeren Prosatexte *Der Commis*, *Ein Maler* und *Der Wald* abgedruckt. Und diesmal, im Unterschied zu den 1898 veröffentlichten Gedichten, mit dem vollen Verfassernamen.

Ende Juli 1903 trat er in Wädenswil die Stelle an, die ihm den Stoff zu dem Roman *Der Gehülfe* geliefert hat. Es war die Stelle einer Hilfskraft bei dem Maschinentechner Karl Dubler-Gräble. Diese endete einige Monate später mit Walsers Weggang nach Zürich. Der Beginn des Jahres 1904 stand im Zeichen seiner ersten Buchveröffentlichung von *Fritz Kochers Aufsätze* (1904)⁸⁶. Diese sind im renommierten Leipziger Verlag Insel mit einer Auflage von 1300 Exemplaren erschienen. Walser hatte gehofft, mit diesem ersten Buch einen gewissen Erfolg beim Lesepublikum erzielen zu können. Dazu sollten auch die Federzeichnungen seines Bruders Karl, die das Buch schmückten, beitragen. Die gehegte Hoffnung blieb allerdings unerfüllt. Sein Erstling wurde zum einen spärlich rezensiert und war zum anderen kaum absatzfähig. Von den 1300 Stück sind nur einige Dutzend verkauft worden. Den Rest der Auflage hatte man an ein Berliner Warenhaus verkauft. Trotz des finanziellen Misserfolgs spielen *Fritz Kochers Aufsätze* für Walsers weitere literarische Produktion eine wichtige Rolle. Denn die Grundmuster des nachgeahmten Schulaufsatzes, die den Aufsätzen zugrunde lagen, wandelte Walser vielfach in seinem Spätwerk ab. In seinem Erstling finden wir inhaltliche und formale Grundlinien, die sich durch das gesamte Schaffen ziehen: *Der Commis* zeigt die Sphäre des Angestellten, *Der Wald* Naturerlebnis, Kunst- und Künstlerprobleme *Der Maler* – also Variationen der vorgegebenen Themen werden zur Struktur der Schulaufsätze Fritz Kochers. Walser bedient sich hier eines scheinbar kunstloser, beschreibender Genres wie eben Aufsatz, Skizze, Porträt oder Erzählung sowie eines „naiv-ironischen Grundgestus, auf den ersten Blick banaler, sogar trivialer Inhalte“⁸⁷.

⁸⁵ Ebd., S. 24.

⁸⁶ Walser, Robert: *Fritz Kochers Aufsätze*. In: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Jochen Greven. Frankfurt am Main. SW. Bd.1.

⁸⁷ Siegel, Ilona: „Ein verkannter Klassiker der Moderne – Robert Walser“. Hauptlinien der literarischen Entwicklung von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs. In: *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Wissen 1991, S. 44.

5.1.2 Aufenthalt in Berlin: 1905-1913

„Ich bilde mir ein, dass Berlin die Stadt sei, die mich entweder stürzen und verderben oder wachsen und gedeihen sehen soll. Eine Stadt, wo der rauhe, böse Lebenskampf regiert, habe ich nötig. Eine solche Stadt wird mir zum Bewusstsein bringen, dass ich vielleicht nicht gänzlich ohne gute Eigenschaften bin. In Berlin werde ich in kürzerer oder längerer Zeit zu meinem wahrhaftigen Vergnügen erfahren, was die Welt von mir will und was ich meinerseits von ihr zu wollen habe. Halb sehe und fühle ich es schon; aber es ist mir noch dunkel. Dort in Berlin wird es mir klar sein; dort in Berlin werde ich es eines Abends oder eines frühen Morgens mit erwünschter Deutlichkeit wissen.“⁸⁸

Zum Jahresanfang 1906 beendete Walser seine bisherige Wanderexistenz und ließ sich für mehrere Jahre in Berlin nieder. Zuvor aber verwirklichte er unter Verheimlichung seiner bereits durch ein erstes Buch belegten Schriftstellerexistenz noch seinen Traum, einmal als Diener zu arbeiten und ging im Herbst 1905 zu diesem Zweck in eine solche Stellung auf Schloss Dumbrau in Oberschlesien. Nach dieser kurzen Episode war es soweit und seiner Niederlassung in Berlin stand nichts mehr im Weg.

Der bereits siebenundzwanzigjährige Dichter setzte mit seinem Umzug nach Berlin alles auf eine Karte. Durch die Veröffentlichung von *Fritz Kochers Aufsätzen*⁸⁹ im renommierten Leipziger Verlag Insel ermutigt, fasste er diesmal sein Vorhaben, sich in Berlin als Schriftsteller durchzusetzen, fester als zuvor ins Auge. Der Text *Zwei Männer* schildert seinerseits die Flucht nach Berlin und verdeutlicht, dass dieser wichtige Schritt in Walsers Leben mit viel Hoffnung und zugleich mit nicht geringen Angstgefühlen verbunden war:

„Eines Tages floh er aus fester, wenn auch geringer Lebensstellung fort, um sich dem Dichten und seinen natürlichen Folgen gänzlich hinzugeben. Was er tat war kühn, wenn nicht tollkühn. Eine abenteuerliche, verwegene, in gewissem Sinne lebensgefährliche Handlung wurde hier vollzogen. Ob er verrückt geworden sei? Fragte sich der bisherige Bankkommis. Schüchtern genug betrat er die dunkle, krumme, wenig Gutes, dagegen viel Schlimmes versprechende, mattbeleuchtete, zweifelerregende, spärlich mit Vagantenvolk bevölkerte Künstler- und Zigeunergasse, die in das Gebiet freien Schriftsteller- oder unabhängigen Dichtertums führte.“⁹⁰

Die lange ersehnte Existenz als freier Schriftsteller, von der dieser Text handelt, ging für

⁸⁸ Walser, Robert: *Würzburg*. SW, Bd. 6, S. 35-55.

⁸⁹ Walser, Robert: *Fritz Kochers Aufsätze*. SW, Bd. 1.

⁹⁰ Walser, Robert: *Zwei Männer*, SW, Bd. 16, S. 194-204.

Walser in Berlin tatsächlich in Erfüllung und das Schreiben wurde ihm zum ersten Mal in seinem Leben zur Hauptbeschäftigung, mit welcher er in der Lage war Unterhalt zu bestreiten. Sein siebenjähriger Aufenthalt in Berlin war gekennzeichnet von extremen Höhe- sowie Tiefpunkten. Der Anfang sah allerdings vielversprechend aus.

Roberts Bruder Karl, ein in Berlin bereits etablierter Illustrator und Dekorationsmaler, welcher sich seinen Namen als Bühnenbildner an Max Reinhardts Deutschem Theater und an der Komischen Oper gemacht hatte, wohnte in einer geräumigen Atelierwohnung an der Kaiser-Friedrich-Straße in Charlottenburg. In dieser fand Robert Walser zunächst Zuflucht. Karl führte ihn darüber hinaus in die Berliner Kultur – und Kunstszene ein und machte ihn mit vielen einflussreichen Menschen bekannt. Zu denjenigen, die für Robert Walsers weitere schriftstellerische Laufbahn von Bedeutung sein sollten, zählte auch der Verleger Bruno Cassirer.

Dieser hatte Walser sehr wahrscheinlich dazu animiert, nach *Fritz Kochers Aufsätzen* ein umfangreicheres Werk zu schreiben. Robert folgte seiner Aufforderung und machte sich Anfang Januar 1906 an die Arbeit an seinem ersten Roman. In wenigen Wochen hatte er die *Geschwister Tanner* niedergeschrieben. Bereits im Februar 1906 bot er den fertigen Roman dem Insel Verlag, welcher sein erstes Buch aufgelegt hatte, per Postkarte an. Die Absicht dahinter war sehr wahrscheinlich die Stärkung seiner Stellung gegenüber Bruno Cassirer, in dessen Verlag *Geschwister Tanner* schließlich landeten. Walsers Erinnerungen zufolge fand Cassirer den Roman nicht besonders gut und bestand auch nach dessen Annahme auf Streichungen⁹¹. Der damalige Lektor des Verlags, Christian Morgenstern, der Walsers ersten Roman lektorierte, erkannte allerdings sein besonderes Talent und bemühte sich, den Verleger Walser gegenüber positiver einzustimmen⁹². Walser verdankt Morgenstern sehr wahrscheinlich nicht nur die Annahme seines ersten Romans, sondern auch der zwei weiteren, die bald folgen sollten.

Geschwister Tanner erschienen zum Jahresanfang 1907 bei Bruno Cassirer in einer Auflage von 1000 Exemplaren. Die Umschlagszeichnung hatte Roberts Bruder Karl entworfen. Zunächst fiel der Absatz des Buches recht gut aus und nachdem die erste Auflage verkauft

⁹¹ Vgl. Walsers eigener Kommentar. In: Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, 1977, S. 51.

⁹² Siehe Greven, Jochen: Nachwort des Herausgebers. In : SW. Bd. 9, S. 343.

wurde, ließ man noch einmal tausend Stück drucken. Dann aber ließ der Absatz nach und das Gesamtergebnis war für den Autor wie für den Verlag eine Enttäuschung. Dabei stieß sein erster Roman bei der Kritik auf eine Resonanz, die sich ein junger Autor nur wünschen konnte. Neben J. V. Widmann äußerte sich auch Hermann Hesse positiv über Walsers Erstling. Hesse, der bereits Walsers „Aufsätze“ gelesen hatte, besprach in einem Artikel über Walser aus dem Jahre 1909, der gleichzeitig im Sonntagsblatt der „Basler Nachrichten“ sowie im Berliner *Tag* abgedruckt wurde, die *Geschwister Tanner* mit folgenden Worten:

„Diesmal las ich schon mit warmer Herzensteilnahme, nicht mehr bloß mit stilistischem Interesse, sondern gefesselt durch das Wesen des Dichters selbst, das bald in einem raschen Zuge seelenhaft aufzuleuchten, bald halbabsichtlich von kühlen Gebärden versteckt schien. Wieder genoß ich den leisen, selbstverständlichen Fluß der Prosa, den die deutschen Schriftsteller so sehr geringschätzten, wieder fand ich entzückend Lustiges und innig Rührendes nebeneinander, und wieder ärgerten mich gewisse Sorglosigkeiten und Frechheiten grimmig...Mit diesem Buch gewann Walser eine Art von literarischem Ruf und Achtungserfolg, der seither gewachsen ist, ohne daß doch seine Bücher wirklich unter die Leute gekommen wären“⁹³.

Als ein einfühlsamer und kritischer Beobachter stellt hier Hesse eine Art Diagnose fest, die die Rezeption Walsers literarischen Schaffens zu seiner Lebzeiten charakterisiert. Bereits in Walsers Erstling kündigen sich die Symptome dieser „Krankheit“ an. Trotz gewisser Berühmtheit in literarischen Kreisen Berlins und anderen Städten Europas, werden seine Bücher auch weiterhin kaum gelesen und spärlich rezensiert.

In Hinblick auf die geschilderten Umstände der Romanentstehung kann trotz der geringen Absatzfähigkeit des Romans eindeutig vom Erfolg der *Geschwister Tanner* gesprochen werden. 1907 war für Walser auch deshalb ein erfolgreiches Jahr, weil er während dieses zahlreiche seine Kurzprosastücke in namhaften deutschen Zeitungen und Zeitschriften wie Die Schaubühne, Die neue Rundschau, Kunst und Künstler, Morgen oder Simplicissimus unterbringen konnte. Sein Name wurde plötzlich, fast über die Nacht, bekannt. Das Schreibglück hielt ungefähr zwei Jahre, bis etwa 1909, vor. In der Zwischenzeit kamen seine beiden weiteren Romane *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten*, beide im Verlag Cassirer, heraus. Diese verzeichneten gegenüber den *GT* einen mittelmäßigen Erfolg, der letztgenannte Roman wurde sogar von den Literaturkritikern wie vom Lesepublikum heftig kritisiert und

⁹³ Ebd., S.343.

abgelehnt. Auch der gesellschaftliche Anschluss, den Walser im Umkreis der Berliner Sezessionisten und in der Salonkultur Berlins fand und welchen er zunächst genoss, löste bei ihm allmählich Verrust aus. Die Phase des relativen Glücks war zu Ende. Zur Verschlechterung seiner Lebenssituation trug auch die Tatsache bei, dass die Abnahme seiner Arbeiten durch die Zeitungen und Zeitschriften allmählich nachließ und auch die Bemühungen, beim Verlag Cassirer weitere seine Arbeiten zu unterbringen, gescheitert waren.

Die Jahre 1910-1912 standen im Zeichen eines fast kompletten Rückzugs Walsers aus dem literarischen Leben Berlins. Nähere Angaben über Walsers Leben und seine literarischen Aktivitäten in diesem Zeitraum sind nicht überliefert worden. Tatsache ist, dass er bei einer alten verwitweten Dame wohnte, welche ihm die Unterbringung samt Verpflegung kostenlos zur Verfügung stellte. Nach deren Tod befand sich Walser in einer derart schwierigen finanziellen Lage, dass er beschloß, Berlin auf Dauer zu verlassen. Seine Hoffnung, den Durchbruch als Schriftsteller in Berlin zu erreichen, war deshalb nur halbwegs in Erfüllung gegangen.

5.1.3 Bieler Zeit: 1913 – 1920

Der siebenjährige Aufenthalt in Berlin endete im Vorfrühling 1913 mit Walsers Rückkehr in die Schweiz. *„Ich bin vor einiger Zeit aus kalten ungünstigen Verhältnissen, ohne jegliche Zuversicht, ohne Glauben, krank im Innern, gänzlich ohne Zutrauen hierher gekommen. Mit der Welt und mit mir selbst war ich verfeindet, entfremdet [...]“* lässt Walser rückblickend in dem Prosastück *Der Spaziergang*⁹⁴, aus dem Jahre 1917 anklingen.

Nach einem kürzeren Abstecher bei seiner Schwester Lisa in Bellelay, wurde Walser wieder im heimatlichen Biel ansässig. Sein neues Zuhause für die nächsten sieben Jahre wurde die Mansarde im Hotel Blaues Kreuz. Die Bieler Jahre sind durch Walsers Bemühungen markiert, als Schriftsteller Fuß in der Schweiz zu fassen und sein bisheriges Gesamtwerk zu ordnen und dessen Veröffentlichung voranzutreiben. Bemühungen dieser Art konnten nur durch Kontaktaufnahme mit schweizerischen Verlagen in Erfüllung gegangen sein. Indem Walser Anschluss an schweizerische Verlage gefunden hatte, konnte er die Auflage seiner bisher nicht aufgelegten Arbeiten erzielen. Bei Rascher und Francke kamen die Bände *Prosastücke*

⁹⁴Walser, Robert: *Der Spaziergang*. SW, Bd. 5, S. 115f.

(1916), *Kleine Prosa* (1917) und *Seeland* (1919/20) heraus, bei Huber wiederum die Stücke *Spaziergang* (1917) und *Poetenleben* (1918).

Die Jahre in Biel wurden durch materielle Not gekennzeichnet und Walser verdiente sein Brot hauptsächlich als Lieferant von Beiträgen für etliche Zeitungen und Zeitschriften. Zunächst waren es vorwiegend deutsche Zeitungen und Zeitschriften (*Vossische Zeitung, März, Die Rheinlande, Neuer Merkur* usw.), nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurden es dann die schweizerischen (*Neue Zürcher Zeitung, Bund, Schweiz* oder *Schweizerland*)

Wichtig war dabei, dass er die in Berlin begründete Existenz des freien Schriftstellers weiterhin behaupten konnte. Auf Anregung des Leiters der *Rheinlande*, Wilhelm Schäfers, erhielt Walser 1914 den Preis des „Frauenbundes zur Ehrung rheinländischer Dichter“. In Kurt Wolff Verlag in Leipzig wurde daraufhin für die Mitglieder dieser Vereinigung die erste Auflage der *Kleinen Dichtungen* (1914/15) hergestellt. Dortselbst erschienen auch die *Aufsätze* (1913), die noch Arbeiten aus der Berliner Zeit enthielten und des Weiteren auch der Band *Geschichten* (1914).

Auch wenn Walser in den Bieler Jahren weiterhin schriftstellerisch produktiv geblieben war, bestand seine Produktion hauptsächlich aus kürzeren Prosastücken. Der 1919 fertiggestellte Roman *Tobold*, welchen Walser als eine Paraphrase seiner Zürcher Erlebnisse gedacht hatte, stellt das einzige längere Prosagebilde der Bieler Zeit dar. Unglücklicherweise ist dieser nicht erhalten geblieben.

Der Übergang von der Romanform zu kürzeren Prosastücken sowie die Wahl neuer Themen charakterisieren Walsers literarisches Schaffen in Biel. Er begann, sich auf Schweizerisches zurückzuziehen, was sich in seiner innigen Zuneigung zur Natur, zur Thematisierung eigener Natur- und Wandererlebnisse, bei gleichzeitiger Abkehr von aktuellen Themen, wie etwa des Krieges, zeigte. Spezifische moderne Erscheinungen beachtete er entweder gar nicht oder nur flüchtig oder erwähnte sie spöttisch und ablehnend. Manche warfen ihm vor, er flüchtete sich in eine Idylle. Die Ironie seines Schreibstils lässt aber erkennen, dass ihm bewusst war, was um ihn herum geschah. Das scheinbare Desinteresse an der Außenwelt markiert Walsers innere Abkehr von der Welt der großen Ereignisse und steht in engem Zusammenhang mit seiner Übersiedlung in die Schweiz.

