

Lukas Gloor

Prekäres Erzählen

Narrative Ordnungen bei
Robert Walser, Franz Kafka
und Theodor Fontane

Some
Odd
Stuff

Prekäres Erzählen

Robert Walser-Studien

Herausgegeben von

Lucas Marco Gisi, Annie Pfeifer und Reto Sorg

Wissenschaftlicher Beirat

Mandana Covindassamy, Julia Gelshorn, Bernd Stiegler und Erica Weitzman

Bd. 5

Lukas Gloor

Prekäres Erzählen

*Narrative Ordnungen bei Robert Walser,
Franz Kafka und Theodor Fontane*

BRILL | WILHELM FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846765593>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 beim Autor. Verlegt durch Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

www.fink.de

Der Wilhelm Fink Verlag behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an den Wilhelm Fink Verlag zu richten.

Einbandabbildung: Thomas Schütte: *Some Odd Stuff* (2012) Ink and Crayon on Paper, 38 × 28 cm.

Aus der Serie *Watercolors for Robert Walser and Donald Young*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Lektorat: Margret Westerwinter, Düsseldorf; www.lektorat-westerwinter.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6559-7 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6559-3 (e-book)

Inhalt

| | | |
|----------|---|----|
| 1 | Prekäres Erzählen und das Ordnungsproblem der Moderne. | |
| | Einleitung | 1 |
| 1.1 | „Wir, die Erzählung“ – Robert Walsers <i>Simon. Eine Liebesgeschichte</i> | 3 |
| 1.1.1 | <i>Performanz als Ordnungsverfahren</i> | 6 |
| 1.1.2 | <i>Prekäres Erzählen</i> | 9 |
| 1.1.3 | <i>Drei Formen des prekären Erzählens. Walser, Kafka und Fontane</i> | 12 |
| 1.2 | Moderne als Ordnungsproblem | 14 |
| 1.2.1 | <i>Ordnung und Ambivalenz (Bauman)</i> | 15 |
| 1.2.2 | <i>Zum Begriff der Moderne</i> | 17 |
| 1.2.3 | <i>Dynamisierung der Ordnung (Simmel)</i> | 21 |
| 1.3 | Der Begriff der Ordnung | 25 |
| 1.3.1 | <i>Vitale Ordnung (Bergson)</i> | 27 |
| 1.3.2 | <i>„Die subjektive Ordnung in unserem Kopfe“ (Mauthner)</i> | 28 |
| 1.3.3 | <i>Ordnung in Rhetorik und Narratologie</i> | 30 |
| 1.4 | Vorgehen | 35 |
| 2 | Kontrollierte Ambivalenz. Theodor Fontanes <i>Der Stechlin</i> | 39 |
| 2.1 | Ambivalenz der Namensgebung. Die vielen „Stechline“ | 44 |
| 2.2 | Evidenz durch Narration. Die Liebe als Stütze der Ordnung | 47 |
| 2.2.1 | <i>Die rauchende Melusine oder die heilige Armgard?</i> | 49 |
| 2.2.2 | <i>„Im Stillen“ vollzieht sich die Ordnung</i> | 54 |
| 2.2.3 | <i>Narrative Funktionen der Liebesgeschichte</i> | 58 |
| 2.3 | Die Kälte der modernen Technik | 59 |
| 2.4 | „Siegen ist gut, aber zu Tische gehen ist noch besser“. Die irrelevante Politik | 62 |
| 2.4.1 | <i>„Was um den Stechlin herum wohnt, das ist für den Stechlin!“ Form statt Inhalt</i> | 64 |
| 2.4.2 | <i>Die korrumpierte Sozialdemokratie</i> | 68 |
| 2.5 | Ordentliches Erzählen | 72 |
| 2.6 | „Gesinnung“, „Herz“ und „ein ewig Gesetzliches“. Die Ordnung des Stechlin | 76 |
| 2.7 | Der Ausbruch – kontrollierte Ambivalenz? | 80 |
| 2.7.1 | <i>Die unlesbare Botschaft</i> | 80 |
| 2.7.2 | <i>Revolution</i> | 83 |
| 2.8 | Die prekäre Inszenierung des „Gesetzlichen“. Fazit | 87 |

| | | |
|----------|---|-----|
| 3 | Robert Walser und die Befreiung der Narration | 91 |
| 3.1 | Erzählung und Bild | 95 |
| 3.1.1 | <i>Erzählen – Beschreiben – Argumentieren (Chatman)</i> | 97 |
| 3.1.2 | <i>Das Einfrieren der Erzählung im Bild. Seltsame Stadt</i> | 101 |
| 3.1.3 | <i>Bilder von van Gogh. Zu der Arlesierin von Van Gogh und Das Van Goghbild</i> | 103 |
| 3.1.4 | <i>Das dramatisierte Bild. Apollo und Diana von Lukas Cranach</i> | 107 |
| 3.1.5 | <i>Das „Fragonardhafte“. Narrativität als Gestus und Haltung</i> | 110 |
| 3.2 | Digression als prekäres Ordnungsverfahren | 116 |
| 3.2.1 | <i>Zum Begriff der Digression</i> | 117 |
| 3.2.2 | <i>Die Pointen des Spaziergangs. Zur Rezeption</i> | 120 |
| 3.2.3 | <i>Kohäsion und Konsequenz im Spaziergang</i> | 122 |
| 3.2.4 | <i>Digression als Aufschub, Ausweichen und Abweichen</i> | 125 |
| 3.2.5 | <i>Spaziergänger, Flaneure und Vagabunden</i> | 134 |
| | <i>Die Indianerin aus Amerika</i> | 135 |
| | <i>Großstädtische Kleinstadt</i> | 136 |
| | <i>Fachmann und Verdächtiger</i> | 137 |
| 3.2.6 | <i>Provokationen der Ordnungen. Der „Räuber“-Roman</i> | 141 |
| | <i>Prinzip Digression. Benennung und Ausübung</i> | 143 |
| | <i>Anfang und Ende. Der umkehrbare Rahmen</i> | 144 |
| | <i>Der raubende Spaziergänger</i> | 146 |
| | <i>Verwechslungsgefahr. Figur, Räuber und Erzähler</i> | 150 |
| | <i>Provokationen der Ordnungen</i> | 155 |
| 3.2.7 | <i>Digression in Kurzform</i> | 156 |
| | <i>Disruptive Digression. Einmal erzählte Einer</i> | 157 |
| | <i>Das Zentrum als Leerstelle. Der heiße Brei</i> | 162 |
| 3.3 | Performatives Erzählen, Metanarration und Metafiktion | 168 |
| 3.3.1 | <i>Zum Begriff der Performanz in der Narratologie</i> | 168 |
| 3.3.2 | <i>Die Ordnung simultanen Erzählens. Der Spaziergang</i> | 170 |
| 3.3.3 | <i>Performanz und Wahnsinn. Die grüne Spinne</i> | 178 |
| 3.4 | Figurationen des Erzählens | 181 |
| 3.4.1 | <i>Hunger und Erzählen. Vom Briefeschreiben</i> | 182 |
| 3.4.2 | <i>Stücklein essen mit Frau Aebi und Frieda Mermet</i> | 185 |
| 3.4.3 | <i>Sättigender Hunger. Auflauf</i> | 190 |
| 3.5 | Souveränität des befreiten Erzählens. Fazit | 196 |

| | | |
|----------|---|-----|
| 4 | Unmögliches Erzählen. Franz Kafkas <i>Der Bau</i> | 199 |
| 4.1 | Figurationen von Ordnung. Vom Bauen und Planen | 205 |
| 4.1.1 | <i>Die Architektur des Baus</i> | 205 |
| 4.1.2 | <i>Ambivalenz in der Differenzierung</i> | 207 |
| | Rettungsloch oder Burg | 208 |
| | Freiheit oder Gefangenschaft | 209 |
| | Innen und Außen. Der paradoxe Lieblingsplan | 210 |
| | Ich und das Andere | 211 |
| | Hände, Scharpfoten, Barthaare | 213 |
| 4.1.3 | <i>Der panische Plan und die geplante Panik</i> | 216 |
| | Langfristige Planung und spontane Neuordnungen | 216 |
| | Geplante Panik | 219 |
| 4.1.4 | <i>Der „Gesamtplan“. Aporetische Genese des Baus</i> | 220 |
| 4.1.5 | <i>Der Bau als prekäre Ordnung</i> | 223 |
| 4.2 | Iteration, Singulation und die prekäre Ordnung der Zeit | 224 |
| 4.2.1 | <i>Zur „Trunkenheit der Iteration“. Paradoxie der Zeitordnung</i> | 225 |
| 4.2.2 | <i>Probleme der Dauer</i> | 231 |
| 4.2.3 | <i>Prekäre Zeitordnung</i> | 234 |
| 4.3 | „Aber im übrigen, was ist denn geschehn?“ Problematik des Ereignisses | 235 |
| 4.3.1 | <i>„Was ist es denn? [...] [E]in Nichts“. Ein unbestimmtes Geräusch</i> | 235 |
| 4.3.2 | <i>Die Spuren des Erzählers</i> | 239 |
| 4.4 | Die Performanz des <i>Baus</i> | 242 |
| 4.5 | Kafkas unmögliches Erzählen. Fazit | 245 |
| 5 | Narratologische Konzepte des grenzwertigen Erzählens | 247 |
| 5.1 | Modes of Narrativity (Ryan) | 248 |
| 5.2 | „Natural“ Narratology (Fludernik) | 253 |
| 5.3 | Unnatural Narratology | 257 |
| 5.4 | Antinarratives? | 263 |
| 5.5 | Prekäres Erzählen. Fazit | 266 |
| 6 | Schluss | 269 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| Literaturverzeichnis | 273 |
| Siglen | 273 |
| Primärliteratur | 273 |
| Theorie- und Sekundärliteratur | 275 |
| Dank | 303 |

Prekäres Erzählen und das Ordnungsproblem der Moderne. Einleitung

Simon war zwanzig Jahre alt, als ihm eines Abends in den Sinn kam, er könnte so, wie er gerade im weichen, grünen Moose am Wege lag, fortwandern und Page werden. Dies sprach er sehr laut in die Luft hinauf zu den Tannengipfeln, welche, ich weiß nicht ob es wahr oder erlogen ist, ihre scheinheiligen Bärte schüttelten und ein stummes, tanzzapfenartiges Gelächter anstimmten, welches unserem Mann auf die Beine half und ihn antrieb, sofort das zu werden, wozu ihn eine unbändige Lust anfeuerte. Jetzt hat er sich erhoben und marschiert ins Blaue oder Grüne hinein [...]. Kümmern wir uns ein wenig um sein Äußeres! (SW 2, 15)¹

Dies ist der Anfang der Erzählung *Simon. Eine Liebesgeschichte*, die Robert Walser 1904 in der Münchner Zeitschrift *Die Freistatt* publizierte und im 1914 erschienenen Band *Geschichten* wiederabgedruckt hatte.² Simon wandert in die Welt hinein: Vom epischen Präteritum der ersten Sätze („Simon war zwanzig Jahre alt“) über die Mittelstellung des Perfekt („hat er sich erhoben“) marschiert Simon zielstrebig in die Gegenwart des Präsens („marschiert ins Blaue oder Grüne“) hinein. Den Anfang seiner Geschichte erzählt Simon gleich selbst, indem er sie „sehr laut in die Luft hinauf“ zu den Bäumen spricht. Der Wunsch, Page zu werden, wird dadurch verwirklicht, dass Simon sich auf der Buchseite, der französischen *page*, manifestiert. Die Tannen als Figurationen des Bleistifts tragen das ihre dazu bei. Mit der Wendung „ins Blaue oder Grüne hinein“ wird schon hier auf die Spannung zwischen innerfiktionaler Wirklichkeit – in der das Grüne den Wald bezeichnet – und der Ebene des Erzählens – ins Blaue hinaus, also ohne Ziel und doch auch mit Hinweis auf den Blaustift als Korrekturzeichen – verwiesen.³ Damit kommt das Erzählen dezidiert in den Blick.

1 Im Folgenden wird unter der Sigle SW zitiert nach: Robert Walser, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. von Jochen Greven, 20 Bde. (Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985f.).

2 Robert Walser, „Simon. Eine Liebesgeschichte“, *Freistatt. Süddeutsche Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst* (München) 6, Nr. 14 (2. April 1904): 266–267.

Folgende Ausführungen wurden in ähnlicher Form publiziert: Lukas Gloor, „Robert Walsers unordentliche Ordnung in ‚Simon. Eine Liebesgeschichte‘“, in *Goldenes Anfängliches. Neue Beiträge zur Robert Walser-Forschung*, hg. von Lukas Gloor und Rebecca Lötscher, Robert Walser-Studien 4 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2020), 133–143.

3 Vgl. zur Bedeutung des Blaustifts in den *Geschwister Tanner* Ines Barner, „Ich beneide dumme Jungens ganz rasend.“ Zum Briefwechsel zwischen Robert Walser und Christian Morgenstern“ (Vortrag, Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Bern, 20. Oktober 2018).

Dieses Erzählen bringt die Regeln des konventionellen Erzählmodells in Unordnung: Autor, Erzähler, Figur wie Erzählen und Erzähltes werden als Elemente zwar aufgeboten, aber nicht in der korrekten narratologischen Ordnung: Es taucht eine Figur Simon auf, die ihre Geschichte erzählt, und trotzdem gibt es einen Erzähler, der hier in Wir-Form, später auch aus der Ich-Perspektive sprechen wird. Die Erzählung wird einmal als Erzähler, einmal als streitbares Gegenüber des Erzählers bezeichnet und schließlich soll gar der Verfasser selbst auftreten. Nicht genug, dass die Erzählordnung formal durcheinandergeschüttelt wird, auch inhaltlich werden Ordnungsmodelle – die Gattungen des Märchens und der Trivialgeschichte – zitiert, topografische Grenzen eingeführt und Marker von Genres eingesetzt, Rollenspiele aufgeführt, die Identitäten wiederum als sprachliche Konstruktionen darstellen. *Simon. Eine Liebesgeschichte* ist selbst eine Art Möbiusband des Erzählens. Durch die deutliche, stellenweise geradezu programmatische Thematisierung von Erzählordnungen eignet sich dieser frühe Text besonders, in diese Studie, die Analyse der narrativen Verfahren zur Herstellung und Subversion von Ordnung in der Moderne durch *prekäres* Erzählen, einzuführen.

Ziel dieser Studie ist es, das Spannungsfeld der Darstellungsweisen und Umgangsformen mit Ordnung in der Moderne anhand von Theodor Fontanes *Der Stechlin* (1898), Franz Kafkas *Der Bau*⁴ (verfasst um 1923) und Texten Robert Walsers, hauptsächlich *Der Spaziergang* (1917/1919), der „*Räuber*“-Roman (verfasst um 1925) und einschlägigen Kurztexten, zu zeichnen. Leitend ist dabei der Begriff des prekären Erzählens, der dieser Studie den Titel gibt. Mit diesem Begriff können die Ordnungen der Texte wie die Darstellungen von Ordnungen in den Texten, mithin die narrativen Ordnungsleistungen der genannten Autoren mit einem eigenständigen Ausdruck beschrieben werden, anstatt das Defizit dieses Erzählens vor dem Hintergrund etablierter Erzählmodelle zu betonen. Es ist ein heuristisches Konzept, das den Zweck hat, den Blick für die Ordnungs- und Erzählthematik zu öffnen. Walser, Kafka und Fontane werden hier als implizite Ordnungstheoretiker und explizite Ordnungspraktiker verstanden, die sich dem Ordnungsproblem der Moderne aussetzen.

Diese Einleitung gliedert sich in einen ersten Teil, der mittels der Lektüre von *Simon. Eine Liebesgeschichte* den Komplex von Erzählen und Ordnung greifbar macht und den Begriff des prekären Erzählens skizziert. Im zweiten Teil wird mit der Diskussion der Moderne als Ordnungsproblem der kulturwissenschaftliche Hintergrund des prekären Erzählens erarbeitet. Damit

4 Der Titel *Der Bau* stammt von Max Brod, der Kafkas Erzählung aus dem Nachlass herausgegeben hat. Der Einfachheit halber wird nicht vom ‚Bau‘-Konvolut gesprochen, sondern wie andernorts üblich Brods Titel verwendet.

einher geht eine Diskussion des zeitgenössischen Begriffs der Ordnung wie dessen Funktion in der Narratologie.

Im Folgenden soll zunächst mit der Fortsetzung der oben begonnenen Lektüre von *Simon. Eine Liebesgeschichte* in die Thematik und Methodik eingeführt werden. Ausgehend von einer detaillierten Textanalyse und *close readings* werden die Funktionen von Ordnung untersucht und erzähltheoretische Extrapolationen vorgenommen. Der Fokus auf Robert Walser in der Einleitung verdankt sich dem Umstand, dass bei diesem eine besonders intensive Auseinandersetzung mit dem Erzählen zu beobachten ist, sowie der Tatsache, dass er bisher wenig in das Blickfeld explizit narratologischer Studien geriet, obwohl er, wie zu sehen sein wird, zahlreiche Herausforderungen an die Theorie stellt. Entsprechend beansprucht das Kapitel zu Walser rund doppelt so viel Raum wie diejenigen zu Theodor Fontane und Franz Kafka.

Mit der Kontextualisierung der Moderne als Ordnungsproblem wird der Boden für die anschließenden textzentrierten Kapitel bereitet. Dazu werden die Begriffe der Moderne und der Ordnung umrissen und ihre Funktion in der Narratologie verortet. Mit Georg Simmel, Fritz Mauthner und anderen wird Ordnung in der Moderne schließlich als hochkomplexe, künstliche Konstruktion greifbar, in der Kausalität und Notwendigkeit in die Kontingenz überführt wird.

1.1 „Wir, die Erzählung“ – Robert Walsers *Simon. Eine Liebesgeschichte*

Was *prekäres Erzählen* meint und inwiefern es mit Ordnung als Begriff und Phänomen zu tun hat, lässt sich an der frühen Erzählung Robert Walsers erstaunlich umfassend darstellen. In *Simon. Eine Liebesgeschichte* wird die Erzählung als Modell von Ordnung mit ihren Bestandteilen und deren Funktionen vorgeführt. Die Geschichte handelt von Simon, der als Wanderer und Sänger durch die Wälder zieht, bis er bei einer märchenhaften Burg seine Gebieterin findet, die er schlussendlich auch gegen ihren früheren Geliebten zu verteidigen weiß. Strukturell ist *Simon* immer auch als Erzählung einer Erzählung angelegt. Kurz nach dem oben zitierten Anfang heißt es:

An Simons Rücken (wir, die Erzählung, gehen jetzt immer hinter ihm her) hängt eine alte, wüste Mandoline und wir sehen, wie er dieselbe in die Hand nimmt und darauf zu zupfen anfängt. (SW 2, 15)

An dieser Stelle wird die Erzählung als Erzähler eben dieser Erzählung eingeführt. Mit der Personifikation der Erzählung als homodiegetischem Erzähler,

d. h. als am Geschehen teilhabende Figur, wird eine paradoxe Erzählsituation erzeugt. Die Erzählung stellt per Definition die Gesamtheit des Textes dar, ist also die abschließende diegetische Ebene. Hier aber wird die Erzählung *Simon* selbst zum Gegenstand dieser Erzählung, so dass ein „narrativer Kurzschluss“, eine Metalepse, entsteht.⁵ In dieser paradoxen Situation gibt es zwei Lektürestrategien, um die Ordnung wiederherzustellen. Es lässt sich eine weitere Erzählinstanz konstruieren, eine weitere Rahmengeschichte aufbauen, in der jemand erzählt, wie eine Erzählung erzählt, also hinter oder über dem „wir, die Erzählung“ ein weiteres Erzähl-Ich positioniert ist. Die andere Strategie besteht darin, dieses „wir, die Erzählung“ als oberflächliche Spielerei abzutun, die keine Beachtung verdient. Beide Lesestrategien sind wenig befriedigend, da sie aus dem Irritierenden des Textes keinen interpretatorischen Gewinn ziehen.⁶ Es ist zwar durchaus ein Spiel, das Robert Walser treibt und das im Frühwerk an manchen Stellen noch aufgesetzt scheint. Und doch zeigt sich in diesem Spiel schon der Ansatz einer Konzeptualisierung von prekärem Erzählen, das sich im Verlauf seines Werks umso stärker im Textgewebe verwurzeln wird.

In *Simon. Eine Liebesgeschichte* scheint es tatsächlich mehrere Erzähler zu geben: einen namenlosen Erzähler, der einmal als Ich-Erzähler, einmal als Wir-Erzähler auftritt, die Erzählung und schließlich Simon selbst. Dieser lässt sich als Verkörperung des Erzählprinzips verstehen: Mit dem Losmarschieren Simons setzt sich auch die Erzählung in Gang.

Simon könnte tatsächlich auch aus Erzählungen, von Robert Walser oder von anderen Autoren, in die vorliegende *Liebesgeschichte* eingewandert sein. Nicht nur verweisen die „Tannengipfel“ und das Figurendreieck Simon-Klara-Aggapaia auf Walsers 1906 verfassten und 1907 erschienenen Roman *Geschwister Tanner*. Der schwärmerische Jüngling, abgerissene Poet und romantische Taugenichts auf der Suche nach der Dame seines Herzens hat deutliche Bezüge zum *Taugenichts* Joseph von Eichendorffs. Vor allem aber ist Simon selbst Erzählung: Wie eingangs erwähnt entspricht sein Wunschberuf des Pagen in der französischen und auch, für Walser weniger relevant, der englischen Übersetzung der Buchseite. Diese Metapher wird, abermals in ihrer Bildlichkeit variierend, weitergeführt: Wie der Buchdeckel die Seiten eines Buchs abdeckt, wird Simon gegen oben von einem Hut abgeschlossen, dem „blecherne[n] Deckel“ einer „alten, rostigen Bratpfanne“ (SW 2, 15). Der

5 Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (Tübingen: Max Niemeyer, 1993), 358.

6 An dieser Stelle sei auf die *unnatural narratology* verwiesen, die gerade versucht, paradoxe, mithin unmögliche Texte nicht zu konventionalisieren, sondern in ihrer Widerständigkeit bestehen zu lassen. Siehe Kap. 5.3 Unnatural Narratology, S. 257ff. unten.

Hut kommt „langsam in eine Form hinein, in die ihn unsorgfältige Behandlung und geringer Stoff mit der Zeit bringen müssen“ (SW 2, 15). Dies kann als Aussage interpretiert werden, dass die Figur des romantischen Taugenichts in bisherigen Werken unsorgfältig behandelt und keinem ergiebigen Stoff ausgesetzt wurde. Jedoch spielt diese Beschreibung auch auf das eigene, formbewusste Erzählen an, welches die Figur insofern unsorgfältig behandelt, als es keinen Wert auf in konventioneller Sicht stimmige Übergänge, Einführungen von Figuren und Handlungen sowie räumliche Verortungen legt.

Der Erzählvorgang wird immer wieder auch von der Mandoline, die schon im Eingangszitat gezupft wird, figuriert. Sie ist, passend zum Hut, „alt“ und „wüst“ (SW 2, 15). Wenn das Spiel pausiert, pausiert auch die Erzählung: „Er [Simon] hört auf [Mandoline zu spielen] und wir haben Zeit, uns auf neuen Atem zu besinnen.“ (SW 2, 16) Als würde die Erzählung Simons tatsächlich pausieren, wechselt der Text in das Präteritum und schildert Simons Gedankengänge, ohne sie als solche durch Anführungszeichen oder typografische Merkmale auszuzeichnen: „Wie seltsam, dachte Simon [...], daß die Welt keine Pagen mehr hat. Hat sie denn etwa keine schönen, großen Frauenzimmer mehr? Wohl nicht, denn ich besinne mich [...]. Mit solchen Gedanken und Empfindungen brachte er es ein Stück Weg weiter.“ (SW 2, 16) Gegen Ende dieses Gedankenberichts kommt die Erzählung als Figur wieder zur Sprache:

Simon griff wieder in die Mandoline, auf welcher er Zauberer war. Die Erzählung setzt sich hinten wieder auf einen Stein und horcht ganz verblüfft. Unterdessen gewinnt der Verfasser Zeit, auszuruhen.

Es ist ein mühseliges Geschäft, Geschichten zu erzählen. Immer hinter solch einem langbeinigen, mandolinenspielenden romantischen Bengel herlaufen und horchen, was er singt, denkt, fühlt und spricht. Und der rohe Schurke von Page läuft immer und wir müssen hinter ihm herlaufen, als ob wir wahrhaftig des Pagen Page wären. Hört weiter, geduldige Leser, wenn ihr noch Ohren habt, denn jetzt machen bald verschiedene Personen ihre untertänigsten Reverenzen. Es wird lustiger. (SW 2, 16f.)

Hier wird kein typischer Protagonist der Romantik geschildert und auch kein Autor nach romantischem Vorbild. Der „Verfasser“ ist kein souveräner Erzeuger des Textes, sondern ein geplagter und gejagter Autor in einer ironisch zugespitzten Schreibszenen. Mit ihm intensiviert sich die Komplikation zwischen Erzähler, Erzählung und Figur. Wie oben die Erzählung Objekt der Figur („wir, die Erzählung, gehen jetzt immer hinter ihm her“) sein kann, so ist hier der Verfasser in einer weiteren Metalepse der Erzählung untergeordnet. Die Hierarchien des klassischen Erzählmodells eines realen Autors, der eine Geschichte schreibt, in der ein mehr oder weniger stark markierter Erzähler ein vergangenes Ereignis wiedergibt, werden zur Gänze *ad absurdum* geführt.

Mit dem Verfasser hat auch der Leser seinen Auftritt.⁷ Diesen ‚Lesern‘ wird, entsprechend der doppelten Konnotationen der Schriftlichkeit und Mündlichkeit, zugemutet, zu hören, statt zu lesen, wenn sie „noch Ohren“ haben. Der „Bengel“, zugleich Protagonist und Erzählung, von dem erzählt wird bzw. die erzählt, hält sich an keine Regeln.

Wird oben noch das Dogma der Wahrscheinlichkeitsbeglaubigung der Erzählung durch die Augenzeugenschaft des Erzählers bedient, so wird diese anschließend untergraben. Der Erzähler verliert seinen Protagonisten aus den Augen, weil dieser in die Gemäuer seiner Dame eingetreten ist. Stattdessen muss der Erzähler sich seiner Fantasie bedienen. Diese wird jedoch als genauso zuverlässig und glaubhaft dargestellt wie die Augenzeugenschaft. Vor dem Hintergrund des selbstreflexiven Erzählens ist dies nachvollziehbar; gleichzeitig untergräbt der metafiktionale Charakter die Augenzeugenschaft.

Der Verfasser grübelt nun aus seiner gequälten Phantasie hervor, was seine Augen nicht mehr sehen dürfen. Die Phantasie hat durchdringende Augen. Keine zehnmeterige Mauer, kein noch so schwarzer giftiger Schatten hemmt ihren Blick, der Mauern und Schatten wie ein Netz durchsieht. (SW 2, 18)

Fantasie wird hier mit der Metapher des Blicks umschrieben. Sie ermöglicht es nicht, zu imaginieren, was sich hinter der Mauer abspielt, sondern vermag hindurchzublicken. Gleichzeitig wird somit der Augenzeugenschaft als Beglaubigung des Erzählten das Fundament entzogen. Wie die Erzählordnung auf der Ebene ihrer Elemente Figur, Erzähler, Erzählung und Autor, wie die Poetik des Spazierens und Hörens, werden auch widersprüchliche Modelle der Beglaubigung des Erzählten aufgeboden.

1.1.1 *Performanz als Ordnungsverfahren*

In *Simon. Eine Liebesgeschichte* werden die Elemente der Erzählung fast wie in einem Baukasten auseinandergenommen und vorgeführt. Durch das Hervortreten der Bestandteile und deren Beziehung untereinander wird deutlich, dass eine Erzählung einer gewissen formalen wie inhaltlichen Ordnung zu folgen hat, wie der Text selbst mit der Referenz auf das Genre der „Liebesgeschichte“ deutlich macht. Es sorgt für Irritation und führt zu logischen Widersprüchen, wenn die Elemente der Erzählung, wie hier Erzählung, Erzähler, Verfasser und Figur scheinbar inkonsistent, zumindest nicht gemäß der ihnen im Modell zugeordneten Funktionen entsprechend verwendet werden. Indem an einer Stelle die Erzählung selbst ihrer Figur hinterherläuft und sie an einer anderen

⁷ Der einfachen Lesart willen wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet. Selbstverständlich sind alle Geschlechter gemeint.

ihren Verfasser beschreibt, an einer dritten Stelle Erzähler und Erzählung über den Inhalt streiten – also jeweils zu Figuren der Erzählung werden, was ihrer Funktion nicht entspricht –, macht der Text deutlich, dass es hier um eine Selbstbeobachtung geht, an der die Thematik der Ordnung besonders deutlich wird.

Dieselbe Beobachtung gilt auch für die inhaltliche Ebene, auf der Motive der Romantik und Stereotypen des Groschenromans als Eckpfeiler des Settings dienen: Die angebetete Dame, der Kampf der Rivalen und die kindliche und schwärmerische Unschuld des Protagonisten sind Elemente dieser Genres. Dazu sind die Schauplätze des Waldes und der Burg sowie das Auftauchen des Teufels deutliche Markierungen einer Ordnungsstruktur. Auch die intertextuellen Bezüge oder „Reverenzen“ (SW 2, 17), wie Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* oder der pikareske Roman,⁸ bieten Ordnungsmuster auf. So deutlich diese Ordnungsparameter auch aufgerufen werden, so absurd ist ihr Nebeneinander und die anschließende Übertretung durch Ironisierung und Parodisierung. Sie werden zitiert, nicht um Ordnung herzustellen, sondern um Ordnung in eine spielerische Dynamik zu überführen und damit eine neue Ordnungsweise zu generieren. Indem Versatzstücke herkömmlicher Ordnungen inhaltlich kombiniert und formal subvertiert werden, wird gleichzeitig eine neue Ordnung der Performanz im Akt des Erzählens erzeugt.