Die Existenz des freien Schriftstellers nahm für Walser 1920 ihr Ende, als er sich um die

Stelle des zweiten Bibliothekars im Berner Staatsarchiv mit Erfolg beworben hatte.

5.1.4 Berner Zeit: 1921-1928

Die Stelle des Bibliothekars wurde Walser durch den bernischen Regierungsrat Alfred Rudolf vermittelt, der in einer freundschaftlichen Beziehung zu seinem Bruder Hermann stand. Die Übersiedlung nach Bern infolge der neuen Erwerbstätigkeit erfolgte im Januar 1921. Nach einer recht langen Zeit ergriff Walser erneut einen bürgerlichen Beruf, um die wieder aktuell gewordenen finanziellen Sorgen loszuwerden. Die Stelle hatte er allerdings nur ein halbes Jahr inne, weil er sich mit dem Vorsteher zerstritt und dieser ihn entlassen hatte. Von nun an bis zu seiner Erkrankung lebte Walser wieder als freier Schriftsteller.

Um die Mitte der zwanziger Jahre begann bei Walser eine neue Phase verstärkter literarischen Produktivität; zwischen 1924 und 1929 entstanden fast vierzig Prozent des bis heute erhaltenen Gesamtwerkes Walsers, darunter auch die sog. Mikrogramme, mit Bleistift verfasste Konzepte seiner Texte. Mit der Bleistiftmethode wurden auch die *Felix-Szenen*, die Erinnerungen an die Bieler Jugendzeit, sowie der *Räuber-Roman*, der aus Erlebnissen seiner Mannesjahre schöpft, verfasst.

Walser schrieb weiterhin für die Presse; bis 1925 waren es hauptsächlich schweizerische Zeitungen und Zeitschriften (*Neue Zürcher Zeitung*, *Bund*, *Basler Nachrichten*, *Pro Helvetia*, *Wissend und Leben* usw.) und um die Mitte der zwanziger Jahre kamen neben dem *Berliner Tagblatt* noch die *Prager Presse* und das *Prager Tagblatt* hinzu, die zu den wichtigsten Beziehern seiner Arbeiten in dem kommenden Jahrzehnt zählten. Die Publikationsmöglichkeiten in diesen Prager Blättern hatte Walser den literarischen Redakteuren dieser Zeitungen Otto Pick und Max Brod zu verdanken, welche ihm besonders freundschaftlich zugetan waren und seine Arbeiten regelmäßig publiziert hatten.

Abgesehen von seinen feuilletonistischen Arbeiten für die Presse, die sich durch eine größere thematische Vielfalt und eine collagenhafte Stoffanordnung auszeichneten, fing Walser schon im ersten Berner Jahr an einem kleinen Roman, den er *Theodor* betitelte, zu arbeiten. Es handelte sich um einen Tagebuchroman, in welchen Walsers Bearbeitungen seiner Berliner Erlebnisse eingegangen waren. „*Ich begann nun unter dem Eindruck der wuchtigen, vitalen Stadt weniger hirtenbübelig, mehr männlich und auf Internationale*

gestellt, zu schreiben als in Biel, wo ich mich eines zimperlichen Stils bediente⁹⁵, bewertete Walser rückblickend seine Berner Produktion. Dieser Roman teilt allerdings dasselbe Schicksal wie der in Biel entstandene Roman *Theobald* – er ist entweder verloren gegangen oder von Walser vernichtet worden. Die Berner Produktion schließt mit der Veröffentlichung des Prosabüchleins *Die Rose* im Rowohlt Verlag in Berlin, welches das letzte von Walser durchgesehene Buch darstellt.

5.1.5 Heilanstalt Waldau: 1929-1933

Die ersten Anzeichen einer psychischen Krise begannen sich bei Walser bereits gegen Ende der Bieler Zeit anzukündigen. Der geringe gesellschaftliche Anschluss vertiefte seine Vereinsamung, seine literarische Produktion litt unter Mangel an Motiven und der bereits Fünfzigjährige fühlte sich zunehmend ausgebrannt.

Zum Ausbruch der psychischen Krankheit bei Walser mögen mehrere Ursachen beigetragen haben: Vererbung, wirklicher und eingebildeter Misserfolg, wirtschaftliche Bedrängnis, Überreizung und Vereinsamung sowie Kulturüberdruß. Er wurde mit zunehmender Intensität zu einem radikalem Kritiker des Literaturbetriebs und der Kultur insgesamt. Seine Arbeiten für Zeitungen und Zeitschriften hatten die Redaktionen immer häufiger abgelehnt und es stellte sich bei ihm allmählich das Gefühl des Abgeschriebenseins ein.

Die seelische Krise brach bei Walser Anfang des Jahres 1929 aus. Er hatte schwere Angstzustände, litt unter Schlaflosigkeit und hörte Stimmen, die ihn verspotteten. Seine Schwester Lisa brachte ihn zu dem Psychiater Dr. Walter Morgenthaler, welcher einen Anstaltsaufenthalt empfohlen hatte. Trotz seines Wunsches zu Lisa nach Bellelay zu ziehen, trat Walser schließlich in die Heilanstalt Waldau ein, in der er die nächsten vier Jahre verbracht hatte. Die Diagnose lautete Schizophrenie. Walser hat allerdings während dieser vier Jahre weiterhin geschrieben, es waren hauptsächlich kürzere Prosastücke für die großen Tageszeitungen in Berlin und Prag. 1933 hatte er noch mit dem Verlag Rascher in Zürich eine neue Auflage der *Geschwister Tanner* vereinbaren können.

Der personelle Leitungswechsel in der Heilanstalt im März 1933 brachte die Reorganisation der Anstalt mit sich, welche für Walser in dessen Transferierung in einer der Kolonien

⁹⁵Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, S. 34.

resultieren sollte. Da sich Walser geweigert hatte, diesbezüglich Stellung einzunehmen, war es wiederum seine Schwester Lisa, die eine Entscheidung treffen musste. Sie fasste schließlich den Entschluss, ihren Bruder in die Heilanstalt seines Heimatkantons (Appenzell-Außerrhoden) in Herisau zu überführen.

5.1.6 Pflege- und Heilanstalt Herisau: 1933-1956

In der Pflege- und Heilanstalt Herisau blieb Walser bis zu seinem Tod im Jahre 1956. Während er in Waldau schriftstellerisch noch tätig war, verstummte er bald nach seinem Eintritt in Herisau als Schriftsteller ganz: *“Es ist ein Unsinn und eine Roheit, an mich den Anspruch zu stellen, auch in der Anstalt zu schriftstellern. Der einzige Boden auf dem ein Dichter produzieren kann, ist die Freiheit”*⁹⁶, sagte er gegenüber Carl Seelig⁹⁷, welcher 1944 die Vormundschaft übernommen hatte.

Carl Seelig, der den Dichter zum ersten Mal im Sommer 1936 aufgesucht hatte, schrieb in seinem Buch *Wanderungen mit Robert Walser* über seine Beweggründe für die Kontaktnahme zu Walser: *“Ich empfand das Bedürfnis, für die Publikationen seiner Werke und für ihn selbst etwas zu tun. Unter allen zeitgenössischen Schriftstellern der Schweiz schien er mir die eigenartigste Persönlichkeit zu sein.”*⁹⁸ Carl Seelig kümmerte sich nicht nur um die finanziellen Angelegenheiten des Dichters, sondern war vor allem um das Fortwirken von Walsers Büchern bemüht. Er besorgte Auswahlbände und Neuauflagen, 1953 begann er die dreibändigen *Dichtungen in Prosa* im Verlag Kossodo herauszugeben, womit er für die nachhaltige Erhaltung und Verbreitung des Walserschen Werkes sorgte. Die Freundschaft Seeligs zu Robert Walser bestand genau zwanzig Jahre. Während dieser zwanzig Jahre unternahmen Seelig und Walser etliche gemeinsame Wanderungen und führten dabei Gespräche, die in das oben erwähnte Buch Seeligs Eingang gefunden hatten. Dieses gibt somit Aufschluss über die Ansichten Walsers aus den letzten zwanzig Jahren seines Lebens und ist zugleich ein Zeugnis einer merkwürdigen literarischen Freundschaft.

⁹⁶ Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*. Zürich, Frankfurt a. M. 1977, S. 82.

⁹⁷ Carl Seelig, geboren 1894, wirkte als Journalist und Schriftsteller in Zürich. Er schrieb Buchbesprechungen und Berichte über kulturelle Veranstaltungen, war Herausgeber und Übersetzer und veröffentlichte eigene Lyrik.

⁹⁸ Ebd., S. 55.

5.2 Zum Verständnis der Bürger-Künstler-Problematik bei Robert Walser

Robert Walsers Einstellung zum Bürgerlichen oszillierte sein Leben lang an der Schwelle zwischen Verspottung und Sehnsucht nach Anerkennung. Diese Widersprüchlichkeit, die zum einen auf Walsers bürgerlichen Familienhintergrund und zum anderen auf die sich bei ihm früh ankündigende künstlerische Disposition zurückzuführen ist, macht seine Persönlichkeit aus und ist ebenfalls in all ihren Schattierungen in seinem Gesamtwerk präsent.

Aufschlussreich für den Einblick in die kleinbürgerlichen Familienverhältnisse und die damals herrschende Meinung über die Künste wie etwa das Theater, sind u.a. Walsers Berliner Prosastücke *Wenzel*⁹⁹ oder *Die Talentprobe*¹⁰⁰, die rückblickend seinen jugendlichen Wunsch, Schauspieler zu werden, thematisieren. Die im Folgenden zitierte Stelle aus *Wenzel* verdeutlicht am Beispiel Wenzels Vaters die starke Gegenüberstellung der beiden Sphären.

Das fehlt noch, daß mein Sohn, als ein Sproß braver, bürgerlicher Eltern, zu den Lumpenkomödianten übertreten sollte, sagt er, nachdem er erfahren hatte, dass Wenzel bei einem Schauspieler Schauspielunterricht nimmt. Im Abstand von mehreren Jahren spiegelt Walser in diesem Stück seine Konfrontation mit der Mehrheitsmeinung wieder und vermittelt mit Witz und Ironie seine Wahrnehmung der Bürger-Künstler-Problematik. Er verspottet in diesem Stück die bürgerliche Moral und die Werte, für welche in dem Stück *Wenzel* der Vater steht und macht sich zugleich über den jungen Wenzel lustig, der „einem Löwe nicht unähnlich“, seine Manuskripte gegen den Vater verteidigt und dabei eine flammende Rede zugunsten des Theaters hält. Denn Ironie und Selbstironie gehen in seinen Prosastücken hand in Hand.

Der Verweis auf die „Lumpenkomödianten“ als Bezeichnung der Künstler scheint mir in enger Verbindung zu Thomas Manns in *Tonio Kröger* oft verwendeten Formulierung „Zigeune im grünen Wagen“ zu stehen und weist den Künstler paradigmatisch in den Bereich des Verbrecherischen und Unanständigen.

Walsers Abneigung gegenüber dem geregelten Leben führt auch seine Lebensführung vor Augen. Er wechselte Arbeitstellen mit verblüffender Schnelligkeit und hielt es in keiner lange aus. Als Naturbursche zog es ihn vor allem in den Sommermonaten hinaus ins Freie und es

⁹⁹ Walser, Robert: *Wenzel*. SW, Bd. 2, S. 81-92.

¹⁰⁰ Walser, Robert: *Die Talentprobe*. SW, Bd. 2, S. 67-70.

passierte oft, dass er von einem Tag auf den anderen gekündigt hatte. Und sobald seine finanziellen Reserven aufgebraucht waren, machte er sich erneut auf die Jobsuche. Keine der Anstellungen, die er im Laufe seines Lebens wahrgenommen hatte, konnte an seiner flatterhaften Lebensweise etwas ändern. Denn Walser hielt nichts von der Karriere im bürgerlichen Sinne des Wortes. Und mit derselben Ähnlichkeit, mit der er Stellen wechselte, zog er auch von einer Bleibe zu der anderen. „Vagabundieren“ war ein kennzeichnendes Merkmal seiner Persönlichkeit.

Seine Lebensführung rief bei seinen Mitbürgern Verwunderung und später auch Verspottung und Verachtung hervor. Deshalb ist Walser, wie sein Biograph Robert Mächler anmerkt, früh „Meister der bürgerlichen Tarnung“¹⁰¹ geworden.

Für Walser bildeten das Leben und die Kunst immer eine Einheit und deshalb war auch das Spannungsverhältnis zwischen den beiden für ihn aufgehoben. Er lehnte sich zwar gegen die bürgerliche Lebensführung auf und hob mit wiederholten Aussagen wie etwa: „*wir Künstler sind ein freies, zwangsloses und, wie wir uns gerne einbilden, ehrliches Volk*“¹⁰² die positiven Eigenschaften der Kunstschaffenden hervor, war aber auf der anderen Seite misstrauisch gegenüber den Künstlern, die sich in verschiedenen Künstlergruppen- oder Verbänden organisierten sowie auch gegenüber den Bohémien. Sein Einzelgängertum war von besonderer Prägung. Die Erfahrungen mit den Künstlerkreisen, die er in München, Berlin sowie in der Schweiz machte, stimmten ihn allmählich negativ gegenüber dem allgemeinen Kulturbetrieb und resultierten in seiner distanzierten Haltung gegenüber diesem.

Die Auseinandersetzung mit der Bürger-Künstler-Problematik fand oft direkten Eingang in seine Prosastücke. Da er mit Vorliebe in verschiedenen Rollen hineinschlüpfte, läßt sich häufig schwer darauf schließen, welche Meinung er als Autor in Bezug auf die Problemfelder des Spannungsverhältnisses zwischen Künstler und Bürger vertreten hatte. Das Rollenhafte in Walsers Texten erschwert das Verständnis des Lesers in Bezug auf die Zugehörigkeit des Autors zu den jeweiligen im Text erhaltenen Rollen und darüber hinaus zu den von diesem vertreten Einstellungen und macht seine Texte unzugänglich.

Die Figur des Autors löst sich allmählich auf in eine Vielzahl von Figurationen, wird fiktiv, wie Jochen Greven¹⁰³ behauptet.

¹⁰¹ Mächler, S. 32.

¹⁰² Walser, Robert: *Die Talentprobe*. SW. Bd. 2, S. 69.

¹⁰³ Greven, Jochen: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Frankfurt am Main 1992, S. 7.

5.2.1 Kurzprosa mit Bezug zur Bürger-Künstler-Problematik

Im Zusammenhang mit den Berliner Romanen sind an dieser Stelle Walsers Kurzprosatexte aus der Berliner Zeit zu nennen, die in Bezug auf die Reflexion der Begriffe „Bürger“ / „Künstler“ sowie seine Großstadterfahrung relevant sind. Es handelt sich um die Essays *Der Schriftsteller (I)*¹⁰⁴, *Der Schriftsteller (II)*¹⁰⁵ und *Berlin und der Künstler*¹⁰⁶. Sie haben einen selbstreflexiven Charakter und thematisieren, wie schon deren Titel vermuten lässt, die Existenz des Künstlers bzw. des Schriftstellers in der Großstadt und dessen Verhältnis zur Gesellschaft und Kunst und geben somit zum Teil Aufschluss über Walsers Verständnis der beiden Sphären. Wie im Folgenden gezeigt wird, stehen die beiden Schriftsteller-Essays allerdings für ganz unterschiedliche Auffassungen des Schriftstellertums und sind beispielhaft für die Art von Rollenspiel, die Walser in seinen Texten betreibt.

In *Berlin und der Künstler* führt Walser anhand der Gegenüberstellung von Provinz und Metropole die unterschiedliche Wirkung, die von diesen auf den Künstler ausgeht, vor Augen. Während die Provinz im Text für ein „Märchenreich“ steht, in dem der Künstler „untätig in die schwungvolle Landschaft hinaus träumt“ und somit künstlerisch passiv bleibt, wirkt sich die Stadt wie Berlin inspirierend und fördernd auf den Künstler aus. Sie wird einem „ungezogenen, frechen, intelligenten Bengel“ gleichgesetzt und als Ort eines regen Geisteslebens charakterisiert. Sie lässt keinen, den Künstler eingeschlossen, in die Ignoranz sinken und hält ihn mit ihrer Rauheit und Grobheit wach und stets auf dem Laufenden.

In Bezug auf die Bürger-Künstler-Problematik wird hier das nahezu symbiotische Verhältnis von Kunst und Großbürgertum dargestellt, wie die folgende Stelle im Text beweist:

Der Künstler, den die Erfolge krönen, lebt in der Großstadt wie in einem bezaubernden Morgenland-Traum. Er schiebt sich von einem vornehmen Haus ins reiche andere, er setzt sich, ohne sich lange zu besinnen, an die üppigen

¹⁰⁴Walser, Robert: *Der Schriftsteller I*. In: SW, Bd. 3, S. 129-134. erschienen 1907 in „Die Schaubühne“.

¹⁰⁵Walser, Robert: *Der Schriftsteller II*. Erschienen am 21. September 1907 im Feuilleton des „Berliner Tageblatts“ unter dem Titel „Der Schriftsteller“. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Michael Krüger. Heft 1, /Februar 1996, hrsg. von Peter Utz, S. 3.

¹⁰⁶Walser, Robert: *Berlin und der Künstler*. In: SW, Bd. 15, S. 49-51. Erschienen 1910 in „Kunst und Künstler“.

Eßtische und macht kauend und süffelnd Unterhaltung. Wie im Rausch lebt er dahin. Und sein Talent? Läßt solch ein Künstler denn sein Talent liegen? Welche Frage! Als wenn man sich so ohne weiteres seiner Begabung entledigen könnte. Das Gegenteil. Unbewußt erstarkt das Talent, wenn man drauflos lebt. Es vertrocknet bei zu ängstlicher Pflege.

Mit sanfter Ironie verweist hier Walser auf die bedingte Verwachsenheit des Künstlers mit der bürgerlichen Gesellschaft, sobald er in dieser einzukehren pflegt. Bisher ist bei Walser kein Verdruss über die dargestellten Umstände zu spüren, vielmehr eine leichte Amüsiertheit darüber, dass es der Gesellschaft viel mehr auf die gesellschaftlichen Umgangsformen des Künstlers als auf seine Kunst ankommt:

„In Gesellschaft soll er ein möglichst flotter, netter, scharmanter Mensch sein, nicht zu bedeutend, aber auch nicht zu unbedeutend. Eins darf er nie außer acht lassen: er hat geradezu die Pflicht, reichen schönen Frauen ein wenig den Hof zu machen.“

Trotz der ironischen Passagen über das Verhältnis zwischen dem Künstler und der Gesellschaft, lässt der Text auf Walsers Begeisterung von der Metropole schließen. Der Essay schließt mit der Feststellung, dass es dem Künstler unmöglich sei, Abschied von der Metropole zu nehmen, nämlich der „großartigen Ruhelosigkeit Adieu zu sagen“.

Berlin und der Künstler behandelt das Künstlertum in einer Großstadt von einem eher allgemeinen Standpunkt her, die Essays *Der Schriftsteller (I)* und *Der Schriftsteller (II)* beziehen sich dagegen schon konkret auf die Existenz eines Schriftstellers. Sie sind Variationen auf dasselbe Thema und entwerfen das Bildnis des Schriftstellers. Sie liefern die Beschreibung und Charakteristik des Schriftstellers und bedienen sich dabei mehrerer Perspektiven. Beide Schriftsteller-Texte sind als autobiographisch geprägte Selbstreflexionen des Autors einzustufen. Sie weisen die für den Autor typischen Grundstilmittel wie Humor, Ironie und Paradox auf, und vor allem der zweite Schriftsteller-Text führt das Rollenspiel par excellence vor Augen.

Der Schriftsteller (I)

In diesem Essay zeichnet Walser das Bildnis des Schriftstellers als eines ordentlichen und arbeitsamen Menschen, welcher in bescheidenen Verhältnissen lebend auf die „heiteren

Genüsse des Lebens“ zugunsten der Kunst zu verzichten. „Er schafft, das ist sein Leben“, kommentiert der auktoriale Erzähler das Lebensmotto seines Schriftstellers, um ihn einige Zeilen später als den „Helden der Feder“ zu bezeichnen. In heroischem Ton wird dieser mit einem Feuerwehrmann verglichen, welchem die Rettung eines Kindes aus dem strömenden Wasser gelungen ist. Denn auch der Schriftsteller versucht, „dem achtlos und gedankenlos dahinflutenden Strom des Lebens Schönheitswerte, die eben am Ertrinken und Untergehen sind, mit Gefahr seiner Gesundheit zu entreißen“. Den Hauch des Humorvollen verstärkt der allwissende Erzähler, welcher den folgenden Kommentar einfließen lässt: „denn gesund ist es nicht, zehn bis dreizehn Stunden hintereinander am Romanen- oder Novellentisch zu sitzen. Er kann also wohl zu den mutigen, kühnen Naturen gerechnet werden“.

In der Gesellschaft ist der Schriftsteller eine seltsame Figur – er benimmt sich *„steif aus Schüchternheit, rauh aus Gutmütigkeit und holprig aus Mangel an Schliff“*, weil er eben in der Gesellschaft nicht zu verkehren pflegt. Sobald er aber ins Gespräch gezogen wird, wird er gesellig und gesprächig und kann die Gesellschaft mit seinen Einfällen zum Lachen bringen. Wenn er sein Buch auf den Markt bringt, zeigt ihm aber die Gesellschaft ein anderes Gesicht. *„Als dann kommen Enttäuschungen, die Zurechtweisungen in den Blättern, das Zischen zu Tode, das Verschweigen ins Grab hinein.“* Diese Passage im Text hat eindeutig einen wahren Kern und spiegelt Walsers eigene Erfahrungen wider.

Und dann ergänzend der Kommentar des Erzählers:

„Unser Mann erträgt es eben. Er geht nach Hause, vernichtet alle seine Papiere, versetzt dem Schreibtisch einen furchtbaren Stoß, daß er umfliegt, zerreißt seinen angefangenen Roman, zerfetzt die Schreibunterlage, wirft den Vorrat an Schreibfedern zum offenen Fenster hinaus, schreibt seinem Verleger: ‘Sehr geehrter Herr, ich bitte Sie, aufzuhören, an mich zu glauben’ und segelt auf Wanderschaften.“

Die Beleidigung und Erniedrigung seitens der Gesellschaft, die er einstecken muss, überwindet der Schriftsteller dank seines ungebrochenen Vertrauens zur Welt, das es ihm ermöglicht, von neuem mit seiner Arbeit anzufangen. Denn eine bejahende Einstellung zur Welt und den Mitmenschen ist eine der Voraussetzungen für die Lust am Schaffen. Walser gestaltet somit im *Schriftsteller (I)* einen durchaus positiven Schluss und lässt die Heldenhaftigkeit seines Schriftstellers noch einmal hervortreten.

Schriftsteller (II)

Im Gegensatz dazu porträtiert Walser den Schriftsteller als schonungslos und einen Außenseiter oder sogar als Kriminellen:

„Der Schriftsteller, wie er sein soll, ist ein Auflauerer, ein Jäger, ein Pürscher, ein Sucher und Finder, also eine Art Lederstrumpf, der beständig auf Jagden lebt. Er [...] sucht Ausserordentliches und Wahrhaftiges und stutzt die Ohren, wenn er Töne zu hörenglaubt, die ihm das Herannahen nicht gerade von galoppierenden Indianerpferden, aber von neuen Eindrücken verkünden. Er ist immer auf dem Sprung, immer zurÜberrumpelung bereit. Kommt so eine unschuldige, ahnungslose Schönheit, womöglich ländlich angezogen, daherspaziert, so stürzt der Schriftsteller aus seinem Versteck hervor und bohrt der einsam lustwandelnden Dame seine mit dem schrecklichen Gift der Beobachtungsgabe vollgetränkte spitzige Schreibfeder ins Herz. Er versteht aber in der Regel auch das Hässliche und Abschreckende und scheut sogar vor der beschreibenden und dichtenden Vergewaltigung des rein Kindlichen nicht zurück, wofür er ja im Grunde, heute bekanntlich mehr denn je, Zuchthausstrafe verdiente [...].“¹⁰⁷

Walser vertritt hier eine sehr radikale Kunstauffassung. Der Künstler steht klar außerhalb der gesellschaftlichen Zusammenhänge und Regeln, wie durch die kriminalistischen Begrifflichkeiten und die von Walser evozierten Assoziationen an Verbrechen deutlich wird. Es ginge auch nicht anders, denn sich an die bürgerliche Moral zu halten, würde für den Künstler den Tod seiner Kunst bedeuten.

¹⁰⁷Robert Walser: Der Schriftsteller. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Michael Krüger. Heft 1, /Februar 1996, hrsg. von Peter Utz, S. 3. (Vgl. dazu Peter Utz: Sitzplatz und Stehplatz: Zwei unbekannte Schriftsteller-Texte Robert

6 Zur Romananalyse von *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten* unter dem Gesichtspunkt der Bürger-Künstler-Problematik

6.1 Allgemeine Einführung

Geschwister Tanner (1907), *Der Gehülfe* (1908) und *Jakob von Gunten* (1909) sind innerhalb von bloß drei Jahren während Walsers Berlinaufenthalt in den Jahren 1905 bis 1912 entstanden und bilden eine Art Romantrilogie. Im Prinzip handelt es sich um eine Fortsetzung der eigenen Biographie Walsers, wie es in dem späteren Prosastück *Eine Art Erzählung*¹⁰⁸ anklingt: „*Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.*“

Gattungsmäßig würde man die Berliner Romane Walsers am ehesten dem Entwicklungs- oder Bildungsroman zuordnen. Angesichts der Krise, mit welcher die Gattung Roman zu Beginn des 20. Jahrhunderts konfrontiert war, kam es allerdings zum Bruch mit der Tradition. Walsers frühe Berliner Romane bilden in diesem Zusammenhang auch keine Ausnahme. Der traditionsreichen Gattung des Bildungsromans im Sinne von Goethes *Wilhelm Meisters Jahre* konnten sie jedoch deshalb nicht mehr gerecht werden, weil sich in ihnen die antizipierte Versöhnung des Romanprotagonisten mit der Welt nicht mehr verwirklichen ließ. Der Pakt zwischen Autor und Leser wurde dadurch ebenfalls gekündigt und es verwundert daher nicht, dass Walsers Romane für das zeitgenössische Publikum als schwer verdaulich galten. Einen interessanten Ansatz in Bezug auf die frühen Romane Walsers liefert Christian Schärf, dessen

Walsers. A.a.O. S. 8.)

¹⁰⁸ Walsers, Robert: *Eine Art Erzählung*. In: SW, Bd. 20, S. 322-326.

Meinung nach diese Romanwerke eine „Deszendenzlinie in Richtung der Auflösung des Romans“¹⁰⁹ bilden. Nach Schärf sei der Prozess mit *Geschwister Tanner* angefangen und mit *Jakob von Gunten* vollendet worden. Das belegt zum einen die Textstruktur der Romane, zum anderen die unmittelbare Reaktion des literarischen Betriebs.

Im Vordergrund stehen dabei die Unfähigkeit und der Unwille des Romanprotagonisten, sich weiter zu entwickeln und das eigene Leben zu steuern. Die Ursache dafür sieht Schärf unter anderem auch in dem starken Einfluss Nietzsches, unter welchem die Generation, der auch Walser angehörte, stand. Als Reaktion auf Nietzsches Konzept des „Willens zur Macht“, schufen sie dann Figuren, die eben das Gegenteil – nämlich der Unwille zum selbstgesteuerten Handeln – auszeichnete. Denn Walsers Hauptfiguren sind alles andere als ambitionöse, auf gesellschaftliche Anerkennung bedachte Personen, die sich im Einklang mit der Tradition des Erziehungsromans mit sich selbst und der Gesellschaft versöhnen möchten.

Die Formulierung „Ich-Buch“, welche in der zitierten Stelle aus *Eine Art Erzählung* anklingt, suggeriert eine vorherrschende Ich-Erzählsituation mittels welcher die Narration in Walsers Romanen vermittelt wird. Interessanterweise ist dies bei seinen Romanen nicht der Fall. Sie zählen aufgrund ihrer narrativen Struktur bereits zu modernen Romanen, was bedeutet, dass sie sich überwiegend der personalen Erzählsituation bedienen. Diese beginnt sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in den narrativen Texten durchzusetzen, was zur Folge hat, dass die gattungsübliche Ich-Erzählersituation allmählig verdrängt wird. Die Rolle des Ich-Erzählers übernimmt in der personalen Erzählsituation der sog. „Reflektor“.¹¹⁰ Dies wirkt sich einerseits auf die Zunahme dialogischer Textpassagen auf Kosten der narrativen, andererseits kommt es zur personalen Darstellung der inneren Erlebniswelt bzw. zur Widerspiegelung der Gegebenheiten der Außenwelt im Gedächtnis des personalen Mediums, des „Reflektoren“.¹¹¹

Im Folgenden werde ich auf die einzelnen in der Einleitung bereits festgelegten Komponenten der narrativen Struktur eingehen.

In diesem Kapitel sollen die Berliner Romane Robert Walsers unter dem Gesichtspunkt der

¹⁰⁹ Schärf, Christian: *Der Roman im 20. Jahrhundert*. Sammlung Metzler. Stuttgart, Weimar 2001, S. 69ff.

¹¹⁰ Dazu siehe Franz K. Stanzels typischen Erzählsituationen dargestellt anhand des „Typenkreis“. In: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1978 / 85, S. 75f.

¹¹¹ Ebd., S. 223ff.

Bürger-Künstler-Problematik untersucht werden. Dabei soll festgestellt werden, wie sich die Titelproblematik auf die verschiedenen Komponenten der narrativen Struktur der Romane ausgewirkt hat. Folgende zur Untersuchung stehende Komponenten der narrativen Struktur werde ich im Folgenden behandeln. Es handelt sich dabei um:

- Aufbau und Handlung des Romans
- Wahl und Charakteristik des Handlungsortes
- Wahl und Charakteristik der Romanfiguren
- Das Autor-Figur-Verhältnis
- Die Handlungsführung
- Die explizite Reflexion der Titelbegriff

6.2 Geschwister Tanner

6.2.1 Zur Entstehungsgeschichte

Der namhafte Verleger Bruno Cassirer war wahrscheinlich derjenige, der Walser dazu animiert hatte, nach *Fritz Kochers Aufsätzen* ein umfangreicheres Werk zu schreiben. Walser folgte seiner Aufforderung und machte sich Anfang Januar 1906 an die Arbeit an seinem ersten Roman zu schaffen. In wenigen Wochen hatte er die *Geschwister Tanner* niedergeschrieben. Bereits im Februar 1906 bot er den fertigen Roman dem Verlag Insel, welcher sein erstes Buch aufgelegt hatte, per Postkarte an. Die Absicht dahinter war sehr wahrscheinlich die Stärkung seiner Stellung gegenüber Bruno Cassirer, in dessen Verlag *Geschwister Tanner* schließlich landeten. Walsers Erinnerungen zufolge fand Cassirer den Roman nicht besonders gut und bestand auch nach dessen Annahme auf Streichungen¹¹². Christian Morgenstern, der damalige Lektor des Verlags, der auch Walsers ersten Roman lektorierte, erkannte allerdings sein besonderes Talent und bemühte sich, den Verleger gegenüber dem angehenden Romanschriftsteller positiver einzustimmen¹¹³. Morgenstern verdankt Walser sehr wahrscheinlich nicht nur die Annahme seines ersten Romans, sondern

¹¹² Vgl. Walsers eigener Kommentar. In: Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*, 1977, S. 51.

¹¹³ Siehe Greven, Jochen: Nachwort des Herausgebers, in: SW Bd. 9, S.343ff.

auch der zwei weiteren, die bald folgen sollten.

Geschwister Tanner erschienen also zum Jahresanfang 1907 bei Bruno Cassirer in einer Auflage von 1000 Exemplaren. Zunächst fiel der Absatz des Buches recht gut aus und nachdem die erste Auflage verkauft wurde, hatte man noch einmal tausend Stück drucken lassen. Dann aber ließen die Verkaufszahlen nach und das Gesamtergebnis war für den Autor wie für den Verlag eine finanzielle Enttäuschung. *Geschwister Tanner* wurde zwar mit seinen zwei Auflagen kein Bestseller, aber das Buch wurde gut besprochen und brachte Walser zumindest unter den Literaten einen gewissen Erfolg und damit auch gesellschaftliche Beachtung ein. Auch die Kritik äußerte sich nicht negativ über Walsers Erstling. Neben J. V. Widmann wurde *Geschwister Tanner* auch von Hermann Hesse rezensiert. Hesse, der bereits Walsers „Aufsätze“ gelesen hatte, besprach in einem Artikel über Walser aus dem Jahre 1909, der gleichzeitig im Sonntagsblatt der „Basler Nachrichten“ sowie im Berliner „Tag“ abgedruckt wurde, die *Geschwister Tanner* mit folgenden Worten:

„Diesmal las ich schon mit warmer Herzensteilnahme, nicht mehr bloß mit stilistischem Interesse, sondern gefesselt durch das Wesen des Dichters selbst, das bald in einem raschen Zuge seelenhaft aufzuleuchten, bald halbabsichtlich von kühlen Gebärden versteckt schien. Wieder genoß ich den leisen, selbstverständlichen Fluß der Prosa, den die deutschen Schriftsteller so sehr geringschätzten, wieder fand ich entzückend Lustiges und innig Rührendes nebeneinander, und wieder ärgerten mich gewisse Sorglosigkeiten und Frechheiten grimmig...Mit diesem Buch gewann Walser eine Art von literarischem Ruf und Achtungserfolg, der seither gewachsen ist, ohne daß doch seine Bücher wirklich unter die Leute gekommen wären“¹¹⁴.

Als ein einfühlsamer und kritischer Beobachter stellte hier Hesse eine Art Zeitdiagnose, die die Rezeption von Walsers literarischen Schaffen zu seiner Lebzeiten ausgemacht hatte.

6.2.2 Aufbau und Handlung des Romans

Der Roman *Geschwister Tanner* besteht aus locker verwobenen Episoden mit eingeschobenen Berichten, Briefen und Essays und zeichnet sich durch eine ungleiche

¹¹⁴ Ebd., S.343.

Gewichtsverteilung zwischen der Figur Simon und den ihm begegnenden Erscheinungen der Welt aus.

Der Roman ist eine Paraphrase von Walsers Jugenderlebnissen, die zeitlich auf das Jahrzehnt 1895 -1905 zurückgehen. In diesen zehn Jahren hatte Walser unzählige Anstellungen ausprobiert und die moderne Arbeitswelt, so wie er sie erlebt hatte, wurde zu einem wichtigen Thema des Romans. Walser setzt sich in der Hauptfigur von Simon Tanner mit den Mechanismen der modernen Arbeitswelt auseinander, die den Menschen zum Rad einer seelenlosen Maschine machen. Simon Tanner weigert sich, sich in dieses System einzufügen und wird somit zum Außenseiter. Es gelingt ihm aber trotz heftigen Kampfes ums Überleben seine Freiheit und seinen menschlichen Wert zu bewahren.