Performanz spielt in *Simon. Eine Liebesgeschichte* auf verschiedenen Ebenen eine Rolle. In formaler Hinsicht wird durch zahlreiche metanarrative Kommentare und metaleptische Strukturen der Akt des Erzählens als Ursache des Erzählten hervorgehoben. Auf konzeptueller, poetologischer Ebene findet die Performanz ihren Ausdruck in der fast parodistischen Verwendung verschiedener Modelle zur Authentifizierung der Erzählung. Zum einen wird mit dem homodiegetischen Erzähler die Augenzeugenschaft und damit die Wahrheit der *story* betont, zum anderen jedoch mit metanarrativen und metaleptischen Erzählverfahren der *discourse* als Erzählakt hervorgehoben und so die Illusion eines Erzählens erzeugt.⁹ Diese sich widersprechenden

8 Vgl. u. a. zu *Jakob von Gunten* und dem Pikaro-Roman Bernhard Malkmus, *The German Picaro and Modernity. Between Underdog and Shape-Shifter* (New York, London: Continuum, 2011).

9 Darauf hat Ansgar Nünning aufmerksam gemacht, indem er betont, dass Metanarration keineswegs immer eine „Illusionsdurchbrechung“ sein muss, wie es bei Werner Wolf heißt. Vgl. Ansgar Nünning, „Metanarration als Lakune der Erzähltheorie. Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen“, *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26, Nr. 2 (2001): 125–164; Ansgar Nünning, „Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration“, in *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*, hg. von Jörg Helbig (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001), 13–47; Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*.

Modelle treten besonders deutlich hervor, wenn es zu einem Konflikt zwischen der Erzählung und dem Erzähler kommt:

Der [Simon] griff, wie er immer abends zu tun pflegte, in die Saiten seiner Mandoline, und die Erzählung streitet mit mir über den Punkt, was süßer gewesen sei, das Spiel der behenden Finger oder die stillen Frauenaugen, welche auf den Spieler herabsahen. (SW 2, 20f.)

Simon wird als Figur im Rahmen des Fiktionalitätspaktes dargestellt und gleichzeitig im metanarrativen Einschub als Fiktion im Rahmen einer Erzählillusion konzeptualisiert. Diese Erzählillusion ihrerseits wird damit fiktionalisiert und wegen der ungewöhnlichen Aufspaltung zwischen Erzähler und der personifizierten Erzählung wenig glaubhaft. Es ist an dieser Stelle auch zu beobachten, wie sich die Erzählung im „Spiel der behenden Finger“ Simons spiegelt und die Rezeption in den „stillen Frauenaugen“ aufgefangen wird. Der ‚Streit‘ der Erzählung mit dem Ich-Erzähler – schon dies eine Metalepse –, darüber, was „süßeres gewesen sei“, ist derjenige nach der Bedeutung von Produktion und Rezeption, Sprechen und Hören, Schreiben und Lesen und betont das enge und ambivalente Verhältnis. Auf mehrfach hintertriebene Weise wird so auf ein klassisches Kommunikationsmodell referiert, das dazu dient, das Spiel mit der Ordnung zu intensivieren.

Auch auf der Inhaltsseite wird Performanz vielfach herausgestellt. So spielen Simon und die Herrin ihre Rollen im vollen Bewusstsein ihres Spiels: „Sie spielten nun Tag für Tag Herrin und Page, und befanden sich wohl dabei. Simon war es ernst.“ (SW 2, 20) Identitäten werden performativ über Rollenspiele hergestellt, zeigen sich dadurch in ihrer Kontingenz und Konstruiertheit und nicht als verlässliche Referenzen. Dass dieses Spiel ernst ist, also an

Martin Jürgens, der sich als einer der wenigen dieser frühen Erzählung Walsers angenommen hat, betont nur den Aspekt der Illusionsdurchbrechung: „Die Realität des Beschriebenen wird so durch die Einführung der Erzählung als Figur – mit ihrem Anspruch auf Distanz vom zu Beschreibenden – als Fiktionalität erkennbar gemacht. Es ist nicht die Erzählung, die sich nach ihrem Gegenstand, der Figur Simon richtet, sondern umgekehrt: Der Gegenstand, Simon, erscheint als das Kunstprodukt der Erzählung als einer handelnden Figur.“ Martin Jürgens, *Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa* (Kronberg Taunus: Scriptor, 1973), 31. Jürgens betont das Spielerische der früheren und mittleren Prosa Walsers hinsichtlich dessen Thematisierung von der – gemäß Jürgens These – Darstellbarkeit der Welt: „In der Geschichte *Simon*, wie fast durchweg in der frühen und mittleren Prosa Robert Walsers, ist diese in ihr bereits angelegte Dualität [von Formanspruch der Erzählung und Vermittlung des Erzählers] jedoch noch aufgehoben in der Form einer spielerischen literarischen Reflexion, die im Verlauf des Textes einmal die Determinationskraft des Gegenstandes, einmal die Verfügungsgewalt des sprechenden Ichs über ihn, einmal die Erfordernisse der Erzählung selbst (als Figur) hervorhebt.“ Jürgens, 32.

die identitätssetzende Kraft der Performanz geglaubt wird, wird explizit betont. Am Schluss von *Simon. Eine Liebesgeschichte* wird diese Kraft nachdrücklich sichtbar gemacht: Die Performanz der Erzählung rettet Simon und seine Herrin vor deren früherem Mann, Aggapaia, der vor der Schlosstüre im Nachsinnen über das, was passiert sein könnte, erstarrt:

„Er überlegt“, sang siegesfroh des Pagen frische Stimme. Er überlegt noch heute, der arme, schwarze Teufel Aggapaia. Er klebt an seiner Überlegung fest. Simon und Klara sind Mann und Weib geworden. (SW 2, 22)

Dass die Erzählung die beiden wider alle Wahrscheinlichkeit „Mann und Weib“ werden lässt, muss nicht begründet werden. In einer Referenz auf den plötzlichen Entschluss Simons, „sofort das zu werden, wozu ihn die unbändige Lust anfeuerte“ (SW 2, 15), der die Geschichte ins Rollen brachte und den Erzählakt startete, wird die Geschichte ebenso abrupt in metanarrativer Sprechweise beendet: „Wie? sagt später einmal die Geschichte, welche hier atemringend der Ruhe bedarf.“ (SW 2, 22) Paradoxe Erzählstrukturen, divergierende Poetiken und vieldeutige Begrifflichkeiten sorgen in *Simon* nicht für eine defizitäre Erzählung, sondern, im Gegenteil, sind konstitutiv für den Text selbst.¹⁰ Indem die Performanz zur Figur wird, das Rollenspiel inszeniert und doch wirklich ist, Erzähler und Erzählung sich nicht ertragen und doch in denselben Text gehören, erzeugt *Simon* die narrative Quadratur des Kreises.

1.1.2 *Prekäres Erzählen*

Mit der Lektüre von *Simon. Eine Liebesgeschichte* sind die narrativen Verfahren skizziert worden, mit denen Robert Walser Ordnungen auf verschiedenen

10 Ähnliches zeigt Reto Sorg für *Das „Tagebuch“-Fragment 1926*: „Walsers Tagebuch-Erzählung dagegen unterläuft nicht nur die ‚romantische Fabrikation‘, sondern ebenso die Trennung von Wirklichkeit und Imagination. So etwas wie ‚Wirklichkeit‘ und ‚Identität‘ erscheint nur mittels eines Erzählens vorstellbar, das Faktuales und Fiktionales nicht trennt, sondern *volens volens* vermischt. [...] Die Selbstdarstellung von Walsers Erzähler tendiert weder zur Festschreibung einer eindeutigen Identität, die mit der Präsentation eines ‚wahren Ich‘ einherginge, noch zu einem hyper-modernen Maskenspiel, in dem Identität aus Rollen eines unfassbaren Ich besteht. Die Erzählhaltung kultiviert vielmehr die Ambivalenzen und entwickelt aus der ‚Zwei- oder Mehrbedeutigkeit‘ der Dinge ein dynamisches Narrativ, das die Produktivität, aber auch die Brüchigkeit der selbstbewussten modernen Existenz repräsentiert.“ Reto Sorg, „Jäger und Gejagter in ein und derselben Person. Zur ‚Zweibedeutigkeit‘ in Robert Walsers Tagebuch-Erzählung von 1926“, in *Robert Walsers Ambivalenzen*, hg. von Kurt Lüscher u. a., 2., durchgesehene und korrigierte Aufl., Robert Walser-Studien 3 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2019), 126f.

Ebenen unterläuft und eine neue, *prekäre* Ordnung etabliert.¹¹ Indem die Erzählung ihren eigenen Erzählprozess darstellt, trifft sie den Kern dessen, was prekäres Erzählen ausmacht. Prekäres Erzählen ist ein Akt, der zwangsläufig seinen Konstruktionscharakter betont und seine Künstlichkeit, deren Ordnung und Ordnungsverfahren nicht notwendig, sondern kontingent sind, herausstellt. In dieser Fokussierung auf den Akt entspricht es eigentümlich präzise der Etymologie von „prekär“ als „wünschen, auf Widerruf gewähren“ in der Betonung des Vorläufigen, Nicht-Fixierten und Performativen.¹² Mehr noch als ein bloßes Zeigen von Kontingenz, Brüchigkeit und Unsicherheit ist es für das prekäre Erzählen, wie es hier etabliert wird, zentral, dass diese Prekarität wiederum konstitutiv für die Erzählung ist. Aufgesetzte Metalepsen oder redundante, unmotivierte Ereignisse, Elemente und Verfahrensweisen, die einem Text beigelegt sind, qualifizieren sich solange nicht als prekäres Erzählen, als diese Verfahren nicht tief in den Strukturen verwurzelt sind und eine Dringlichkeit für die Erzählung selbst haben: Das Prekäre des Erzählens ist konstitutiv für die Erzählung. Dies ist die interpretatorisch zu ziehende

11 Das Adjektiv „prekär“ wird heute in einem breiten Spektrum verwendet. Insbesondere in den Sozialwissenschaften und dem öffentlichen Diskurs zur Beschreibung von unsicheren Arbeitsverhältnissen ist es wichtig. Es ist in diesem Zusammenhang vielfach die Rede von einem ‚neuen Prekariat‘, was sich häufig auf akademische Anstellungsbedingungen, die sogenannte ‚Generation Praktikum‘ oder die Arbeitsverhältnisse von Migrantinnen und Migranten bezieht. Vgl. etwa Claudio Altenhain u. a., Hrsg., *Von „Neuer Unterschicht“ und Prekariat. Gesellschaftliche Verhältnisse und Kategorien im Umbruch. Kritische Perspektiven auf aktuelle Debatten* (Bielefeld: transcript, 2008); Nadine Sander, *Das akademische Prekariat. Leben zwischen Frist und Plan* (Konstanz: UVK, 2012); Irene Götz und Barbara Lemberger, Hrsg., *Prekär arbeiten, prekär leben. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf ein gesellschaftliches Phänomen, Arbeit und Alltag* (Frankfurt am Main, New York: Campus, 2009). In diesem Zusammenhang ist die deutlich ansteigende Verwendung des Ausdrucks seit den 1950er-Jahren interessant. Vgl. „Prekär, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache“, zugegriffen am 2. Mai 2020, <https://www.dwds.de/wb/prekär>.

In den Literaturwissenschaften wird das Attribut „prekär“ nicht spezifisch verwendet. Wenn, dann wird es im Wortsinn zur Beschreibung gesellschaftlicher Verhältnisse, Figurenkonstellationen und Lebensumstände von Figuren und Autoren eingesetzt. Jüngere Studien untersuchen die prekäre Arbeit in literarischen Darstellungen. Vgl. Liam Connell, *Precarious Labour and the Contemporary Novel* (New York: Springer, 2017). Dagegen scheint der Begriff in den Theaterwissenschaften relevant zu werden, in denen mit Judith Butler (*Precarious Life*) und Emmanuel Levinas die ethischen Komponenten von Macht und Körper wichtig werden. So in Mireia Aragay und Martin Middeke, Hrsg., *Of Precariousness. Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2017), <https://doi.org/10.1515/9783110548716>.

12 Vgl. Wolfgang Pfeifer, Hrsg., „Prekär“, in *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, zugegriffen am 2. Mai 2020, <https://www.dwds.de/wb/prekär>.

Grenze des Begriffs. In dieser Begrenzung setzt der Begriff sich auch deutlich vom Konzept der *unnatural narratives* ab.¹³

Mit der Schärfung des Blicks auf das Verhältnis vom Erzählen zur Ordnung in ihrer ganzen Komplexität ermöglicht das Konzept des prekären Erzählens fruchtbare Lektüren, Kontextualisierung von Erzählformen und lässt ungewöhnliche Verwandtschaften von Texten deutlich werden. Prekäres Erzählen ist kein rein analytischer Begriff, sondern ein interpretativer, der auf der Analyse von Erzählverfahren, *story* und symbolischen Ordnungen beruht.¹⁴ Prekäre Erzählungen hinterfragen auf vielfältige Weise ihre eigenen Ordnungen. Gerade dadurch wird das Prekäre auf eine paradoxe Weise konstitutiv für dieses Erzählen. Nicht selten äußert sich darin eine neue Souveränität des Erzählens, die nicht an herkömmliche Erzählordnungen gebunden zu sein scheint.

In dieser Hinsicht erinnert die Methodik in der Analyse prekären Erzählens an Verfahren der Dekonstruktion. Die Parallele besteht in der Aufmerksamkeit auf Widersprüchliches im Text, auf konkurrierende Bedeutungen, auf paradoxe, vor dem Hintergrund des Erzählmodells als Repräsentation eines

13 Dies gilt insbesondere für die Spielart von *unnatural narratives*, die Jan Alber vertritt. „[P]hysically, logically, and humanly impossible scenarios and events“ müssen noch kein prekäres Erzählen darstellen, können doch auch konventionell erzählte Science-Fiction-Romane in diesem Sinn *unnatural* sein. Jan Alber, *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016), 25. In dem hier vorgeschlagenen Verständnis sollte erst dann von prekärem Erzählen gesprochen werden, wenn dadurch die eigene Ordnung als prekäre Ordnung reflektiert wird und dies für die Erzählung zentral ist. Siehe Kap. 5.4 Antinarratives?, S. 263ff. unten.

Analog gilt für Moritz Baßlers „Pinguin-Effekt“, der die Irritation durch ein unstimmliges Detail bezeichnet, „das sich der einfachen hermeneutischen Lesart widersetzt“, dass dieser erst dann prekäres Erzählen ausstellt, wenn er nicht nur aufgesetzt, sondern konstitutiv ist. Vgl. Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916* (Tübingen: Max Niemeyer, 1994), 108; zum Pinguin-Effekt vgl. Baßler, 108–113.

14 Damit sei auch darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit nicht davon ausgegangen wird, dass die Narratologie eine rein analytische Wissenschaft zu sein habe, die sich als objektive Wissenschaft von der Interpretation abzugrenzen versucht, wie es im Strukturalismus der 1960er-Jahre propagiert wurde. Schon die Unterscheidung von Sequenzen innerhalb einer Erzählung als Grundlage der Analyse stellt große Herausforderungen dar. Die Unterscheidung von Analyse und Interpretation wird dennoch auch mit einigem Grund aufrechterhalten. Vgl. etwa Jan Christoph Meister, „Narratology as Discipline. A Case for Conceptual Fundamentalism“, in *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, hg. von Tom Kindt und Hans-Harald Müller, *Narratologia. Contributions to Narrative Theory 1* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2003), 55–71. Vgl. auch Tilmann Köppe und Tom Kindt, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Universal-Bibliothek (Stuttgart: Reclam, 2014).

vergangenen (fiktiven) Ereignisses eigentlich unmögliche Erzählsituationen sowie auf alternative Ordnungsformen. Der Fokus des prekären Erzählens liegt jedoch insbesondere auf dem Erzählen selbst, ist gegenüber der Dekonstruktion, die den Fokus auf die Semantik und Semiotik legt, spezifischer und wendet das narratologische Instrumentarium an. Zudem ist es die Absicht des Konzepts des prekären Erzählens, der Tendenz der Dekonstruktion, den Bedeutungsgehalt zugunsten der Betonung der Unmöglichkeit von Bedeutung zu vernachlässigen, zu entgehen und zu untersuchen, wie Ordnung jenseits von konventionellen Erzählordnungen im Erzählen der Moderne hergestellt wird. Das prekäre Erzählen als Kategorie soll also einen Mittelweg einschlagen zwischen der „ambiguitätsversessene[n]“ Dekonstruktion und der „ambiguitätsvergessene[n]“ Kulturwissenschaft, die Ordnung tendenziell als kohärentes Sinnsystem beschreibt.¹⁵ Es dient hier gleichzeitig als methodische Leitlinie, indem Texte auf Ordnung und Ordnungsherstellung untersucht werden, wie als theoretisches Konzept, das durch die Lektüren der Primärtexte differenziert, mit konkreten Erzählverfahren und Techniken angereichert sowie schließlich an zeitgenössische narratologische Konzepte angebunden wird.

1.1.3 *Drei Formen des prekären Erzählens. Walser, Kafka und Fontane*

Die Thematisierung von Ordnung und ihrer Prekarität wird in dieser Studie zum gemeinsamen Grund, auf dem Walser, Kafka und Fontane nebeneinandergestellt werden. So unterschiedlich sich deren jeweilige Positionen zu Ordnung und so gegensätzlich sich ihre Umgangsweisen mit dem Ordnungsproblem darstellen, so deutlich sind alle drei als implizite Theoretiker und explizite Praktiker narrativer Ordnungen zu verstehen. Die drei Autoren, deren hier behandelte Texte in einem Zeitraum von rund 30 Jahren entstanden, werden als Vertreter von drei prototypischen Umgangsweisen mit einer prekär gewordenen Ordnung gelesen. Bei Fontane lässt sich, vereinfacht, der Versuch der Kontrolle des Prekären feststellen, bei Walser eine Befreiung des Narrativen in die Performanz und bei Kafka die Etablierung einer aporetischen Ordnung.

Dass Kafka sich mit Ordnung und deren Herstellung auseinandersetzt, dürfte auf semantischer Ebene am unmittelbarsten deutlich sein. Seine großen, fragmentarischen Romane sind immer auch Auseinandersetzungen mit spezifischen, undurchsichtigen Ordnungen. Ist es in *Der Process* und *Das*

15 Julia Abel, Andreas Blödorn und Michael Scheffel, „Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung“, in *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*, hg. von Julia Abel, Andreas Blödorn und Michael Scheffel (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009), 1ff. Siehe Kap. 1.3.3 Ordnung in Rhetorik und Narratologie, S. 30ff. unten.

Schloß jeweils die Macht selbst, deren Ordnung im Kern unergründlich ist, so zeichnet *Der Verschollene* eine Ordnung zwischen alter und neuer Welt, zwischen Künstlerdasein und Bürgerlichkeit. Auch in zahlreichen Erzählungen werden Ordnungen und deren Herstellungsverfahren modelliert. Ganz besonders deutlich und geradezu isoliert wird dieses Problem der Ordnung im späten Text *Der Bau* dargestellt, der hier im Zentrum steht. Ordnung ist bei Kafka auch auf der Ebene der Verfahren von großer Wichtigkeit, sowohl in den vorgeführten Metaphern der Generierung von Bedeutung wie auch in den konkreten Erzählverfahren selbst.

Die Nähe von Walser und Kafka ist vielfach betont worden.¹⁶ Schon Robert Musil nannte in einer Sammelrezension, in der Walsers Band *Geschichten* (Kurt Wolff, 1914) und Kafkas erste Buchpublikation *Betrachtung* (Rowohlt, 1913) besprochen wurden, letzteren einen „Spezialfall des Typus Walser“.¹⁷ Von Kafka ist überliefert, dass dieser Walser schätzte, insbesondere die Romane *Der*

16 Vgl. dazu Georg Kurscheidt, „Stillstehendes Galoppieren‘ – der Spaziergang bei Robert Walser. Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des ‚stehenden Sturmlaufs‘ bei Franz Kafka“, *Euphorion* 81 (1987): 131–155; Vesna Kondrič Horvat, *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog* (Berlin: Weidler, 2010); darin besonders Karl Pestalozzi, „Spazieren und Schreiben. Franz Kafka ‚Der plötzliche Spaziergang‘ und Robert Walser ‚Der Spaziergang‘“, in *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, hg. von Vesna Kondric Horvat (Berlin: Weidler Buchverlag, 2010), 23–40; Sabine Rothemann, *Spazierengehen – Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka* (Marburg: Tectum Verlag, 2000).

17 Robert Musil, „Literarische Chronik“, *Die neue Rundschau* 7 (Juli 1914): 1169. In Auszügen wieder abgedruckt in Robert Musil, „Die Geschichten von Robert Walser“, in *Über Robert Walser*, hg. von Katharina Kerr, Bd. 1, 3 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.), 89–91. Zu dieser einflussreichen Rezension Musils vgl. Peter Henninger, „Erlebnis, Dichtung und Kritik in Robert Musils ‚Literarischer Chronik‘ vom August 1914“, hg. von Norbert Christian Wolf und Rosmarie Zeller, *Musil-Forum* 31 (2009/2010): 193–201, <https://doi.org/10.1515/9783110271218.193>.

Robert Musil ließe sich auch gewinnbringend in die Diskussion um das prekäre Erzählen einbringen. Die Erzählungen in *Drei Frauen* sind als Reaktion auf das Ordnungsproblem der Moderne zu lesen, die in der Konstruktion einer quasi-mythischen Ordnung besteht, während in den frühen *Vereinigungen* auch eine sozusagen sprachliche Nachbildung dieser Ordnung stattfindet. Im *Mann ohne Eigenschaften*, so wäre zu argumentieren, wird das Ordnungsproblem in der extensiven und unabschließbaren Reflexion im Essayistischen sowie der ansatzweisen Nüchternheit der Neuen Sachlichkeit beleuchtet.

Die Relation von Kafka und Walser hat sich heutzutage umgekehrt: Wurde ehemals Kafka mit Walser verglichen, um seine Bedeutung hervorzuheben, so geschieht heute das Gegenteil und Walser wird mit der Wertschätzung, die Kafka ihm entgegenbrachte, angepriesen. Interessant ist, wie Walser um 1913 als Referenz fungierte und bei Reiner Stach gleichzeitig „der noch beinahe unbekannte Robert Walser“ ist. Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen* (Frankfurt am Main: Fischer, 2002), 382.

Gehülfe und *Jakob von Gunten*. Das Bindeglied zum 1898 verstorbenen Fontane ist die Ordnungsproblematik der Moderne, die insbesondere in Fontanes letztem Roman zum Thema wird. *Der Stechlin* ist ein Roman des Übergangs. Zeitlich steht er mitten in der Moderne, spielt in Teilen in der Großstadt Berlin und ist geprägt von modernen Diskursen zur Bedeutung der Technik, des Kapitalismus, der Demokratie und der Sozialen Frage. Diese Elemente werden durch das Setting im ländlichen Stechlin, die Figurenzeichnung und insbesondere die Erzählweise harmonisiert. Der gemächliche Ton des *Stechlin* steht in unübersehbarer Spannung zu dieser Thematik: Es ist der *discourse*, der die prekäre Ordnung der *story*, ihre Komplexität und die Ambivalenz der Wertungen zu kontrollieren scheint und so den Eindruck einer gemütlichen Bürgerlichkeit evoziert.¹⁸

Was sich in Theodor Fontanes Alterswerk *Der Stechlin* ansatzweise und in engen Grenzen darstellt, die teilweise noch von den Epochengrenzen des Realismus stammen, findet bei Robert Walser und Franz Kafka eine je eigene Form radikaler Entfaltung. Die drei Autoren bilden also verschiedene Umgangsformen mit und Darstellungsweisen von Ordnung und deren Problematik in der Moderne, die zusammen eine adäquate Breite dieser Untersuchung ermöglichen.

1.2 Moderne als Ordnungsproblem

Das prekäre Erzählen, als Subversion und Neugestaltung von Erzählordnungen in inhaltlicher wie formaler Hinsicht, hat seinen kulturhistorischen Hintergrund in der Moderne als Ordnungsproblem. Im Folgenden wird die Basis geschaffen für das Verständnis der Ordnungsleistungen Walsers, Kafkas und Fontanes. Zunächst wird mit Zygmunt Bauman die Relation von Ordnung und Ambivalenz als allgemeines Prinzip der Moderne herausgearbeitet. Anschließend wird der vieldeutige Begriff der Moderne in einem weiteren

¹⁸ Es wird in dieser Arbeit durchgehend die angelsächsische Dichotomie von *story* und *discourse* statt der französischen *histoire* und *discours* (beziehungsweise *histoire*, *récit* und *narration*) von Gérard Genette verwendet. Vgl. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1978); Gérard Genette, *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, 3., durchges. und korrigierte Aufl., UTB (Paderborn: Wilhelm Fink, 2010). Vgl. für einen Überblick über weitere Konzepte, die alle grundsätzlich auf derselben Unterscheidung von Wie und Was beruhen: Michael Scheffel, „Narrative Constitution“, in *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2013), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-constitution>; Matias Martinez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (München: C. H. Beck, 2007), 20–26; Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), 230–284.

Sinn als historische Epoche und in einem engeren als literarische skizziert. Mit Georg Simmel wird sodann auf die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts fokussiert. In der Folge wird der Begriff der Ordnung selbst erläutert. Hierbei steht Fritz Mauthners Sprachkritik im Mittelpunkt. Schließlich wird die Bedeutung des Ordnungsbegriffs für das Erzählen und die Wissenschaft des Erzählens, die Narratologie, thematisiert sowie der hier verwendete Ambivalenzbegriff skizziert.¹⁹

1.2.1 *Ordnung und Ambivalenz (Bauman)*

Wir können uns die Moderne als eine Zeit denken, da Ordnung – der Welt, des menschlichen Ursprungs, des menschlichen Selbst, und der Verbindung aller drei – *reflektiert wird*; ein Gegenstand des Nachdenkens, des Interesses, einer Praxis, die sich ihrer selbst bewußt ist, bewußt, eine bewußte Praxis zu sein und auf der Hut vor der Leere, die sie zurücklassen würde, wenn sie innehalten oder auch nur nachlassen würde.²⁰

Zygmunt Bauman lässt die Moderne da beginnen, wo diese ihre eigene Ordnung zu thematisieren beginnt.²¹ Sobald Ordnung reflektiert wird, wird sie nicht mehr als gegeben betrachtet, sondern als etwas, das hergestellt werden

19 Was hier nicht geleistet werden kann, ist eine erschöpfende Aufarbeitung des Begriffs der Ordnung in der Moderne. Zu vielfältig sind seine Verwendungsweisen, zu lang ist seine Geschichte. Statt einer diskursanalytischen Aufarbeitung der Verwendungsweise des Begriffs Ordnung im behandelten Zeitraum in zeitgenössischen Zeitschriften und Zeitungen werden mit Simmel und Mauthner einschlägige Referenzpositionen verhandelt. Für einen allgemeinen Überblick vgl. Helmut Meinhardt u. a., „Ordnung“, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, und Gottfried Gabriel, Bd. 6, 13 Bde. (Basel: Schwabe, 2017), 1249–1309, <https://doi.org/10.24894/HWPh.5661>; für einen Fokus auf die Politik- und Wirtschaftswissenschaften: Andreas Anter, *Die Macht der Ordnung. Aspekte einer Grundkategorie des Politischen* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2004); für die Soziologie: Oskar Negt, *Die Konstituierung der Soziologie als Ordnungswissenschaft. Strukturbeziehungen zwischen den Gesellschaftslehren Comtes und Hegels*, 2. Aufl., Studien zur Gesellschaftstheorie (Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1974); für den Kontext in der Philosophie: Helmut Kuhn und Franz Wiedmann, Hrsg., *Das Problem der Ordnung* (Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1962).

20 Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, übers. von Martin Suhr (Hamburg: Junius, 1992), 17. Hervorhebung i. O.

21 Hans Blumenberg sieht die Neuzeit aufs Engste verknüpft mit einem „Ordnungsschwund“: „Unter dem Namen des ‚Ordnungsschwundes‘ suche ich die epochale Krise zu erfassen, die das geistige Gepräge der Neuzeit bestimmt hat.“ Hans Blumenberg, „Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche“, in *Das Problem der Ordnung*, hg. von Helmut Kuhn und Franz Wiedmann (Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1962), 40. Bei Blumenberg wird dieses „Unordnungsaxiom“ in ein technisiertes Ordnungsprinzip umgekehrt. Blumenberg, 56.

muss. Diesen Wandel des Verständnisses von Ordnung als etwas Gegebenes hin zu der Vorstellung, Ordnung sei etwas zu Konstruierendes, also den Wandel vom Natürlichen zum Künstlichen, versteht Bauman als eigentlichen Beginn der Moderne.