Die *Geschwister Tanner* weisen eine formalistische Ausgeglichenheit und Symmetrie auf. Sie bestanden ursprünglich aus zwei Büchern zu je zehn Kapiteln. Die inhaltliche Zäsur, die auch in der heutigen Fassung zu erkennen ist, kommt nach dem zehnten Kapitel und markiert Simon Tanners Rückkehr von einem Landaufenthalt bei seiner Schwester Hedwig. Die Kapitel sind auch alle fast gleich lang, nämlich etwa zehn Seiten.

Die Erlebnisse des Protagonisten werden in Form von Episoden wiedergegeben, oft ohne einen klaren chronologischen Zusammenhang. Es wird keine Geschichte im üblichen Sinne des Wortes erzählt. Denn es geschieht nichts mehr, als dass Simon Tanner Stellungen antritt und sie wieder verläßt, Menschen begegnet und sie wieder aus den Augen verliert, Besuche bei Geschwistern macht und wieder in die Stadt zurückkehrt. Er nimmt als Beobachter an fremden Schicksalen Anteil und setzt seine eigene Wanderung durch die Welt fort. Nicht er, sondern die Welt verändert sich. *Geschwister Tanner* führen einen Reigen von Figuren vor, denen Simon auf seinem Weg durchs Leben begegnet.

Die episodische Struktur von *Geschwister Tanner* entspricht laut Jochen Greven dem alten Modell des Abenteuerromans: „*Der ruhelose Held befährt die Welt, sammelt Erlebnisse und Erfahrungen, entwickelt sich dabei aber selbst im Grunde nicht.*“¹¹⁵ Diese Prämisse gilt auch für Simon Tanner, die Hauptfigur des Romans. Der zweite Teil der Definition, „*entwickelt sich dabei aber selbst im Grunde nicht*“ schlägt Brücken zum Genre des Bildungs- oder Entwicklungsromans ex negativo.¹¹⁶

¹¹⁵ Ebd., S. 335-354.

¹¹⁶ Vgl. Kapitel 6.1 der vorliegenden Arbeit.

Die Zugehörigkeit der frühen Romanen Walsers zur Moderne wurde bereits erläutert. Die narrative Struktur in *Geschwister Tanner* weist die typischen Merkmale eines modernen Romanwerks auf, die u.a. durch das Schwanken zwischen einer objektiven „allwissenden“ und einer subjektiv-perspektivischen Erzählhaltung gekennzeichnet ist. Da wechseln die Berichte über die Nebenfiguren mit Die Zunahme der dialogischen Passagen setzt sich zugunsten der narrativen Passagen durch. Walsers Poetik zeichnet sich durch ein großes Faible für die dramatische Form. Er liebt den skurrilen Dialog, das witzige Streitgespräch. Simon Tanner gibt seine Gedanken am meisten in der Form der direkten Rede wieder.

6.2.3 Wahl und Charakteristik des Handlungsortes

Der Hauptschauplatz des Romans ist Zürich, welches als Ort Walsers wechselnder Anstellungen als Commis und Schreiber zwischen 1896 und 1905 geschildert wird. Zürich wird als eine moderne und pulsierende Stadt dargestellt, in der Beschreibung klingt allerdings auch schon die Kritik der herrschenden Arbeits- und Sozialverhältnisse an. Die Stadt wird somit zum Synonym für die Ausbeutung und die Armut des Arbeitervolkes. Walser, der selbst innerhalb dieses Jahrzehnts unzählige Anstellungen ausprobiert hatte, war ein guter Kenner der damaligen Arbeitsverhältnisse und seine Beobachtungen beruhen wohl zum Teil auf eigener Erfahrung. Neben seinem Aufenthalt in Zürich erinnert sich Walser auch an das Jahr in Stuttgart, das er 1895 als junger Mann zusammen mit seinem Bruder Karl dort verbrachte und welches im Zeichen seiner Bemühungen um den Schauspielerberuf gestanden hatte.

Neben dem städtischen Milieu kommt im Roman auch die Darstellung des ländlichen Lebens vor. Das Dörfchen Täuffelen am Bieler See, in welchem Walsers Schwester Lisa lebte, wird zum Schauplatz von Simons Landaufenthalt bei seiner Schwester Hedvik. Das Leben auf dem Lande wird in der Gegenüberstellung zum Leben in der Stadt als entspannt und menschenfreundlich befunden, als Ort, an welchem man in Einklang mit der Natur, sich selbst und seinen Mitmenschen leben kann.

Ach, auf dem Lande ist es zwei Menschen leicht, gut miteinander auszukommen. Es gibt da eine Art, schneller alle Heimlichkeiten und alles Mißtrauen abzuwerfen und eine Art, sich heller und lustiger zu lieben, als in

der gedrängten Stadt voll drängender Menschen und Tagessorgen. Auf dem Lande kennt selbst der Ärmste weniger Sorgen als der viel weniger Arme in der Stadt; denn dort wird alles am Gerede und Tun des Menschen gemessen, während hier die Sorge still weitersorgt und der Schmerz in Schmerzen seinen natürlichen Untergang findet. In der Stadt geht alles darauf los, reich zu werden, deshalb sind so viele, die sich bitter arm vorkommen, aber auf dem Lande wird, wenigstens zum großen Teil, der Arme nicht durch den immerwährenden Vergleich mit dem Reichtum verletzt. Er kann ruhig mit seiner Armut weiteratmen; denn er hat einen Himmel, zu dem er aufatmen kann. Was ist in der Stadt der Himmel! (GT, S. 148)

Walsers positive Darstellung des ländlichen Lebens rührt auch von seiner großen Liebe zur Natur her, die wiederum bedingt ist durch seine schweizerische Wurzeln. Im Roman finden sich deshalb viele Passagen, die diese große Zuneigung bezeugen.¹¹⁷

6.2.4 Wahl und Charakteristik der Romanfiguren

Bei der Gestaltung der Romanfiguren bediente sich Walser seines Familien- und Freundeskreises. Die Gestalten des Buches sind nicht unbedingt als lebensnahe Porträts seiner Geschwister zu lesen, auch wenn hinter den Geschwistern Tanner unschwer die sieben Geschwister Walser als Modelle auszumachen sind. Walser hatte ihre Charaktere und Schicksale stilisiert und typisiert, trotzdem bedauerte er im Abstand von mehreren Jahrzehnten „darin zu unverhüllt über seine Geschwister geurteilt und geschrieben zu haben.“¹¹⁸ Gerade in diesem Roman spielt aber das Biographische eine untergeordnete Rolle, vielmehr zielt hier Walser auf „Allgemeines, Seelisch-Wesentliches, Typisches und Zuständliches“.¹¹⁹ Laut Anne Gabrisch¹²⁰ seien die geschilderten geschwisterlichen Beziehungen von einer eigentümlichen Intensität, werden heraufbeschworen als eine Notgemeinschaft von Überempfindlichen gegenüber einer unempfindlichen, sozial ungerechten Welt. Besonders ausgeprägt ist Simons Verhältnis zu Kaspar und Schwester Hedvik. Dies korrespondiert zu Walsers engem Verhältnis zu seinen Geschwistern Karl und Lisa.

¹¹⁷ Vgl. Mächler, 1992, S. 43.

¹¹⁸ Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*, 1977, S. 14 f.

¹¹⁹ Siehe Greven, Jochen: Nachwort des Herausgebers, in: SW. Bd. 9, S. 344.

¹²⁰ Ebd., S. 344.

Die Geschwisterkonstellation sieht ungefähr so aus: Für die Konzeption der Figur Kaspar Tanner steht Karl Walser Pate, mit dem Robert ab 1906 wieder in enger Gemeinschaft lebte und welcher ihm ähnlich wie seine Schwester Lisa Walser, im Roman dargestellt in der Lehrerin Hedvik Tanner, besonders nahe stand. Bei der Figur von Klaus orientierte sich Walser an dem acht Jahre älteren Hermann Walser, Gymnasiallehrer und später Professor für Geographie in Bern. Im vierzehnten Kapitel des Romans wird die Lebensgeschichte des geisteskranken Emil Tanner geschildert, welche das Schicksal des fünf Jahre älteren Bruders Ernst Walser wiedergibt. Bei dem flüchtig erwähnten „Spezialisten im Börsenfach“ handelt es sich ohne Zweifel um den Bankkaufmann Oscar Walser. Es werden im Roman nur zwei Geschwister nicht erwähnt – der älteste, schon während Robert Walsers Kindheit gestorbene Bruder Adolf und die jüngste Schwester Fanny.

Auch Figuren, die sich nicht an Menschen aus Walsers Familien- oder Freundeskreis anlehnen, haben in der Regel eine faktische Entsprechung in Walsers Erlebniswelt wie z. B. die Zimmerwirtin, die im Roman unter dem Namen Frau Weiß auftritt. Bei ihr hatte Robert Walser eine Zeitlang in Berlin gewohnt und Frau Weiß hat sowohl in die *Geschwister Tanner* wie auch in den *Gehülfen* Eingang gefunden. Anhand des in diesem Roman vorgeführten Gestaltenregisters, welches vorwiegend aus Modellen seiner Geschwistern besteht, veranschaulicht Roberts Walser seine Stellungnahme zu den Sphären des Künstlerischen und des Bürgerlichen. Es entstehen zwei Gruppen von Romanfiguren, die eine repräsentiert Walsers Einstellung zur Gesellschaft, die andere veranschaulicht seine Haltung zur Kunst und zum Künstlertum. Um die Annahme zu bestätigen, werde ich im Folgenden auf einige der Romanfiguren eingehen. Die Hauptfigur des Romans Simon Tanner oszilliert zwischen den beiden Polen und beansprucht für sich dabei die Position eines einzelgängerischen Sonderlings, der jenseits der Gesellschaft sowie den künstlerischen Kreisen steht.

Simon Tanner

„Du hast, [...] etwas zu Wildes an dir, und dann, im Handumkehren, springst du in eine Zartheit über, die wieder viel zu viel Zartheit von den Menschen fordert, um bestehen zu können. Vieles, das dich verletzen sollte, kränkt dich in keiner Weise, und verletzen läßt du dich von ganz selbstverständlichen, aus Welt und Leben herausgewachsenen Dingen.“ (GT, S. 72)

Simon Tanner, die Hauptfigur des Romans, ist ein Träumer. Er träumt von einem unentfremdeten Leben, welches sich allerdings im Laufe des Romans als Illusion offenbart. Seine Haltung gegenüber seiner Umwelt sei nach Schärfer von einer „eigentümlichen Verweigerungspraxis“ geprägt, die sich vielfach als „wortreich exponierte Beflissenheit“ präsentiert.¹²¹ Diese stark ausgeprägte Beredtsamkeit ist ein wichtiger Zug der Persönlichkeit Simons und kommt an vielen Stellen im Roman zur Geltung. Bereits in der Eingangsszene des Romans wird Simons Zungenfertigkeit vorgeführt. Seine flammende Rede über die Vorzüge des Buchhändlerberufs, welche Simon anlässlich seines Werbens um die Stelle des Gehilfen in einer Buchhandlung hält, soll den Besitzer der Buchhandlung von seiner Eignung für den Buchhändlerberuf überzeugen. Aussagen wie *„Ich will Buchhändler werden, ich habe Sehnsucht darnach und weiß nicht, was mich davon abhalten könnte, mein Vorhaben ins Werk zu setzen“* (GT, S. 7) verbreiten die Aura des Komischen und erwecken bei dem alten Buchhändler Neugier und Staunen über sein Gegenüber. *Sehen Sie, mein Herr, ich komme mir, so wie ich jetzt vor Ihnen dastehe, außerordentlich dazu geeignet vor, Bücher aus Ihrem Laden zu verkaufen*, setzt Simon fort und fügt eine überzeugende Aufzählung seiner Stärken hinzu: [...] *ich bin der geborenen Verkäufer: galant, hurtig, höflich, schnell, kurzangebunden, raschentschlossen, rechnerisch, aufmerksam, ehrlich und doch nicht so dumm ehrlich, wie ich vielleicht aussehe*“ (Ebd., S. 7). An hoher Selbsteinschätzung mangelt es ihm offensichtlich nicht und er wird mit einem Gemisch aus Neugier und Misstrauen von dem alten Buchhändler eingestellt. Den Ruf eines Sonderlings bestätigt er gleich eine Woche später, als er seinen Austritt aus dieser Anstellung mit folgender Ansprache beginnt:

„In den acht Tagen ist mir der ganze Buchhandel zum Greuel geworden, wenn er darin bestehen soll, vom frühen Morgen bis am späten Abend an einem Pult zu stehen, den Buckel zu krümmen, weil das Pult viel zu klein für meine Figur ist [...]. Glauben Sie, es stände so schlimm mit meiner Jugend, daß ich nötig hätte, sie in einem nichtnutzigen Bücherladen zu verkrümmen und zu erstricken?“ Soll ich meine Kräfte, meine Lust, tätig zu sein, meine Freude an mir selber, und das Talent, daß ich das so glänzend imstande bin, an ein altes, mageres, enges Buchladenpult wegwerfen? Nein, ehe ich das täte, könnte es mir vorher einfallen, unter die Soldaten zu gehen und meine Freiheit vollends zu verkaufen, nur um sie überhaupt nicht mehr zu besitzen.“ (GT, S. 16)

¹²¹ Dazu siehe Schärfer, S. 69f.

Diese Stelle im Text ist paradigmatisch für Simons Gewohnheit, sich für neue Situationen, Menschen usw. mit viel Enthusiasmus zu begeistern, um sie kurz danach zu verspotten und zu verwerfen. Die Art und Weise wie er argumentiert und sein Missfallen an dem Buchhändlerberuf äußert, geht wieder über die gängigen bürgerlichen Umgangsnormen hinaus. In seinem Verhalten lässt er sich nicht normieren. Seine Vorstellung vom Leben kollidiert mit der Wirklichkeit der Arbeitswelt und den sozialen Beziehungen. Wankelmütigkeit und Unentschlossenheit auf der einen und eine viel zu hohe Selbstschätzung auf der anderen Seite sind die Gründe dafür, dass er sich nicht, in das bürgerliche Leben einfügen kann und die ihn an der Realität des bürgerlichen Lebens scheitern lassen. Ein außerordentlicher Freiheitsdrang, der sich mit den Anforderungen der bürgerlichen Berufswelt schwer in Einklang bringen lässt, lassen ihn zu einer sozialen Randfigur ohne Aufgabe und Perspektive werden. Merkwürdigerweise aber auch ohne Trauer über einen Verlust. *„Ich will keine Zukunft, ich will eine Gegenwart haben. Das erscheint mir wertvoller. Eine Zukunft hat man nur, wenn man keine Gegenwart hat, und hat man eine Gegenwart, so vergißt man, an eine Zukunft überhaupt zu denken.“* (GT, S. 44)

Aus der Perspektive seines Bruders Klaus, auf welchen ich noch zu sprechen komme, wird Simon ebenfalls als eine ambivalente Menschennatur geschildert.

An einer anderen Stelle im Text gleich im ersten Kapitel beklagt sich sein älterer Bruder Klaus in seinem Brief an Simon über dessen geringe Ausdauer, die er in Bezug auf eine ihm anvertraute Stelle an den Tag legt und die Simons ständigen Berufs- und Stellenwechsel zur Folge hat. Mit seinem Brief möchte er ihn motivieren, einen regelgerechten Beruf zu ergreifen und Karriere zu machen.

„Noch ist es Zeit, dass Du ein ganz hervorragend tüchtiger Kaufmann werden kannst. Harre aus, füge Dich drei oder vier kurze Jahre unter eine strenge Arbeit, folge Deinen Vorgesetzten, zeige, dass Du etwas leisten kannst, aber auch, dass Du Charakter besitzt, dann wird sich Dir eine Bahn eröffnen, die Dich durch die ganze bekannte Welt führt. Ich muß Kraft in Dir vermuten, daß Du diesen immerwährenden Berufswechsel, der zu nichts in der Welt führt, ertragen kannst. Ich an Deiner Stelle würde längst an mir verzweifelt haben.“ (GT, S.14)

Der immerwährende Berufswechsel scheint Simon nicht im Geringsten zu beunruhigen. Er, der einen starken Freiheitsdrang empfindet, hält es über längere Zeit

nirgendwo aus. Seine Einstellung zur Sphäre des Bürgerlichen verdeutlichen viele Stellen im Text. Eine davon bringt seine Abneigung gegen institutionalisierte Freizeit zum Ausdruck:

Aber Ferien, was ist das! Darüber kann ich nur lachen. Ich hasse geradezu Ferien. Verschaffen Sie mir nur nicht einen Posten mit Ferien. Das hat nicht den geringsten Reiz für mich, ja ich würde sterben, wenn ich Ferien bekäme. Ich will mit dem Leben kämpfen, bis ich meinetwegen umsinke, will weder Freiheit noch Bequemlichkeit kosten, ich hasse die Freiheit, wenn ich sie so hingeworfen bekomme, wie man einem Hund einen Knochen hinwirft. (GT, S.20)

Simon glaubt an sich und ist davon überzeugt, dass er die richtigen Werte vertritt. Da die Gesellschaft aber keine Abweichungen von der Norm duldet, wird Simon zum Sonderling stigmatisiert, auch wenn er die Wahrheit auf seiner Seite hat.