Den historischen Beginn der Moderne zu bestimmen, ist nach Bauman schwierig, da die Festlegung des Beginns selbst schon Teil der Moderne ist. Der Einfachheit halber setzt Bauman die Problematisierung von Ordnung – in Dissens mit der konventionellen Epochengrenze vom Mittelalter zur Neuzeit um 1500 – bei Thomas Hobbes und dessen *Leviathan* (1651) an. Im *Leviathan* wird die Notwendigkeit einer unbedingten Ordnung postuliert, die den *Naturzustand* als ordnungsloses Chaos beendet. Hobbes' hegemoniales Staatsgebilde fußt auf einfachen Regeln, die vom postulierten *Naturrecht* abgeleitet werden können und sich durch dieses rechtfertigen. Damit ist auch die Zuschreibung von Ordnung und Chaos an eine Perspektive gebunden. Zu bestimmen, was Ordnung und was Chaos ist, ist eine Funktion der Macht und geschieht naturgemäß aus einer Position der Ordnung heraus.²²

Bauman beschreibt den Prozess der fortwährenden Ausdifferenzierung der Ordnung als Resultat von wachsenden Erkenntnisinteressen. Die Differenzierung als Erzeugen immer feinerer Unterscheidungen kann mit Bauman als die grundlegende Operation von Ordnung verstanden werden. Ordnung wendet sich dabei gegen die Ambivalenz als das Andere der Ordnung. Diesen „Kampf“ um die Auslöschung der Ambivalenz beschreibt Bauman als „typisch moderne Praxis“.²³

Der Kampf um Ordnung ist nicht ein Kampf der einen Definition gegen eine andere, einer Möglichkeit, Realität auszudrücken, gegen eine andere. Es ist ein Kampf der Bestimmung gegen die Mehrdeutigkeit, der semantischen Präzision gegen Ambivalenz, der Durchsichtigkeit gegen Dunkelheit, der Klarheit gegen Verschwommenheit. [...] Das andere der Ordnung ist nicht eine andere Ordnung: Die einzige Alternative ist das Chaos.²⁴

22 Vgl. dazu Andreas Anter in seiner Habilitationsschrift, die den für die Sozialwissenschaften zentralen Ordnungsbegriff systematisch bearbeitet: „Denn jede Ordnungsbildung bleibt natürlich immer ein Herrschaftsproblem.“ Anter, *Die Macht der Ordnung*, 30. Dabei gilt auch: „Jede Ordnung ist zugleich eine Machtordnung.“ Anter, 93.

23 „Die typisch moderne Praxis, die Substanz moderner Politik, des modernen Intellekts, des modernen Lebens, ist die Anstrengung, Ambivalenz auszulöschen: eine Anstrengung, genau zu definieren – und alles zu unterdrücken oder zu eliminieren, was nicht genau definiert werden konnte oder wollte.“ Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, 20f.

24 Bauman, 19.

Jedoch entsteht da, wo eine Unterscheidung gemacht wird, zugleich die Möglichkeit von Ambivalenz. Mit der Potenzierung der Ordnung potenziert sich die Ambivalenz. So wird der Kampf gegen die Ambivalenz zum Erzeuger von Ambivalenz. In diesem Sinn ist dieser Kampf „selbstmörderisch und selbst-erzeugend“.²⁵ Ordnung und Chaos begreift Bauman als „*moderne Zwillinge*“.²⁶

Mit dieser engen Bindung wird Ordnen zu einem selbstreferenziellen Prozess. Was geordnet wird, muss zunächst erzeugt werden: Die Ordnung konstruiert im Prozess des Ordners, was sie ordnet. Das heißt auch, dass das Herstellen von Ordnung die Prekarisierung von Ordnung mit sich führt. Jede neue Differenz als Basisoperation des Ordners erzeugt eine neue Ambivalenz zwischen den zwei Seiten der Unterscheidung.²⁷ Diese Denkfigur ermöglicht es, Ordnung als etwas Prekäres zu verstehen, das sein Gegenteil mitträgt und gleichzeitig auf diesen Antagonismus angewiesen ist.

Chaos, „das Andere der Ordnung“, ist reine Negativität. Es ist die Verneinung all dessen, was Ordnung zu sein sucht. Gegen eben diese Negativität konstituiert sich die Positivität der Ordnung. Aber die Negativität des Chaos ist ein Produkt der Selbstkonstitution der Ordnung: ihre Nebenwirkung, ihr Abfall, und gleichwohl die *conditio sine qua non* ihrer (reflexiven) Möglichkeit. Ohne die Negativität des Chaos gibt es keine Positivität der Ordnung; ohne Chaos keine Ordnung.²⁸

1.2.2 *Zum Begriff der Moderne*

In der Begriffsgeschichte der Moderne findet sich, was Bauman als Dynamik zwischen Ordnung und Ambivalenz beschreibt. Nicht nur haben sich in der Begriffsgeschichte die Bedeutungen von modern und dessen Gegenteil, wie alt oder konservativ, radikal geändert;²⁹ das Moderne als Begriff ist gleichsam auf Spannung angewiesen:

25 Bauman, 16.

26 „Ordnung ist, was nicht Chaos ist; Chaos ist, was nicht ordentlich ist: Ordnung und Chaos sind *moderne Zwillinge*.“ Bauman, 17. Hervorhebung i. O.

27 Vgl. dazu Anter: „Ordnungsbehauptungen bleiben immer prekär“. Anter, *Die Macht der Ordnung*, 1.

28 Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, 19f. Hervorhebung i. O.

29 So in der *Querelle des Anciens et des Modernes*, was „immer wieder zu der paradoxen oder auch dialektischen Situation [führte], daß die fortgeschritteneren und bedeutenderen Denker, Künstler und Kritiker es mit dem ‚antico‘ oder mit den ‚anciens‘ gegen das zunächst nur zeitlich jüngere oder nur eben in Mode gewesene Moderne hielten.“ Rainer Piepmeier, „Modern, die Moderne“, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 6 (Basel: Schwabe, 2017), 54, <https://www.doi.org/10.24894/HWPh.2571>.

Die Vorstellung des Modernen, Gegenwärtigen, Neuen steht nie für sich allein, sondern fordert immer den Vergleich, die Entgegensetzung, die „Kontrastspannung“ heraus: entweder zu einem Alten und Vergangenen oder zu einer Zukunft, einem Morgen, einem Neubeginn, an dessen Vorabend oder Anfang die Moderne sich sieht.³⁰

Damit einher gehen die kontroversen Bewertungen, welche die jeweiligen Bewegungen der Moderne erhalten und auch gegenüber anderen Ansichten vertreten. Die ambivalente Bewertung, die Polemik der Diskursteilnehmer, das „Schwanken zwischen Verdammung und Verherrlichung, die Spannung zwischen Fortschritt und Dekadenz, zwischen Herkunft und Zukunft, Nostalgie und Utopie“ ist ein Grundmerkmal des Sprechens über das Moderne während Jahrhunderten.³¹

In der Begriffsgeschichte der Moderne lassen sich mehrere Wendepunkte festmachen.³² So ist in der Zeit um 1800 „die für die Begriffsgeschichte von modern/Moderne entscheidende Schwelle [zu] sehen“.³³ Der Grund dafür liegt in der „Zeit- und Geschichtserfahrung der gebildeten und gelehrten Zeitgenossen selbst. [...] Etwa um 1800 ist die ‚Wasserscheide‘ erreicht, an welcher sich die Orientierung der Gegenwart von Herkunft auf Zukunft umstellt.“³⁴ Erst mit Friedrich Schiller und Friedrich Schlegel findet nach Cornelia Klinger – in Dissens zu Zygmunt Bauman – begriffsgeschichtlich ein „erstes Selbstreflexivwerden der Moderne“³⁵ statt:

Aufgrund der revolutionären Umbruchsituation hoffen Schiller und seine Zeitgenossen auf ein bald bevorstehendes Ende ihres durch Ausdifferenzierung, Mechanisierung und Arbeitsteilung charakterisierten Zeitalters. [...] Jedenfalls erwarten sie den Anbruch einer ganz anderen Moderne [...].³⁶

30 Cornelia Klinger, „Modern/Moderne/Modernismus“, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 4 (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002), 122.

31 Klinger, 123.

32 Für eine ausführliche Aufarbeitung des Begriffs seit den frühesten Verwendungsweisen um 500 sowie ausführliche weiterführende Literaturangaben vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, „Modern“, in *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Studienausgabe*, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 4, 8 Bde. (Stuttgart: Klett-Cotta, 2004), 93–132.

33 Klinger, „Modern/Moderne/Modernismus“, 129.

34 Klinger, 129.

35 Klinger, 131.

36 Klinger, 132.

Mit den revolutionären Bewegungen des Vormärz und des Jungen Deutschland um 1830 ging dann die Überzeugung einher, dass sich die „moderne Schreibart“ gerade mit der eigenen Zeit auseinandersetzen muss und sich durch diese definiert. Es ist eine „entschlossene[] Zuwendung zur Gegenwart“, die jedoch im „Bewußtsein der Modernität nicht bei allen Vertretern des Jungen Deutschland“ gleich vorhanden war.³⁷ Die Zuwendung zur Gegenwart brachte auch die Verknüpfung von Leben und Schreiben mit sich, die im politisch-revolutionären Engagement gegen die Monarchie wichtig wurde.

Nach 1848 geriet der Modernitätsbegriff des Jungen Deutschland in die Kritik:

Die literarischen Autoren einer neuen Generation nannten sich zwar selbst häufig ‚modern‘, verbanden aber mit dieser Wortverwendung [...] keinerlei programmatischen Anspruch mehr, sondern suchten in bewußter Abwendung vom Aktualitätsstreben ihrer Vorgänger nach überzeitlich gültigen Leitwerten.³⁸

Mit dem Aufkommen des Realismus wurde eine eher bewahrende und restaurative Haltung eingenommen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zu polemischen Verunglimpfungen des Moderne-Begriffs, der diesen mit dauerhaften negativen Konnotationen belud.³⁹ Gleichwohl verstand sich auch der aufkommende Realismus als „modern“. In Theodor Fontanes Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* wird der Realismus als das, was „unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert“ bestimmt.⁴⁰ Der Realismus sei eine „neue[] Kunstrichtung“, eine „moderne Kunst“ und so kann Fontane auch vom „Realismus [...] unserer modernen Literatur“ sprechen.⁴¹

Um die Jahrhundertwende ist ein „radikale[r] Wandel[] im Zeiterleben“ festzustellen, der darin mündete, dass die Gegenwart „als nach vorne offener Raum der Handlungsplanung, die sich in Programmen formulieren ließ“,⁴² verstanden werden konnte. Wenn auch eine lange Entwicklung und Zuspitzung des Prozesses der Moderne zu beobachten ist, so erfüllt „erst das 20. Jh. [...] den Begriff des modernen Zeitalters in vollem Umfang [...]. [G]esellschaftlich-politische und technologisch-ökonomische Innovationen

37 Gumbrecht, „Modern“, 112.

38 Gumbrecht, 115.

39 Gumbrecht, 114–118.

40 Theodor Fontane, „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“, in *Theodor Fontane. Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel, Bd. 1: *Aufsätze. Kritiken. Erinnerungen, Aufsätze und Aufzeichnungen*, hg. von Jürgen Kolbe (München: Hanser, 1969), 236.

41 Fontane, 237.

42 Gumbrecht, „Modern“, 120.

[treffen] aufeinander, welche in jeder Hinsicht die Bezeichnung Revolution verdienen.“⁴³

Kurz vor dieser Hochphase der Moderne wird die deutschsprachige Substantivierung von modern, die Moderne, von Eugen Wolff 1886 bei einem Referat vor der Literarischen Vereinigung *Durch!* unter dem Titel *Die Moderne. Zur „Revolution“ und „Reform“ der Litteratur* geprägt.⁴⁴ Zum ersten Mal geraten diese Begrifflichkeiten ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dabei ist zu beobachten, dass der Diskurs um die Moderne gerade dann anschwillt, wenn der Gegenstand selbst ambivalent wird. So ist der Diskurs um die Moderne zugleich Ausdruck und Versuch der Bewältigung der im Umbruch befindlichen Ordnungsverhältnisse:

Die Hochzeiten des Diskurses um Moderne sind jene, in denen sie prekär wird; die Perspektive, aus welcher der Diskurs hauptsächlich geführt wird, ist eher die der Reflexion, der Skepsis, der Kritik, der Blick von der Peripherie.⁴⁵

Für die *literarische* Moderne als ästhetisches Phänomen ist die „Komplexität und Ambivalenz des Begriffs und Phänomens Moderne“ zu betonen.⁴⁶ Die literarische Moderne in ihrer Historizität war keineswegs ein einheitliches Projekt.⁴⁷ Gegensätzliche Strömungen innerhalb der Moderne, wie auch anti-moderne Bewegungen datieren aus derselben Zeit.⁴⁸ Gerade in der Vielzahl

43 Klinger, „Modern/Moderne/Modernismus“, 138.

44 Eugen Wolff, „Die Moderne. Zur ‚Revolution‘ und ‚Reform‘ der Litteratur“, *Deutsche akademische Zeitschrift (Organ der „Deutschen akademischen Vereinigung“)* Jg. 3, Nr. 33 (26. September 1886): Erstes Beiblatt, S. 4 und Zweites Beiblatt, S. 1–2. Online unter: Eugen Wolff, „1886 Eugen Wolff: Die Moderne“, Universität Duisburg-Essen, zugegriffen am 2. Mai 2020, https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_wolff.html.

Vgl. dazu auch Eugen Wolff, „Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne“, in *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, hg. von Gotthart Wunberg und Stefan Dietrich, 2., verb. u. komm. Aufl. (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998), 27–82.

45 Klinger, „Modern/Moderne/Modernismus“, 123.

46 Helmuth Kiesel und Sabine Becker, „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“, in *Literarische Moderne*, hg. von Helmuth Kiesel und Sabine Becker (Berlin, Boston: De Gruyter, 2007), 9. Vgl. dazu auch: Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert* (München: C. H. Beck, 2004).

47 Zeugnis der Vielfalt und Breite des modernen literarischen Schaffens legt auf unterhaltensame Art auch die umfangreiche Anthologie Moritz Baßlers ab: Moritz Baßler, Hrsg., *Literarische Moderne. Das große Lesebuch* (Frankfurt am Main: Fischer, 2010).

48 Vgl. dazu: „Die Literatur der Moderne changiert [...] im Spannungsfeld einer provokativen Ästhetik oder ästhetischer Provokation auf der einen und literarischer Konvention auf der anderen Seite; sie oszilliert zwischen Literaturrevolution und Tradition, zwischen den Komponenten einer provokativ-experimentellen Moderne und den institutionalisierten

neuer Bewegungen und Strömungen zeigt sich die Moderne als eine Ausdifferenzierung und damit auch als Versuch des Ordnen. Zeichen davon sind nicht zuletzt die zahlreichen Manifeste, die mit dem naturalistischen Manifest der Vereinigung *Durch!* bis zu denjenigen der Surrealisten eine eigenständige literarische Gattung stellen.⁴⁹ In ihrem Bestreben nach Abgrenzung sind sie paradoxerweise ihrerseits kontingent. Die Vielzahl der entstehenden Ismen und die zahlreichen Manifeste, die sich durch das prinzipielle Bestreben nach Identität auszeichnen, zeugen so auch von einer Ambivalenz in der Festsetzung dieser Identitäten. Diese Thematisierung von Ordnung in der Moderne als produktive Reaktion spiegelt sich in der Produktivität der Sprachkrise für die Literatur.⁵⁰

1.2.3 *Dynamisierung der Ordnung (Simmel)*

Um die Jahrhundertwende erreichen die tiefgreifenden Veränderungen in den Wissenschaften, der Entwicklung der Städte und vielen weiteren Sozial- und Wissensordnungen einen Höhepunkt. Das Ordnungsproblem der Moderne spitzt sich zu. Von den radikalen Umwandlungen zeugen vielfältige Schlagworte: Verwissenschaftlichung, Industrialisierung, Verstädterung. Insbesondere spielt das Aufkommen der Soziologie als „Ordnungswissenschaft“⁵¹ sowohl in der Beschreibung als auch als Ausdruck der Dynamik von Ordnung eine wichtige Rolle.

Georg Simmel hat im Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) die „tiefsten Probleme des modernen Lebens“ auf den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft zurückgeführt, nämlich dem „Anspruch des Individuums, die Selbstständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die

Ritualen einer traditionelleren und klassisch wirkenden oder zumindest als ‚klassisch‘ bezeichneten Moderne.“ Kiesel und Becker, „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“, 10.

49 Vgl. dazu die Sammlung Gotthart Wunberg, Hrsg., *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, 2. Aufl., Rombach Wissenschaftsreihe Litterae (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998).

50 Diesen Aspekt betont Karpenstein-Eßbach: „Dieses Problem der Sprache ist immer wieder als Ausdruck einer Sprachkrise, eines Sprachverlusts oder eines Redeverbots interpretiert worden. Tatsächlich handelt es sich weniger um eine Krise der Sprache, sondern vielmehr um einen Aufstieg der Sprache zum prominenten Thema, das sowohl die Literatur wie die philosophischen, theoretischen und wissenschaftsspezifischen Aussagen der Zeit durchzieht und das für die Verfassung des 20. Jahrhunderts eine bestimmende Komponente bleiben wird. Die Sorge um die Sprache ist nicht als deren Krise zu verstehen, sondern als ihr Aufstieg zu einer neuen Relevanz.“ Christa Karpenstein-Eßbach, *Deutsche Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts* (München: Wilhelm Fink, 2013), 18f. Hervorhebung i. O.

51 Vgl. Negt, *Die Konstituierung der Soziologie als Ordnungswissenschaft*.

Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren“ (GG 116)⁵². Für Simmel ist dieser Konflikt ein „Grundmotiv“, welches sich seit dem 18. Jahrhundert beobachten lässt und das im „Widerstand des Subjekts, in einem gesellschaftlich-technischen Mechanismus nivelliert und verbraucht zu werden“ (GG 116), besteht.

Dieser Konflikt lässt sich da, wo Simmel das moderne Leben ausmacht, am besten beobachten: in der Großstadt. Bestimmend für das großstädtische Individuum ist nach Simmel die „*Steigerung des Nervenlebens*“ (GG 116, Hervorhebung i. O.), die aus der Vielzahl sich rasch ändernder, disparater und disjunkter Eindrücke, die „rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder“ (GG 117) entsteht. Stehen beim Kleinstädter, der in Simmels Argumentation als Gegenpart zur Großstadt wichtig ist, das „Gemüt und gefühlsmäßige Beziehungen“ im Vordergrund, so muss der Großstädter ein „Schutzorgan“ entwickeln „gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem Verstande“, dem „von den Tiefen der Persönlichkeit am weitesten abstehe[n] psychische[n] Organ“ (GG 117). Diese „Verstandesmäßigkeit“ wird gemäß Simmel zum „Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigungen der Großstadt“ (GG 118).

Die moderne Verstandestätigkeit stellt Simmel in engen Zusammenhang mit der zunehmenden Bedeutung der Geldwirtschaft, die sich durch reine „Sachlichkeit“ auszeichnet (GG 118). Der Handel mit Geld, der alles auf den bloßen Tauschwert reduziert und nivelliert, verunmöglicht einerseits Individualität, da die Handels- und Warenbeziehungen gänzlich anonym bleiben. Diese Wechselwirkung zwischen der Geldwirtschaft und der „intellektualistische[n] Verfassung“ ist so eng, dass Ursache und Wirkung nicht bestimmt werden können. „Der moderne Geist ist mehr und mehr ein rechnender geworden.“ (GG 119) Daraus leitet Simmel einen Zwang zu Präzision, Pünktlichkeit und Verbindlichkeit ab, ohne welche die komplexen Beziehungen zwischen den Akteuren nicht mehr funktionieren könnten. Dies verlangt wiederum ein

52 Hier und im Folgenden verweist die Sigle GG auf: Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben [1903]“, in *Georg Simmel. Gesamtausgabe in 24 Bänden*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 7.1: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, 24 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), 116–131. Der Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag, den Simmel im Rahmen eines Vortragszyklus der Gehe-Stiftung im Winter 1902 und 1903 in Dresden gehalten hat. Erstveröffentlicht wurde er 1903 als Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*, hg. von Th. Petermann, Bd. 9 (Dresden, 1903), 185–206.

„festes, übersubjektives Zeitschema“ (GG 120) und fördert den „Ausschluß jener irrationalen, instinktiven, souveränen Wesenszüge und Impulse [...], die von sich aus die Lebensform bestimmen wollen“ (GG 120).

Doch diese „höchste[] Unpersönlichkeit“ bewirkt andererseits auch ein „höchst [P]ersönliches“, und zwar die „seelische Erscheinung [der] Blasiertheit“, „die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge“ (GG 121), die wiederum eine „Entwertung“ der „objektive[n] Welt“ wie der „eigene[n] Persönlichkeit“ nach sich zieht (GG 122). Aus dieser Abstumpfung resultiert eine „Reserviertheit mit dem Oberton versteckter Aversion“ (GG 123) gegen die Mitmenschen.

Soweit scheint die Großstadt also dem „Unterschiedswesen“ (GG 116) Mensch, der gemäß Simmel fundamental nach Unterscheidung strebt, nicht entsprechen zu können. Was die Großstadt auf dem Weg der „soziale[n] Evolution“ (GG 124) der Kleinstadt und früheren, kleinräumigeren Gesellschaftsformen jedoch voraus hat, ist die persönliche Freiheit: Das Individuum gewinnt „Bewegungsfreiheit [...] und eine Eigenart und Besonderheit, zu der die Arbeitsteilung in der größer gewordenen Gruppe Gelegenheit und Nötigung giebt.“ (GG 124) Der Mensch wird zur Spezialisierung gezwungen, gerade weil „das Stadtleben den Kampf für den Nahrungserwerb mit der Natur in einen Kampf um den Menschen verwandelt hat“ (GG 128). Die Bewohner der Großstadt stehen also nicht mehr in Konkurrenz mit der Natur, sondern mit den Mitmenschen. Dies zwingt zu Spezialisierung und Differenzierung, die zu einer „geistigen Individualisierung seelischer Eigenschaften“ (GG 128) führen. Den Hauptgrund dafür sieht Simmel im „Übergewicht“ des „objektiven Geist[es]“ in der „modernen Kultur“ (GG 129). Mit dem „objektiven Geist“ oder „unpersönlich gewordenen Geist[]“ (GG 130) meint Simmel die geistigen Erregenschaften und Institutionen, die eine Tendenz zur Versachlichung aufweisen. In dieser „Hypertrophie der objektiven Kultur“ gegen die „Atrophie der individuellen“ muss das Individuum „ein Äußerstes an Eigenart und Besondere aufbieten [...]; es muß dieses [Persönlichste] übertreiben, um nur überhaupt noch hörbar, auch für sich selbst, zu werden.“ (GG 130)

Simmel unterscheidet hier zwei Formen der Individualisierung in der Moderne: zum einen diejenige der Freiheit, welche die Großstadt durch ihre Anonymität aufgrund der Größe und den durch die Geldwirtschaft entfremdeten Beziehungen ermöglicht, und zum anderen diejenige der Spezialisierung im Konkurrenzkampf. In diesem Wechselspiel, den Varianten und verschiedenen Möglichkeiten wird die Komplexität und Dynamik in Simmels Beschreibung der modernen Gesellschaft einsichtig.

Die Grundlagen für die Analyse der Großstädte hat Simmel in seinem früheren Werk *Über soziale Differenzierung* (1890) erarbeitet. Darin betont er

die extreme Komplexität der modernen Gesellschaft, die Monokausalität ausschließt; implizit wird dadurch die Möglichkeit von Kausalität als globaler Erklärungsstruktur hinterfragt.

Jeder gesellschaftliche Vorgang oder Zustand, den wir uns zum Objekt machen, ist die Erscheinung, bzw. Wirkung unzählig vieler tiefer gelegenen Teilvorgänge. Da nun die gleiche Wirkung von sehr verschiedenen Ursachen ausgehen kann, so ist es möglich, daß die genau gleiche Erscheinung durch ganz verschiedene Komplexe von Kräften hervorgebracht werde, die, nachdem sie an einem Punkte zu der gleichen Wirkung zusammengegangen sind, in ihrer weiteren, darüber hinausgehenden Entwicklung wieder völlig verschiedene Formen annehmen.⁵³

Simmel macht hier deutlich, dass Kausalitäten in sich vielfältig sein können und die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung keineswegs eindeutig sein muss. Den Hintergrund dieser Komplizierung und Verunsicherung des Prinzips von Ursache und Wirkung bildet die gesellschaftliche Dynamisierung. Gemäß Simmel ist es eine Tatsache, „daß Alles mit Allem in irgend einer Wechselwirkung steht, daß zwischen jedem Punkte der Welt und jedem andern Kräfte und hin- und hergehende Beziehungen bestehen“.⁵⁴ Die zunehmende Komplexität der Gesellschaft und ihrer Analyse zeigt Simmel mit einem grundlegenden Konzept ebendieser Wechselwirkung oder Vergesellschaftung. Bei Simmel bilden die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Individuen, und nicht diese selbst, die Basis von Gesellschaft. Wenn er nun weder das Individuum, noch, wie Émile Durkheim, die *soziale Tatsache* oder, wie Gabriel Tarde, das Gesetz der Nachahmung als primären Pfeiler der sozialen Ordnung postuliert, sondern die Wechselwirkung zwischen Individuen und Institutionen, so betont dies den relationalen und relativen Aspekt von Identität.

Die Dynamisierung von Gesellschaft, Identität und Ordnung bindet Simmel an die historische Moderne:

Die Auflösung der Gesellschaftsseele in die Summe der Wechselwirkungen ihrer Teilhaber liegt in der Richtung des modernen Geisteslebens überhaupt: das Feste, sich selbst Gleiche, Substantielle in Funktion, Kraft, Bewegung aufzulösen und in allem Sein den historischen Prozeß seines Werdens zu erkennen.⁵⁵

53 Georg Simmel, „Über sociale Differenzierung“, in *Georg Simmel. Gesamtausgabe in 24 Bänden*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 2: *Aufsätze 1887 bis 1890. Über sociale Differenzierung (1890). Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)*, hg. von Heinz-Jürgen Dahme, 24 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), 123f.

54 Simmel, 130.

55 Simmel, 130.

Daraus ergibt sich ein dynamisiertes Verständnis von Ordnung: Ordnung ist nicht länger etwas Statisches und Fixiertes, sondern wird zu einem Prozess.⁵⁶ Wie in der Diskussion von *Die Großstädte und das Geistesleben* deutlich wurde, ist dieser Prozess der Moderne vielgestaltig und umkämpft. Wird Ordnung nur noch über Wechselwirkungen erzeugt, so bedeutet dies eine Relativierung von Identität als scheinbar fixierter Position in der Gesellschaft. Identität ist nicht länger vorgegeben, sondern wird kontingent.⁵⁷ Diese Kontingenzerfahrung ist typisch für die Moderne. Im Auflösungsprozess alter Ordnungen ergeben sich eine Vielzahl neuer Möglichkeiten, die ihrerseits wieder als Kontingenz erfahren werden.⁵⁸

1.3 Der Begriff der Ordnung

Georg Simmels soziologische Analyse der Gesellschaft um die Jahrhundertwende macht die Dynamik, Komplexität und Kontingenz von Ordnung deutlich. Im Folgenden soll nun der Begriff der Ordnung selbst ins Zentrum gestellt werden, welcher für die europäische Geistesgeschichte von zentraler Bedeutung ist und die Geistesgeschichte seit den Vorsokratikern durch alle Epochen prägte.⁵⁹ Mit Henri Bergson, vor allem aber mit Fritz Mauthner

56 Vgl. dazu auch aus soziologischer Warte: „Mit dem Begriff der ‚Wechselwirkung‘ ist das Prinzip einer *Ordnung im Prozess* genannt“. Heinz Abels und Alexandra König, *Sozialisation. Soziologische Antworten auf die Frage, wie wir werden, was wir sind, wie gesellschaftliche Ordnung möglich ist und wie Theorien der Gesellschaft und der Identität ineinanderspielen*, Studentexte zur Soziologie (Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften, 2010), 26. Hervorhebung i. O.

57 Zur Illustrierung dieses Punktes sei eine Stelle aus Theodor Fontanes *Der Stechlin* vorweggenommen, wo der durchaus liberal eingestellte Pastor Lorenzen im Gespräch mit Melusine sagt: „Der Hauptgegensatz alles Modernen gegen das Alte besteht darin, daß die Menschen nicht mehr durch ihre Geburt auf den von ihnen einzunehmenden Platz gestellt werden. Sie haben jetzt die Freiheit, ihre Fähigkeiten nach allen Seiten hin und auf jedem Gebiete zu bethätigen. Früher war man dreihundert Jahre lang ein Schloßherr oder ein Leinenweber; jetzt kann jeder Leinenweber eines Tages ein Schloßherr sein.“ (DS 264) Damit wird just jenes von Simmel anvisierte Spannungsverhältnis zwischen der Kleinstadt als vormoderne und der Großstadt als moderne Gruppe aufgenommen.

58 Vgl. dazu die Formulierung von Dillmann, dass „in der Kultur der Moderne [das] äußerst komplexe und teils aporetische Wechselverhältnis von Sinn, Notwendigkeit und Ordnung einerseits und Kontingenz und Unordnung andererseits“ entstehe. Martin Dillmann, *Poetologien der Kontingenz. Zufälligkeit und Möglichkeit im Diskursgefüge der Moderne*, Kölner germanistische Studien (Köln: Böhlau, 2011), 37f.

59 Für einen komprimierten Überblick zur Geschichte des Begriffs vgl. Meinhardt u. a., „Ordnung“. Im Lexikon *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* war laut Vorwort ein Artikel zu Ordnung geplant, auf den

werden weitere Referenzgrößen der zeitgenössischen Reflexion des Ordnungsbegriffs der Moderne diskutiert sowie die Bedeutung des Konzepts von Ordnung für das Erzählen und deren Theoretisierung als Narratologie umrissen.

Für die Begriffsgeschichte von Ordnung in der Moderne stellen, analog zu derjenigen der Moderne allgemein, die Revolutionen im Übergang zum 19. Jahrhundert wichtige Umbrüche dar. Sie bilden „den Hintergrund für viele O[rdnungs]konzeptionen der Folgezeit, die sich nicht auf die Restauration der vergangenen O[rdnung], sondern auf die Errichtung einer zukünftigen O[rdnung] richten.“⁶⁰ Auch der anarchistischen Bewegung ging es nicht etwa darum, Ordnung als solche abzuschaffen, wie ihr vorgeworfen wurde. Vielmehr schwebten Proudhon, Bakunin und Kropotkin zukünftige, herrschaftsfreie Ordnungen der Freiheit vor. Damit wird auch dem wichtigen Umstand Rechnung getragen, dass die Definition dessen, was Ordnung und was Unordnung ist, immer auf eine Machtposition bezogen bleibt.⁶¹

aus Gründen der Erscheinungsreihenfolge der Teilbände verzichtet wurde. Im Vorwort zum vierten Band heißt es, dass der Artikel zu Ordnung in den Artikel zum Stichwort Verfassung im sechsten Band eingearbeitet wird, wo er entsprechend nur eingeschränkt diskutiert werden konnte. Damit ist deutlich gemacht, dass das Thema Ordnung eigentlich eine ausführlichere Behandlung verdient hätte. Vgl. Werner Conze, „Vorwort“, in *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Studienausgabe*, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 4, 8 Bde. (Stuttgart: Klett-Cotta, 2004), v–vi. Ebenfalls keinen Eintrag zu Ordnung verzeichnet: Anton Hügli und Poul Lübcke, Hrsg., *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, 6. Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005).