Simons Einstellung zur Bürgerlichkeit ist ebenfalls wie seine Haltung zur Kunst ambivalent und er kann somit weder der einen noch der anderen Sphäre unproblematisch zugeordnet werden. Zum einen sehnt er sich danach, sich in die bürgerliche Gesellschaft einzufügen, weil er einsieht, dass ihn sonst ein harter Kampf um die Aufrechterhaltung seiner Existenz erwartet, zum anderen unterzieht er sie einer schonungslosen Kritik und hat nur Spott für sie übrig. In vereinzelt Abschnitten lässt Walser hie und da durch den Mund Simons seine Ansichten einfließen. Dazu komme ich ausführlicher im Abschnitt Autor-Figur-Verhältnis. Simon Tanner von Christian Schärf als Subjekt jenseits der Bildungs- und Entwicklungsideen des bürgerlichen Romans seit Goethes *Wilhelm Meister* bezeichnet.¹²²

Die Künstlerfiguren

Im Roman kommen drei Künstlerfiguren vor, anhand derer Walser seine Einstellung zur Kunst und zum Bereich des Künstlerischen demonstriert. Es handelt sich dabei zum einen um Simons Bruder Kaspar, zum anderen um Kaspars Malerkollegen Erwin und schließlich um den Dichter Sebastian, dessen Lebensgeschichte in einer der Episoden geschildert wird. Während Walser an der Figur von Kaspar seine Zustimmung mit der von Kaspar verkörperten Künstlernatur vor Augen führt, demonstriert er an der Figur von Sebastian wiederum seinen bewussten Abstand vom Künstlertum. Der Dichter Sebastian wird ebenfalls wie die

¹²² Schärf, Christian: *Der Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S.69.

Hauptfigur des Romans Simon Tanner als Außenseiter eingestuft. Durch seine dichterische Ambitionen unterhält er aber noch eine Anspruchsbeziehung gegenüber der Gesellschaft, wodurch er sich von Simon Tanner unterscheidet, welcher in diesem Sinne keine Ambitionen hat.

Kaspar Tanner

Die Beziehung zwischen den Brüdern Karl und Robert war in den jüngeren Jahren besonders herzlich. Karl erfüllte für Robert die Rolle eines Wegweisers und Robert setzt sich mit seinem um ein Jahr älterem Bruder in zahlreichen Prosastücken auseinander. Sehr aufschlussreich in Bezug auf Karl ist das spätere Prosastück das *Leben eines Malers*¹²³ aus dem Jahre 1916, in welchem Walser den künstlerischen Werdegang seines Bruders schildert. Die dargestellten Gegebenheiten stimmen mehr oder weniger mit der Wirklichkeit überein. Walser nimmt in seiner Schilderung Bezug auf die tatsächlich entstandenen Bilder oder auch Vorkommnisse, die bereit in den Roman *Geschwister Tanne* eingegangen waren- wie die Liebesbeziehung zu Klara Agappaia oder gemeinschaftlich unternommene Wanderungen mit seinem Bruder Simon. Abgesehen von kürzeren Prosastücken kommt Karl, diesmal als Johann, in Walsers drittem Roman *Jakob von Gunten* vor.

Die Figur von Kaspar Tanner, die sich an Walsers älterem Bruder Karl orientiert, stellt den Typus eines schaffenden Künstlers dar. *So schnell das Auge eines Malers ist, so langsam, so träge ist seine Hand. Was muß ich noch alles schaffen! Ich meine oft, ich müßte verrückt werden* (GT, S. 41). Im Roman heißt es, Kaspar sei Landschafts- und Dekorationsmaler. Die Anfangskapitel führen uns vermutlich nach Stuttgart, wo die Brüder ein Jahr lang zusammen in enger Gemeinschaft lebten. Karl absolvierte dort seine Malerausbildung und Roberts Bemühungen galten damals dem Theater. Der einstige „Bürgerverächter und Träger abenteuerlich aussehender Hüte“¹²⁴ wurde in Berlin zum Erfolgs- und Gesellschaftsmenschen, was Robert, als er 1905 nach Berlin kam, mit Widerwillen zur Kenntnis nahm. Diese Änderung, die Karl durchlaufen hatte, war auch der Grund eines späteren Zwistes zwischen den Brüdern, welcher einige Jahre später in den Abbruch jeglichen Kontaktes mündete. Zur Zeit der Entstehung von *GT* war es aber noch nicht so weit und die Darstellung von Karl im

¹²³ Vgl. Walser, Robert: *Leben eines Malers*. SW. Bd. 7, S. 7-31.

¹²⁴ Ebd., S. 14.

Roman fällt vorwiegend positiv aus.

Kaspar wird als ein junger, leidenschaftlicher und gegen die bürgerliche Bildungstradition sich auflehrende Künstler dargestellt. Seine antibürgerliche Stimmung demonstriert das Gespräch über Kunst, welches er mit seinem älteren Bruder Klaus führt. Dabei geht es darum, dass ihm Klaus empfiehlt, doch einmal ins vom Bildungsbürgertum als das Ideal angesehene Italien zu fahren, um da „die gehörige Reife als Künstler“ zu erlangen. Diese Anmerkung provoziert Kaspar zu einem Wutausbruch und lässt seine Kunstnatur deutlich hervortreten.

„Lieber will ich gleich vom Teufel geholt werden! Nach Italien! Warum nach Italien! [...] Sind in Italien die Schönheiten schöner als hier? Sie sind vielleicht nur anspruchsvoller, und eben deshalb will ich sie lieber gar nicht sehen. Italien, das ist unsere Falle, in die wir hineinpatschen, wenn wir turmhoch dumm sind. Kommen die Italiener zu uns, wenn sie malen oder dichten wollen? Was nützt es mir, wenn ich mir, wenn ich mich an vergangenen Kulturen berausche? Habe ich damit meinen Geist, wenn ich ehrlich mit mir abrechnen will, bereichert? Nein, ich habe ihn bloß verpfutscht und feige gemacht.“ (GT, S. 75f.)

Kaspars etwa übermutige Reaktion lässt seinen starken Glauben an sich selbst erkennen. Er verfügt über ein angeborenes Talent, welches es ihm ermöglicht, seiner Kunst unbekümmert gegenüber zu stehen und „sorglos in den Tag hinein“ zu schaffen.

Die Episode von seinem Malerkollegen Erwin veranschaulicht in der Gegenüberstellung der beiden Malerfreunde ihre unterschiedlichen Kunstnaturen. Während Kaspar aufgrund seiner Unbekümmertheit malerisch produktiv bleibt und Bilder von hoher Qualität produziert, ist Erwin von den hohen Ansprüchen an sich selbst dermaßen gehemmt, dass er überhaupt keine guten Bilder mehr hervorbringen kann. Wenn es ihm überhaupt gelingt, etwas zu malen dann kritisiert er es bissig und schonungslos. Die gelungenen Bilder vernichtet er, die misslungenen hebt er auf, weil er sie für wertvoller empfindet. Diese verkehrte Art und Weise hinterlässt Spuren auf seinem Talent. Er stellt im Gegensatz zu Kaspar den Typus eines akademisch gebildeten Malers dar, welcher nicht aus sich heraus arbeiten kann. Sein mangelhaftes Talent sucht er durch Studium auf dem Gebiet der Kunst aufzuholen. der Umgang mit der Natur, für den Landschaftsmaler ein tägliches Brot, flößt ihm Ehrfurcht ein. „*Kaspar, sieh einmal diese gottvolle Landschaft, das hat er, ich weiß nicht wie viel hundertmal, zu mir gesagt*“, erzählt Kaspar spöttisch Frau Agappaia (S, 51). Denn Kaspar hält nichts von diesen großen Worten, er schätzt die Schönheit der alltäglichen Dinge: „[...] *denn ich erblicke rund um mich, in*

unserer oft als so unschön und unhold verschrieenen Gegenwart Bilder die Menge, die mich entzücken, und Schönheiten beide Augen zum Überfließen voll.“ (Ge, S. 75f.) Er genießt das Leben, welches er mit der Kunst gleichsetzt. Er hebt sie nicht wie Erwin in den Himmel, sondern lebt sie in seinem Alltag.

Bei der Gegenüberstellung von Kaspar und dem Dichter Sebastian ergibt sich folgender Vergleich. Der Dichter Sebastian, dessen Geschichte im fünften Kapitel des Romans erzählt wird, ist ein Gegenpol von Kaspar. Er stellt den Typus eines pathetischen Künstlers dar. Er neigt zum Selbstmitleid und lässt sich von der Gesellschaft ebenfalls gerne bemitleiden. Vor allem Frauen wie auch Kaspars Schwester Hedvik neigen dazu, diesen unglücklichen Menschen zu bemitleiden. In seinem jungen Alter schämt er sich nicht, zu proklamieren: „Meine Glanzzeit liegt längst hinter mir“. Seine Absicht, ein Gedicht zu schreiben, welches den Inhalt seines Lebens widerspiegeln soll, kommentiert Kaspar mit folgender ironischen Bemerkung:

„Wie können Sie ein Leben wiedergeben wollen, wo Sie doch kaum eines erlebt haben. Sehen Sie sich einmal an: wie stark und jung Sie sind, und das will sich hinter den Schreibtisch verkriechen und in Versen sein Leben besingen. Machen Sie das, wenn Sie fünfzig alt sind. Ich finde es übrigens beschämend für einen jungen Mann, Verse zu verfertigen. Das ist keine Arbeit, sondern ein Schlupfwinkel für Müßiggänger.“ (GT, S. 80f.)

Kaspar hat keine gute Meinung von Sebastian; deshalb macht er sich auch über ihn lustig. Für tragische Menschen fehlt ihm überhaupt jedes Verständnis, oder vielmehr, weil er sie zu leicht und zu gut versteht, achtet er sie nicht.

Die bürgerlichen Figuren

Die zweite Gruppe bilden Figuren, die für die Sphäre des Bürgerlichen stehen und anhand derer Walser seine Einstellung zur Gesellschaft vor Augen führt. Stellvertretend für diese Gruppe stehen Simons älterer Bruder Klaus, seine Schwester Hedvik und Klara Agappaia.

Klaus Tanner

Der älteste Bruder Klaus wird als Repräsentant des bürgerlichen Ordnungssinns geschildert. Er ist Mitte Dreißig, Junggeselle, wohnt in einer Residenzstadt und genießt als Professor

öffentliches Ansehen. Seine bürgerliche Gesinnung äußert sich in einer Reihe von Momenten, die seine Einstellung zur Kunst oder zum Leben erhellen.

„Es war dies ein guter, stiller, pflichttreuer Mensch, der gar zu gern gesehen hätte, wenn seine Brüder so wie er, der Älteste, im Leben einen festen, achtungsbietenden Boden unter die Füße bekommen hätten [...] Doktor Klaus kannte tausende von kleinen und großen Pflichten, und es mochte bisweilen den Anschein tragen, als sehne er sich nach noch mehr Pflichten“. (GT, S. 10f.)

Denn sein Hauptcharakteristikum ist das Pflichtbewusstsein. Gegenüber seinen jüngeren Brüdern hegt er Neidgefühle, weil sie sorglos durch das Leben schreiten, wozu er nicht im Geringsten imstande ist. Er unterlässt es aber nicht, sie dafür zu schelten und ermahnt sie, ein geregeltes, anständiges Leben zu führen. *„Ich hätte derjenige sein sollen, der schon längst allen Grund hätte haben müssen, diese Brüder auf die rechte Bahn zu leiten“* (GT, ebd.). Mit *„diesen Brüdern“* sind selbstverständlich seine jüngeren Brüder Simon und Kaspar gemeint. Diese stehen zu Klaus in starkem Kontrast, weil ihre Lebensführung den gängigen bürgerlichen Vorstellungen der Zeit nicht entspricht und sie seiner Meinung nach *“auf die rechte Bahn zu leiten sind”*.

Der im Abschnitt über Kaspar bereits beschriebene Meinungs-austausch zwischen Kaspar und ihm bezüglich der Reise nach Italien, lässt noch einmal die Unterschiede zwischen den beiden Brüdern stark hervortreten. Während Kaspar keine Angst hat, mit der Bildungstradition zu brechen und für sich selbst zu stehen, fehlt Klaus der Mut, sein Leben in Angriff zu nehmen und es ohne Rücksicht auf die gesellschaftlichen Konventionen zu leben. Als Professor genießt er zwar öffentliche Ansehen, sein privates Leben ist jedoch nicht glücklich.

„Ich bin jetzt in einem Alter, wo der Mann, der noch kein eigenes Heim hat, nicht ohne die schmerzlichste Sehnsucht der Glücklichen gedenkt, die die Wonne genießen, über der Leitung ihres Haushaltes eine junge Frau besorgt zu sehen. Ein Mädchen zu lieben, das ist schön, Bruder. Und es ist mir versagt.“ (GT, S. 15)

Hedvik und Klara Agappaia

Für die Figur von Hedvik stand Walsers Schwester Lisa Pate. So wie ihr Vorbild Lisa ist

auch Hedvik Lehrerin. Sie unterrichtet in einem kleinen Dorf am Zürchersee. Simon, der wieder stellenlos geworden ist, flüchtet aus der Stadt aufs Land und findet bei seiner Schwester Zuflucht. Einige Monate verbringen die zwei zusammen und öffnen dabei einander ihre Herzen. Hedvik, die einen bürgerlichen Beruf ergriffen hat und Lehrerin wurde, sehnt sich im Innersten ihrer Seele nach einem häuslichen Leben mit Mann und Kind. *„Ein Beruf ist eine Last durchs Leben für einen Mann mit starken Schultern und vorwärtsstrebendem Willen, ein Mädchen wie mich erdrückt er“* (GT, S.165), gibt sie Simon gegenüber zu. Sie entschließt sich, die Lehrerstelle aufzugeben und bewirbt sich bei einer reichen Dame in Italien als Gouvernante. Aufgrund des Lehrerberufs stellt Hedvik in Bezug auf die Bürger-Künstler-Problematik eine Vertreterin des gebildeten Bürgertums dar, kommt aber gleichzeitig mit ihrer Rolle als selbstverdienende und selbstständige Frau nicht zurecht. Obwohl sie zu Beginn als relativ emanzipierte Frau dargestellt wird, schafft sie es letztendlich nicht, sich ganz gegen die bürgerliche Rollenverteilung zu stellen und entscheidet sich *gegen* die Selbstständigkeit und *für* ein Leben in einem Abhängigkeitsverhältnis – zwar nicht mit dem ersehnten Ehemann aber im Dienste einer alten Dame. Hierin kann man eine Kritik an der damaligen Arbeitswelt erkennen, in der der Einzelne innerhalb der auf Gewinn und Ausbeutung fußenden Arbeitsverhältnisse schutzlos ist.

Klara Agappaia

Was sie die Figuren von Hedvik und Klara Agappaia verbindet, sind ihre Güte und ihr soziales Empfinden. Dieser Punkt bildet somit die Überleitung zur Figur von Klara Agappaia.

Die nächste Frauenfigur Klara Agappaia vollzieht wiederum eine gegensätzliche Entwicklung. Zu Beginn befindet sie sich in einer unglücklichen Ehe mit ihrem Mann, der Wissenschaftler ist. Beide leben in einer prächtigen Villa und ihr Alltag ist der einer großbürgerlichen Ehefrau. Durch die Begegnung mit den beiden unkonventionellen Brüdern beginnt sie, über ihr Leben zu reflektieren und bemerkt ihre eigene Unzufriedenheit. Sie ist fasziniert von der Unbekümmertheit und Spontaneität Kaspars und es kommt zu einer Affäre zwischen den beiden, die schließlich abrupt von Kaspar beendet wird.

Sie bringt den Mut auf, sich aus ihrer unglücklichen und beengenden Ehe zu befreien und

geht eine sexuelle Beziehung mit einem „dunkle[n], schwarze[n] Mann“ (GT, S. 292) ein. In dieser extremen Beziehung lässt sie ihren Trieben freien Lauf. Aus der Affäre geht ein Kind hervor, das sie alleine ernähren muss. So sucht sie sich Arbeit und lehnt alle Heiratsangebote ab. „Ich wurde für keinen eine.“ (GT, S. 294). Sie schlägt einen für die damalige Zeit sehr emanzipierten Weg ein, verweigert sich der bürgerlichen Ehe. Ihr sozialer Abstieg führt sie in die Armenviertel, wo sie ihre neue Aufgabe darin sieht, den Menschen Bildung zu bringen. Sie teilt die ihr zu Teil gewordene Bildung und ihr Wissen mit den sozial Schwächeren und empfindet große Zuneigung zu den am Rande der Gesellschaft Lebenden. Sie wird zur „Königin der Armen“ (GT, 295) und wird zu einem besseren Menschen. In ihrem alten großbürgerlichen Leben hatte sie keine Aufgabe, nun hat sie das Gefühl, gebraucht zu werden.

Klara Agappaia nimmt unter den wenigen im Roman vorkommenden Frauenfiguren eine Sonderstellung ein. Sie hat eine Art intuitives Kunstverständnis, das sie bei einem Theaterbesuch leidenschaftlich kundtut.¹²⁵ Ihr Interesse und ihre Passion für die Kunst prädestinieren sie damit zur Seelenführerin in Simons Traum. Der Ort des Traums ist Paris, um die Jahrhundertwende die Hauptstadt der Kunst und der Literatur. Mit den Symbolisten kamen die Vorreiter der Modern aus Paris¹²⁶. Hier führt Klara Simon im Traum durch seine Seelenlandschaft und zeigt ihm seine Kaspar beim Malen. Sie erklärt ihm, dass es für den aufrichtigen Künstler keine andere Liebesbeziehung geben kann als die zur Kunst, die „wie eine Geliebte, von der man alles erlangt, was man will“ (GT, S. 225), ist.