60 Meinhardt u. a., „Ordnung“, 1295.

61 In der Rede *Die Ordnung* (franz. 1881) widmet sich Peter Kropotkin dem Vorwurf der Unordnung und des Chaos, der an die anarchistische Bewegung herangetragen wurde. Zunächst macht er darauf aufmerksam, dass der Begriff Anarchie als verneinte Ordnung von den Feinden des Anarchismus als Spottruf verwendet wurde. Dann wendet er den Begriff ins Positive, indem er das angreift, was er als herrschende Ordnung definiert, die ausbeuterischen Machtverhältnisse: „Die Ordnung, das ist die Frau, die sich verkauft, um ihre Kinder ernähren zu können, das Kind, das sich entweder in eine Fabrik einsperren lassen oder Hungers sterben muß, der Arbeiter der zur Maschine erniedrigt wird. Es ist das drohende Gespenst des sich empörenden Arbeiters an den Türen der Reichen, des aufständischen Volkes an den Pforten der Herrschenden.“ Peter Kropotkin, „Die Ordnung [franz. 1881]“, in *Worte eines Rebellen. Vom Verfasser genehmigte Uebersetzung aus dem Französischen; mit von ihm gutgeheißenen Fußnoten und Erläuterungen versehene Ausgabe, besorgt in dankbarem Angedenken*, hg. & übers. von Pierre Ramus, erste vollst., deutsche Ausgabe (Wien-Klosterneuburg: Verlag „Erkenntnis und Befreiung“, 1922), 70. Die Unordnung dagegen, die Anarchie, ist der Kampf gegen diese Ordnung mit dem Zweck der Etablierung einer neuen Ordnung, in der die „Harmonie, welche sich frei in den menschlichen Beziehungen entwickeln“ wird, verwirklicht ist. Kropotkin, 69.

1.3.1 *Vitale Ordnung (Bergson)*

Henri Bergson, als Mitbegründer der Lebensphilosophie einer der einflussreichsten französischen Philosophen um die Jahrhundertwende, geht von der Faktizität von Ordnung aus: „Ordnung existiert, das ist Fakt.“⁶² Er versteht Ordnung als „eine gewisse Übereinkunft zwischen Subjekt und Objekt. Es ist der in den Dingen sich wiederfindende Geist.“⁶³ Bergson unterscheidet zwischen einer Ordnung des „*Vitalen* oder des *Gewollten*“ und einer „des *Leblosen* und des *Automatischen*“.⁶⁴ Mit erstgenannter bezieht er sich auf Ordnungen, die nicht als solche auftreten und die kein ordnendes Prinzip aufzuweisen scheinen, wie in der Kunst, während letztere Ordnungen der Technik und der Physik angehören. Beide Ordnungstypen erfüllen jedoch dieselbe Funktion: „Eine wie die andere bewirkt, daß unsere Erfahrung *sich wiederholt*, eine wie die andere ermöglicht, daß unser Geist *verallgemeinert*.“⁶⁵ Welche dieser Ordnungen jeweils wirksam ist, ist kontingent und immer auf die jeweils andere, nicht aktivierte, bezogen.⁶⁶ Entsprechend ist Unordnung immer bloß die Abwesenheit der Ordnungsform, die erwartet wird: „Unordnung [kann scheinbar] zwar durchaus die Negation einer Ordnung sein [...], doch [ist] diese Negation dann die implizite Feststellung der Anwesenheit der entgegengesetzten Ordnung“.⁶⁷

Bergsons Konzept von Ordnung ist insofern interessant, als es eine Ordnung vorstellt, die keinem objektiven, mechanischen Regelwerk gehorcht, sondern viel eher der Intention eines Subjekts. Dies scheint gerade für prekäres Erzählen, das im Sinn der Performanz eine Ordnung erst bildet, fruchtbar. Gleichwohl ist auch diese Ordnung bei Bergson teleologisch gedacht, insofern als sich in der *vitalen Ordnung* die Absicht eines Geistes ausdrückt, die im Produkt wiederum eine statische Ordnung zu erzeugen scheint. Bergsons *vitale Ordnung* ist in einem allgemeinen Sinn auf Kunst bezogen, die, wie etwa seine Referenz Beethoven, keineswegs den Verfahren der Moderne um die Jahrhundertwende verwandt sind.⁶⁸

Vgl. auch Ernst Zenker: „Es wird trotz der Anarchie oder eben ob derselben die höchste, natürliche Ordnung herrschen.“ Ernst Viktor Zenker, *Der Anarchismus. Kritische Geschichte der anarchistischen Theorie* (Jena: Verlag von Gustav Fischer, 1895), 56.

62 Henri Bergson, *Schöpferische Evolution* [franz. 1907], übers. von Margarethe Drewsen, Philosophische Bibliothek (Hamburg: Felix Meiner, 2013), 264.

63 Bergson, 255.

64 Bergson, 256. Hervorhebung i. O.

65 Bergson, 257. Hervorhebung i. O.

66 Bergson, 256.

67 Bergson, 267f.

68 Bergson, 256.

1.3.2 „Die subjektive Ordnung in unserem Kopfe“ (Mauthner)

Henri Bergson stellte sich explizit in Opposition zu Immanuel Kant und dessen These von der Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens. In seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1787) beschränkte Kant die Möglichkeiten des menschlichen Vorstellungsvermögens in den Formen der Anschauung von Zeit und Raum. Die Begrenzung des Erkenntnisvermögens, dargestellt an den „Antinomien der Vernunft“, hat auch Konsequenzen für die Möglichkeit der Erkenntnis von Ordnung:

Die Ordnung und Regelmäßigkeit also an den Erscheinungen, die wir *Natur* nennen, bringen wir selbst hinein, und würden sie auch nicht darin finden können, hätten wir sie nicht, oder die Natur unseres Gemüts ursprünglich hineingelegt. Denn diese Natureinheit soll eine notwendige, d. i. a priori gewisse Einheit der Verknüpfung der Erscheinungen sein.⁶⁹

Um die Jahrhundertwende verschärft die aufkommende Sprachphilosophie diese Erkenntniskritik. Die Grenzen der Erkenntnis werden nun innerhalb der Grenzen der Sprache verortet, die selbst zwar noch als logisch organisiert verstanden wird, in der Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant jedoch arbiträr ist.⁷⁰

In dieser erkenntniskritischen und sprachphilosophischen Denkschule steht Fritz Mauthner.⁷¹ Er ist der Ansicht, dass der Begriff der Ordnung „ein-

69 Immanuel Kant, „Kritik der reinen Vernunft“, in *Immanuel Kant. Werkausgabe*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 3, 12 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 179/ A 125. Hervorhebung i. O.

70 Ersteres behauptet Ludwig Wittgenstein im *Tractatus logico-philosophicus*, letzteres ist eine zentrale These in Ferdinand de Saussures linguistischem Modell der Sprache. Vgl. Ludwig Wittgenstein, „Tractatus logico-philosophicus“, in *Ludwig Wittgenstein. Werkausgabe*, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), Abs. 5.5563; Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, 3. Aufl. (Berlin, Boston: De Gruyter, 2011).

71 Nicht zuletzt empfiehlt sich Mauthner durch seinen persönlichen und brieflichen Kontakt mit Fontane für die vorliegende Untersuchung. Regelmäßig verfassten sie Rezensionen zu den Werken des jeweils anderen. Fontane hat sich in Briefen gegenüber anderen Briefpartnern durchaus abfällig über Mauthner geäußert, was diesen beim posthumen Erscheinen der Briefe nachhaltig verletzt hat. Helmuth Nürnberger beschreibt die Beziehung der beiden als einseitig: „Für Fontane handelt es sich bei der Beziehung zu Mauthner um einen der zahlreichen Kontakte, die der alte Schriftsteller zu Persönlichkeiten des damaligen literarischen Berlin hauptsächlich aus beruflichem Interesse pflegte. [...] Wichtiger als für Fontane sind die Kontakte zwischen den beiden Autoren für den dreißig Jahre jüngeren Mauthner gewesen, wobei weniger äußere als innere Rück-sichten ins Spiel kommen. Das gilt auch für die Zeit nach Fontanes Tod, als Mauthner den

zig und allein der verbalen Welt angehört, der Welt der Apperzeption oder des Denkens“.⁷² Die Sprache macht die Welt erst erfahrbar und begreifbar, da sie „die Welt vorläufig zu klassifizieren oder zu *ordnen* versucht hat.“⁷³ Dieses vorläufige „System von Begriffen“ ist jedoch nur „heuristisch zweckmäßig“. Denn dass beim „Entstehen der Dinge [...] irgendeine Ordnung, noch irgendein System mitgewirkt haben könnte“ sei abwegig, „weil nur der Zweck ordnet, der Menschenzweck, Zweck aber der Natur fremd ist, welche nur Ursachen *kenn*t“.⁷⁴

Ausführlicher als im *Wörterbuch der Philosophie* (1910) bezieht Mauthner in seinen *Beiträgen zur Kritik der Sprache* (1901/1902), einem grundlegenden Werk der Sprachphilosophie wie der Sprachkrise, das Ordnungsproblem auf die veränderte Wahrnehmung in der Großstadt: Die „Ordnung, welche der Menscheng Geist in die Wirklichkeitswelt hineinverlegt, [ist] nichts Anderes [...] als diese Aufmerksamkeit meiner Sinne auf das Farbenzeichen *meiner* Straßenbahn.“⁷⁵ Damit meint Mauthner, dass die wahrgenommene Ordnung, also die Möglichkeiten der Orientierung von der Aufmerksamkeit der Sinne abhängt, die wiederum von Umständen, wie Tag oder Nacht, Stadt oder Land und der seelischen Verfassung beeinflusst ist. Die Ordnung, die man im großstädtischen Alltag erlebe, sei nichts anderes als unsere Erfahrung des Zurechtfindens. In Wirklichkeit herrsche ein grenzenloses und zusammenhangsloses Chaos.

Die scheinbare Zweckmäßigkeit der Welt ist doch nur unser egoistisches Zurechtfinden in dem regelmäßigen Chaos der Wirklichkeit, und die Regelmäßigkeit

postumen Briefpublikationen entnehmen mußte, daß Fontanes Urteil über ihn wesentlich kritischer war, als er geglaubt hatte. Für sein labiles Selbstgefühl bedeutete dies keine geringe Erschütterung“ Helmuth Nürnberger, „Fontane und Mauthner“, in *Literarisches Doppelportrait. Theodor Fontane / Fritz Mauthner*, hg. von Uta Kutter (Stuttgart, Marbach: Verein der Freunde der Akademie für Gesprochenes Wort, 2000), 82f. Nürnberger sieht darin gerade ein typisches Beispiel für Fontanes „berühmt-berüchtigte Ambiguität bzw. ‚Ambivalenz‘, das Schwankende und Mehrdeutige seiner Urteile und Stellungnahmen“. Nürnberger, 83f. Fritz Mauthners Beiträge zu Fontane sind erhalten im Band: Uta Kutter, Hrsg., *Literarisches Doppelportrait Theodor Fontane / Fritz Mauthner*, Schriften der Akademie für Gesprochenes Wort (Stuttgart, Marbach: Verein der Freunde der Akademie für Gesprochenes Wort, 2000).

72 Fritz Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 2 (München, Leipzig: Georg Müller, 1910), 220.

73 Mauthner, Bd. 2: 220. Hervorhebung i. O.

74 Mauthner, Bd. 2: 221. Hervorhebung i. O.

75 Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* [1901/02], 2. Aufl., Bd. 3: *Zur Grammatik und Logik* (Stuttgart, Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1913), 588. Hervorhebung i. O.

dieses Chaos ist doch nur die Wiederkehr der unzähligen Egoisten, die als Zellen, als Individuen und als Gruppen oder Aktiengesellschaften einzig und allein selbst leben wollen.⁷⁶

Dementsprechend gibt es keine „Weltordnung“,⁷⁷ oder wenn es sie gäbe, so würde der Mensch sie nicht kennen.

Wir wissen nur von der subjektiven Ordnung in unserem Kopfe; wir wissen nicht, ob wir das, was dieser Ordnung objektiv entspricht, noch unter der Menschenvorstellung Ordnung begreifen können. [...] Der Mensch hat die Ordnung in die Natur hineingetragen, durch seine arme Sprache. Nachher verzweifelt er, wenn er seine Ordnung in der Natur nicht finden kann.⁷⁸

Mauthners Konzeptualisierung der Ordnung als etwas Künstliches, das zutiefst kontingent und auf das Erleben des Menschen selbst bezogen ist, ist grundlegend für die Moderne. In dieser Reduktion ist sie gleichsam ein gemeinsamer Nenner zahlreicher modernistischer Diskurse wie Diskursen über die Moderne.

1.3.3 *Ordnung in Rhetorik und Narratologie*

In den Literaturwissenschaften ist die Kategorie der Ordnung zunächst in der Rhetorik wichtig. Ausschließlich unter diesem Aspekt wird Ordnung denn auch im *Reallexikon der Literaturwissenschaften* behandelt, das einzig das Begriffspaar *ordo artificialis/ordo naturalis* ausweist. Damit werden die zwei „Ordnungsprinzipien“⁷⁹ in der *dispositio* der Rede bezeichnet, die sowohl in der Abfolge der Untereinheiten als auch in der Gestaltung der Untereinheiten selbst, insbesondere der *narratio*, Anwendung finden. Entspricht dem *ordo naturalis* in der antiken Rhetorik die Abfolge von *exordium* (Einleitung) – *narratio* (Erzählung des Falles) – *argumentatio* – *conclusio*, so sammelt die Bezeichnung *ordo artificialis* „jede Abweichung davon“.⁸⁰ Diese Unterscheidung lässt sich auf die Poetik beziehen, wenn die Rede im *ordo naturalis* die Ereignisse in der tatsächlichen, chronologischen Reihenfolge wiedergibt. Der *ordo artificialis* weicht von dieser Reihenfolge ab und nimmt Umstellungen

76 Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 2: 220.

77 Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* [1901/02], Bd. 3: *Zur Grammatik und Logik*: 590.

78 Mauthner, Bd. 3: *Zur Grammatik und Logik*: 590.

79 Fritz Peter Knapp, „Ordo artificialis/Ordo naturalis“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Bd. 2, hg. von Harald Fricke (Berlin, New York: De Gruyter, 2007), 766.

80 Knapp, 766.

vor, setzt Vor- und Rückblenden in der Zeitstruktur ein, so dass die Ereignisse nicht mehr in der Reihenfolge erzählt werden, in der sie stattfanden.

Mit dieser Übertragung ist der Bezug zu narratologischen Analysekat­egorien schon vollzogen. Bei Gérard Genette betrifft die Kategorie der Ordnung ausschließlich das Verhältnis der Zeitabfolge der erzählten Geschichte zu der Abfolge des Erzählens. Entsprechend ergeben sich Möglichkeiten eines zeit­deckenden, eines proleptischen und eines analeptischen Erzählens. Genette räumt in seiner Systematik auch der „Macht der Erzählung, sich von den Zwängen der chronologischen Reihenfolge der erzählten Geschichte vollständig zu befreien“ und „*achronische Strukturen*“ zu erzeugen, Platz ein.⁸¹ Als alternative Ordnungsverfahren zur Zeit, Ereignisse „zu gruppieren“⁸², führt Genette die räumliche Kontiguität, klimatische Motive und thematische Ebenen an, die der Erzählung eine „*temporale Autonomie*“⁸³ ermöglichen. Gerald Prince's Nomenklatur, die im angelsächsischen Raum für die Narratologie so einfluss­reich ist wie es im deutsch- und französischsprachigen Genettes Klassifikation ist, sieht in seinem *Dictionary of Narratology* unter dem Eintrag „order“ eben­falls einzig die zeitliche Relation vor: „The set of relations between the order in which events (are said to) occur and the order in which they are recounted.“⁸⁴

Auf einer höheren Ebene, aus Sicht der Semiotik, lässt sich auch die Erzählung selbst als eine auf spezifische Art und Weise geordnete Menge von Zeichen beschreiben. Die Narratologie versucht, diese Ordnung zu analysieren und zu beschreiben.⁸⁵ Wird im Folgenden von Erzählordnung gesprochen, ist in der Regel nicht nur die zeitliche Abfolge von Ereignissen einer Erzählung gemeint, sondern das Erzählmodell in seiner Teilhabe an Ordnungsmodellen auf unterschiedlichen Ebenen: Vom Kommunikationsmodell mit variierenden diegetischen Ebenen, über semantische Ordnungen bis zur Ordentlichkeit von Beschreibungen und Syntax. Auf diese Weise soll der Begriff der Ordnung im Erzählen für weitere Verwendungsweisen fruchtbar gemacht werden, referiert doch eine Erzählung in vielfältiger Weise auf Ordnungen, wie sie auch viel­fältige Ordnungen in sich zusammenführt.

Die Narratologie kann gerade mit Gérard Genette, Gerald Prince und Seymour Chatman, aber auch mit Algirdas Julien Greimas' Aktantentheorie,

81 Genette, *Die Erzählung*, 51. Hervorhebung i. O.

82 Genette, 51. Genette verzichtet auf das Verb „ordnen“ und wählt stattdessen „gruppieren“, um die Kategorie der Ordnung der Zeitstruktur vorbehalten zu können.

83 Genette, 52. Hervorhebung i. O.

84 Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1987), 68.

85 Diese Beschreibung gilt streng genommen nur für Modelle, die von einer Textstruktur ausgehen, die universell narrativ ist. Kognitive Modelle dagegen betonen, dass die Eigen­schaft eines Textes, Erzählung zu sein, erst im Lektüreprozess aufscheint.

Claude Brémond, Tzvetan Todorov und anderen schon in der Blüte der strukturalistischen Theoriebildung in den 1960er-Jahren als Wissenschaft des Ordners bezeichnet werden. Auch zeitgenössische Erzähltheorien, klassische wie bei Wolf Schmid, die sich stark am Strukturalismus anlehnen, oder postklassische wie bei Monika Fludernik, zeichnen sich gemeinhin durch einen hohen Grad an Systematik aus.⁸⁶ Nicht zuletzt ist auch die Narratologie Teil jener großen, oben nachgezeichneten Ordnungswelle um die Jahrhundertwende.⁸⁷

Diese Systeme narratologischer Typisierung lassen, so feinmaschig sie auch sind, zwangsläufig Lücken offen, in denen sich moderne und postmoderne Texte gleichsam festsetzen können. Die jüngere Entwicklung der Narratologie hat diesem Umstand insofern Rechnung getragen, als neue Ordnungskriterien erstellt und intermediale Formen mitberücksichtigt werden. Die postklassische Narratologie durchbricht mit diversen Ansätzen die Vorstellung eines zumindest in den Grundsätzen geeinten, verbindlichen narratologischen Systems.⁸⁸

In den am Erzählen interessierten Kulturwissenschaften hat der Ordnungsbegriff ebenfalls eine besondere Bedeutung. Erzählen wird als Ordnungsstrategie aufgefasst, die die Funktion der Sinnerzeugung erfüllt. Das Paradigma der Kulturwissenschaften lautet, dass Erzählungen „in unterschiedlichen kulturellen Kontexten auf grundlegende Weise zur Organisation von menschlicher Erfahrung bei[tragen], indem sie das mehr oder minder kontingente Geschehen in der Lebenswelt des Menschen in kohärente Ordnungen überführen“.⁸⁹

86 Zum Begriff der klassischen und postklassischen Narratologie vgl. Jan Alber und Monika Fludernik, Hrsg., *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, Theory and Interpretation of Narrative (Columbus: Ohio State University Press, 2010).

87 Die Gründung der modernen Narratologie ist auf die Zeit der Jahrhundertwende anzulegen, wenn auch der Begriff „Narratologie“ bzw. französisch „narratologie“ erst 1969 von Tzvetan Todorov geprägt wurde. Im englischsprachigen Raum wird der Beginn der modernen Narratologie gewöhnlich mit Henry James' Essay *The Art of Fiction* markiert, der 1884 im *Longman's Magazine* erschien. Im deutschsprachigen Raum ist es Käthe Friedemanns *Die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung* (1910). Auch Vladimir Propps *Morphologie des Märchens*, ein großangelegter Ordnungsversuch des Märchens, ist hier zu erwähnen (russ. 1928).

88 Vgl. Ansgar Nünning, „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term“, in *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, hg. von Tom Kindt und Hans-Harald Müller, Narratologia. Contributions to Narrative Theory 1 (Berlin, Boston: De Gruyter, 2003), 239–275.

89 Die ausführliche Textstelle lautet: „Sieht man im Erzählen in der skizzierten Art und Weise [d. h. im Sinn Paul Ricoeurs als ‚Refiguration‘ oder als Hayden Whites ‚Emplotment‘; L. G.] in erster Linie die ‚Herstellung von Zusammenhang aus Einzelheiten‘ in Gestalt

Es soll hier gerade darum gehen, Erzählen als Kategorie zu begreifen, die nicht nur Kohärenz, sondern auch Ambivalenz herstellen will. Diese Studie positioniert sich so zwischen dem „ambiguitätsvergessene[n]‘ Blick der neueren kulturwissenschaftlichen Forschung“ und dem „ambiguitätsversessene[n]“ Blick dekonstruktiver Lektüren.⁹⁰

Für diese Analysen ist der Begriff der Ambivalenz zentral, der häufig wenig spezifisch im Sinn von Zwiespältigkeit, Vieldeutigkeit und Unsicherheit gebraucht wird.⁹¹ Er wird verwendet, als seien er und die ihm naheliegenden Konzepte der Ambiguität und Amphibolie „keine klärungsbedürftigen Begriffe“⁹². Geprägt wurde der Begriff im psychiatrischen Kontext von Eugen Bleuler als eine der „Störungen der Affektivität“, die in der Gleichwertigkeit zweier gegensätzlicher Gefühlsregungen besteht. Während auch der „Normale [...] zwei Seelen in seiner Brust“ fühle, so könne er aus den „*ambivalente[n]* Gefühlsbetonungen“ dennoch ein „Fazit“ ziehen.⁹³ Anders der pathologische Fall: „Der Kranke aber kann oft die beiden Strebungen nicht zusammenbringen; er haßt und liebt nebeneinander, ohne daß sich die beiden Affekte abschwächen oder überhaupt beeinflussen.“⁹⁴

von Geschichten, so tragen Narrationen in unterschiedlichen kulturellen Kontexten auf grundlegende Weise zur Organisation von menschlicher Erfahrung bei, indem sie das mehr oder minder kontingente Geschehen in der Lebenswelt des Menschen in kohärente Ordnungen überführen. Nicht zuletzt dank dieses Verständnisses von Erzählen als ‚Ordnen‘ und ‚Erklären‘ konnte Narrativität in den letzten Jahren zu einem Paradigma der Kulturwissenschaften avancieren.“ Abel, Blödorn und Scheffel, „Ambivalenz und Kohärenz“, 1f.

90 Abel, Blödorn und Scheffel, 2f.: „Der eigentlichen Komplexität von Erzählungen und der mit ihnen verbundenen Ordnungs- und Sinnbildungsprozesse scheint uns weder der ‚ambiguitätsversessene‘ Blick unterschiedlicher Spielarten der Dekonstruktion noch der ‚ambiguitätsvergessene‘ Blick der neueren kulturwissenschaftlichen Forschung zu entsprechen.“ Vgl. dazu auch die von Koschorke hervorgehobene Problematik, die sich aus einer Ausdehnung des Erzählbegriffs auf Erkenntnis und Wissenschaftlichkeit in den Kulturwissenschaften ergibt. Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie* (Frankfurt am Main: Fischer, 2012), 329–340.

91 Kurt Lüscher, „Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen. Eine transdisziplinäre Annäherung“, in *Robert Walsers Ambivalenzen*, hg. von Kurt Lüscher u. a., 2., durchgesehene und korrigierte Aufl., Robert Walser-Studien 3 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2019), 10.

92 Frauke Berndt und Stephan Kammer, „Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit“, in *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, hg. von Frauke Berndt und Stephan Kammer (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 8.

93 Eugen Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie* (Berlin: Julius Springer, 1916), 92. Hervorhebung i. O.

94 Bleuler, 92.

Vom psychiatrischen Kontext anfangs des 20. Jahrhunderts abstrahiert und für die Zwecke dieser Studie fruchtbar gemacht, lässt sich Ambivalenz mit Zygmunt Bauman, wie oben gesehen, definieren als „die Möglichkeit, einen Gegenstand oder ein Ereignis mehr als nur einer Kategorie zuzuordnen“.⁹⁵ Wie bei Bleuler hat Ambivalenz „Unentschieden zur Folge“ weshalb sie „als Unordnung“ erfahren wird.⁹⁶ Im Konflikt verschiedener Alternativen impliziert Ambivalenz „eine Denkfigur des ‚Sowohl-als-auch‘, [...] eine Dialektik, die nicht in eine Synthese mündet.“⁹⁷ In diesem Zustand der Ambivalenz sind „gleichwertige, gleichzeitige, aber zueinander antagonistische Skripte“ wirksam.⁹⁸ Für Ambivalenz sind der „Handlungsverzicht, das Zaudern, Schwanken und Aufschieben von Entscheidungen“ in diesem vielfältigen Handlungs- und Deutungsangebot zentral.⁹⁹

Ambivalenz kann sich sowohl auf die narrative Struktur eines Textes wie auf dessen übergeordneten Sinn, auf die „narrative Detailstruktur (Mikroebene), aber auch [auf] die Gesamtbedeutung der Narration (Makroebene)“ beziehen.¹⁰⁰ Dies geschieht mit verschiedenen narrativen Verfahren, wie „*Vagheit* (Unbestimmtheit), *Ambiguität* (Mehrdeutigkeit) und *Brüche[n]*, aber auch verschiedene, miteinander konkurrierende *Erklärungsmuster* innerhalb einer Erzählung“ sind zur Ambivalenz dazuzurechnen.¹⁰¹

Die vorliegende Studie greift auf dieses Bedeutungsspektrum des Ambivalenzbegriffs zurück, um eine große Vielfalt an ambivalenten Strukturen, sowohl auf der Ebene der Semantik, der erzählten Geschichte, als auch des Erzählens selbst, bei den drei Autoren Fontane, Walser und Kafka herausarbeiten zu können.

Für die weitere Analyse wird es hilfreich sein, die Begriffe der Kontingenz und Ambivalenz mittels der basalen narratologischen Unterscheidung von

95 Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, 13.

96 Bauman, 13.

97 Lüscher, „Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen. Eine transdisziplinäre Annäherung“, 15.

98 Stephan Kammer, „Krisis‘ (1928/1929). Robert Walsers Ambivalenznarrativ“, in *Robert Walsers Ambivalenzen*, hg. von Kurt Lüscher u. a., 2., durchgesehene und korrigierte Aufl., Robert Walser-Studien 3 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2019), 180.

99 Kammer, 181. Interessant ist hier auch der Aspekt des Krisennarrativs, wie ihn Stephan Kammer herausarbeitet: Der Aufschub des Entschlusses korrespondiert mit der „in Krisengegenwarten gebotene[n] Ablösung von Handlung durch Erzählungen.“ Kammer, 181. Kammer zeigt in seiner Lektüre von Robert Walsers spätem Prosatext *Krisis*, wie dieser den verbreiteten zeitgenössischen Diskurs um die Krise aufnimmt und in seiner Ironie äußerst ambivalent darstellt.

100 Abel, Blödorn und Scheffel, „Ambivalenz und Kohärenz“, 5.

101 Abel, Blödorn und Scheffel, 5. Hervorhebung i. O.

story und *discourse* zu präzisieren. Kontingenz lässt sich auf der Ebene der *story* verorten. Sie wird von den Figuren erlebt und steht im Gegensatz zur Notwendigkeit bzw. der Selbstverständlichkeit eines Geschehnisses, also dem ordnungsgemäßen Ablauf. Wenn etwa in Fontanes *Stechlin* der konservative Woldemar die ebenfalls konservative Armgard der progressiven Melusine vorzieht, so ist dies vor dem Hintergrund der Romanhandlung naheliegend und bleibt also im Rahmen der erwarteten Ordnung. Der Erzähler kann dabei die Kontingenz der Ereignisse mehr oder weniger stark durchscheinen lassen. Auf der Ebene der Beschreibung und Bewertung, im *discourse*, operiert die Ambivalenz. Dies gilt sowohl für die Figuren, die ein Ereignis in seiner Bedeutung ambivalent beschreiben können – etwa die Diskussion über die Bedeutung der Textilfärberei „Spindlersfelde“ für die „Damen“ –, als auch für den Erzähler des Ereignisses: Ein Ereignis oder ein Diskurs wird aus verschiedenen Perspektiven erzählt und unterschiedlich kommentiert, ohne dass die Erzählung eine Haltung favorisiert. Auch die Erzählung in ihrer Gesamtheit nimmt durch die Verfahren, mittels denen sie Meinungen darstellt, Positionen ein. Sie kann eine Selbstverständlichkeit subtil als kontingent darstellen oder einen Zufall als notwendiges Ereignis im Rahmen einer übergeordneten Kausalität. Bei Fontane gilt dies besonders für die oben genannte Heirat zwischen Woldemar und Armgard, die, wie später deutlich wird, trotz Kontingenz – auch Melusine ist wählbar – gerade der Ordnung wegen geschehen muss. Die Selbstverständlichkeit mit der Woldemar sich gleichwohl für Armgard entscheidet, die nicht aus der *story* motiviert ist, lässt sich als Konstruktion von Ordnung lesen, die gerade in ihrer Kontingenz eine Ambivalenz offenbart, die die Ordnung wiederum relativiert und schwächt. So wird deutlich, dass die Begriffe der Kontingenz, Ambivalenz, Notwendigkeit und Ordnung in einem komplexen Beziehungsnetz zueinanderstehen.