7 Der Gehülfe

„Hier erblicken Sie die Villa zum Abendstern, wie sie noch zu Wädenswil am Zürichsee steht. In dieses Haus trat ich einst als „Gehülfe“, und hier wohnte jene Familie Tobler und hier hat sich dieser bei Bruno Cassirer verlegte, einfache Roman abgespielt, der ja eigentlich gar kein Roman ist, sondern nur ein Auszug aus dem schweizerischen täglichen Leben.“¹²⁷

¹²⁵ Vgl. GT, S. 50.

¹²⁶ Vgl. GT, S. 227.

¹²⁷ Aus dem Brief Walsers vom 14.12.1920 an Curt Wüest, den Redakteur der Zeitschrift *Pro Helvetia*, auf dem eine Fotografie des Hauses aufgeklebt war. Zitiert nach Mächler: Das Leben Robert Walsers. Frankfurt a.M. 1976.

7.1 Zur Entstehungsgeschichte:

Der Gehülfe ist Walsers zweiter erhaltener Roman aus der Berliner Zeit, welchen er im Herbst 1907 niedergeschrieben hatte. Der Anlass zu dessen Niederschrift war vermutlich ein Romanwettbewerb des Berliner Verlags Scherls, wie Walser Carl Seelig gegenüber berichtete.¹²⁸ Dieser Wettbewerb war wohl kein öffentlicher und lässt sich deshalb nicht datieren. Diese Zeit war geprägt durch die Trennung Roberts von seinem Bruder Karl und mündete in der Anmietung einer eigenen Wohnung in Berlin-Charlottenburg. Nach *Geschwister Tanner* hatte Walser 1906 allerdings noch einen zweiten Roman mit dem Titel *Der Gehülfe* verfasst, welcher von einer wissenschaftlichen Asienreise eines Gehülfen handelte. Dieser Roman ist aber unter unbekanntem Umständen verlorengegangen. Der schweizerische *Gehülfe* wurde ähnlich wie *GT* im Verlag Bruno Cassirer herausgegeben und zählt aus heutiger Sicht zu den bekanntesten und verbreitetsten Werken Walsers. Dies liegt größtenteils daran, dass er in Form und Inhalt den konventionellen Erwartungen der damaligen Leser am nächsten kam. Insgesamt wurden 3000 Exemplare gedruckt und es liegt ebenfalls eine Verfilmung der Romanvorlage durch Thomas Koerfer und Dietrich Feldhausen aus den 1970er Jahren vor, welche sowohl im deutschen als auch im schweizerischen Fernsehen gezeigt wurde.

7.2 Aufbau und Handlung des Romans:

Der Gehülfe zeichnet sich gegenüber den episodisch-lockeren *Geschwister Tanner* durch einen geschlossenen Aufbau, durch eine viel straffere Einheitlichkeit, aus. Der Roman wird an einem bestimmten Ort mit einem bestimmten Personal und bestimmten sich abspielenden Vorgängen situiert und stellt nach Jochen Greven ein nahezu „veristisches Protokoll einer Reihe von Monaten dar“¹²⁹, welche der Autor 1903 bei dem Maschinentechniker Carl Dubler als sein Buchhalter und Sekretär in der Gemeinde Wädenswil zugebracht hatte. *Der Gehülfe* schildert den allmählichen Verfall einer bürgerlichen Familie am Anfang des 20. Jahrhunderts und beginnt mit dem Tag des Stellenantritts des Gehülfen bei dem Erfinder Tobler und endet etwa sechs Monate später mit dessen Weggang von demselben.

¹²⁸Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, 1977, S. 66f.

¹²⁹ Robert Walser: *Der Gehülfe*, Nachwort von Jochen Greven, S. 302.

In den Roman sind fast alle topographischen sowie personalen Details aus Walsers Leben eingegangen, so dass ihn Walser im Gespräch mit Carl Seelig als einen „ganz und gar realistischen Roman“¹³⁰ bezeichnete. *Der Gehülfe* weist eine starke soziale Komponente auf und ist somit ein Zeugnis einer Krise, in der die gesellschaftliche Geborgenheit und Orientierung des Individuums verloren ging. Er vermittelt ebenfalls die Situation des Angestellten in dieser Epoche sowie die ironisch-kritische Perspektive auf gewisse typische Erscheinungen der bürgerlichen Moderne, die sich etwa in den Erfindungen und Unternehmungen des Maschinentechnikers Tobler spiegeln.

Die Handlungsführung erfolgt linear, mit eingebledeten Erinnerungs- und Erlebnisepisoden. Ein Film von Begebenheiten läuft ab, von denen der sich nicht verändernde Held freilich nur als Beobachter berührt wird. Die Erzählung ist durch Ironie gefärbt, die zum einen auf der Sicht des Gehülfen beruht, zum anderen wird er selbst zu ihrem Gegenstand. So entsteht eine eigentümlich schwebende Atmosphäre, die auch Elemente von Abschiedswehmut enthält.

Die Erzählhaltung wechselt zwischen einer auktorialen, d.h. „objektiven“ und allwissenden Perspektive und einer personalen, d.h. dem subjektiven Bewusstsein des Helden entsprechenden Sicht. Die auktoriale Erzählperspektive erfolgt hier in der dritten Person (Erzählung) und zeichnet sich durch kommentierende Einmischungen, Bewertungen, Reflexionen sowie den beliebigen Wechsel zwischen Außen- und Innenperspektive. Die folgenden Textstellen sind Beispiele für auktoriales Erzählen.

Du bist jetzt, Herr Angestellter, oder wie du sonst gern genannt sein willst, wieder in der Villa Tobler, merke dir das, und die Reklame-Uhr schießt dir als flügeschlagender Vogel über den etwas poetisch, wie es scheint, veranlagten Kopf. (Ge, S. 140)

Hinwiederum muß bemerkt werden, daß Frau Tobler, eine Bürgersfrau von echtster Abstammung, sehr leicht geneigt war, vieles komisch zu finden, was auch nur ein ganz klein wenig ihre Anschauungsweise fremd berühren konnte. Wenn das aber so ist, so wollen wir uns weiter nicht darüber aufregen, daß eine solche Frau einen solchen jungen Menschen komisch fand, sondern berichten, was sie zusammen redeten. Versetzen wir uns wieder in das Gartenhäuschen und in die Fünf-Uhr-Abend-Stunde. (Ge, S. 28).

Die personale Erzählhaltung repräsentiert wiederum folgende Textstelle:

Was man für so eine Uhr nicht alles aufwenden mußte! Was mich selber betrifft, so glaube ich fest an die Möglichkeit einer Realisierung derselben, und

¹³⁰Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, 1977, S. 59.

ich glaube deshalb daran, weil es meine Pflicht ist, weil ich dafür bezahlt werde. Zwar, wie steht es denn nun mit meinem Gehalt? (Ge, S. 30-31)

Der Wechsel der Erzählperspektiven trägt dazu bei, dass der Text trotz überwiegender äußerer Handlungslosigkeit spannend und authentisch wirkt.

In Bezug auf die untersuchte Problematik erweist sich die Handlungsführung nicht als aufschlussreich, denn es wird nicht ausschließlich eine Erzählperspektive verwendet, wenn die Rede von der Sphäre des Künstlerischen oder des Bürgerlichen ist.

7.3 Wahl und Charakteristik des Handlungsortes

Der Hauptschauplatz des Romans ist die Villa Zum Abendstern in der Gemeinde Wädenswil am Zürichsee, welche einst das Heim des Erfinders Carl Dubler war. *„Prachtvolle Seeegend, schöner, hochherrschaftlicher Garten, gute Eisenbahnverbindung mit der nicht allzu weit-entfernten Hauptstadt“.* (Ge, S.71)

Im Roman wurde zwar Wädenswil in Bärenswil umbenannt, die restlichen topographischen Details im Roman stimmen allerdings mit der Wirklichkeit überein. Abgesehen von dem Hauptschauplatz des Romans führen uns die als Erinnerungen eingeblendeten Episoden des Protagonisten an verschiedene weitere Orte, darunter z. B. Winterthur, wo Walser 1903 für einige Monate als Aushilfe im Kontor der Gummiweberei M. Ganzoni & Cie gearbeitet oder nach Bern, wo er mit einigen Jahren Verspätung die Rekrutenschule, d.h. die militärische Grundausbildung, abgeleistet hatte.

Bärenswil kommt in Jakobs Darstellung als ein „hübsches und nachdenkliches Dorf“ vor. „Der Ort ist, wie fast alle Dörfer in dieser Gegend, reizend gelegen und zeichnet sich durch eine ganze Anzahl, teilweise aus Rokokozeit herrührender, stattlicher, herrschaftlicher und öffentlicher Bauten. Auch sind viele angesehe Fabriken hier, so Seidenfabriken, Bandwebereien, die ebenfalls schon ein ziemliches Alter haben.“ (Ge, S. 69ff.) Aufgrund des Handels sind viele Geschäftsleute in der Vergangenheit nach Bärenswil gezogen und Herr Tobler bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Da es ebenfalls für seine Geschäfte von Vorteil ist, dass in der Nähe so viele Fabriken, sprich potenzielle Kunden, angesiedelt sind. Allerdings schimpft er seit einiger Zeit auf das „Drecknest“, weil einige Bärenswiler *„an die*

gesunde Basis seiner technischen Unternehmungen nicht so recht glauben wollen“. (Ge, S. 71)

7.4 Wahl und Charakteristik der Romanfiguren

Die Wahl und Charakteristik der Romanfiguren entspricht dem relativ eingeschränkten Fokus der Handlung, welche in der Villa Zum Abendstern situiert ist. Walsers Romanfiguren rekrutieren sich also aus der Familie seines damaligen Arbeitgebers Carl Dubler, bei dem er für einige Monate gewohnt und gearbeitet hatte. Die Namen und Charaktere hat Walser zwar leicht abgeändert, der Bezug zu den einzelnen Personen bleibt trotzdem unverkennbar. Der Erfinder Carl Dubler kommt im Roman unter dem Namen Carl Tobler vor, seine Frau Frida tritt als Frau Tobler auf. Ihre vier Kinder, zwei Töchter und zwei Söhne tragen im Roman dieselben Namen. Joseph Marti, der Protagonist des Romans, hat Ähnlichkeit mit Robert Walser in jenen Jahren. Darüber hinaus begegnen wir im Roman auch Josephs Vorgänger Wirsich, der aufgrund seiner Alkoholsucht die Stelle bei Tobler verloren hat.

Da *Der Gehülfe* die Geschichte vom Niedergang eines bürgerlichen Hauses erzählt, ist die Wahl und Charakteristik der Romanfiguren der Sphäre des Bürgerlichen verpflichtet. Anders als in *GT* kommen im *Gehülfen* keine Künstler-Figuren vor. Die im Weiteren behandelten Romanfiguren zählen entweder zum Bürgertum oder zur Schicht der einfachen Leute.

Joseph Marti

„Ja, er kam aus den Tiefen der menschlichen Gesellschaft her, aus den schattigen, schweigsamen, kargen Winkeln der Großstadt. Er hatte seit Monaten schlecht gegessen. Ob man ihm das anmerke, dachte er und errötete.“ (Ge, S. 12-13)

Joseph Marti, die Hauptfigur des Romans, ist eine etwas „ältere, nüchterne, skeptische und einsam gewordene Variante Simon Tanners“.¹³¹ Nach wiederholtem Stellenwechsel und kurzfristigen vorübergehenden Anstellungen landet Joseph Marti im Büro für Stellenvermittlung in Zürich, wo ihm die Stelle eines Sekretärs und Buchalters bei dem etwas hochtrabenden Erfinder Karl Tobler vermittelt wird. Er zieht in die Villa der Toblers ein,

wodurch sich ihm neben dem Beruflichen auch das Private erschließt. Joseph hat nach Jahren der Einsamkeit den Wunsch, unmittelbare menschliche Beziehungen einzugehen und einem ganzen Haus anzugehören. Dieser Wunsch geht für ihn zum Teil in Erfüllung und er erlebt in der Familie seines Brotherrn Momente des Glücks. Allerdings ist dieser Zustand eher Illusion, da ihn die Toblers in erster Reihe als ihren Angestellten betrachten und jederzeit in der Lage sind, ihn daran zu erinnern.

Folgende Stelle im Text vermittelt den ersten Eindruck, den Joseph bei Frau Tobler hinterlässt:

„Frau Tobler fand an ihm etwas Seltsames, sozusagen Unalltägliches, ohne ihn aber auch nur im geringsten gut zu beurteilen. Sie fand ihn ziemlich lächerlich in seinem dunkelgrün gefärbten, abgetragenen und erbleichten Anzug, aber auch in seinem Benehmen wollte sie etwas Komisches entdeckt wissen, worin sie in gewisser Beziehung recht hatte. Komisch war sein undezidiertes Auftreten, sein augenscheinlicher Mangel an Selbstbewußtheit, und komisch waren auch seine Manieren.“ (Ge, S. 28)

Bei dieser Charakteristik verwundert es nicht, dass er sich auch im Kollektiv von jungen Leuten nicht als Teil dessen fühlt, was in folgender Erinnerung an die vorausgegangene Anstellung in der Elastique-Fabrik anklingt:

„Die Kost hatte er in einer Pension von Technikumsschülern und Kaufmannslehrlingen. Er hatte große Mühe, sich mit dem jugendlichen Volk einigermaßen zu unterhalten und schwieg daher meist bei Tisch. Wie war das alles für ihn erniedrigend. Auch da war er ein Knopf, der nur lose hing, den man gar nicht mehr festzunähen sich abmühte, da man zum voraus wußte, daß der Rock doch nicht lange getragen werde. Ja, seine Existenz war nur ein provisorischer Rock, ein nicht recht passender Anzug.“ (Ge, S. 23)

Das Gefühl der Nichtzugehörigkeit und der Entwurzelung sind für Joseph Marti kennzeichnend. Er ist ähnlich wie Simon Tanner eine schwierige und widersprüchliche Menschennatur. Der absolute Mangel an Selbstbewusstsein bedingt Josephs komplizierten

¹³¹ Mächler, S. 90.

Umgang mit der Außenwelt und seinen Mitmenschen. Anders als junge Leute in seinem Alter, die Großes in der Welt leisten wollen, begnügt er sich mit seiner Geringfügigkeit und richtet sich in seiner eigenen Welt bequem ein. Seine Andersartigkeit macht ihn zum Sonderling. Er nimmt an dem Alltagsgeschehen nur als Beobachter teil und flüchtet sich in seine Gedankenwelt. Die Tage fliegen an ihm vorbei und die vorgefallenen Begebenheiten berühren ihn kaum. Deshalb fällt es ihm schwer, sich in das bürgerliche Leben einzufügen, eine ordentliche Anstellung und funktionierende zwischenmenschliche Beziehungen zu haben.

Wirsich

Wirsich war Josephs Vorgänger, der aufgrund seiner Alkoholsucht die Stelle bei den Toblers verloren hat. In nüchternem Zustand war Wirsich ein Musterangestellter – er war energisch, fleißig, ordentlich und besaß sowohl kaufmännische wie auch juristische Kenntnisse. Ein Gegenpol von Joseph, der „kopflös“ und ohne Teilnahme und Interesse vor sich hin arbeitet. Wirsich war in geschäftlichen Angelegenheiten in aller Hinsicht Toblers würdiger Vertreter und Herr Tobler hätte sich keinen besseren Angestellten wünschen können.

Wirsichs einzige Schwäche war der Alkoholgenuss. Nach wiederholten Ausschreitungen bedingt durch seine Trunkenheit jagte ihn Herr Tobler schließlich fort und fand in Joseph seinen Nachfolger. Durch den selbstverschuldeten Stellenverlust gerieten Wirsich und seine ältere Mutter, welche von seinem Einkommen finanziell abhängig war, in eine schwere Lebenssituation. Wirsich war ein Mann aus dem Volk und repräsentiert im Roman die niedrige Schicht der Lohnarbeiter, die sich in ihrer Existenz auf sich selbst zurückgeworfen sehen.

Herr Tobler

Carl Dubler wird im Roman als der etwas hochstaplerischer Maschinentechner Karl Tobler dargestellt. 1903 hatte er die am Westende der Zürichseegemeinde Wädenswil gelegene Villa zum Abendstern erworben, welche er mit seiner Frau Frida und ihren vier Kindern bezogen hatte. Er war zuvor selbst drei Jahre lang ein einfacher Angestellter, Hilfsingenieur in einer großen Maschinenfabrik gewesen. Nachdem er eine größere Summe Geld geerbt hatte, fasste er den Entschluss, sich selbstständig zu machen. In einer Zeitungsannonce las er über den Verkauf der Villa Zum Abendstern und entschloss sich, diese zu kaufen. *„Als freier unabhängiger Erfinder und Geschäftsmann kann er wohnen, wo es ihm beliebt, er ist an keinerlei Scholle gebunden“*, heißt es im Roman. 1902/1903 hatte Carl

Dubler drei erfolgreiche Erfindungen beim Eidgenössischen Amt für geistiges Eigentum patentieren lassen. Es handelte sich zum einen um eine mit Reklameschildern versehene Uhr, zum anderen um einen Verkaufsautomaten für in Pakete verpackte Gegenstände und schließlich noch um einen Krankenstuhl. Mit kleinen Abweichungen sind auch diese Erfindungen in den Roman eingegangen.

Herr Tobler stellt im Roman den Typus eines tüchtigen, durch eigene Arbeit aufsteigenden Vertreters des Bürgertums dar. Er genießt die ersehnte Existenz als freier selbstständiger Unternehmer und die Anfänge seiner geschäftlichen Tätigkeit stehen im Zeichen der Hoffnung, mit seinen Erfindungen gute Absätze zu erzielen.

„Vor allen Dingen, meinte Herr Tobler, müsse jetzt Geld flüssig gemacht werden, das sei die Hauptsache. Es komme darauf an, einen Kapitalisten für die technischen Erfindungen zu gewinnen, womöglich einen Fabrikherrn, damit mit der Massenanfertigung der patentierten Artikel gleich begonnen werden könne.“ (Ge, S. 47)

Dieses Anliegen scheitert allerdings. Trotz veröffentlichten Inseraten und abgestatteten persönlichen Besuchen bei den Firmen gelingt es Herrn Tobler nicht, an das Geld heranzukommen.

Joseph Marti wird bereits zum Zeitpunkt angestellt, als sich die finanzielle Lage der Familie zuzuspitzen beginnt. Nach außen hin verhält sich Tobler aber weiterhin verschwenderisch, was ihm die Bärenswiler übel nehmen. Er gibt unsinnig viel Geld für angenehme aber nicht unbedingt notwendige Dinge aus, wie z. B. den Bau der künstlichen Grotte im Garten des Hauses oder für aufwändige Vorbereitungen anlässlich der Feier zum Schweizerischen Nationalfeiertag. Auch im Alltagsleben ist Herr Tobler nicht bereit zu sparen. In seiner Familie wird weiterhin ausgiebig gegessen, es wird guter Wein getrunken, Zigarren von bester Qualität werden geraucht. Diese Verschwendungssucht wird der Familie zum Verhängnis. Der Roman steuert auf den Bankrott des Toblerschen Unternehmens zu, der den gesellschaftlichen Verfall der Familie mit sich führt.

Toblers Charakter zeichnet eine große Impulsivität aus. Er neigt zu Wutausbrüchen und regt sich in der Regel schnell über Dinge auf. Seine Wut ist aber nicht von langer Dauer. Er hat ein gutes Herz und lässt sich auf die Leute ein. Seinem Angestellten Joseph gegenüber verhält

er sich sowohl großzügig als auch arrogant. Die von Herrn Tobler ersehnte unternehmerische Selbständigkeit und Freiheit birgt nämlich das Risiko, dass man für alle Sparten des Geschäftes allein zuständig ist. Dies war für Tobler wohl der Anlass, einen Gehilfen anzustellen, an welchen er einen Teil der Aufgaben delegieren kann. Herr Tobler hat eine ganz konkrete Vorstellung von dem Kandidaten auf diesen Posten. Sein Angestellter sollte selbständig arbeiten und seinen Kopf benutzen können. Damit hat Joseph aber seine Schwierigkeiten.

Zum einen wird Joseph als Teil der Familie empfunden und trinkt auf Aufforderung von Herrn Tobler mit ihm Wein oder spielt Karten, zum anderen schimpft Herr Tobler oft mit ihm und behandelt ihn schlecht. Joseph ist über Herrn Toblers Verhalten oft verwundert und hegt seinem Arbeitgeber gegenüber gemischte Gefühle.

Frau Tobler

„Diese Frau kommt aus echt bourgeoisen Kreisen her. Sie ist in der Nützlichkeit und Reinlichkeit aufgewachsen, in Gegenden, wo die Brauchbarkeit und die Besonnenheit als das Höchste gelten.“ (Ge, S. 51) Frau Tobler ist die etwas hochmütige, aus bürgerlichem Hause stammende Ehefrau Toblers.

„Wie seltsam sie lacht“, dachte der Untergebene und fuhr fort zu denken: „An diesem Lachen könnte einer, der sich darauf versteifen wollte, Geographie studieren. Es bezeichnet genau die Gegend, wo diese Frau her ist. Es ist ein behindertes Lachen, es kommt nicht ganz natürlich zum Mund heraus, als wäre es früher durch eine allzupeinliche Erziehung stets etwas im Zaum gehalten worden. Aber es ist schön und fraulich, ja, es ist sogar ein bißchen frivol. Nur hochanständige Frauen dürfen so lachen.“

Ihr Horizont geht nicht über die Belange der eigenen Familie hinaus. Ihre Weltsicht ist sehr eingeschränkt. Sie lebt in ihrem eigenen Mikrokosmos bestehend aus der Familie und ihren eigenen Vergnügungen wie Gondelfahrten auf dem See, Kartenspiel, Mode usw. Die Außenwelt und ihre Mitmenschen interessieren sie nur bis zu einem bestimmten Grad.

„Frau Tobler schaute Frau Wirsich mit besorgten, aber kalten Augen leicht von der Seite her

an, indem sie zugleich die Locken ihres jüngsten Kindes, das neben ihr saß, streichelte. Ja, man mußte schonen, andere sind auch Menschen! Der Gesichtsausdruck der Herrin des Hauses sagte das lebhaft. Aber gerade dieses stumme Zuverstehengeben, daß man schonen wolle, war schonungslos. Es war vernichtend.“ (Ge, S. 40)

Sie hat kein wahres Mitgefühl mit Menschen, die leiden, wie die oben zitierte Stelle zeigt.

Im Unterschied zu ihrem Mann fügt sie sich einwandfrei in die ihr von der bürgerlichen Gesellschaft ihr zugewiesenen Rolle als Ehefrau und Mutter ein. Sie hat zwar zu bestimmten Dingen eine eigene Meinung, diese behält sie aber für sich. Sie spricht sich die Fähigkeit ab, auf ihr eigenen Leben Einfluss zu nehmen. Das ist ihr nämlich zu mühsam. Schwerwiegende Entscheidungen überlässt sie ihrem Mann. Sie fühlt sich in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter gut. Sie hat in ihrem Leben keinen Mangel erlebt. Wie es in den bürgerlichen Kreisen zu dieser Zeit üblich war, musste sie sich weder um den Haushalt noch um ihre Kinder kümmern. Ihre Mutterrolle nimmt sie nicht wahr - dafür ist die Hausmagd da. Sie ist gelangweilt und überempfindlich.

Die Verhältnisse in der Toblerischen Familie zeigen musterhaft, wie die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau in der bürgerlichen Gesellschaft zu Anfang des Jahrhunderts in der Regel war. Die Emanzipierung der Frauen war nicht weit fortgeschritten, die Machtaufteilung in der Familie noch traditionell. Der Mann als Ernährer der Familie, die Frau kümmerte sich um den Haushalt und ist ihrem Mann eine Stütze. Sie mischt sich allerdings keineswegs in die geschäftlichen Angelegenheiten ihres Mannes ein, auch wenn sie eine eigene Meinung dazu hat.

Der Eindruck, den Frau Tobler auf Jakob macht, wird bei ihrer ersten Begegnung geschildert. Die Dame betrachtet ihn ironisch und gleichgültig, aber ohne Absicht. *„Beides, das Kalte und Ironische, schien ihr angeboren zu sein.“* (Ge, S. 12). Joseph hat die Gabe, Menschen zu durchschauen. Bei einem gesellschaftlichen Nachmittag mit zwei Nachbarinnen aus dem Dorf spielen die Toblers Karten. Dazu merkt der Erzähler folgendes an:

„Sonst spielen dieses Spiel nur Männer, aber es wurde nach und nach auch bei den Frauen Mode, und zwar bei den sogenannten besseren, nämlich bei solchen, die nicht gar so streng

zu arbeiten brauchten, den Tag über, und das gerade sind ja die Besseren.“ (Ge, S.48)

In diesem Erzählerkommentar klingt eine gute Portion Ironie an. Ein Stilmittel, das für Walsers Schreiben kennzeichnend ist.

Die Figur der Frau Tobler repräsentiert ein ignorantes und egoistisches Großbürgertum, das sich nur um seine eigenen Belange kümmert, sehr auf seine gesellschaftliche Stellung bedacht ist und dessen Familienleben von einer unterkühlten Atmosphäre geprägt ist.

Im Gehülften überwiegt aufgrund der Thematik die Darstellung des Bürgerlichen. Dies geschieht mit Hilfe folgender Komponenten der narrativen Struktur am aufschlussreichsten: zum einen durch die Wahl und Charakterisierung des Handlungsortes – die Situierung der Handlung in die Villa Tobler, zum zweiten durch die Wahl und Charakterisierung der Romanfiguren – die Hauptfigur des Romans nimmt die Anstellung als Gehilfe an. Die bürgerliche Familie Tobler spielt dabei sozusagen die Hauptrolle.

8 Jakob von Gunten

8.1 Zur Entstehungsgeschichte

Jakob von Gunten rundet die Romantrilogie der Berliner Jahre ab. Es ist der dritte, umstrittenste und avantgardistischste Roman Robert Walsers aus dieser Zeit. Über die Entstehung ist wenig bekannt, da er in einer der dokumentarisch kaum belegten Phasen in Walsers Leben¹³², entstand. Geschrieben hatte er ihn 1908, ein Jahr später erschien er im Verlag Bruno Cassirer in einer Auflage von 1000 Stück, die bis zur Neuauflage von 1950 die einzige geblieben war. Der zu der Zeit bereits unter den jungen Literaten und Intellektuellen etablierte Schriftsteller bestätigte mit seinem dritten Roman den Ruf eines Sonderlings. Die Reaktion des Literaturbetriebs war zwiespältig, die des Publikums sogar ablehnend – der Roman wirkte befremdlich. Da weder Originalmanuskript noch eine Korrespondenz oder Kommentare des Autors (abgesehen von einigen späteren Bemerkungen Carl Seelig gegenüber) zu diesem Buch überliefert sind, gibt es keine Schlüssel, die das Verständnis des Romans erleichtern würden. Der erhoffte literarische Durchbruch ist Walser mit seinem dritten Roman nicht gelungen und er, ganz ohne Mittel, verbittert und vereinsamt, nahm nach sechs Jahren Berlinaufenthalt Abschied von der Metropole. Einer der Wenigen, der die Qualität von *Jakob von Gunten* erkannt hatte, war Franz Kafka: „Walser kennt mich? Ich kenne ihn nicht, ‚Jakob von Gunten‘ kenne ich, ein gutes Buch.“¹³³

8.2 Aufbau und Handlung des Romans

Jakob von Gunten ist ein Tagebuchroman. Jakob von Gunten, die Hauptfigur des Romans, ist der Verfasser der Tagebucheinträge. Die scheinbare Handlungslosigkeit, ein eigenartiges Merkmal von Walsers Romanen, trifft auch für JvG zu. Das innerlich reiche Individuum reflektiert in Form von Tagebucheinträgen über die Welt, sich selbst und seine Mitmenschen.

¹³² Siehe den biographischen Abschnitt zu Walsers letzten Jahren in Berlin, S. 56-59 der vorliegenden Arbeit.

¹³³ „Wahrscheinlich 1909“. Franz Kafka, „Briefe 1902 bis 1924“, Schocken Books/S. Fischer Verlag Frankfurt, 1958, S. 75:

Wie bei seinen vorausgegangenen Romanen liegt ebenfalls eine bigraphische Episode des Autors der Romanhandlung zugrunde, sonst ist *Jakob von Gunten* nach Walsers eigenem Kommentar „zum größeren Teil eine dichterische Phantasie“.¹³⁴ 1905 besuchte Walser vier Wochen lang einen Dienerkurs und das Milieu der Dienerschule übertrug er dann auf eine Knabenschule, die im Roman den Namen Institut Benjamenta trägt. *Jakob von Gunten* setzt sich noch radikaler als die zwei vorausgegangenen Romanen *Geschwister Tanner* und *Der Gehülfe* mit der Tradition des Bildungsromans auseinander. Die Gegenüberstellung von Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und Walsers *Jakob von Gunten* könnte nicht kontrastreicher ausfallen. Die „pädagogische Provinz“ in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und das „Institut Benjamenta“ stellen die denkbar größten Gegensätze dar. Walser führt anhand der Darstellung dieser Bildungsanstalt das bürgerliche Bildungskonzept ad absurdum. *Jakob von Gunten* kann zum einen als eine Abrechnung mit der Bildungstradition betrachtet werden, zum anderen als die letzte Station vor dem Ausbruch des Individuums aus der Gesellschaft. Wie für einen Ich-Roman typisch, dominiert hier die Ich-Erzählperspektive, vorwiegend in der auktorialen Variante.

8.3 Charakteristik des Handlungsortes

Im Hintergrund ist Berlin zu erkennen. Die Friedrichstraße, der Walser auch ein eigenes Prosastück¹³⁵ gewidmet hat, welches mit den entsprechenden Passagen im Roman Ähnlichkeit aufweist; so auch das Gesellschaftsleben Berlins und der als Künstler bereits etablierte Bruder Karl. Dies wird alles sehr wahrscheinlich aus der Perspektive geschildert, in der es Walser bei einem Berlin-Besuch vor 1906 begegnete.

Das Institut Benjamenta als Schauplatz des Romans ist ein düsterer Ort. Es trägt den Namen des Herrn Vorstehers Benjamenta und wird als Bildungsinstitution ohne sinnvolle Bildungsziele charakterisiert: „man lernt hier sehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen, das heißt, wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein“ (JvG, S. 7). Eigentlich ist das Institut das Gegenteil davon, was man von einer Bildungsanstalt erwarten würde. Die Zöglinge tragen Uniform und lernen die Vorschriften, die im Institut herrschen, auswendig.

zitiert nach Greven, Jochen. Nachwort des Herausgebers, in: GT, S. 168.

¹³⁴ Seelig, S.87.

Geduld und Gehorsam sind die zwei Eigenschaften, die den Knaben beigebracht werden, um sie auf den Dienerberuf vorzubereiten. Diese Schule ist, wie es Jakob nennt, das „wahre Vorzimmer des Lebens“. Jakob vollzieht dort eine Wandlung: er übt sich in Demut, Selbstentäußerung und Unterwerfung, welche er schließlich als ein „positives Programm“ ansieht.¹³⁶ Indem die Zöglinge einer nach dem anderen das Institut verlassen, löst sich dieses von innen heraus allmählich auf. Der Einzige, der bleibt ist Jakob, der vorhat mit dem Institutsvorsteher in die Wüste aufzubrechen und damit ein für alle Mal der Kultur und der Zivilisation den Rücken zu kehren.

8.4 Wahl und Charakteristik der Romanfiguren

„ (...) Ich werde eine reizende, kugelrunde Null im späteren Leben sein. Ich werde als alter Mann junge, selbstbewusste Grobiane bedienen müssen, oder ich werde betteln, oder ich werde zugrunde gehen.“

Jakob von Gunten ist die Hauptfigur des Romans und zugleich der Verfasser des Tagebuches. Er ist der Sohn eines Großstadtrates, hat vielleicht sogar auch „aristokratische Adern“. Er verlässt sein Zuhause, weil er sonst an der Vortrefflichkeit seines Vaters ersticken würde. Er entschließt sich zu einem Dienst, um sich nützlich zu machen. Dieses Bedürfnis rührt weniger von seinem schlechten Gewissen der „Ausbeuterklasse“ anzugehören her, vielmehr liegt dieses Bedürfnis in einer Art Familientradition begründet, nämlich in dem Wunsch, „sich irgendwie nützlich zu erweisen“. Also nicht Solidaritätsgefühle mit dieser oder jenen Klasse, sondern ein elitäres Bewusstsein und Stolz. Er entscheidet sich freiwillig für die „Karriere nach unten“ (JvG, S. 174), die ihm aber seine Freiheit auf Dauer gewährt, weil er sich dadurch aus seiner von Geburt an bestimmten sozialen Klasse befreit.

Jakobs Mitschüler

Sein Mitzögling Kraus wird im Roman als Jakobs Gegenpol geschildert. Während Jakob die im Institut Benjamenta herrschenden Verhältnisse hinterfragt, nimmt sie Kraus, wie sie sind. Er hat keine eigene Meinung und ist der Liebling des Institutsvorstehers, denn er verkörpert das im Institut vermittelte Idealbild eines Dieners. Aufgrund ihrer sehr

¹³⁵ Walser, Robert: *Die Friedrichstraße*, SW. Bd 3, S.76-79.

¹³⁶ Vgl. Greven Jochen: Nachwort des Herausgebers, in: SW. Bd. 11, S. 175.

unterschiedlichen Charaktereigenschaften stehen sie in einem Spannungsverhältnis zueinander, das die Romanhandlung vorantreibt.

Die Zöglinge im Institut Benjamenta sind allesamt sehr unterschiedlich und stamen aus verschiedenen sozialen Schichten. Es überwiegen Knaben niederer Herkunft. Jakob sticht durch seinen familiären Hintergrund aus der Gruppe heraus.

Jakobs Schulkamerad Schacht stellt den Typus eines künstlerisch veranlagten Individuums dar. Er träumt davon, Musiker zu werden und mit Jakob verbindet ihn seine große Einbildungskraft. Die beiden sind seelenverwandt und sehr träumerisch. Ihre gemeinsame Freizeit verbringen sie damit, sich gegenseitig Geschichten zu erzählen.

Fräulein Benjamenta

Fräulein Benjamenta fügt sich in die Reihe der typischen Walserschen Frauenfiguren ein. Als Schwester des Institutsvorstehers Benjamenta unterrichtet sie die Knaben und weist auch viele Ähnlichkeiten mit den Figuren der Hedvig und Klara Aggapaia aus *GT* auf. Mit Hedvig ist Benjamenta durch das Todesmotiv verbunden. Der Figur der Klara ist sie durch das Symbol des weißen Zauberstabes und die Funktion als Seelenführerin parallelisiert.