1.4 Vorgehen

Was die oben diskutierten Positionen von Bauman, Simmel, Bergson und Mauthner sichtbar machen, ist, dass Ordnung in der Moderne erst hergestellt werden muss und als Konstruktion kontingent bleibt. Um die Jahrhundertwende hat sich sowohl die gesellschaftliche Ordnung, wie auch die Beschreibung derselben kompliziert. Mit dieser Komplizierung geht eine Unsicherheit einher, die den prekären Status der Ordnung spiegelt.

Für die Literatur lässt sich der Ordnungsbegriff in zweierlei Hinsicht fruchtbar machen. Zum einen für die Analyse der Darstellung von Ordnung auf der Inhaltsebene, also die soziale, politische, technologische, topografische

Semantik. Zum anderen lassen sich die Verfahren der Herstellung narrativer Ordnung untersuchen, die ihrerseits eine gewisse Ordnung aufweisen und sich zu anderen Ordnungen in Bezug setzen. Dies wurde eingangs mit der Lektüre von Robert Walsers *Simon. Eine Liebesgeschichte* skizziert. Gerade die für diese Arbeit zentralen Autoren Walser, Franz Kafka und Theodor Fontane haben ihre je eigenen Methoden, wie sie Ordnung herstellen, konzeptualisieren und unterwandern. Im prekären Erzählen etablieren sie prototypische Strategien in Darstellung und Umgang mit dem Ordnungsproblem der Moderne.

Der Begriff der Ordnung wird hier also auf verschiedenen Ebenen verwendet und diskutiert: Als diskursiver Kontext der Autoren, als dargestellte Ordnung auf der Inhaltsebene, als in dieser Darstellung evaluierte und konzeptualisierte Ordnung und insbesondere als Ordnungsverfahren im Erzählen, das wiederum Erzählordnungen aufweist, thematisiert und zitiert. Die lange Geschichte des Begriffs und seine Bedeutungsvielfalt erfordern eine dezidierte Beschränkung der Diskussion desselben auf die Zwecke dieser Studie: Die vorliegende Studie leistet eine Bearbeitung des narrativen Ordnungsproblems bei Fontane, Kafka und insbesondere Walser und konturiert damit den Begriff des prekären Erzählens. Dieses Konzept des prekären Erzählens ermöglicht einen differenzierten Blick auf die Spezifika der genannten Autoren und Texte, ihren Bezug zur Ordnung sowie ihr Verhältnis zur Epoche vor dem Hintergrund des Ordnungsproblems. Vor allem stellt der Begriff des prekären Erzählens ein Konzept zur Debatte, das Erzählformen, die gemeinhin durch Negationen als defizitär beschrieben werden, positiv als Ordnungsleistungen bestimmen kann. Diese Studie wirft ein neues Licht auf die narrative Herstellung und Thematisierung von Ordnungen, entwickelt daraus den Begriff des prekären Erzählens und stellt so auch überraschende Bezüge zwischen den Autoren und ihrem Zeitkontext her.

In dieser Einleitung wurde auf die Problematik des prekären Erzählens in der Moderne aufmerksam gemacht. Das methodische Vorgehen wurde dargelegt und die Verwendung des Ordnungsbegriffs geklärt. Der Begriff der Ordnung wurde konturiert und das Ordnungsproblem der Moderne diskutiert. Diese Vorarbeit erlaubt es nun im Folgenden, textnah zu argumentieren und die Beziehung von Ordnungsbildung und Unordnung als prekäres Erzählen zu analysieren.

Im Zentrum des zweiten Kapitels steht die narrative Kontrolle der Ambivalenz in Theodor Fontanes Alterswerk *Der Stechlin*. Im *Stechlin* wird die Ambivalenz der Moderne in engen, narrativen Bahnen geführt. Trotz aller Kontrolle ist sie als Motor für die Entfaltung der Geschichte unentbehrlich. Fontanes Strategie im Umgang mit dem Ordnungsproblem ist ein überdeutliches Verstecken, Lenken und Kontrollieren der, mit Bauman, in ihrem Wesen

jedoch unkontrollierbaren Ambivalenz. Mit vielfältigen semantischen und narrativen Verfahren zeigt *Der Stechlin* eine Welt, deren Ordnung zerfällt und nur von der Erzählung selbst noch zusammengehalten werden kann, die in dieser Künstlichkeit jedoch prekär ist. Vor diesem Hintergrund werden die Texte Robert Walsers und Franz Kafkas in ihrer Ausrichtung deutlich als vielfach gebrochene und widersprechende Fortführungen Fontanes lesbar.

Das dritte Kapitel ist Robert Walser gewidmet, der deshalb den Schwerpunkt dieser Studie bildet, weil sich bei ihm das prekäre Erzählen besonders deutlich und vielfach reflektiert als Performanz zeigt. Die Performanz stellt die Basis für zahlreiche, herkömmliche Formen des Erzählens unterwandernde Erzählverfahren als ortlose und häufig paradoxe Herkunft des Erzählens. Drei Verfahren des prekären Erzählens stehen bei Walser im Zentrum: Insbesondere im Frühwerk wird explizit die Grenze von Erzählung und Bild verhandelt. In der Walser-Forschung bislang am ausführlichsten diskutiert wurde das Verfahren der Digression, die hier hauptsächlich an *Der Spaziergang* und am „*Räuber*“-Roman sowie an zwei späten Prosastücken diskutiert wird. Sichtbar werden dabei auch Verbindungslinien vom *Spaziergang* zum „*Räuber*“-Roman in der Radikalisierung der Spaziergänger-Figur wie der Erzähler-Spaltung. Schließlich wird Walsers Strategie des performativen Erzählens analysiert, das den Akt des Erzählens als Ursache der Erzählung selbst vorstellt und damit einen zentralen Aspekt des prekären Erzählens betont. Das Kapitel findet seinen Abschluss in einer Analyse der Figurationen des Erzählens, die die prekären Erzählverfahren in der Metapher des Essens fassen. Fern davon, Vollständigkeit anzustreben, ist das Textkorpus bei Walser umfangreicher als bei Fontane und Kafka und bildet alle Werkphasen ab.

Auf der Basis der Analyse der Texte Robert Walsers wird im vierten Kapitel Franz Kafkas ‚Bau-Konvolut‘ als eine geradezu gegensätzliche Umgangs- und Ausdrucksweise mit dem Ordnungsproblem der Moderne lesbar. Diese besteht insbesondere in einer Konzentration des Problems auf inhaltlicher Ebene, auf einer Destabilisierung der Semantik, einer Prekarisierung der Erzählordnung durch alogische Zeit- und hintergründige Raumkonstruktion, wie einer logisch unmöglichen Erzählstimme. In der narrativen Tendenz zur Performanz im *Bau* wird auch eine deutliche Parallele zu Walser sichtbar.

Auf die Analyse der narrativen Verfahren zur Herstellung von Ordnung in den textzentrierten Kapiteln folgt im fünften Kapitel eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer narratologischer Theoriebildung. Mit Marie-Laure Ryans *modes of narrativity*, Monika Fluderniks ‚*natural*‘ *narratology*, dem Konzept der *unnatural narratology* sowie einer Diskussion der *antinarratives* wird eine theoretische Rahmung und Differenzierung des prekären Erzählens erzielt.

Kontrollierte Ambivalenz. Theodor Fontanes *Der Stechlin*

Rund zehn Jahre nach Erscheinen des ersten Manifests der Modernen, der zehn Thesen der *Freien litterarischen Vereinigung Durch!* von 1886, schrieb Theodor Fontane seinen letzten Roman *Der Stechlin*.¹⁰² Im Roman lamentieren konservative Figuren über den sogenannten Fortschritt und die aufkommende Demokratisierung; Adelige dominieren das Figurenarsenal. Die Großstadt Berlin ist zwar einer der prägenden Schauplätze, in der Darstellung jedoch kaum vom ländlichen Anwesen Stechlin zu unterscheiden. Die Lebensweise der Figuren ist mehr oder weniger überall die gleiche; die Erzählweise und das Setting des *Stechlin* scheinen eher der Epoche des Realismus denn der Moderne zuzugehören.¹⁰³

Was sich auf den ersten Blick als ein konservatives, dem Vergangenen zugewandtes Unterfangen präsentiert, ist entschieden an der Gegenwart ausgerichtet, behandelt *Der Stechlin* doch eine Vielzahl von Themen der Moderne. Explizit wird diese selbst reflektiert.¹⁰⁴ Auch hinsichtlich der narrativen Verfahren nimmt *Der Stechlin* moderne Elemente auf. Nicht umsonst wird Theodor Fontane als „Dichter des Übergangs“ bezeichnet, was für den *Stechlin* ganz besonders zutrifft.¹⁰⁵ Geschrieben wurde der Roman in den Jahren 1895

102 Das Manifest ist wiederabgedruckt in: Wunberg, *Die literarische Moderne*. Vgl. zum Manifest auch Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*, 13–33.

103 Dass die Diskussion um die Rolle des Adels um die Jahrhundertwende durchaus aktuell war, zeigt Monika Wienfort, „Fontane und der Adel. Beobachtungen zum Stechlin“, *Fontane-Blätter*, Nr. 76 (2003): 126–133.

104 Die Selbstthematizierung der Moderne lässt sich als Kriterium für die Zugehörigkeit zu derselben verstehen. Diese ist „nicht ausschließlich an eine spezifische Schreibweise und Ästhetik, sondern auch an eine Haltung der gesellschaftlichen Moderne gegenüber zu knüpfen [...]. Moderne wäre sodann die kategorische und permanente Hinterfragung von Modernisierungsprozessen“. Kiesel und Becker, „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“, 13.

105 Vgl. Patricia Howe, Hrsg., *Theodor Fontane. Dichter des Übergangs. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft 2010*, Fontaneana (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013).

Gerade dieser Aspekt der Form, die heute als das eigentlich ‚Moderne‘ von Fontanes *Stechlin* angesehen wird, gab Anlass zu Diskussionen über dessen literarische Qualität. Robert Walser gesellte sich zu den Bewunderern des Spätwerks und soll zu Carl Seelig in dessen *Wanderungen mit Robert Walser* gesagt haben: „Wie haben Gottfried Keller,

bis 1897. Fontane veröffentlichte den Text zunächst in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Über Land und Meer*. Im Oktober 1898, mit Impressum 1899, erschien *Der Stechlin* in Buchform im Verlag F. Fontane & Co seines Sohnes.

In Briefen an Paul Schlenther und Carl Robert Lessing von der Vossischen Zeitung beschreibt Fontane den *Stechlin* als „politischen Roman“. ¹⁰⁶ Eine Behauptung, die sich nicht nur dadurch bestätigt sieht, weil die Figuren darin politisieren und politische Wahlen stattfinden, sondern auch, weil Politik in einem weiteren Sinn als das Verhandeln von Ordnungsmodellen verstanden werden kann. Die Oppositionen zwischen den Ständen, der Bedeutungswandel des Adels, das aufkommende Bürgertum und die Sozialdemokratie, die Soziale Frage sowie die Veränderungen von Geschlechterrollen sind im

C. F. Meyer und Theodor Fontane ihre schöpferischen Kräfte für das Alter aufgespart! Gewiß nicht zu ihrem Nachteil.“ Carl Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser* (St. Gallen: Tschudy, 1957), 34.

Thomas Mann bemerkte zum *Stechlin*: „Wenn *Effi Briest* in sozialetischer Hinsicht am weitesten über Fontanes Epoche hinausreicht, so ist es der *Stechlin*, der dies in artistischer Beziehung tut, der Wirkungen kennt, Kunstreize spielen läßt, die weit über allen bürgerlichen Realismus hinaus liegen.“ Thomas Mann, „Anzeige eines Fontane-Buches [1919]“, in *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hg. von Heinrich Detering u. a., Bd. 15.1: *Essays II 1914–1926*, hg. von Hermann Kurzke (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002), 271. In dieser ausführlichen Rezension zu Conrad Wandreys *Theodor Fontane* stimmt Mann in das Lob auf *Effi Briest* als Höhepunkt des Schaffens des Autors ein, verteidigt jedoch den *Stechlin* resolut gegen Wandreys Vorwurf von „Verfalls- und Verarmungsmerkmalen“. Mann, 269. Wandrey beobachtet am *Stechlin* eine Verselbstständigung der Sprache: „Fontanes Gesprächstechnik versagt, genauer, sie verselbständigt sich. Sie hatte bisher als bewährtestes Mittel seiner epischen Kunst immer im Dienst einer künstlerischen Idee gestanden, nun wird sie aus einem Mittel zum Selbstzweck. Das entscheidet dichterisch über Art und Wert des *Stechlin*.“ Conrad Wandrey, *Theodor Fontane* (München: C. H. Beck, 1919), 301f. Interessanterweise leitet Wandrey daraus eine neue Lektürestategie ab: „Des Wertvollen im *Stechlin* vermag sich erst der zu bemächtigen, der mit den stofflichen Vorgängen und Vorwänden des Buches bekannt ist und nun willkürlich auf ein beliebiges Kapitel zurückgreifen kann, um es losgelöst, in reinem Fürsichsein, zu genießen.“ Wandrey, 305.

Die gegensätzliche Bewertung des *Stechlin* als „Gipfel Fontanescher Erzählkunst“, als „ein zukunftsweisendes Romanwerk“ oder als „uferlose[s] Geplauder eines anekdotenliebenden Greises“ betont auch Christian Grawe noch 1987. Christian Grawe, „Fontanes neues Sprachbewußtsein in ‚Der Stechlin‘“, in *Sprache im Prosawerk. Beispiele von Goethe, Fontane, Thomas Mann, Bergengruen, Kleist und Johnson*, 2. Aufl. (Bonn: Bouvier, 1987), 39. Fontane sei mit dem *Stechlin* „auf dem Wege zum Roman des 20. Jahrhunderts“, der damit „eine neue Stufe seiner Romankunst“ erreiche und ein „neues Sprachbewußtsein“ entwickle, so Grawes Ansicht. Grawe, 43.

106 *Brief an Paul Schlenther, Berlin, 21.12.1895* und *Brief an Carl Robert Lessing, Karlsbad, 8.6.1896*, beide in: Theodor Fontane, *Der Stechlin. Roman. Kritische Ausgabe*, hg. von Peter Staengle, Edition Text 1 (Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, 1998), 395f. Im Folgenden als Sigle DS abgekürzt.

Vorder- und im Hintergrund präsent und werden als Ordnungsprobleme greifbar. Der große Konflikt des Romans ist die Dynamik der Moderne, die mit Zygmunt Bauman als Zusammenspiel von Ordnung und Ambivalenz beschrieben wurde. In diesem Sinn ist *Der Stechlin* ein Ordnungsroman: Er hat Ordnung zum Thema, nimmt selbst eine ordnende Funktion in narrativer Hinsicht wahr und stellt diese Funktion wiederum zur Diskussion, indem er auf dieses Verfahren hinweist.

Das Politische am Roman ist auch seine Aktualität: Fontane verstand den *Stechlin* als „Zeitroman“, in den die Zeit, in der er verfasst wurde, eingeschrieben ist. Neben der Thematik des Modernen sind auch die Verfahren und die Form des Romans *Der Stechlin* durchaus geprägt von modernen Techniken. Darunter ist der Umstand zu zählen, dass es sich um einen „Sprachroman“ handelt, in dem die Handlung von sekundärer Bedeutung ist.¹⁰⁷ Fontane beschreibt in einem häufig zitierten Briefentwurf an Adolf Hoffmann, den Herausgeber von *Über Land und Meer*, im Vorfeld der Publikation des Romans als Fortsetzungsgeschichte in der Zeitschrift, die Art und Weise des Erzählens folgendermaßen:

[D]ieser Stoff wird sehr wahrscheinlich mit einer Art Sicherheit Ihre Zustimmung erfahren. Aber die Geschichte, das was erzählt wird. Die Mache! Zum Schluß stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht. Von Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannungen und Überraschungen findet sich nichts.¹⁰⁸

Dieser Fokus auf die Erzählverfahren ist ein weiterer Hinweis auf die Modernität des Romans. In demselben Briefentwurf hebt Fontane hervor, dass dies die adäquate Form des Zeitromans sei: „Natürlich halte ich dies nicht nur für die richtige, sondern sogar für die gebotene Art, einen Zeitroman zu schreiben“.¹⁰⁹

In der hier artikulierten Poetik, in der die Bedeutung des *discourse* unterstrichen wird, findet sich eine Position, die der Form eines Textes ebenso Bedeutung und Aussagekraft beimisst, wie dem Inhalt des Textes. Insofern lässt sich Fontanes vielzitierte Äußerung aus dem erwähnten Briefentwurf an

107 Thomas Mann spricht in seinem die Fontane-Rezeption prägenden Essay *Der alte Fontane* von einer zunehmenden „Verflüchtigung des Stofflichen“ in Fontanes Spätwerk. Thomas Mann, „Der alte Fontane“, in *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hg. von Heinrich Detering u. a., Bd. 14.1: *Essays I. 1893–1914*, hg. von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002), 262.

108 Brief an Adolf Hoffmann (Briefentwurf), Berlin, Mai oder Juni 1897, in: DS 398.

109 Brief an Adolf Hoffmann (Briefentwurf), Berlin, Mai oder Juni 1897, in: DS 398.

Hoffmann, es handle sich beim *Stechlin* um eine „Idee, die sich einkleidet“¹¹⁰, auch mit Betonung auf das Einkleiden lesen. Das Einkleiden, so will es Fontane verstanden wissen, sei „[a]lles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, und mit ihnen die Geschichte.“¹¹¹ Auch die Hauptfigur des Romans, Graf Dubslav von Stechlin, „ließ sich gern was vorplaudern und plauderte selber gern.“ (DS 9)¹¹²

Im *Stechlin* wird zwar viel erzählt, aber kaum mit handlungstechnischer Substanz im Sinn von sich aufbauenden Sequenzen und Motivierungen. Dieses Erzählen rückt Fontane in die Nähe von Robert Walser, der für sein ereignisloses Erzählen und seine Plauderei bekannt ist.¹¹³ Wie sich im Verlauf der Analyse zeigen wird, sind Fontane und Walser gerade hinsichtlich der Kategorie der Ordnung in eine Relation zu bringen. Persifliert Walser die Ordnung und ihre realistischen Verfahren, indem er sie in metanarrative Widersprüche treibt, so versucht Fontane die Ordnung mit seinen dominanten Erzählverfahren vor dem Auseinanderbrechen zu bewahren; gerade dadurch betont er die ambivalente Verfassung ebendieser Ordnung, setzt doch gerade die Notwendigkeit, die Ordnung zu schützen, eine Gefährdung derselben voraus.¹¹⁴ Auch zu Franz Kafka sind Parallelen deutlich. Diese liegen im Modellhaften des *Stechlin*, das, wenn auch in anderer Absicht und Wirkung, in seinem

110 Brief an Adolf Hoffmann (Briefentwurf), Berlin, Mai oder Juni 1897, in: DS 398.

111 Brief an Adolf Hoffmann (Briefentwurf), Berlin, Mai oder Juni 1897, in: DS 398.

112 Zitiert wird *Der Stechlin* unter der Sigle DS nach der kritischen Ausgabe, die 1998 im Stroemfeld Verlag erschienen ist. Die *Große Brandenburger Ausgabe* wurde v. a. des Apparats wegen verwendet, vgl. Theodor Fontane, *Der Stechlin*, in *Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe*, hg. von Gotthard Erler, fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering, Bd. 1.17, hg. von Klaus-Peter Möller (Berlin: Aufbau, 2001). Beide Ausgaben geben den Erstdruck der Buchausgabe wieder, die Stroemfeld-Ausgabe dazu alle Varianten zu den Zeitschriftendruckern.

113 Vgl. dazu in Bezug auf den *Stechlin* und *Jakob von Gunten*: „Dieses um das Problem der Nullstelle kreisende Erzählverfahren rückt Theodor Fontane in die Nähe des fünfzig Jahre jüngeren Robert Walser; der alte Dubslav von Stechlin figuriert als ein Vorläufer Jakob von Guntens in Walsers gleichnamigem Berlin-Roman, der zehn Jahre nach dem *Stechlin* erscheint. Eine Genealogie der Moderne hätte folglich neben Walsers entsprechend auch Fontane zu berücksichtigen.“ Ursula Amrein und Regina Dieterle, „Einleitung“, in *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*, hg. von Ursula Amrein und Regina Dieterle (Berlin, New York: De Gruyter, 2008), 11. Vgl. dazu auch: Margret Walter-Schneider, „Von Wetterfahnen, Schönheitskursen und Straßmalern. Über das Moderne in Fontanes ‚Stechlin‘“, in *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*, hg. von Ursula Amrein und Regina Dieterle (Berlin, New York: De Gruyter, 2008), 113–126.

114 So argumentiert auch Zygmunt Bauman, um die Beziehung zwischen Moderne und Ordnung darzustellen: Ordnung wird erst dann thematisiert, wenn sie prekär wird. Siehe Kap. 1.2.1 Ordnung und Ambivalenz (Bauman), S. 15ff. oben.

Formbewusstsein an Kafkas *Bau* erinnert. Wie der Bau ein abgeschlossenes System darstellt, so scheint dies auch für den Stechliner Kosmos zu gelten. Fontane schließt also, insbesondere mit dem *Stechlin*, dezidiert an die moderne Literatur der Jahrhundertwende an und bereitet die spätere Auseinandersetzung mit Ordnung und Erzählung vor.¹¹⁵

Bei aller Betonung des Modernen und der Ambivalenz des *Stechlin* darf doch dessen genuine Ordnung und Ordentlichkeit nicht aus dem Blick geraten. Dabei fällt insbesondere das syntaktische Erscheinungsbild auf: 46 nummerierte Kapitel werden in der Buchpublikation zu neun mit Überschriften versehenen Teilen zusammengefasst, die mehrheitlich thematisch bindend sind. Die nummerierten Kapitel wiederum sind in mit drei Sternchen gekennzeichnete Abschnitte unterteilt, die zeitliche oder räumliche Sprünge markieren.¹¹⁶

Die erzählte Welt ist übersichtlich gestaltet und gliedert sich in zwei Handlungsräume – Grafschaft Ruppın mit Stechlin, Kloster Wutz und den Verbindungswegen sowie Berlin – und wenige Schauplätze, die untereinander verbunden sind.¹¹⁷ Die Erzählung ist geformt durch vielfältige Spiegelungs- und Symmetrieverhältnisse. Diese prägen mehrere Ebenen, reichen von Wiederholungen einzelner Wendungen und Worte, über thematische und motivische Verkettungen, bis zur Figurengestaltung und deren binären Beziehungen.¹¹⁸ Über dieses deutlich konturierte Beziehungsnetz wird versucht, der

115 Vgl. dazu Charlotte Jolles, die den *Stechlin* in engen Bezug zu Thomas Manns *Zauberberg* als typischem Roman der Moderne setzt: „Es ist die Obliegenheit dieses Romans, die Auflösung alter Ordnungen und das Hervortreten neuer Mächte in all ihren politischen, sozialen und kulturellen Aspekten aufzuzeigen, ebenso wie der *Zauberberg* es für eine spätere Zeit tut, wo die Desintegration bereits weiter fortgeschritten und die Spannungen explosiver geworden sind.“ Charlotte Jolles, „Der Stechlin“. Fontanes Zaubersee“, in *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks*, hg. von Hugo Aust (München: Nymphenberger Verlagshandlung, 1980), 252.

116 Peter Demetz glaubt, dass es Fontane darum ging, „die inneren Ansätze einer Gliederung graphisch zu betonen und zu verstärken“, da Fontane „beunruhigt“ gewesen sei wegen der Handlungsarmut des Romans. Peter Demetz, *Formen des Realismus. Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*, Literatur als Kunst (München: Hanser, 1964), 180.

117 Grundlegend für die Literaturgeografie und ihre Begrifflichkeiten ist Barbara Piatti, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* (Göttingen: Wallstein, 2008).

118 Vgl. dazu etwa Gerhart von Graevenitz, der dies eindrücklich an einigen Figuren belegt: „Der alte Stechlin war geteilt in Paradoxe, verdoppelt im alten Barby, Melusine geteilt in Fisch und Frau und verkehrt gespiegelt in ihrer Antipodin. Die Paare ließen aus zwei Hälften ganze Grotesken entstehen, Rex und Czako, die Prinzessin Ippe-Büchsenstein und ihr Oberförster, Nonne und Molchow, ‚halb Eisklumpen, halb Bratapfel‘, ‚Schnecken‘ eben ‚mit gehörnten Ochsenköpfen‘.“ Gerhart von Graevenitz, *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre* (Konstanz: Konstanz University Press, 2014), 733.

Komplexität der Handlung, der Vielzahl an Figuren und verhandelten Diskursen Herr zu werden.

Ausgehend von der semantischen Vieldeutigkeit des Namens Stechlin wird die ordnungsrelevante Funktion der Liebe zwischen Woldemar und Armgard in den Blick genommen. Darauf rückt der Komplex um Technik, Industrialisierung und die Soziale Frage ins Zentrum sowie die Ambivalenz der politischen Positionierungen. Anschließend werden narrative Strategien der Ordnungsherstellung auf formaler Ebene untersucht. Schließlich wird die Bedeutung der spezifischen „Gesinnung“ in seiner Ambivalenz des *Stechlin* diskutiert sowie die Figurationen des Ausbruchs diskutiert.

2.1 Ambivalenz der Namensgebung. Die vielen „Stechline“

Das Ordnungsprogramm des Romans *Der Stechlin* wird bereits auf den ersten Seiten entworfen. In der Ordnung des Raums, der in typisch realistischer Manier als zusammenhängende Topografie geschildert wird, findet dessen ungeachtet eine Proliferation der Semantik statt. Wie durch ein Zoomobjektiv wird eine „Seenkette“ anvisiert und schließlich auf einen See fokussiert – den See Stechlin: „Das ist der Stechlin, der *See* Stechlin.“ (DS 7, Hervorhebung i. O.¹¹⁹) Mit dieser Präzisierung, dem gesperrt gedruckten *See*, wird deutlich gemacht, dass der Begriff keineswegs so eindeutig ist, wie er zu sein scheint. Die Differenzierung erzeugt eine Ambivalenz, was die Bedeutungen des Namens Stechlin angeht und gibt gleichzeitig Ursache zu weiteren Präzisierungen. Der selbstaufgelegte Zwang zum Ordnen der verschiedenen Träger desselben Namens ist die treibende Kraft des Anfangs und der Anstoß der Textbewegung.

Aber nicht nur der See führt diesen Namen, auch der Wald, der ihn umschließt. Und Stechlin heißt ebenso das langgestreckte Dorf, das sich, den Windungen des Sees folgend, um seine Südspitze herumzieht. (DS 7)

In Vogelflugperspektive wird nun das Dorf präsentiert, das eine schmale Gasse prägt, die bis zum Ausgang des Dorfes und darüber hinaus zu einer Brücke führt, die zu einem Herrenhaus, dem „Stechlin, *Schloß* Stechlin“ (DS 8, Hervorhebung i. O.), leitet. Neben dem Schloss trägt auch dessen Bewohner und Besitzer diesen Namen: „Und wie denn alles hier herum den Namen Stechlin führte, so natürlich auch der Schloßherr selbst. Auch *er* war ein Stechlin.“ (DS 9, Hervorhebung i. O.) Später wird auch der Sohn des Schlossherrn Dubslav von

119 Im Original wird Sperrdruck verwendet, der hier kursiv wiedergegeben wird.

Stechlin, Woldemar, Stechlin genannt.¹²⁰ Nicht zuletzt bezeichnet der Name auch das Buch, den Roman selbst. Der Name Stechlin wird polysemantisch aufgefächert und auf verschiedene Objekte auf mehreren Ebenen angewandt.¹²¹

Die Differenzierung der Namensgebung und -bedeutung hat eine doppelte Funktion. Zum einen werden durch Exklusion klar umrissene Identitäten, Gegenstände und Toponyme etabliert und voneinander abgegrenzt. Zum anderen entsteht durch die Polyvalenz eine Ambivalenz in der Referenz des Signifikanten auf das Signifikat. Die semantische Vieldeutigkeit des Namens wirkt gleichzeitig vereinernd und differenzierend. Indem der Roman diese Bedeutungsvielfalt deutlich macht, zeigt sich gleich zu Beginn, dass es um mehr geht, als nur um die Figur Dubslav von Stechlin, den Adel oder eine Liebesgeschichte. Vielmehr steht ein ganzes Ordnungssystem auf dem Spiel, wie es in den vielinterpretierten Schlussworten von Melusine mitschwingt, die im präzisen Bezug zum Beginn stehen: „[E]s ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*.“ (DS 387, Hervorhebung i. O.)¹²²

Dieses affirmierte Ordnungssystem ist komplex. Es besteht, wie zu sehen sein wird, aus Politik, Herrschaftsverhältnissen, der richtigen Gesinnung, der Kirche, topografischen Elementen und der Verbindung des Systems mit der Welt im „Globalisierungssymbol“¹²³ des Sees Stechlin. Die Kohäsion dieser Ordnung kann nur mit ambivalenten und mehrdeutigen Bezügen sichergestellt werden, die in der Vieldeutigkeit des Namens Stechlin ihr Zentrum haben.¹²⁴

120 So zum Beispiel in einem Gespräch der Freunde Rex und Czako (DS 199), ohne dies in der ausführlichen Art des Romananfangs zu kommentieren.

121 Peter James Bowman baut seine Lektüre darauf auf, dass er nur zwei Signifikate von Stechlin anerkennt: „There is, then, a deep kinship between the two Stechlins, the lake and the man. For the interrelatedness represented by the lake and the *Gesinnung* embodied by Dubslav are complementary.“ Peter James Bowman, „Fontane’s ‚Der Stechlin‘. A Fragile Utopia“, *The Modern Language Review* 97, Nr. 4 (2002): 881. Hervorhebung i. O. Dagegen betont Liselotte Grevel die „Bedeutungserweiterung [...] im Bereich der Eigennamen“. Liselotte Grevel, „Das Alte und das Neue. Ambivalenz und Eindeutigkeit in Theodor Fontanes Roman ‚Der Stechlin‘“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127, Nr. 4 (2008): 518. Charlotte Jolles nennt es „[e]ine fünffältige Einheit: See, Wald, Dorf, Schloß und Schloßherr.“ Jolles, „Der Stechlin“. Fontanes Zaubерsee“, 246.

122 Das gesperrt gedruckte „der Stechlin“ ist zusätzlich abgesetzt und zentriert gedruckt.

123 Rolf Parr, „Kongobecken, Lombok und der Chinese im Hause Briest. Das ‚Wissen um die Kolonien‘ und das ‚Wissen aus den Kolonien‘ bei Theodor Fontane“, in *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*, hg. von Konrad Ehlich (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002), 216.

124 In der Forschungsliteratur zum *Stechlin* ist die Frage der textimmanenten Struktur immer wieder Thema. Frühe Arbeiten betonen die Formlosigkeit des Romans und interpretieren diese als Ausdruck von Fontanes zunehmender Altersschwachheit. So etwa Conrad Wandrey: „Nun [nach *Effi Briest*] folgt der rasche Abstieg, der schnelle Verfall. [...] Der *Stechlin* zeigt ein deutliches Ermatten, ein Wissen beinahe um das Ende auch

Schon in dieser Anfangssequenz wird die Technik entfaltet, mittels einer sich zunehmend weiter entwickelnden Differenzierung eine Ordnung unter die Phänomene zu bringen, was zugleich eine wachsende Ambivalenz zeitigt. Die Präzisierung des Namens Stechlin folgt den Darstellungsnormen des poetischen Realismus und läuft als geordnetes Nacheinander kontrolliert ab. Die Komplexität und das Potenzial der Ambivalenz zeigen sich erst auf der Ebene der Semantik und der symbolischen Ordnung. In der Begrifflichkeit der Narratologie lässt sich formulieren, dass die *story* mit Unordnung zu kämpfen hat, der *discourse* jedoch sehr ordentlich vorgeht. Semiotisch gesprochen ist das Signifikat nicht deutlich, wohl aber der Signifikant.

Der Anfang des *Stechlin* versucht mittels Differenzierung die Mehrdeutigkeit in eine Ordnung zu bringen. Dies hat zwei gegensätzliche Wirkungen. Zum einen gelingt es der Erzählung durch das ordentliche Erzählverfahren, in dem eine Bedeutung nach der anderen erläutert und der Topografie entsprechend aneinandergereiht wird, sich souverän und ordentlich zu präsentieren: Die Erzählung hat die Bedeutungsvielfalt unter Kontrolle, vermag diese zu bändigen und eindeutig zu sein. Darin äußert sich die Textintention, für eine ganz bestimmte Ordnungsform Partei zu ergreifen.¹²⁵ Dass die Kontrolle von

der dichterischen Aktivität.“ Wandrey, *Theodor Fontane*, 294. Peter Demetz vergleicht den Fontane des *Stechlin* mit einem „Zauberkünstler“ in seiner „Abschiedsvorstellung“, der „noch einmal spielen will“ oder „müde geworden“ ist. Demetz, *Formen des Realismus*, 183.

Dies obwohl Thomas Mann in seinem für die Rezeption Fontanes sehr einflussreichen Essay *Der alte Fontane* schon 1910 dessen Alterswerk als sein eigentliches Werk herausarbeitete. Vgl.: Mann, „Der alte Fontane“. Siehe FN 105, S. 39f. oben.

Die Frage nach der scheinbaren Strukturlosigkeit nimmt auch Eric Miller zum Ansatzpunkt seiner Studie zum *Stechlin*: „Kein Versuch, den *Stechlin* zu bewerten, kommt darum herum, daß Fontanes Altersroman keine augenfällige Struktur aufweist. In der Handlung ist sie jedenfalls nicht zu finden, und daraus haben viele den Schluß gezogen, er besitze gar keine Struktur und stelle einen Verfall der Schaffenskräfte dar.“ Eric Miller, „Der Stechlinsee: Symbol und Struktur in Fontanes Altersroman“, *The Journal of English and Germanic Philology* 97, Nr. 3 (1998): 352. Die Struktur findet Miller schließlich in der bereits zitierten Beschreibung des Romans von Fontane als „Idee, die sich einkleidet“, die in der engen Verwebung der vier Leitmotive Glas, Rot/Feuer, Wasser und Mauer verstärkt werde: „Die vier Leitmotive durchdringen aber jeden Teil des Romans und erweitern und vertiefen so das Gewebe der eingekleideten Idee. [...] Alle vier Leitmotive sind im See-Symbol verankert.“ Miller, 367.

¹²⁵ Bowman ist der Ansicht, dass Intention und Mittel im *Stechlin* sich widersprechen. Einem ähnlichen Ansatz wie dem der hier vorliegenden Studie zugrunde liegenden folgend, wenn auch mehr auf die rhetorischen als narrativen Verfahren bezogen, formuliert Bowman: „The novel not only reveals a ‚großer Zusammenhang der Dinge‘, but also expounds and justifies this idea. It shows, but it also tells. Its inherent contradiction is that it is a monolithic and closed presentation of an idea of interrelatedness and openness. [...] It is as if the threat to open-endedness can only be avoided by an authorial fiat which

Ambivalenz eines der zentralen Themen des *Stechlin* ist, wird ganz zu Beginn programmatisch entfaltet. Zum anderen geschieht durch diese Differenzierung genau das Gegenteil und unkontrollierte Ambivalenz wird erzeugt, die, um im Bildlichen des *Stechlin* zu bleiben, unter der glatten Oberfläche des Sees verborgen bleibt, jedoch jederzeit hervorbrechen kann. Dass die Erzählung selbst auf Ambivalenz angewiesen ist, um den narrativen Fortlauf im Sinn einer fortschreitenden Klärung und Differenzierung gewährleisten zu können, bleibt unter dieser Oberfläche verdeckt.¹²⁶ Es wird nirgends deutlicher als in der Sprache selbst, dass die Ambivalenz mit der Ordnungsarbeit einhergeht, dass sie „Zwillinge“¹²⁷ sind, wie Bauman formulierte. Sobald die Erzählung anhebt, erzeugt sie im Versuch, das zu Erzählende zu ordnen, Ambivalenzen, deren Klärung wiederum Antrieb für weiterführende Klärungen ist. Es sind dies die semantischen und narrativen Grundbewegungen des Textes, die im Folgenden an verschiedenen Themenkomplexen erläutert und präzisiert werden.

2.2 Evidenz durch Narration. Die Liebe als Stütze der Ordnung

Mit welchen narrativen Verfahren im *Stechlin* Evidenz generiert und eine bestimmte Ordnung etabliert wird, lässt sich besonders gut an der Liebesgeschichte von Woldemar und Armgard beobachten.¹²⁸ Auf das Genre

is anything but open-ended, as if the clear espousal of the idea of a free exchange of diverse discourses makes it impossible to represent the functioning of that exchange.“ Bowman, „Fontane's ‚Der Stechlin‘“, 886.

126 Vgl. zur Bedeutung der Oberfläche im *Stechlin* Graevenitz, *Theodor Fontane*, 705–740. Siehe Kap. 2.7 Der Ausbruch – kontrollierte Ambivalenz?, S. 80ff. unten.

127 Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, 17.

128 Zur Funktion der Liebe im Werk Fontanes, besonders im *Stechlin*, vgl. Anke Kramer, „Der große Zusammenhang der Dinge“. Zur Funktion des Eros in Fontanes ‚Der Stechlin‘, in *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, hg. von Maria Moog-Grünwald (Heidelberg: Winter, 2006), 181–192. Sie zeigt, wie die Liebe die Figur zum einen durch „Negation ihres Begehrens erfolgreich der bürgerlichen Ordnung eingliedern“ kann und wie sie zum anderen dazu führt, „die Gesetze der Ordnung“ zu überschreiten. Kramer, 182. Für den *Stechlin* vertritt sie die These, dass der Eros als Gesprächsthema den Zusammenhang der Dinge garantieren kann: „Die Figuren benennen die Liebe [...] mehrmals als Möglichkeit der Überwindung des Ordnungsverlustes in der Welt.“ Kramer, 186. Und: „Eros fungiert als Gesprächskitt für gefährdete Gespräche; er erscheint in *Der Stechlin* geradezu als Voraussetzung für das Vermögen, einen Zusammenhang im Gespräch herzustellen [...]. Obgleich auf der Handlungsebene praktisch nicht vorhanden, kommt dem Begehren in *Der Stechlin* also eine wichtige Funktion zu: Gespräche hervorzutreiben und aufrechtzuerhalten. Das ist in diesem Roman von zentraler Bedeutung.“ Kramer, 190.

Liebesgeschichte muss dabei mit Vorsicht Bezug genommen werden, wird doch gerade nicht erzählt, wie und warum diese beiden zueinander finden.

Die Ehe ist ein Brennpunkt der Spannung von Ambivalenz und Ordnung. Die Heirat hat die Funktion, die Kontingenz der Partnersuche in der Eindeutigkeit einer vertraglichen Regelung aufzuheben. In Theodor Fontanes Romanen wird dieses reziproke Verhältnis von Ambivalenz und Ordnung in der Institution der Ehe vielfach modelliert. Etwa in *Effi Briest* (1896), wo die Ehe als rechtliches Instrument der Ordnung eine neue Form der Ambivalenz in Effis Liebschaft zu Major von Crampas erst erzeugt, auch wenn ihre Funktion die wäre, solche Ambivalenz zu verhindern. Ein anderes Beispiel findet sich im Roman *Frau Jenny Treibel* (1892/1893), wo die Eheschließung zwischen Corinna und Marcell, ähnlich wie im *Stechlin*, lange subtil vorgezeichnet und vordergründig in Ambivalenz gehalten wird, so dass es letztlich zu einer Bestätigung der geltenden Ordnung kommt.

In Bezug auf die Liebesgeschichte Woldemars gibt es im *Stechlin* unterschiedliche Signale. Sowohl Melusine als auch Armgard sind wählbare Kandidatinnen. Warum und wie sich Woldemar schließlich für Armgard entscheidet, wird weder erklärt noch gibt es eindeutige Szenen. Die beiden Schwestern repräsentieren gegensätzliche Positionen. Zwar werden sie als Rivalinnen dargestellt, deren Konkurrenz sich jedoch innerhalb klar definierter Grenzen äußert. Die Liebe ist im *Stechlin* ein simples, sachliches und nützliches Gefühl, welches die Ordnung – beispielsweise der Geschwisterliebe, des Patriarchats oder der Verwandtschaftsbeziehungen – nur insoweit gefährdet, als es nötig ist, das Erzählen voranzutreiben und die Kohäsion der Erzählung zu stärken. Erst wenn die Ebene der symbolischen Ordnung mitberücksichtigt wird, wird deutlich, warum sich Woldemar so entscheiden muss: Armgard steht als Figur für eine Fortführung des Bisherigen. Es ist in dieser Hinsicht also kein kontingenter Entscheid zwischen Armgard und Melusine, sondern ein ordnungstechnisch notwendiger, wie im Folgenden gezeigt wird.¹²⁹

129 Auch Thomas Mann betont, dass die Entscheidung für Armgard zwingend ist: „Uns anderen aber sollte die Natürlichkeit, Angemessenheit und Notwendigkeit von Woldemars Entscheidung denn doch einleuchten.“ Mann, „Anzeige eines Fontane-Buches [1919]“, 272. Diese selbstverständliche Akzeptanz der Wahl, ihre scheinbare Notwendigkeit entspricht der Ordnungsabsicht, den Erfordernissen der symbolischen Ordnung, und wird nicht aus der Geschichte selbst entwickelt, in der Armgard und Melusine durchaus ebenbürtig sind. Durchaus passend zu Thomas Manns Argumentation der Selbstverständlichkeit ist auch, dass er bei der Erörterung der Frage nicht von Melusine, sondern von „der Ghiberti“ spricht. Melusine war mit Ghiberti verheiratet, ließ sich scheiden und lehnt nun diesen Nachnamen ab. Dagegen empfindet Wandrey die Wahl als „unmotiviert“. Wandrey, *Theodor Fontane*, 305.

2.2.1 *Die rauchende Melusine oder die heilige Armgard?*

Woldemar, der in Berlin im Regiment dient, ist regelmäßig im Haus der Barbys zu Besuch. Der Graf von Barby ist seit fünfzehn Jahren verwitwet und lebt mit seinen beiden Töchtern Melusine und Armgard in Berlin in einer Mietwohnung, die zwar dem Stand der Familie nicht ganz angemessen ist, die sie jedoch sehr schätzen. Die Information, dass Woldemar regelmäßig mit den Töchtern des Barby verkehrt, wird dem Leser über ein Gespräch zwischen den beiden Freunden Woldemars, Czako und Rex, vermittelt, die auf dem Weg zum Schloss Stechlin sind, um Woldemar zu besuchen, der sich bei seinem Vater Dubslav aufhält:

[Rex:] „Das bedeutet, daß in einem solchen Hause verkehren und sich mit einer Tochter verloben so ziemlich ein und dasselbe ist. Bloß eine Frage der Zeit. [...] Unser Woldemar wird sich aber mittlerweile vor ganz andre Schwierigkeiten gestellt sehen.“

[Czako:] „Und die wären? Ist er nicht vornehm genug? Oder mankiert vielleicht Gegenliebe?“

„Nein, Czako, von ‚mankierender Gegenliebe‘, wie Sie sich auszudrücken belieben, kann keine Rede sein. Die Schwierigkeiten liegen in was anderm. Es sind da nämlich, wie ich mir schon anzudeuten erlaubte, zwei Comtessen im Hause.“ (DS 101f.)

In diesem Dialog werden die Schwestern als ebenbürtige Rivalinnen charakterisiert. Eine davon wird Woldemar heiraten, davon sind Rex und Czako überzeugt. Welche es jedoch ist, bleibt in den Augen der beiden offen. Sie beurteilen die Lage gegensätzlich: Rex tippt auf Armgard, „schon weil sie eben die jüngere ist“, aber „so ganz sicher ist es doch keineswegs.“ (DS 102) Wenn man den *Stechlin* als Ordnungsroman liest, lassen sich bessere Gründe als bloß der Altersunterschied finden, die in dieser impliziten Symbolpolitik zur Stützung der Ordnung ausschlaggebend sind.¹³⁰

¹³⁰ Vgl. dazu auch die symbolisch aufgeladene Darstellung der zwei Figuren: „Die brennende Frage, ob er nun Armgard oder Melusine heiraten wird, ist symbolisch schon im die Berlinkapitel einleitenden Gespräch der Schwestern geklärt. Während Armgard nämlich lieber in den häuslichen Kamin blickt, betrachtet Melusine vom Balkon aus die im Hinblick auf den Romanverlauf symbolisch untergehende Sonne.“ Andreas Amberg, „Poetik des Wassers. Theodor Fontanes ‚Stechlin‘. Zur protagonistischen Funktion des See-Symbols“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115, Nr. 4 (1996): 554. Diese Symbolik ist sicherlich zutreffend, jedoch erklärt dies nicht, warum der nach innen gerichteten Symbolik der Vorzug gegeben wird. Um dies zu erklären, ist es nötig, auf die Ordnung des Romans und die Positionierung der Figuren in Bezug auf diese einzugehen.

Es zeigt sich, dass die jüngere Armgard zu den brennenden aktuellen Fragen wie Geschlechterrollen, Politik und Technik im Gegensatz zu Melusine keine Stellung bezieht. Damit entspricht sie einem konservativen Rollenverständnis. Indirekt wird dies in einer Szene thematisiert, in der Adelheid, Dubsilav Schwester und Oberin im Kloster Wutz, die ihren Bruder finanziell immer wieder unterstützt, als verstockte Witzfigur überzeichnet ist und Melusine diffamiert:

[Adelheid:] „Und ich verwette mich, diese Melusine raucht auch.“

[Dubsilav:] „Ja, warum soll sie nicht? Du schlachtest Gänse. Warum soll Melusine nicht rauchen?“

„Weil Rauchen männlich ist.“

„Und schlachten weiblich ... Ach, Adelheid, wir können uns über so was nicht einigen. Ich gelte schon für leidlich altmodisch, aber du, du bist ja geradezu petrefakt.“ (DS 276)

Adelheid argumentiert im Sinn einer alten Ordnung, in der die Frau vor allem die Funktion der Repräsentation einnahm und sich nur in einem engen Rahmen des Sittsamen bewegen durfte. Dubsilav nimmt ihre Position belustigt auf und entlarvt durch seinen absurden Vergleich mit der Schlachtung Adelheids Haltung als künstlich und überkommen. Dadurch wird die eigentlich als zielführend gedachte Bewertung Adelheids wiederum ambivalent: Ihre Aussage befeuert die Rivalität der Schwestern weiter, indem ihre Ansicht Signale in beide Richtungen, für Armgard wie für Melusine, aussendet.¹³¹

Dubsilavs Haltung wird in dieser Szene deutlich von derjenigen Adelheids abgegrenzt und damit klar gemacht, dass er, der durchaus auf der Seite der Konservativen steht, nichts mit den altmodischen Ordnungsvorstellungen einer Adelheid zu tun hat. Daraus resultiert für Dubsilav ein positiver Distinktionsgewinn in Bezug auf Sympathie, Zuverlässigkeit und Vertrauenswürdigkeit.¹³²

¹³¹ In solchen Szenen zeigt sich, dass es im Roman tatsächlich auf die „Mache“ ankommt, wie Fontane die Form seines Romans im schon zitierten Briefentwurf an Adolf Hoffmann nennt. Dubsilav selbst resümiert an einer Stelle: „Wohl entsann er [Dubsilav] sich, in eigenster Person [...] gelegentlich sehr ähnliches gesagt zu haben. Aber doch immer nur scherzhaft. Und wenn zwei dasselbe thun, so ist es nicht mehr dasselbe.“ (DS 323) Vgl. dazu auch Bowman: „He [Dubsilav] judges a statement less by its content than by the way it is expressed.“ Bowman, „Fontane’s ‚Der Stechlin‘“, 88o.

¹³² Das große Figurenarsenal im *Stechlin* lässt sich grundsätzlich in drei Gruppen einteilen – neben einer Gruppe der unwichtigen Statisten in positiv besetzte Figuren, die sich durch ihre Offenheit und tendenziell selbstironische Qualität auszeichnen und negativ besetzte biedere, geradezu grotesk gezeichnete Figuren. Vgl. Demetz, *Formen des Realismus*, 186f.

Adelheid von Stechlin ist unter diesen engstirnigen Figuren die einzige wichtige Person. „Diese Figur verkörpert gerade nicht den Wandel, sondern die Konsistenz und

Schwerer als das unterstellte Rauchen wiegen jedoch vor dem Hintergrund des Ordnungsdiskurses Melusines emanzipiertes, da dem männlichen Geschlecht ebenbürtiges Verhalten in philosophischen Gesprächen.¹³³ Ihre Begeisterung für die moderne Technik, für „Torpedoboote, Tunnel unter dem Meere, Luftballons“ (DS 148), ihr Glaube an den technischen Fortschritt und damit die kommenden „Luftschifferschlachten“ (DS 148) disqualifizieren sie nach traditionellem Rollenverständnis.¹³⁴ Armgard dagegen hält sich klar an die Rollenbilder der bescheidenen, häuslichen Frau, wie sich in einem Gespräch zwischen Woldemar, Melusine und Armgard über weibliche Vorbilder deutlich zeigt. Woldemar, der eben aus England zurückgekehrt ist, ist bei den Barbys zu Besuch und schwärmt von der „Kapelle Heinrich des Siebten“, wo ihm die Särge der Königin Elisabeth von England und Maria Stuart den „denkbar großartigsten“ Eindruck machten:

Das Gefühl: ‚zwischen diesen beiden Gegensätzen pendelt die Weltgeschichte.‘ Zunächst freilich scheinen wir da nur den Gegensatz zwischen Katholizismus und Protestantismus zu haben, aber weit darüber hinaus (weil nicht an Ort und Zeit gebunden) haben wir bei tiefergehender Betrachtung den Gegensatz von Leidenschaft und Berechnung, von Schönheit und Klugheit. (DS 238)

Mit dieser Aussage Woldemars wird dem Leser nahegelegt, Melusine und Armgard diesen Frauentypen zuzuordnen. Melusine jedoch scheint die scheinbaren Gegensätze in sich zu vereinigen, wie ihre mythologische Figur in der Sage

die vergebliche, wenn auch umso energischere Abwehr von Kontingenz [...]. Für Adelheid sind Name, Ort, Stand und Geschichte eines. Sie ist erfüllt von einem festen Begriff des Stechlin, den sie mit Hilfe eines ausgefeilten Systems von Ein- und Ausschlüssen zu stabilisieren sucht; es ist ein selbstidentisches Konzept dessen, was ‚Stechlin‘ bedeuten kann.“ Barbara Naumann, „Schwatzhaftigkeit. Formen der Rede in späten Romanen Fontanes“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 2: *Sprache, Ich, Roman, Frau*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 21.

Jedoch ist Adelheid machtlos, wie alle diese Figuren: „Closed minds and intolerant attitudes appear marginal and harmless in *Der Stechlin*.“ Bowman, „Fontane’s ‚Der Stechlin‘“, 883. Und gerade diese Harmlosigkeit, die scheinbare Idylle, diese realistische Behaglichkeit äußert sich in ihrer Explizitheit als künstliche narrative Inszenierung.

133 So etwa im den Roman beschließenden Gespräch mit Pastor Lorenzen.

134 Luftschiffe als Symbol des Elements Luft gehören, zusammen mit den Torpedoboote und dem Feuerwerk als weiteren Naturelementen, zu den typischen „Nixenattribute[n]“ der Melusine. Renate Böschenstein, „Fontanes Melusine-Motiv“, in *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), 51. Vgl. auch Bettina Plett, „Frauenbilder, Männerperspektiven und die fragwürdige Moral. Applikation und Demontage von Rollenbildern und Wertzuschreibungen in Fontanes Romanen“, *Fontane-Blätter*, Nr. 68 (1999): 118–129.

Mensch und Fisch vereinigt. Bei ihr sind „Leidenschaft und Berechnung, [...] Schönheit und Klugheit“ offensichtlich keine sich ausschließenden Attribute, wird sie doch als leidenschaftlich, aber eben auch den technischen Dingen, der Berechnung und Klugheit zugeneigt, geschildert. Armgard dagegen bringt eine dritte historische Frauenfigur ins Spiel, der sie sich verbunden fühlt: Elisabeth von Thüringen, die von 1207 bis 1231 lebte und als eine Heilige der katholischen wie der protestantischen Kirche für tätige Nächstenliebe steht. Ihr Ziel sei es, sagt Armgard, „Andern leben und der Armut das Brot geben – darin allein ruht das Glück. Ich möchte, daß ich mir *das* erringen könnte. Aber man erringt sich nichts. Alles ist Gnade.“ (DS 239, Hervorhebung i. O.)

Diese Aussage qualifiziert Armgard in den Augen Melusines als „Kind“ (DS 239).¹³⁵ Als solches ist Armgard als die künftige Frau Woldemars dazu prädestiniert, eine ausgleichende Haltung einzunehmen. In der Metaposition der Heiligen ist es ihr um die harmonische Verschmelzung von konkreten und abstrakten Gegensätzen zu tun. So übernimmt sie dennoch eine wichtige Funktion in der Affirmation der (weltlichen) Macht, an der sie, gemäß dieser Rolle, kein Interesse hat.

Unmittelbar nach dieser Diskussion verabschiedet sich Woldemar, Armgard begleitet ihn hinaus. Kurz danach kündigt sie ihrer Schwester die Verlobung an. Es liegt nahe, Armgards Eintreten für Elisabeth von Thüringen als ausschlaggebend für die Entscheidung Woldemars zu ihren Gunsten zu betrachten. Durch ihre Position der Enthaltensamkeit in Politik und Weltlichem anbietet sie sich als ideale Ehefrau Woldemars zur Stützung der bisherigen Ordnung. Melusine dagegen würde mit ihrem Selbstbewusstsein die konservative Ordnung provozieren. Was der alte Stechlin hervorragend kann – die Spannung mittels Ironie aushalten und diejenigen bei Laune halten, die ihm zwar zuwider, aber nützlich sind, wie Baruch und Isidor Hirschfeld, Adelheid oder Katzler –, kann die vergleichsweise undiplomatische Melusine nicht. Ihre Aufgeschlossenheit auch hinsichtlich der Sozialen Frage würde für Widerspruch und Disharmonie im Lager der Stechline und der Konservativen sorgen.

Neben diesen inhaltlich-charakterlichen Gründen – wie Klugheit, Temperament und Leidenschaft – ist es auch die Konzeption der Figur Melusine selbst, in der die Ambivalenz schon eingeschrieben ist. Dass sie geradezu in formaler Hinsicht ein Gegenpol der Ordnung ist, wird etwa an ihrem zweideutigen Zivilstand ersichtlich, von dem Rex Czako erzählt:

135 Die Figur der „Kindfrau“ ist bei Fontane insbesondere in *Effi Briest* zentral. Elemente davon finden sich jedoch auch im *Stechlin*, wie in dieser Beschreibung Armgards deutlich wird oder auch, später, in der Figur Agnes.

„Denn auch die ältere [Melusine], wiewohl schon über dreißig, ist sehr reizend und zum Überfluß auch noch Witwe – das heißt eigentlich nicht Witwe, sondern richtiger eine gleich nach der Ehe geschiedene Frau. Sie war nur ein halbes Jahr verheiratet, oder vielleicht auch nicht verheiratet.“

„Verheiratet, oder vielleicht auch nicht verheiratet,“ wiederholte Czako, während er unwillkürlich sein Pferd anhielt. „Aber Rex, das ist ja hoch pikant.“ (DS 102)

‚Pikant‘ ist dies wegen der Scheidung und den möglichen Gründen für diese oder, wenn Melusine gar nicht verheiratet gewesen wäre, wegen ihres ehelosen Verhältnisses mit Ghiberti. ‚Pikant‘ ist es auch, weil dieser ungeklärte Status eine Unentscheidbarkeit darstellt, die die geforderte Identität aufsprengt. Melusine wird als Figur gezeichnet, die wesenhaft ambivalent ist. Dieses Merkmal ist schon in ihrem Namen eingeschrieben: Als Mischwesen zwischen Frau und Fisch bricht Melusine Ordnungsprinzipien auf und wird als Personifikation von Ambivalenz im Setting des Romans greifbar.¹³⁶

136 Die historischen Vorlagen zur Melusine-Sage werden aufgearbeitet in: Klaus Briegleb, „Fontanes Elementargeist: Die Preußin Melusine. Eine Vorstudie zum ‚Stechlin‘“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 2: *Sprache, Ich, Roman, Frau*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 109–122.

Vgl. dazu auch Edda Ziegler, die ebenfalls die Ambivalenz der Melusine betont. Dabei argumentiert sie vornehmlich, dass Melusine eine Destabilisierung der Geschlechteridentitäten verkörpere: „Die tradierte Dichotomie von Geist und Natur, die sich festmacht an einem natur- und triebhaften, deshalb zugleich attraktiven und gefährlichen Bild des Weiblichen und seinem Gegenpol, dem sich durch Geist und Tat historisierenden männlichen Prinzip, wird durch Fontanes Melusinen ebenso verunsichert wie durch die Figur seiner nervösen halben Helden. Damit ist die bisher gültige Geschlechterordnung destabilisiert.“ Edda Ziegler, „Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 2: *Sprache, Ich, Roman, Frau*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 175. Und: „Melusine lebt eine luftige, freischwebende, aber eben auch nicht gesellschaftlich definierte Existenz.“ Ziegler, 179. Melusine könne aufgrund ihrer, wie Ziegler schreibt, Unfähigkeit, Frau und Mutter zu werden, auch nicht revolutionär im Sinn einer zukunftsgerichteten Veränderung sein. Als revolutionäre Figur bezeichnet sie die verhalten optimistische junge Agnes. „Damit aber wird das Revolutionäre an dieser Konzeption von Weiblichkeit, sofern revolutionär die radikale gesellschaftliche Veränderung meint, eher fragwürdig, nicht nur nach der Norm der preußischen Gesellschaft der Fontane-Zeit. [...] Melusines Leben ist rückwärts bezogen, zum einen durch die Bindung an die Väter, zum anderen durch ihre Vorliebe für die Mythenwelt des Stechlinsees. Denn dessen Verbindung zur bewegten Gegenwart, dem revolutionären Weltgeschehen, bleibt in der ereignislosen Statik des Mythischen aufgehoben. In dem Melusines Hang zum Revolutionären ahistorisch bleibt, ist sie nicht eigentlich revolutionär.“ Ziegler, 179. Mag diese Argumentation auch plausibel sein, so ist doch zu betonen, dass Melusine im Vergleich zu den anderen Figuren diejenige ist, die am meisten auf die Zukunft gerichtet ist, gerade auch mit ihrem Interesse an Technik. Auch

Auch die als Liebesunfähigkeit apostrophierte Kinderlosigkeit gehört zum Repertoire der Sagenfigur Melusine, eine Eigenschaft, die wiederum eine zentrale Funktion der Ehefrau in diesem Ordnungssystem nicht erfüllt. Auf der *story*-Ebene gibt es Hinweise auf diese Liebesunfähigkeit, etwa in der Erzählung Melusines über eine Reise mit ihrem damaligen Ehemann Ghiberti. Sie schildert eine Szene in einem Eisenbahntunnel, wobei aus ihrer Erzählung nicht klar wird, ob es sich um eine Anspielung auf eine versuchte oder tatsächliche Vergewaltigung von Seiten Ghiberti handelt, dessen Unfähigkeit in Liebesdingen oder um die Asexualität Melusines.¹³⁷

2.2.2 „Im Stillen“ vollzieht sich die Ordnung

In Anbetracht der großen Bedeutung von Woldemars Entscheidung, die, wie oben argumentiert wurde, systemrelevant ist, erstaunt es, wie unbegründet sie ausfällt. In der geradezu offensiven Vorhandenheit dieser Leerstelle zeigt sich das Prekäre in der narrativen Ordnung des *Stechlin*. Die Künstlichkeit der Entscheidung wird im Nicht-Benennen sichtbar, die Verfahren werden in ihrer Unsichtbarkeit evident. Motiviert wird die Entscheidung durch die Notwendigkeit des Fortbestands der Ordnung. Es handelt sich um eine finale Motivierung, die in ausgesprochen wenig Mythologie eingekleidet ist.¹³⁸

vermag sie durchaus Einfluss auf die anderen Figuren zu nehmen, wenn sie auch ihr Vermächtnis nicht in der Form von Kindern weitergibt. Was die Geschlechterrollen angeht, so ist ihre Position, bei aller Mythologie und gerade in Kontrast zu derjenigen Armgards, doch revolutionär.