9 Zusammenschau der Romane

In Bezug auf die explizite Reflexion der Bürger-Künstler-Thematik und das Autor/Figur-Verhältnis bietet es sich an, die drei Romane gemeinsam zu betrachten, um so die Entwicklung von Walsers Kunst- und Gesellschaftsbild aufzuzeigen, das in den drei Romanen eine jeweils andere Ausprägung erfährt.

9.1.1 Explizite Reflektion der Titelbegriffe „Bürger/Künstler“

Die Begriffe Kunst und Gesellschaft werden in *Geschwister Tanner* explizit reflektiert, wie bereits die Analyse der Romanfiguren zeigte (vgl. Kapitel 6.2.4, Figurenanalyse Kaspar, Sebastian, Erwin, Klara Agappaia). Walser stellt hier verschiedene Künstlertypen dar. Erwin ist als „sentimentalischer Dichter“ im Sinne Schillers zu sehen, wohingegen Kaspar den Typus des „naiven Dichters“ repräsentiert, d.h. als schöpferisches Genie, das von Natur aus der Kunst unbekümmert gegenübersteht.¹³⁷

Für die bürgerlichen Sphäre stehen die Figuren Hedvig und Klaus. Während Klaus ironisiert und damit der Lächerlichkeit preisgegeben wird, sympatisiert der Leser mit Hedvig, die unfreiwillig ein nicht den bürgerlichen Vorstellungen entsprechendes Leben als alleinstehende, berufstätige Frau führt. Simon, die Hauptfigur, steht zwischen beiden Welten. Er fühlt sich zu beiden Polen hingezogen und gehört doch nirgends wirklich dazu. Somit wird er als Außenseiter etikettiert.

In Bezug auf die Künstler-Problematik erweist sich *Der Gehülfe* als wenig aufschlussreich. Die Kunst wird weder indirekt noch explizit thematisiert. Vielmehr widmet sich der Roman der Problematik des Bürgerlichen und führt dies anhand der Geschichte von dem wirtschaftlichen wie gesellschaftlichen Abstieg einer bürgerlichen Familie vor Augen.

An mehreren Stellen im Roman wird die bürgerliche Gesellschaft der Kritik unterzogen; besonders in den Passagen, in denen Figuren wie Frau Tobler ironisch beschrieben und somit die Missstände innerhalb des Großbürgertums aufgezeigt werden. Walser konzentriert sich im *Gehülfen* auf die bürgerliche Sphäre und kritisiert besonders die Ausbeutung in der Arbeitswelt der damaligen Zeit, was im Dienstverhältnis von Joseph Marti zu den Toblers

¹³⁷ Vgl. Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. Stuttgart 2002.

zum Ausdruck kommt.

In *Jakob von Gunten* klingt ebenfalls die Kritik am Bildungsbürgertum und sogar an der gesamten Kultur bzw. Zivilisation an. Um sich aus den Zwängen der Gesellschaft zu befreien, verzichtet Jakob auf die Privilegien seiner sozialen Stellung. Zum Schluss des Romans entschließt er sich zum völligen Ausbruch aus der Gesellschaft und der Zivilisation als solcher, indem er in die Wüste gehen will. Dadurch rettet er seine innere Freiheit.

Abschließend lässt sich festhalten, dass alle drei Protagonisten schreiben. Diese Tatsache markiert sie als Künstlerfiguren, auch wenn sie über sich selbst nicht explizit als solche reflektieren. Die jeweiligen Hauptfiguren Simon Tanner, Joseph Marti und Jakob von Gunten reflektieren sich selbst weder als Kunstschaffenden noch als Diejenige, die über Kunst Urteile fallen lassen. Die Einstellung des Autors zum Künstlertum geschieht durch die anderen Romanfiguren - in *Geschwister Tanner* sind es die Künstlerfiguren Kaspar, Erwin und Sebastian. Im *Gehülften* fehlt diese Komponente ganz. Und in *Jakob von Gunten* ist es wiederum Jakobs Bruder Johann, der als erfolgreicher Künstler „oben“ (JvG, S. 65) angekommen ist und eben dadurch sein wahres Künstlertum, die Luft zum Atmen verloren hat.

Allen gemeinsam ist ein schwieriges Verhältnis zu ihrer Umwelt und ein Gefühl des Nicht-dazu-gehörens. Sie werden somit sowohl als Künstler charakterisiert als auch dadurch gleichzeitig als gesellschaftliche Außenseiter stigmatisiert.

9.1.2 Autor-Figur-Verhältnis

Es ist auffällig, dass in allen drei Romanen viel Autobiographisches enthalten ist. Daher scheint es sinnvoll, nach dem Autor/Figur-Verhältnis zu fragen.

Geschwister Tanner hat einen starken autobiographischen Charakter und in der Hauptfigur des Romans, Simon Tanner, ist zweifellos ein Selbstportät des Autors als junger Mann zu erkennen. Das komplexe Bild von Simon setzt sich aus der Schilderung mehrerer Nebenfiguren zusammen. Walsers Verfahren, nämlich das Rollenspiel, ist das Instrument, das zur Projektion des Verhältnisses Autor/Figur verwendet wird.

Besonders aufschlussreich für das Autor/Figur-Verhältnis sind die Passagen, in denen sich

Simon an seine Kindheit erinnert¹³⁸. Hier decken sich Simons Erinnerungen mit Walsers Biographie. Von der Familienkonstellation, der Krankheit der Mutter bis zu den Schilderungen vom Galanteriegeschäft der Eltern, von seiner schönen Handschrift etc. korrespondieren mit Details aus Walsers Leben. Auch das enge Verhältnis Simons zu seinen Geschwistern Hedvig und Kaspar hat seine Entsprechung in Walsers Beziehung zu Karl und Lisa.

Simon Tanner wird als ein eigentümlicher Einzelgänger geschildert, welcher unfähig ist, mit der Außenwelt und seinen Mitmenschen konstruktive Beziehungen einzugehen. Sein ständiger Berufs- und Stellenwechsel läßt ihn in den Augen seiner Mitbürger verdächtig erscheinen und macht ihn somit zu einer sozialen Randfigur ohne Aufgabe und Perspektive, aber auch ohne Trauer um einen Verlust. Auch Walser wechselte oft seine Berufe und Anstellungen und führte darüber hinaus ein sehr einzelgängerisches Leben.

Er richtet sich in einer Art Bohèmeexistenz ein, die auch vom Künstlertum bewusst Abstand nimmt. Die Gestalt des Simon Tanner zeigt ein Subjekt jenseits der Bildungs- und Entwicklungsideen des bürgerlichen Romans seit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Der Protagonist Joseph Marti ist genauso wie Simon Tanner eine Selbstfiguration Robert Walsers. Auf die Selbstschilderung weist u.a. auch der Familienname, den Walser seinem Protagonisten gegeben hat: Marti hieß seine Mutter, bevor sie geheiratet hatte. Wie bereits in dem Abschnitt zur Entstehungsgeschichte erläutert, liegen der Geschichte um den Gehilfen autobiographische Daten aus Walsers Leben zugrunde. Ähnlich wie Robert Walser lebt Joseph Marti von der Hand in den Mund, wechselt häufig seine Stellen und schlägt sich auf verschiedene Art und Weise durchs Leben. Um 1903 hatte Walser noch keine literarische Ambitionen, wie in einem der späteren Prosastücke „Walser über Walser“ anklingt:

*„Als ich in Wirklichkeit ‘Gehülfe‘ war, hatte ich da eine Ahnung, daß aus diesem Stück Erleben ein ‘Wirklichkeitsroman‘, also aus dem wirklichen Wirken ein schriftstellerisches entstehen würde? Nein, keine Spur!...weil er sich dem Erleben uninteressiert hingab, d.h. unbekümmert um Schriftstellerei, will also sagen, noch nichts schrieb, so schrieb er seinen ‘Gehülfen‘ Jahre später...“*¹³⁹

¹³⁸ Vgl. GT, S. 115 ff.

¹³⁹ Walser, Robert: *Walser über Walser*. SW, Bd. 17, S. 182.

Jakob von Gunten fügt sich ebenfalls in die Reihe der stilisierten Selbstbildnisse ein, welche Walser von sich in seinen Prosastücken entwirft. In Jakob von Gunten stilisiert Walser die Maske seiner Hauptfigur aristokratisch. Walser verarbeitet hier seine eigenen Erfahrungen, die er als Diener bei einer reichen Dame gemacht hatte. Die freiwillige Annahme der Dienerrolle, d.h. die Selbsterniedrigung bedeuten für Walser die Rettung seiner inneren Freiheit, ein Herauslösen aus der Gesellschaft, das mit diesem "Kleinmachen" im gesellschaftlichen Kontext erreicht wird.

Hermann Hesse, der Walsers Romane rezensierte, sagte über *Jakob von Gunten*, der Roman erzähle "die alte Geschichte, der Jakob ist Kocher, ist Tanner, ist der Gehilfe Marti, ist Robert Walser"¹⁴⁰. Hesse bringt hier das Hauptthema von Walsers Schreiben auf den Punkt: Es ist ein Schreiben über sich selbst in immer neuen Masken und Rollen und über seine Kunst.

¹⁴⁰ Die Besprechung Hesses ist enthalten in Kerr, Katharina (Hrsg.): *Über Robert Walser*. Frankfurt a. M. 1978, S. 52.

10 Schlussbetrachtung:

Die Analyse der drei Romanen hat ergeben, dass es innerhalb der Romantrilogie eine Entwicklungslinie in Bezug auf die untersuchte Thematik gibt. Am markantesten ist diese Entwicklung an der Gestaltung der Romanfiguren sowie des Autor / Figur-Verhältnisses festzuhalten.

Die Hauptfiguren Simon/Joseph/Jakob sind in der Romantrilogie ähnlich angelegt. Alle drei Figuren schreiben, allerdings nicht für ein Publikum, sondern zum reinen Selbstzweck. Sie benötigen keine Anerkennung von außen. Sie vertreten ein selbstvergessenes, naives Künstlertum. Die künstlerische Tätigkeit ist ihnen ein inneres Bedürfnis. Es schließt sie dadurch von der Außenwelt ab – sowohl von der bürgerlichen Welt wie auch von den Künstlerkreisen. An dieser Figurengruppe gibt es keine Entwicklung im eigentlichen Sinne. Sie bleiben unverändert, während die Welt um sie herum sich rapide wandelt. Sie beharren auf ihrer inneren Freiheit und Unantastbarkeit. Es scheint, als wollten sie mit ihrer stoischen Haltung diesen äußeren Veränderungen etwas Bleibendes entgegensetzen.

Im Unterschied dazu erfahren die Figuren Kaspar/Johann, für die Walsers Bruder Karl Pate stand, eine grundlegende Wandlung. Kaspar wird zunächst in *Geschwister Tanner* als der langsam aufstrebende Künstler gezeigt, der dem Leser in Gestalt von Johann in *Jakob von Gunten* später wiederbegegnet. Johann ist ein etablierter Künstler, der aber durch den Erfolg und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Verpflichtungen sein produktives, „naives“ Künstlertum verliert: „Denn sieh, oben, da lohnt es sich kaum noch zu leben.“ (JvG, S. 65). Johann fehlt auf dem Gipfel des Erfolges angekommen die Luft zum Atmen. Jakob weiß hingegen von Anfang an, dass er „nur in den unteren Regionen“ (JvG, S. 35) leben kann und strebt erst gar nicht nach gesellschaftlicher Anerkennung. Daher entschließt er sich am Ende des Romans konsequenterweise zum Schritt aus der Gesellschaft heraus.

Darüber hinaus lässt sich in allen drei Romanen das Postulat von der Unvereinbarkeit von Liebe und Kunst finden. Kaspar gibt seine Beziehung zu Klara Agappaia – die den sprechenden Namen „Die Liebende“ (griech.) trägt – auf, um ganz für seine Kunst, die ihm

zur einzigen Geliebten wird, zu leben. Hingegen die Beziehungen der Hauptfiguren zu den auftretenden Frauenfiguren sind stets geistiger und rein platonischer Natur – das Körperliche bleibt dabei ganz ausgepart. Als Simon von seinem Traum erwacht, in der Klara Agappaia als geistige Führerin auftritt, erblickt er unter seinem Fenster „zwei Weibergestalten“, die ihn mit ihren „frechen, lachenden Blicken“ anwidern. Dabei fühlt er sich „als hätten sie ihn mit unsauberen Händen berührt“ (GT, S. 288). Die Beziehungen der männlichen Hauptfiguren zu Frauen sind also rein ideeller Natur, dazu passt die Dienstthematik, der an die Minnesangtradition erinnert. Durch das Nichtvorhandensein einer innigen Beziehung zu einem anderen wird der Solipsismus, der in den Figuren bereits durch ihr gesellschaftliches Außenseitertum angelegt ist, noch verstärkt – eine Tatsache, die auch für Walsers Biographie kennzeichnend ist.

Denn „*Jakob ist Kocher, ist Tanner, ist der Gehilfe Marti, ist Robert Walser*“¹⁴¹.

¹⁴¹ Ebd., S. 52.

11 Literaturverzeichnis:

Primärtexte:

Hesse, Hermann: *Sämtliche Werke in 20 Bänden*. hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 2001 – 2005.

Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Aufbau-Verlag 1986.

von, Hofmannsthal, Hugo: *Poesie und Leben*. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891 – 1913*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt a.M. 1979.

George, Stefan: *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*. Berlin 1890.

Mann, Thomas: *Der kleine Herr Friedemann*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 77- 105.

Mann, Thomas: *Der Bajazzo*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 106 – 140.

Mann, Thomas: *Tristan*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 216 – 262.

Mann, Thomas: *Tonio Kröger*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 271 – 338.

Mann, Thomas: *Tod in Venedig*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 444 – 525.

Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. v. Jochen Greven. Bd. 1-20. Zürich / Frankfurt a.M. 1985 / 86.

Walser, Robert: *Aufsätze*. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 3. Zürich / Frankfurt a.M. 1985 / 86.

Walser, Robert: *Geschichten*. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 2. Zürich / Frankfurt a.M. 1985 / 86.

Walser, Robert: *Der Gehülfe*. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Bd. 10. Zürich / Frankfurt a.M. 1985 / 86.

Walser, Robert: *Geschwister Tanner*. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Bd. 9. Zürich / Frankfurt a.M. 1985 / 86.

Walser, Robert: *Jakob von Gunten*. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Bd. 11. Zürich / Frankfurt a.M. 1985 / 86.

Walser, Robert: *Kleine Dichtungen*. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Bd. 4. Zürich / Frankfurt a.M. 1985 / 86.

Forschungsliteratur:

Charvát, Radovan: |Robert Walser: *Život básníka. Krátké prózy I* (1899 – 1920). Opus 2008.

Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Philologische Studien und Quellen. Heft 222. Hrsg. von Jürgen Schieve, Hartmut Steinecke und Horst Wenzel. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2010.

Geschichte der deutschen Literatur: Kontinuität und Veränderung. vom Mittelalter bis zur Gegenwart. hrsg. von Ehrhard Bahr. Bd. 3. Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Auflage. A. Francke Verlag Tübingen / Basel 1998.

Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert. von e. Autorenkollektiv unter der Leitung von Klaus Pezold. 1. Auflage. Volk und Wissen Verlag, Berlin 1991.

Greven, Jochen: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Frankfurt am Main 1992.

Große, Wilhelm: *Erläuterungen zu Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Königs Erläuterungen und Materialien. Bd. 47. C. Bange Verlag, Hollfeld 2002.

Hamann, Richard / Hermand, Jost: *Impressionismus. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. Bd. 3. Akademie Verlag, Berlin 1966.

Harppecht, Klaus: *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek 2005

Thomé, Horst: *Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de Siècle*. In: Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur, Bd. 7. Carl Hanser Verlag 2000.

Hinz, Klaus-Michael / Horst, Thomas (Hrsg.): *Robert Walser*. Suhrkamp Verlag Frankfurt

a.M. 1991.

Mächler, Robert: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie.* Suhrkamp Verlag 1992.

Mayer, Matthias: *Hugo von Hofmannsthal.* Sammlung Metzler. Bd. 273. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart; Weimar 1993.

Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung.* Stuttgart 2002.

Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser.* Frankfurt a.M. 1973.

Schmidt, Hugo: *Impressionismus, Stilkunst. Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung. vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* hrsg. von Ehrhard Bahr. Bd. 3. Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Auflage. A. Francke Verlag Tübingen / Basel 1998, S. 160 – 217.

Siegel, Ilona: *Hauptlinien der literarischen Entwicklung von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs.* In: *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert.* von e. Autorenkollektiv unter der Leitung von Klaus Pezold. Volk und Wissen Verlag, Berlin 1991, S. 25 – 52.

Siegel, Ilona: *Ein verkannter Klassiker der Moderne – Robert Walser.* In: *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert.* von e. Autorenkollektiv unter der Leitung von Klaus Pezold. Volk und Wissen Verlag, Berlin 1991, S. 43 – 46.

Schilling, Diana: *Robert Walser.* Reinbek bei Hamburg 2007.

Schärf, Christian: *Der Roman im 20. Jahrhundert.* Sammlung Metzler. Stuttgart, Weimer 2001, S. 68-72.

Schröter, Klaus: *Thomas Mann.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2000.

Von Matt, Beatrice: *In den Armen der Riesin – Robert Walser und Berlin.* Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Berlin 1999 .

Zeller, Bernhard: *Hermann Hesse.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2005.