Auch Isabel Nottinger betont das Modernistische in Melusine als Vorläuferin der Décadence-Frauenfiguren zwischen *femme fatale* und *femme fragile*. Isabel Nottinger, *Fontanes Fin de Siècle: Motive der Dekadenz in „L’Adultera“, „Cécile“ und „Der Stechlin“* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003), 145–161.

137 Für Edda Ziegler ist es eindeutig, dass es sich um Liebesunfähigkeit Melusines handeln muss. Sie liest auch Melusines Reaktion auf die Bekanntgabe der Verlobung von Woldemar und Armgard – „Ich habe nur die Freude, du hast auch die Last.“ (DS 240) – in dieser Hinsicht. Ziegler, „Die Zukunft der Melusinen“, 178f. Mir scheint diese Lektüre konservativ und zu stark auf den mythologischen Kontext abgestützt zu sein. Auch ist diese Lesart blind gegenüber der Rivalität zwischen den Schwestern und verfällt so der scheinbaren Harmlosigkeit der Erzählung, übersieht die Fragilität des Idylls („a fragile utopia“ heißt es bei Bowman, „Fontane’s ‚Der Stechlin‘“).

Vgl. zur Tunnel-Episode auch den nicht ganz humorfreien Eintrag im *Fontane-ABC*, der allerdings ebenfalls nur die Variante Vergewaltigung und Asexualität anbietet und daraus den Schluss zieht: „Künstliches Licht hilft hier nicht weiter.“ Stefan Neuhaus, *Fontane-ABC*, Reclam-Bibliothek 1631 (Leipzig: Reclam, 1998), 204. Die dritte Möglichkeit, dass Ghibertis Liebeskünste Melusine nicht zu befriedigen vermögen, und die ihr eine eigenständige Sexualität zuspricht, wird nicht diskutiert.

138 Vgl. dazu: „Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird.“ Martinez und Scheffel,

Insofern ist die Zusammenführung von Armgard und Woldemar eine unver-schleierte Wirkung der Ordnung.

In einem weiteren Gespräch mit Czako spielt Rex auf die Art und Weise der Entscheidungsfindung Woldemars an. Die beiden sind auf dem Rückweg vom Haus der Barbys und sprechen über Woldemar und die zwei Schwestern. Czako sagt:

„Viel Vertrauen zu Freund Woldemars richtigem Frauenverständnis hab' ich eigentlich nicht, aber ich sage trotzdem: Melusine.“

[Rex:] „Und ich sage: Armgard. Und Sie sagen es im Stillen auch.“ (DS 201)

Der biedere Rex behält Recht gegenüber dem frivolen Sprücheklopfer Czako. Letzterer ist auch, als Zugezogener mit einer Herkunft im Osten, mit dem Habitus der Stechlin weniger vertraut als Rex, der in diesen Kreisen aufgewachsen ist und deshalb ein Gespür für den Vollzug der Ordnung hat. Dieser Vollzug der Ordnung schlägt sich in der Narration nieder. Deshalb fällt die Entscheidung „im Stillen“, wirkt im Hintergrund und muss gar nicht ausgesprochen werden. Rex nimmt es vorweg: Die diskursive Macht der Ordnungsprinzipien wirkt „im Stillen“.

Dabei zeigt sich eine weitere Funktion der Liebesgeschichte: Die immer wieder aufgenommenen Diskussionen der Figuren darüber, welche der Schwestern Woldemar heiraten wird, sorgen dafür, dass die Ambivalenz aktuell bleibt und die Geschichte nicht an Kohäsion und Fortschritt verliert. Die pointiert gesetzten Hinweise erzeugen Spannung und verschieben das Gewicht jeweils auf Melusines oder Armgards Seite. Gleichzeitig wird mit jedem Hinweis in die eine oder andere Richtung auch das Gegenteil gesagt: Das Un-gesagte läuft mit. Schließlich lässt sich obige Stellungnahme von Rex auch als falsche Fährte lesen, wie die Tatsache, dass Woldemar mehr mit Melusine spricht und schäkert als mit Armgard. Auch die oben diskutierte Unterstellung Adelheids, Melusine rauche und disqualifiziere sich dadurch, wird durch den Umstand, dass dies von der lächerlich altmodischen Adelheid gesagt wird, gegen die Intention derselben, zu einem Argument für Melusine.

Um Spannung zu erzeugen, muss die ambivalente Bewertung der Figuren, mithin die Kontingenz der Wahl, kontrolliert und in wenigen Unterschieden gleichsam konzentriert werden. Es darf, bildlich gesprochen, nur eine schmale Lücke in der Ordnung, die ansonsten geschlossen ist, offen bleiben. Im *Stechlin*

Einführung in die Erzähltheorie, 111. Der mythische Sinnhorizont des *Stechlin* bildet eben-jene Ordnung. Ihr Geltungsbereich ist nicht so unbedingt, wie dies bei herkömmlich final motivierten Texten der Fall ist, sondern wird im *Stechlin* kritisch hinterfragt.

wird dies präzise vorgeführt.¹³⁹ Es gibt keinen Zweifel daran, dass sich die Schwestern nicht zerstreiten, dass nicht plötzlich eine dritte Kandidatin auftreten oder Woldemar sich gegen Dubslav auflehnen könnte. Diese Möglichkeiten sind in der Erzählordnung des *Stechlin*, durchaus in Bezug auf die dem Realismus verpflichteten Begrenzungen, unausgesprochen ausgeschlossen. Durch den kleinen Riss – die Spannung hinsichtlich Woldemars Wahl als eine kontrollierte Unsicherheit – wird diese Ordnung wiederum als notwendig bestätigt.

Während des Besuchs Woldemars bei den Barbys, bei dem es zur Verlobung kommt, heißt es unvermittelt nach dem Gespräch über Elisabeth von England, Maria Stuart und Elisabeth von Thüringen:

Stechlin ging. Armgard gab ihm das Geleit bis auf den Korridor. Es war eine Verlegenheit zwischen beiden, und Woldemar fühlte, daß er etwas sagen müsse. „Welche liebenswürdige Schwester Sie haben.“

Armgard errötete. „Sie werden mich eifersüchtig machen.“

„Wirklich, Comtesse?“

„Vielleicht ... Gute Nacht.“

* *

Eine halbe Stunde später saß Melusine neben dem Bett der Schwester und beide plauderten noch. Aber Armgard war einsylbig, und Melusine bemerkte wohl, daß die Schwester etwas auf dem Herzen habe.

„Was hast du, Armgard? Du bist so zerstreut, so wie abwesend.“

„Ich weiß es nicht. Aber ich glaube fast ...“

„Nun was?“

„Ich glaube fast, ich bin verlobt.“ (DS 239)

Die Entscheidung kommt, weniger für Melusine als für den Leser, überraschend. Im Vorfeld der Szene gab es keinerlei Entwicklung, keine Zuspitzung, die darauf hindeutete. Hinzu kommt, dass die eigentliche Szene des Verlobung-Versprechens nicht nur ausgespart wird, selbst eine Leerstelle, in der dieses Versprechen hätte gegeben werden können, fehlt.

Die drei Punkte, die eine Aussparung anzeigen, stehen im Zitat stets innerhalb der Anführungs- und Schlusszeichen der direkten Rede. Sie signalisieren deutlich Sprechpausen und Verlegenheit, zeigen jedoch nicht an, dass etwas stattfindet, was nicht erzählt wird; es ist also nicht von einer Pause im Sinn

139 Ein gänzlich geschlossenes System wäre mit Jurij Lotman ein „sujetloser Text“. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übers. von Rolf D. Keil, 4. Aufl. (Paderborn: Wilhelm Fink, 1993), 340.

Genettes auszugehen, wo nur der *discourse* suspendiert ist, die Handlung jedoch weiterläuft. Die Konversation zwischen Armgard und Woldemar wird mit der Verabschiedung abgeschlossen und ist darum eigentlich vollständig. Woldemars Antrag hätte also nach Armgard's letztem Satz „Vielleicht ... Gute Nacht.“ geschehen müssen, wo – nach der Verabschiedung – eigentlich kein Platz mehr ist. Ganz explizit wird die Verlobung hier „im Stillen“ vollzogen.

Das an dieses Gespräch anschließende „Sechszwanzigste Kapitel“ löst mit den ersten Sätzen das unausgesprochene Versprechen der Erzählung ein, dass durch die zukünftige Ehe keine neue Unordnung gestiftet werden wird. Die Spannung zwischen den Schwestern, die bis anhin für den Fortgang der Erzählung bedeutsam war, wird aufgelöst:

Und was die jüngere Schwester der älteren zugeflüstert hatte, das wurde wahr und schon wenige Tage nach diesem ersten Wiedersehen waren Armgard und Woldemar Verlobte. Der alte Graf sah einen Wunsch erfüllt, den er seit lange gehegt und Melusine küßte die Schwester mit einer Herzlichkeit, als ob sie selber die Glückliche wäre.

„Du gönnst ihn mir doch?“

„Ach, meine liebe Armgard,“ sagte Melusine, „wenn du wüßtest! Ich habe nur die Freude, du hast auch die Last.“ (DS 240)

Hier werden sorgsam potenzielle Konflikte aus dem Weg geräumt. Die Erzählung gibt Garantien dafür ab, dass alles weiterhin im Rahmen der Ordnung verläuft, dass dieser Handlungsstrang nun beendet ist und der Riss, den die Überwindung der Ambivalenz in der Wahl zwischen Armgard und Melusine in die Oberfläche gezogen hat, geschlossen wird. Die Funktion des Vorantreibens von Handlung wird von einer anderen, ebenfalls klar eingegrenzten Ambivalenz übernommen.

Die frühere Rivalität zwischen den beiden wird explizit thematisiert und nachträglich bestätigt. Indem sich Armgard vergewissert, dass Melusine ihr Woldemar ‚gönne‘, wird umso naheliegender, dass diese ebenfalls Interesse an ihm hatte, was wiederum die unausgesprochene Konkurrenz zwischen den beiden bestätigt. Dass es so etwas wie Neid zwischen den Schwestern geben könnte, wird ebenso verschwiegen, wie der Sachverhalt, dass Melusine als Dreißigjährige noch immer keinen Mann hat und als ungebundene Frau der Norm widerspricht und so wiederum ein Herd potenzieller Unruhe darstellt.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Dass es tatsächlich ein Problem für die Norm darstellt, dass Melusine unverheiratet ist, zeigt sich in folgendem Dialog zwischen dem Grafen Barby und dessen Diener Jeserich: „Ja, Jeserich, du willst nicht 'raus mit der Sprache. Das hilft dir aber nichts. Wie denkst du dir die Sache?“ Jeserich schmunzelte, schwieg aber weiter, weshalb dem alten Grafen nichts übrig blieb, als seinerseits fortzufahren. „Natürlich paßt Armgard besser, weil sie

Während Agnes in ein Heim gesteckt und so vom Stechlin verbannt und neutralisiert werden kann, bleibt Melusine mit ihrem Prinzip des Zweifels und ihrer inheränten Ambivalenz stets präsent.

2.2.3 *Narrative Funktionen der Liebesgeschichte*

Mit der Heirat von Woldemar und Armgard wird die alte Ordnung konserviert. Das Idyll wird fest- und fortgeschrieben, dessen Fragilität weiterhin übersehen. In dieser Hinsicht veranschaulicht die Überführung der anfänglichen Ambivalenz zwischen Melusine und Armgard in die Ordnung der Ehe die Macht der Erzählung, Ordnung herzustellen. Es ist ein zirkulärer Prozess, in dem Ambivalenz zum Zweck ihrer Auflösung inszeniert wird. Dieses Verfahren ist jedoch zweischneidig, da dadurch auch die Konstruktion der Ordnung zu Tage tritt.¹⁴¹

Der Text inszeniert also Ambivalenz auf der *discourse*-Ebene und damit verbunden die Kontingenz auf der *story*-Ebene, um seine Kontrollmechanismen unter Beweis zu stellen.¹⁴² Anders als bei der Polysemantik des Namens Stechlin zu Beginn des Romans, wo der Ambivalenz durch ausgreifende strukturierte Spezifizierung der Namensbedeutungen begegnet wird, ist es im Falle von Melusine und Armgard die Narration selbst, die Evidenz herstellt. Die Ambivalenz wird nicht aufgelöst, indem Unterscheidungen vorgenommen werden – dies wäre der Fall, wenn etwa die Vorteile und Nachteile der Schwestern erörtert würden –, sondern „im Stillen“ der Evidenz der Ordnung.

Die Frage jedoch bleibt bestehen, ob jene Ordnung mit den angewandten Mitteln in einer Zeit der Veränderung bewahrt werden kann. Deutlich stellt sich diese Frage insbesondere bei den narrativen Konfliktvermeidungsstrategien; diese lässt sich auch als Ignoranz gegenüber Problemen personeller wie

jung ist; es ist so mehr das richtige Verhältnis, und überhaupt, Armgard ist sozusagen dran. Aber, weiß der Teufel, Melusine ...', Freilich, Herr Graf.“ (DS 112)

141 Damit sind deutliche Analogien zu Paul de Mans Metaphertheorie in der Untersuchung von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* zu sehen. De Man zeigt, wie Proust seine Priorisierung der Metapher über die Metonymie mittels einer solchen begründet. Vgl. Paul de Man, „Semiologie und Rhetorik“, in *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 43–45. Im *Stechlin* wird die Ambivalenz dazu verwendet, die Ordnung zu stützen.

142 So kann Bowman auch schreiben, dass Dubslav von Stechlin über ein idealisiertes Umfeld verfüge: „Like Dubslav himself, the environment he inhabits is less real than ideal. Fontane states that *Der Stechlin* is a novel devoid of conflict, and so it is. It portrays a genteel and leisurely world free of aggression and menace“. Bowman, „Fontane's ‚Der Stechlin‘“, 881. Dabei übersieht er jedoch, dass das Potenzial für Konflikte sehr wohl vorhanden ist, diese jedoch durch eine überdeutliche Leserführung durch den Erzähler sozusagen prophylaktisch dementiert werden. In der Konsequenzlosigkeit der Handlungen und der Macht des *discourse* über die *story* lässt sich eine weitere Verwendung modernistischer Erzählverfahren, die gerade bei Robert Walser zentral sind, feststellen.

sozialer und politischer Art sehen.¹⁴³ Unter der Oberfläche der harmonischen Ordnung ist durchaus eine Ambivalenz am Werk, die jederzeit ausbrechen und sichtbar werden kann. Ambivalenz wird nur im Rahmen der Erzählung kontrolliert und für diese Kontrolle braucht es an manchen Stellen Hilfe von der nächsthöheren narrativen Ebene. Wenn Armgard Melusine fragt, ob diese ihr Woldemar gönne und Melusine bejaht, so wird durch die bloße Frage auch die Möglichkeit eines Neins mitgesagt. Der Konflikt ist in den Bereich des Möglichen gerückt, gerade dadurch, dass er explizit verneint wird. So steht auch die Möglichkeit im Raum, dass diese Ordnung nichts weiter als eine glänzende Oberfläche ist, unter der eine für die Ordnung kritische Unruhe herrscht.¹⁴⁴ In der Künstlichkeit wird die Prekarität des Erzählens sichtbar. Dass die Hoffnung auf eine Fortführung der Ordnung mit diesen Verfahren nur begrenzt angebracht ist, zeigt sich auch im Folgenden. Den industriellen und technischen Entwicklungen der Moderne begegnen die Figuren auf ähnlich ambivalente Weise.

2.3 Die Kälte der modernen Technik

Die Auseinandersetzung mit der Moderne findet in der Episode Eierhäuschen, in welcher technischer Fortschritt und Industrialisierung diskutiert werden, eine konkrete Ausgestaltung. Woldemar, Melusine und Armgard, Graf Barby selbst und die Berchtesgadens, Freunde des Hauses Barby, unternehmen einen Ausflug zum Eierhäuschen, einem Ausflugslokal außerhalb Berlins direkt an der Spree. Die Ausflügler spazieren die Spree entlang und kommen auf die am gegenüberliegenden Flussufer angesiedelte Firma Spindler zu sprechen, die moderne Wäschereien und Färbereien führt. Die Firma *W. Spindler – Wäscherei, Färberei und chemische Reinigung* war um die Jahrhundertwende das größte Wäscherei- und Färberei-Unternehmen des Deutschen Kaiserreichs. Paradigmatisch kann es für die moderne industrielle Entwicklung stehen. Die *W. Spindler* hatte einen sozialen Anspruch und schuf einige Einrichtungen zum Wohlergehen der Arbeiter, ebenso wie preisgünstigen Wohnraum in der Nähe des Arbeitsplatzes, was Fontane sicherlich bekannt war.¹⁴⁵

143 Vgl. dazu wieder Bowman, der den inhärenten Widerspruch zwischen der stechlinischen „Gesinnung“ der Offenheit gegenüber anderen Haltungen und den schematischen Einschränkungen auf der Darstellungsebene betont (weite und enge Seelen, positive und lächerliche Figuren). Bowman, „Fontane’s ‚Der Stechlin‘“.

144 Siehe Kap. 2.7 Der Ausbruch – kontrollierte Ambivalenz?, S. 80ff. unten.

145 Vgl. Sigurd Paul Scheichl, „Eierhäuschen und Spindlersfelde. Die Welt der Industrie in Fontanes ‚Stechlin‘“, in *Industriekulturen. Literatur, Kunst und Gesellschaft*, hg. von Marcin Golaszewski und Kalina Kupczynska (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2012), 139–151.

Im *Stechlin* jedenfalls fungiert das Unternehmen als das saubere Gesicht der Industrialisierung, deren Folgen, das Arbeiterelend in den Mietskasernen, nicht gezeigt wird.

Ansichts dieser Fabrik auf der anderen Seite der Spree entfaltet sich, ausgelöst von der Baronin Berchtesgaden, ein Gespräch über die Vor- und Nachteile der günstigen Massenproduktion. Die Baronin argumentiert, dass zwar die Massenproduktion die Kleidung einfacher zugänglich mache, dass jedoch der Distinktionswert der Kleidung sinke. Die Ambivalenz der industriellen Modeproduktion für den Adel und die Oberschicht bringt die Baronin Berchtesgaden wie folgt auf den Punkt: „Unser Freund in Spindlersfelde da drüben degradiert uns vielleicht auch durch das, was er so hilfreich für uns thut.“ (DS 138) Weder Melusine noch Armgard zeigen Interesse daran, ihre Meinungen auf diese Ausführungen der Baronin kundzutun. Armgard schweigt und Melusine gibt die Frage weiter:

Diese [Melusine] gab kopfschüttelnd die Frage weiter und drang darauf, daß die beiden älteren Herren [Barby und Berchtesgaden], die mittlerweile herangekommen waren, den Ausschlag geben sollten. Aber der alte Graf wollte davon nichts wissen. „Das sind Doktorfragen. Auf derlei Dinge lass' ich mich nicht ein.“ (DS 138)

Der alte Barby weicht der Frage ebenfalls aus. Bei der Ambivalenz der ‚Doktorfrage‘ kann er nur verlieren, ist es doch eine unaufhaltbare Entwicklung, die bei genauerer Betrachtung für ihn ungemütlich werden muss. Das Verhalten Barbys, der Dubslav sehr verwandt ist, scheint das Muster der Erzählung zu sein: Das schwierige Thema wird fallengelassen.¹⁴⁶ Mit einem abrupten

Scheichl beschreibt die Darstellung der modernen Technik als „ein weiteres *understatement* in Hinblick auf den zentralen Themenkomplex des historischen Wandels, des Endes der elitären Gemütlichkeit im Eierhäuschen“. Scheichl, 148. Hervorhebung i. O.

¹⁴⁶ Auch in *Effi Briest* wird eine „Doktorfrage“ gestellt. Gegen Ende des 34. Kapitels gehen Effi und Niemeyer spazieren: „Von fern her hörte man den Kuckuck, und Effi zählte, wie vielmale er rief. Sie hatte sich an Niemeyer's Arm gehängt und sagte: ‚Ja, da ruft der Kuckuck. Ich mag ihn nicht befragen. Sagen Sie, Freund, was halten Sie vom Leben?‘ ‚Ach, liebe Effi, mit solchen Doktorfragen darfst du mir nicht kommen. [...] Was ich vom Leben halte? Viel und wenig. Mitunter ist es recht viel und mitunter ist es recht wenig.“ Theodor Fontane, *Effi Briest*, in *Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe*, hg. von Gotthard Erler, fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering, Bd. 1.15, hg. von Christine Hehle (Berlin: Aufbau, 1998), 332. Es wird hier also wiederum auf eine grundsätzliche Ambivalenz hingewiesen, wenn auch in einem noch grundsätzlicheren Sinn als bei der Moderne-Diskussion im *Stechlin*. Diese Ambivalenz wird bildlich darin aufgefangen, dass sich Effi unmittelbar nach diesem Dialog auf ihre alte Schaukel setzt und zu schaukeln beginnt.

Szenenwechsel lenkt die Erzählung zu Robinson, dem Kutscher der Berchtesgadens, und Frau Imme, der Frau des Kutschers der Barbys, die sich über die bevorstehende Entscheidung Woldemars bezüglich Melusine oder Armgard unterhalten. Anstatt die Ambivalenz von Technik und Moderne zur Fortsetzung der Geschichte zu nutzen, zieht die Erzählung programmatisch das Register der Liebesgeschichte dem zeitgenössisch relevanten Diskurs vor.¹⁴⁷ Die Erzählung weicht den Fragen der Moderne und der sie auszeichnenden Unordnung aus, wie den mit der Mode und damit verbundenen Themen der Demokratisierung und Vermischung der Stände. Sie positioniert sich performativ auf der Seite der Ordnung, indem sie das moderne Ordnungsproblem, das an dieser Stelle explizit aufgeworfen wird, im Gefolge Barbys übergeht. Der Ordnungsversuch durch den Szenenwechsel ist eine Beteuerung, analog zu der Versicherung Melusines, dass sie Armgard Woldemar gönne. Die Ambivalenz, zu der die Moderne, hier konkret die moderne Technik, führt, bleibt bestehen.

Nach einem weiteren Szenenwechsel zum „Eierhäuschen“ wird die Diskussion über Technik in einer Gegenüberstellung von Sonnenlicht und elektrischem Licht wieder aufgenommen.

[Baronin Berchtesgaden:] „Was Sonnenuntergang! den seh' ich jeden Abend. Ich sitze hier sehr gut und freue mich schon auf die Lichter.“

Und nicht lange mehr, so waren diese Lichter auch wirklich da. Nicht nur das ganze Lokal erhellte sich, sondern auch auf dem drüben am andern Ufer sich hinziehenden Eisenbahndamme zeigten sich allmählich die verschiedenfarbigen Signale, während mitten auf der Spree, wo Schleppdampfer die Kähne zogen, ein verblaktes Rot aus den Kajütenfenstern hervorglühte. Dabei wurde es kühl, und die Damen wickelten sich in ihre Plaids und Mäntel.

Auch die Herren fröstelten ein wenig [...]. (DS 144)

Der Sonnenuntergang hat gemäß der Baronin durch seine Alltäglichkeit an Bedeutung verloren, während die elektrischen Lichter einzigartig scheinen. Sie zieht das technische Wunder der Naturerfahrung vor, die Magie der Technik ersetzt ihr diejenige der Natur. Jedoch macht der Anblick dieser Technik die Ausflügler frösteln: Das ‚Signal‘ dafür ist die kalte Sprache der technischen Erscheinungen: Die Farben sind verblakt, verrußt und glühen in der Ferne als ein modernes Purgatorium. Die Moderne und ihre Technik sind zwar zauberhaft, aber bleiben kalt und emotionslos. Die Ausflügler wärmen sich schließlich an einem heißen Punsch, den Woldemar bestellt hat.

¹⁴⁷ Dass die beiden auf Melusine tippen, ist ein weiteres Indiz für die Ordnungspolitik des Romans: Imme und Robinson gehören anderen Milieus an und verfügen dementsprechend nicht über den Habitus, der ihnen die richtige Voraussicht erlaubt.

Als wenig später Melusine in einem neckischen Austausch mit Woldemar von „Luftschifferschlachten“ schwärmt und erklärt, dass sie sich „in solche Vorstellungen geradezu verlieben“ (DS 148) könne, wird sie von der Baronin zurechtgewiesen: „Sie verlieben sich in solche Vorstellungen und vergessen darüber die Wirklichkeiten und sogar unser Programm.“ (DS 148) Dass Melusine in ihrer Begeisterung für die technischen Möglichkeiten der Wirklichkeit mehr zugewandt ist als die Baronin, ist deutlich. Auch der Versuch, das Gespräch auf den Pastor Lorenzen umzuleiten und so weiteren Gesprächs-irritationen zu entgehen, misslingt insofern, als Fontane diesen als Modernen, eine Art „Aéronaut[en]“ (DS 149), aufleben lässt.

Die Moderne als ambivalentes Thema wird so in den Figurenreden und von der Erzählerstimme immer wieder abgewendet. Kritische Gesprächspunkte müssen diplomatisch umschifft werden. So ergibt sich ein komplexes Spiel des Aufdeckens und Verdeckens von Ambivalenz und Kontingenz auf verschiedenen narrativen Ebenen.

Neben dem Diskurs um die technischen Aspekte der Moderne und deren Folgen wird auch die Ehe von Woldemar aufgenommen. Wie zuvor bei Mr. Robinson und Frau Imme scheint auch beim Ausflug zum Eierhäuschen Melusine im Vorteil zu sein. Am Ende des Kapitels stellt Baron Berchtesgaden Melusine die Frage, ob „es denn eine Verlobung gegeben“ habe. Diese antwortet keck: „Nein ... noch nicht“ (DS 151). Gezielt und äußerst subtil wird auf diese Weise die Ambivalenz genährt. Auf der Makroebene der Erzählstränge wird dadurch, wie nebenbei, der Diskurs um die Moderne von der Liebesgeschichte abgelöst. Die Erzählung kann so am Schluss des Kapitels sicherstellen, dass die sprichwörtliche Wärme der Liebe junger Leute über die kühle Moderne die Oberhand behält.

2.4 „Siegen ist gut, aber zu Tische gehen ist noch besser“. Die irrelevante Politik

Neben der Institution der Ehe als Ordnungsinstrument in Liebesdingen ist auch die Politik ein Brennpunkt von Ordnungen. Ganz grundsätzlich geht es in der Politik um die Auseinandersetzung mit der Frage der angemessenen gesellschaftlichen Ordnung und deren Umsetzung.¹⁴⁸ Vor diesem Hintergrund

¹⁴⁸ Vgl. dazu Andreas Anter: „Diese Prägung des modernen politischen Denkens ist ein Spiegel der Tatsache, daß politisches Handeln stets auf das grundlegende Problem der Ordnung gerichtet war und ist – selbst dann, wenn es auf die Abschaffung der Ordnung

bietet es sich an, die Episode um die Wahlen im *Stechlin* als Metakommentar zum Ordnungsproblem zu lesen. Die Darstellung politischer Prozesse im Roman könnte als Figuration von Ordnung im Allgemeinen interpretiert werden. Der Roman betont jedoch gerade die Machtlosigkeit der Politik und deren absurde Unordnung.

Fontane hat seinen *Stechlin*, wie erwähnt, zweimal als „politischen Roman“ bezeichnet und in diesem Zusammenhang auf den Adel Bezug genommen.¹⁴⁹ Es handle sich beim *Stechlin* um eine „Gegenüberstellung von Adel, wie er bei uns sein *sollte* und wie er ist“.¹⁵⁰ *Der Stechlin* ist tatsächlich in mehrfacher Hinsicht politisch: Er spielt in einer politischen Umbruchphase, verhandelt implizit verschiedene politische Systeme und reflektiert seine eigene narrative Ordnungspolitik.¹⁵¹ Konkret finden Wahlen für den Reichstag in der Grafschaft Ruppin, im fiktiven Wahlkreis Rheinsberg-Wutz, statt, in denen sich Dubslav empfiehlt. Der alte Dubslav von Stechlin lässt sich mehr oder weniger freiwillig als Kandidat für die Konservativen aufstellen, verliert dann aber die Wahl gegen die Sozialdemokraten.¹⁵²

Zur Zeit der Niederschrift des *Stechlin* in den Jahren von 1895 bis 1897 ist im Deutschen Kaiserreich vieles im Umbruch. Die Soziale Frage, die Situation des Vierten Standes und die Politisierung der Arbeiter führten zu einer kontinuierlichen Zunahme der Sozialdemokraten unter Wilhelm II. Sie gewannen in den historischen Reichstagswahlen von 1893, respektive 1898, während die etablierten Parteien Stimmen verloren. Diese Situation wird im *Stechlin* im

zielte. [...] Folgt man diesem Verständnis, dann ist Ordnung das Telos des Politischen schlechthin.“ Anter, *Die Macht der Ordnung*, 1.

149 Siehe Kap. 2 Kontrollierte Ambivalenz. Theodor Fontanes *Der Stechlin*, S. 39ff. oben.

150 *Brief an Carl Robert Lessing, Karlsbad*, 8.6.1896, in: DS 395. Hervorhebung i. O.

151 Vgl. dazu Isabel Nottinger: „Das politische Element im *Stechlin* besteht nicht [...] in den tendenziösen, zweckgerichteten politischen Ansinnen, wie sie von den Naturalisten vertreten werden. [...] Die politische Dimension des *Stechlin* besteht vielmehr in der Analyse der Gesellschaft kurz vor der Jahrhundertwende.“ Nottinger, *Fontanes Fin de Siècle*, 88. – Dies trifft sicherlich zu, greift jedoch zu kurz. Es ist nicht angemessen, den Roman nur als objektiv deskriptiv und wertneutral zu beschreiben. Vielmehr verfolgt er durchaus ein Programm, das sich zwar nicht mit dem politischen Programm einer Partei deckt, jedoch eine klare Wertung vollzieht, in dem er „Gesinnung“ und „Herz“ als Werte etabliert, die wiederum mit einem gewissen Habitus zusammenhängen. Siehe Kap. 2.6 „Gesinnung“, „Herz“ und „ein ewig Gesetzliches“. Die Ordnung des *Stechlin*, S. 76ff. unten.

152 Zu den politischen Ansichten und Wandlungen Fontanes vgl. Gudrun Loster-Schneider, *Der Erzähler Fontane. Seine politischen Positionen in den Jahren 1864–1898 und ihre ästhetische Vermittlung* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986).

Umstand gespiegelt, dass Dubslav als Vertreter der Konservativen, wie bereits erwähnt, gegen den Sozialdemokraten Torgelow verliert.¹⁵³

Es ist in der Politik eine weitverbreitete rhetorische Strategie, die jeweils andere Ordnung aus einer systemimmanenten Perspektive als Unordnung darzustellen.¹⁵⁴ Diese Strategie wird auch im *Stechlin* vielfach angewandt. Obwohl im Roman die konservative Haltung dominant ist, werden die politischen Vertreter derselben weder moralisch noch ideologisch oder hinsichtlich ihrer Integrität oder Fähigkeiten als überlegen dargestellt. Stattdessen zeichnet der Roman das Bild eines grotesk-absurden Schauspiels, das nichts anderes als eine Dekoration der tatsächlichen Machtverhältnisse ist.¹⁵⁵

2.4.1 „Was um den Stechlin herum wohnt, das ist für den Stechlin!“

Form statt Inhalt

Dubslav von Stechlin lässt sich aus bloßem Pflichtgefühl für die Konservativen als Ersatz für den verstorbenen Kortschädel aufstellen. Seine Bedingung ist, dass er weder Reden noch Versammlungen abhalten und besuchen muss. Statt inhaltlichen Positionen stellt er eine Form zur Wahl: sich selbst und seine „Gesinnung“, die nicht näher ausgeführt wird. Nicht mit Taten oder einem Programm, sondern ausschließlich durch seine Identität will er überzeugen. Darin äußert sich durchaus eine herrschaftliche Haltung. Ihm werden denn auch, aufgrund seiner allgemeinen Beliebtheit, die besten Wahlchancen unter den Konservativen attestiert.

Wenn im Roman auch den Konservativen deutlich die Sympathie und vor allem der Raum zu sprechen gegeben wird, so werden sie doch zwiespältig gezeichnet. Die Mitglieder der konservativen Partei sind weder Helden noch

153 Vgl. dazu Eda Sagarra: „Fontanes Gespür für die Prozesshaftigkeit der Zeitgeschichte am Beispiel der Wahlen wird besonders deutlich an seiner Gestaltung der Rheinsberger Wahlen im *Stechlin*.“ Eda Sagarra, „Geschichte als Prozess. Von der Honoratiorenpartei zur Massendemokratie. Wahlen und Wähler beim späten Fontane“, *Fontane-Blätter* 76 (2003): 52. Vgl. dazu auch Eda Sagarra, „Der Stechlin‘ (1898): History and Contemporary History in Theodor Fontane’s Last Novel“, *The Modern Language Review* 87, Nr. 1 (Januar 1992): 122.

154 Insbesondere der Anarchismus wird um die Jahrhundertwende als absolute Unordnung und Chaos stiftende Bewegung dargestellt, während die Theoretiker des Anarchismus denselben als die höchste Ordnung konzeptualisieren. Siehe FN 61, S. 26f. oben.

155 Dazu noch einmal Eda Sagarra: „Die vier Wahlkapitel im *Stechlin* kann man (auch) als komisches Intermezzo lesen. Die offensichtliche Lust des Autors an der Schrulligkeit der eigenen Figuren [...] sorgt für eine unterhaltsame Lektüre. Die Porträtierung dieser ‚Elite‘ des Wahlkreises, alles ältere Herren, bei deren Beschreibung Fontane gemächlich lange verweilt, grenzt ans Absurde, ja, gelegentlich bei dieser oder jener ‚Autoritätsfigur‘ gar ans Groteske.“ Sagarra, „Geschichte als Prozess. Von der Honoratiorenpartei zur Massendemokratie“, 54.

Bösewichte, sondern lassen sich am ehesten als leicht dümmliche und gelangweilte bis zynische Menschen beschreiben, oder, um Dubslavs Bezeichnung von Adelheid aufzunehmen, als ‚petrefakte‘ Hampelmänner. Dies wird insbesondere an den zwei Exponenten Kluckhuhn und dem neureichen Gundermann deutlich, die während der Versammlung der Konservativen Reden halten; Inhalt und Redeweise sind sarkastisch überzeichnet, so dass ihre Positionen kaum ernst genommen werden können. Bei einer Versammlung der Konservativen zur Beratung des weiteren Vorgehens im „Stechliner Krug“ heißt es:

Wie Gundermann immer der Sozialdemokratie das „Wasser abstellen“ wollte, so verglich Kluckhuhn alles zur Sozialdemokratie Gehörige mit dem schwarzen Ungetüm im Alsensund. „Ich sag’ euch, was sie jetzt die soziale Revolution nennen, das liegt neben uns wie damals Rolf Krake; Bebel wartet bloß, und mit eins fegt er dazwischen.“ (DS 162)

Wie Gundermann, der vor dem „Wasser auf [den] Mühlen der Sozialdemokratie“¹⁵⁶ warnt, benutzt auch Kluckhuhn auf das Element Wasser bezogene Analogien. Er vergleicht die Sozialdemokratie im Allgemeinen und August Bebel im Besonderen – den für seine Rhetorik bekannten Redner und Mitbegründer der Sozialdemokratie – mit dem imposanten Kriegsschiff Rolf Krake, welches jederzeit losschießen könne. Dieser nautische Vergleich ist entlarvend: Zum einen ist die Bildlichkeit übertrieben drastisch, zum anderen stimmt der historische Bezug nicht. Das historische Kriegsschiff hatte 1894 den preußischen Vorstoß auf Dänemark nicht verhindert, sondern sich angesichts der Übermacht der Preußen zurückgezogen. Mit der Wiederholung der Phrasen wird die Lächerlichkeit der zwei Redner umso deutlicher gemacht. Dazu kommt, dass diese Sätze und Wendungen in ihren steten Wiederholungen humoristisch leerlaufen.¹⁵⁷ Jedoch disqualifiziert dieser Sprachgebrauch weder

156 Vgl. zu dieser Redewendung den Aufsatz von Wulf Wülfing, „Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie“. Zur politischen Bildlichkeit Theodor Fontanes“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 81–96.

157 Am übermäßigen Gebrauch von Sprichwörtern wird im *Stechlin* vielfach auf die Entleerung von Bedeutung der Reden zahlreicher Figuren hingewiesen. Weisheiten werden zu leeren Worthülsen, die potenzielle Konflikte und Differenzen auffüllen. Damit einher gehen auch die zahlreichen Zitate in den Figurenreden: „This sensitivity [der Figuren gegenüber der Sprache; L. G.] takes many forms, of which perhaps the most immediately striking is the way characters weave into their speech a prodigious number of quotations from literary and other sources, almost always with ironical intent. [...] Just as ironic literary quotations travesty high-mindedness, parodic maxims satirize the truth claims of aphoristic discourse, and this tallies with Dubslav’s skepticism of ‚sogenannte ‚richtige“

Gundermann noch Kluckhuhn: Trotz der Groteske können sich die beiden der Sympathie des Erzählers gewiss sein.¹⁵⁸

Unter den grotesken Figuren der Versammlung der Konservativen selbst sind es Pastor Lorenzen und der vielgereiste und kunstverständige Koseleger, welche die größte ironische Distanz an den Tag legen. Letzterer kann sich ein Lächeln angesichts der absurden Vorkommnisse nicht verkneifen: „Um des Superintendenten Mund war ein leiser ironischer Zug.“ (DS 164)

Wie Gundermann und Kluckhuhn, so werden auch die weiteren Mitglieder der Konservativen allesamt als ein gemütlicher Haufen geschildert, der gerne isst und trinkt, aber sich beileibe nicht mit Arbeit und zu viel Nachdenken aufhalten will und alles in allem, trotz gelegentlicher Ränkespiele, harmlos ist und dilettantisch vorgeht.

Verbindendes Element dieser disparaten Gesellschaft ist der Stechlin – in seiner ganzen Polysemantik. Nicht umsonst ruft Krippenstapel in seiner Rede vor den Konservativen: „[W]as um den Stechlin herum wohnt, das ist *für* den Stechlin“ (DS 164, Hervorhebung i. O.). Der Begriff Stechlin setzt eine Proliferation von Semantiken frei, die für ein Gefühl des Zusammenhalts, der Bindung und der Kontinuität stehen: Er umfasst Vater, Sohn und Familie, den See, die Ortschaft, das Herrenhaus, insbesondere die Weltanschauung und letztlich auch den Gasthof, in dem es sich die Gesellschaft gut gehen lässt. Wegen dieses aufgeladenen und vielfältigen Geflechts von Bedeutungen, in dem sich jeder wiederfinden kann und wegen der engagierten Vortragsweise, den „Betonungen“ (DS 164) Krippenstapels, findet dieser Schluss „einen ungeheuren Beifall“ (DS 164) in der Versammlung. Der „ungeheure Beifall“ ist

Worte.“ Bowman, „Fontane's ‚Der Stechlin‘“, 886f. Dies liest Bowman überzeugend als Strategie zur Distinktion: „Both the systematic configuration of characters and the uniformity of their speech are symptoms of the novel's advocacy of a unified world-view.“ Bowman, 885.

Dagegen weist Wulf Wülfing gerade darauf hin, wie bei der Wahlveranstaltung die „Rest-Adligen [...] in ihrer selbstgewissen Ignoranz genau jene ‚feinen Unterschiede‘ [Pierre Bourdieus], die ihre Vorfahren über Jahrhunderte hin mühsam aufgebaut haben, um sich durch Exklusion die gesellschaftliche Herrschaft zu sichern“ verwischen, indem sie den Digestif mit dem Aperitif vertauschen (vgl. DS 179). Wülfing, „Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie“, 85f. Diese Feststellungen widersprechen sich jedoch nur auf den ersten Blick. Im Verhalten der Figuren, auf der *story*-Ebene ist die Welt aus den Fugen, in der Sprache wird sie versuchsweise zusammengehalten.

158 Sogar Gundermann, der hinter Stechlins Rücken eine Verschwörung anzuzetteln versucht, bleibt, als er sich von Stechlin entlarvt glaubt, ganz der Anständige, indem er aufrichtig Scham empfindet und verlegen ist wie ein Schuljunge, der einen Streich begangen und seinen Fehler reuevoll eingesehen hat (vgl. DS 179).

wiederum in seiner ganzen Vieldeutigkeit von unheimlich und schrecklich bis ungewöhnlich groß zu lesen. Im Adjektiv schwingt mit der primären Bedeutung der Unheimlichkeit auch ein Hinweis auf das Ende der Behaglichkeit des Realismus mit. Mit dem Aufkommen populistischer Massenbewegungen, so wird hier apostrophiert, kündigt sich eine neue Zeit an.¹⁵⁹ Auf diese Weise wird, wie zuvor für die Liebesgeschichte beschrieben, auch im Politischen das Gegenteil stets mitformuliert. Es wird eine glatte Oberfläche präsentiert, unterhalb derer vieles unklar und unsicher ist.

Als im weiteren Verlauf des Wahltages klar wird, „daß die Sozialdemokraten einen beinahe glänzenden Sieg“ (DS 184) davontragen, lassen sich die Konservativen davon nicht die Laune verderben:

Dubslav nahm es ganz von der heiteren Seite, seine Parteigenossen noch mehr, von denen eigentlich ein jeder dachte: „Siegen ist gut, aber zu Tische gehen ist noch besser.“ In der That, gegessen mußte werden. Alles sehnte sich danach, bei Forellen und einem guten Chablis die langweilige Prozedur zu vergessen. Und war man erst mit den Forellen fertig, und dämmerte der Rehrücken am Horizont herauf, so war auch der Sekt in Sicht. (DS 184)

Die Konservativen weigern sich, die sich abzeichnende Veränderung wahrzunehmen und die Notwendigkeit einer Reaktion ihrerseits einzusehen. Statt die Niederlage zu analysieren, die möglichen Gründe und die Folgen dieser Wahl zu reflektieren, stürzen sie sich auf den Rehrücken und den Sekt und unterschätzen damit die langfristigen Folgen der Geschehnisse.¹⁶⁰

159 Dieser Aspekt ließe sich mit Ernesto Laclaus Begriff des „leeren Signifikanten“, der zur Zusammenführung disparater Diskurse in einen Diskurs dienstbar gemacht werden kann, weiterverfolgen. Auch in dieser Hinsicht wäre *Der Stechlin* ein modernes und hell-sichtiges Werk, das Verfahren zur Herstellung von Massenidentitäten darstellt. Vgl. grundsätzlich: Ernesto Laclau, *Emanzipation und Differenz* (Wien: Turia Kant, 2002); Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, übers. von Michael Hintz, 4., durchges. Aufl., Passagen Philosophie (Wien: Passagen, 2012).

160 Die Figuren nehmen die Wahlniederlage „nicht besonders ernst, weil der Machthebel für sie anderswo liegt“ als im Parlament. Sagarra, „Geschichte als Prozess. Von der Honoratiorenpartei zur Massendemokratie“, 55. Inge Degenhardt sieht in der Gefasstheit, mit der Dubslav die Niederlage anerkennt, sein „Schwanken zwischen staatsbürgerlicher Verpflichtung und politischer Indifferenz“ dargestellt. Inge Degenhardt, „Ein Leben ohne Grinsezug? Zum Verhältnis von sozialer Wirklichkeitsperspektive und ästhetischem Postulat in Fontanes ‚Stechlin‘“, in *Naturalismus/Ästhetizismus*, hg. von Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), 200.

2.4.2 *Die korrumpierte Sozialdemokratie*

Auf dem Heimweg von der Wahlveranstaltung begegnet der alte Dubslav einem Vertreter des Vierten Standes. Beinahe überfährt Dubslavs Kutsche „Tuxen, de[n] alte[n] Süffel“ (DS 193), der mitten im Winter betrunken auf der Straße liegt. Dubslavs Fahrer Martin steigt vom Kutschbock und sieht nach dem Betrunkenen, während Dubslav die Zügel hält. Die geschundene Seele wird aufgefordert, sich neben Stechlin ins Innere des Wagens zu setzen, er zieht jedoch den Platz neben Martin auf dem Kutschbock vor. Auf Dubslavs Frage, wen Tuxen gewählt habe, gibt dieser zu, dass er für den Sozialdemokraten und Wahlsieger Torgelow gestimmt habe.

Dubslav lachte. „Für Torgelow, den euch die Berliner hergeschickt haben. Hat er denn schon was für euch gethan?“

„Nei, noch nich.“

„Na, warum denn?“

„Joa, se seggen joa, he *will* wat för uns duhn un is so sihr för de armen Lüd. Un denn kriegien wi joa'n Stück Tüffelland. Un se seggen ook, he is klöger, as de annern sinn.“

„Wird wohl. Aber er is doch noch lange nich so klug, wie ihr dumm seid. Habt ihr denn schon gehungert?“

„Nei, dat grad nich.“

„Na, das kann auch noch kommen.“ (DS 194, Hervorhebung i. O.)

Dubslav gibt Tuxen ein Almosen und schickt ihn nach Hause. Als Vertreter der Oberschicht hat er wenig Interesse daran, dem Vierten Stand zu Besitz und Unabhängigkeit zu verhelfen und sei es nur zu einem Kartoffelfeld zur Selbstversorgung. Diese Szene macht die wenig demokratische Haltung der stechlinischen Gesinnung deutlich.¹⁶¹ Der weitere Verlauf der Erzählung scheint Dubslav jedoch recht zu geben und bestätigt die Unmündigkeit der Torgelow-Wähler, werden sie von diesem doch enttäuscht. Es ist „Fußgendarm“ (DS 161) Uncke, der dem nun sterbenskranken Dubslav gegen Ende des *Stechlin* Bericht darüber erstattet, dass Torgelow im Parlament so „dumm“ gesprochen habe, „dass es die andern geniert“ habe (DS 364). Die „kleinen Leute“ (DS 364) seien nicht zufrieden mit ihm. Es stellt sich heraus, dass Torgelow ein Blender und nicht nur weniger vertrauenswürdig und inkompetenter als die alte

¹⁶¹ Degenhardt betont, dass Fontane einen Weg zwischen der demokratischen Wahl und der Monarchie suchte, ohne die durchaus vorhandenen machtpolitischen Interessen Dubslavs zu erwähnen: „Die als Farce dargestellte Wahl zeigt nicht nur das politische Disengagement einer Klasse, sondern die Skepsis des Autors gegenüber einer vom konstitutionellen Liberalismus und der SPD getragenen Wahlrechtsbewegung und gegenüber den Hoffnungen, mit Hilfe des Parlamentarismus die bestehenden Machtverhältnisse ändern zu können.“ Degenhardt, „Ein Leben ohne Grinsezug?, 197.

Garde der Konservativen, sondern auch peinlich war. Mit den Konservativen wären wenigstens Berechenbarkeit, Würde und Ordnung aufrechterhalten worden. Die Sozialdemokratie, die sich den Kampf für die „kleinen Leute“ auf die Fahnen geschrieben hat, stellt sich als korrumpiert und machtvessens heraus. Auf diesen Bericht Unckes antwortet Dubslav von Stechlin mit gewohnter Ironie:

„Ja,“ lachte Dubslav, „und wo *der* nu steht, da sollte ich eigentlich stehen. Aber es is doch besser so. Nu kann Torgelow zeigen, daß er nichts kann. Und die andern auch. Und wenn sie's alle gezeigt haben, na, dann sind wir vielleicht wieder dran und kommen noch mal oben auf, und jeder kriegt Zulage. [...]

Vorläufig aber müssen wir abwarten und den sogenannten ‚Ausbruch‘ verhüten und dafür sorgen, daß die Globsover zufrieden sind. Und wenn wir klug sind, glückt es vielleicht auch. Glauben Sie nicht auch, Uncke, daß es kleine Mittel giebt?“

„Zu Befehl, Herr Major, kleine Mittel giebt es. Es hat's schon.“

„Und welche meinen Sie?“

„Musik, Herr Major, und verlängerte Polizeistunde.“

„Ja,“ lachte Dubslav, „so was hilft. Musik und 'nen Schottschen, dann sind die Mädchen zufrieden.“

„Und,“ bestätigte Uncke, „wenn die Mädchens zufrieden sind, Herr Major, dann sind alle zufrieden.“ (DS 364, Hervorhebung i. O.)

Es wird hier die patriarchalisch-ständische Ordnung verteidigt, indem die Begehren der Landbevölkerung zynisch als nichtig abgetan werden. Dem „Ausbruch“ als Aufstand soll im Sinn einer Machtpolitik der „kleine[n] Mittel“ begegnet werden. Mit kleinen Justierungen im System, die insbesondere das rigide Sittenreglement betreffen, sollen die Unzufriedenen beruhigt werden, ohne die ganze Ordnung, der Dubslav und seine Entourage ihren Stand verdanken, zu reformieren.

Dass die bestehende Ordnung die richtige ist, wird hier ganz konkret mit der positiv gewerteten Güte der Patriarchen deutlich gemacht sowie mit der dargestellten Unfähigkeit der Sozialdemokraten und der Unmündigkeit der Landbevölkerung, die auf leere Versprechungen hereinfällt, demonstriert. Die Unmündigkeit des Vierten Standes wird auch mit sprachlichen Mitteln gezeigt: Der niederdeutsche Dialekt, der in der Lektüre eine andere Rezeptionshaltung vom Leser fordert, unterstützt das Bild des Unverständlichen und Unvernünftigen formal in der Art und Weise der Äußerung.¹⁶² Es ist deshalb

¹⁶² Ganz nebenbei wird damit auch der durchaus revolutionär ausgerichtete Naturalismus als literarische Bewegung diffamiert. Indem Dubslav und die Erzählung im Gegensatz zum Dialekt Tuxens und Buschens, einer anderen Figur des Vierten Standes, an der kunstvollen Standardsprache und an einem außerordentlichen Bildungshorizont festhalten,

erstaunlich, dass *Der Stechlin* in vielen Interpretationen als neutral beschrieben wurde, als ein Text, der sich auf das ‚Menschliche‘ als solches beziehen würde.¹⁶³ Auch wenn die Konservativen im Roman nicht als Heldenfiguren gefeiert werden und obwohl Fontane sich in Briefen vielfach zum Fortschritt und der Dringlichkeit der Sozialen Frage bekannt hat, so ist doch die politische Stoßrichtung an dieser Stelle überdeutlich.¹⁶⁴

Aus erzählökonomischer Perspektive nimmt die Sequenz um die Wahl in Rheinsberg und die Frage, ob Dubslav gewählt wird, was den weiteren Erzählverlauf tiefgreifend ändern würde, dieselbe Funktion ein, wie zuvor die Liebesgeschichte. Genaugenommen ist die Wahl-Sequenz ein geschlossener Einschub in die Liebesgeschichte. Unmittelbar im Anschluss an die Bekanntgabe der Wahlresultate hebt auch die Spekulation über die Brautwahl Woldemars wieder an. Die Wahl hat die Funktion der Liebesgeschichte, die für diese Dauer konsequent suspendiert wurde, zeitweilig ersetzt und die Erzählung vorangetrieben. Mit denselben Mitteln, wie bei der Ehe-Geschichte um Woldemar, Armgard und Melusine wird bei der politischen Wahl Ambivalenz als Spannungsmoment eingesetzt: Eine kontingente Ausgangslage wird etabliert, die durch gegensätzliche Bewertungen der Wahlwahrscheinlichkeiten und ihrer Folgen ambivalent gehalten wird. Ausgezeichnete Figuren, die der „Gesinnung“ Dubslavs entsprechen, lenken die Rezeption in die richtige Richtung. Solche Figuren sind etwa Rex und der alte Barby, die schon, im Gegensatz zu Mr. Robinson und Frau Imme aus tieferen Schichten (vgl. DS 138–143), in der Liebesambivalenz Recht behalten. In der Politik sind es ebenso die gemäßigten und wohltätigen Menschen wie Woldemar,

bezieht *Der Stechlin* deutlich Stellung. Nur in den Dialogen gibt es einige Einsprengsel von Dialekt. Zwar hat sich Fontane in späten Jahren in Rezensionen durchaus positiv gegenüber dem Naturalismus' Gerhard Hauptmanns geäußert, insbesondere zu dessen *Vor Sonnenaufgang*, im *Stechlin* wird die literarische Strömung mit dieser Verwendung des Dialekts jedoch auch ins Lächerliche gezogen. Vgl. Hugo Aust, „Kulturelle Traditionen und Poetik“, in *Fontane-Handbuch*, hg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger (Stuttgart: Kröner, 2000), 367–380.

163 Vgl. dazu auch Christian Grawe: „Alles Dargestellte also [...] sind nicht Funktionsträger im Hinblick auf eine Handlung, sondern im Hinblick auf eine ‚Idee‘: auf das Menschliche, wie es sich in einer bestimmten Zeit als historisch Variables und Konstantes ausdrückt, im Hinblick auf den ‚Zeitgeist‘. [...] Der Roman ist nicht mehr wie bisher eine individuelle Geschichte, verwoben mit dem Zeitbild, sondern es ist dieses Zeitbild selbst, wie es, perspektivisch gebrochen durch die Personen, erscheint.“ Grawe, „Fontanes neues Sprachbewußtsein in ‚Der Stechlin‘“, 42. Die „Einheit des Werks [...] muß durch ein Bezugssystem unterstützt werden, das [...] die gelebten Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Lebens als Thema des Buches signalisiert.“ Grawe, 43.

164 Vgl. dazu Grevel, „Das Alte und das Neue“.

Lorenzen und Dubslav selbst, die ahnen, dass Dubslav nicht gewinnt – und Recht behalten. Die Grundargumentation, dass Personen mit entsprechender Nähe zu Dubslav auch dessen Ansicht, dass „Herz“ vor der Vernunft und „Gesinnung“ vor der Ideologie kommen, teilen, ist nicht widerspruchsfrei, ist diese „Gesinnung“ doch selbst eine Art Ideologie. Wahrheit, Weisheit und Güte werden an einen bestimmten, sozial privilegierten Habitus geknüpft.¹⁶⁵ Diese Spannung zwischen der Funktion der Sequenz (Spannung und Ordnung zu etablieren) und der Bedeutung, die ihr die Figuren und die Erzählung explizit zuzusprechen scheinen (der bedingungslosen richtigen „Gesinnung“), nimmt einmal mehr das Verhältnis von *story* und *discourse* auf: Der Ablauf der Handlung wird von der Art und Weise ihres Erzählens ideologisch überformt.

Durchaus ambivalent gesehen werden auch die Folgen eines Wahlsieges. So reagiert der Sohn Woldemar mit Sorge auf die Kandidatur Dubslavs, als er in einem Brief von Lorenzen davon erfährt.

Woldemar, als er gelesen, wußte nicht recht, wie er sich dazu stellen sollte. Was Lorenzen da schrieb, „daß kein Besserer im Hause sitzen würde“, war richtig; aber er hatte trotzdem Bedenken und Sorge. Der Alte war durchaus kein Politiker, er konnte sich also stark in die Nesseln setzen, ja vielleicht zur komischen Figur werden. Und dieser Gedanke war ihm, dem Sohne, der den Vater schwärmerisch liebte, sehr schmerzlich. Außerdem blieb doch auch immer noch die Möglichkeit, daß er in dem Wahlkampf unterlag.

* *
* *

Diese Bedenken Woldemars waren nur allzu berechtigt. Es stand durchaus nicht fest, daß der alte Dubslav, so beliebt er selbst bei den Gegnern war, als Sieger aus der Wahlschlacht hervorgehen müsse. (DS 159)

Woldemar fürchtet sich sowohl vor einem Sieg als auch vor einer Niederlage seines Vaters. Die Ansicht, dass Dubslav nicht gewinnen könne, erhält im Wechsel vom Modus der erlebten Rede Woldemars hin zur kommentierenden Erzählerrede Unterstützung. Der Erzähler pflichtet Woldemar bei und bestätigt damit noch einmal dessen Bedenken. Zwischen dem Erzähler und Woldemar entsteht dadurch eine besondere Nähe; Woldemar wird als herausragende

165 Dass der Intuition und dem Geschmack nicht universelle Gesetze zugrunde liegen, ist wesentlich für das Habitus-Konzept Pierre Bourdieus. Nach Bourdieu sind Geschmack und Intuition abhängig von der Position im sozialen Raum. Soziologisch betrachtet ist dieser Zusammenhang zwischen Herkunft und Verhaltensweisen sehr deutlich. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982).

Figur etabliert. Gleichzeitig erreicht der Erzähler eine Selbstbestätigung und kann sich als Erzeuger einer sich selbst bekräftigenden Ordnung darstellen.

Wenn man die Abfolge der narrativen Auflösungen zentraler Ambivalenzen des Romans betrachtet, die von der Ehe-Frage über die Technik zum Wahlkampf und schließlich zur Krankheit Dubslavs reicht, wird deutlich, dass jeweils nur eine Ambivalenz aktiviert ist. Die anderen werden suspendiert oder mit verschiedenen rhetorischen Mitteln als abgeschlossen dargestellt, wie besonders in der Ehe-Geschichte deutlich wurde. Diese strukturelle Priorisierung von Erzählsträngen, die syntagmatisch geschaltet werden, ist bezeichnend für die Ordnungsverfahren des Romans. Die auf *story*-Ebene sehr komplexen, ambivalent zu bewertenden Geschehnisse und Figuren werden nachvollziehbar und überschaubar erzählt und dadurch in Ordnung gebracht. Etwaige Digressionen sind klar abgegrenzt und greifen nicht auf andere Erzählstränge über. Beispiel dafür ist der eben besprochene Teil „Wahl in Rheinsberg-Wutz“, der im Kontext der Liebesgeschichte als Digression fungiert, die jedoch keinerlei Gefahr darstellt, den ihr im Erzählgefüge zugeteilten Platz über die Maßen zu beanspruchen und in andere Erzählstränge zu wuchern. So entsteht der Eindruck einer ausgeprägten Ordnung des Stoffs und einer starken Souveränität des Erzählers. Die Erzählung weist gleichsam aus, dass sie der Komplexität der Moderne im Genre des Zeitromans gewachsen ist.¹⁶⁶

2.5 Ordentliches Erzählen

Der Stechlin verfügt über narrative Ordnungsstrategien, die subtil, aber mit großer Konsequenz eingesetzt werden. Im Zentrum stehen die fast überdeutlichen Leserführungen mittels Erzählerkommentaren, impliziter Anordnung und Komposition beim Wechsel von Schauplätzen sowie die Bündelung der (Gesprächs-)Themen. Bei Fontane ist die Gestaltung gleichzeitiger Handlungen noch kein darstellerisches Problem.¹⁶⁷ Die folgenden drei Stellen illustrieren, wie der Erzähler mit der Gleichzeitigkeit von Ereignissen umgeht.

¹⁶⁶ Fontanes Beschreibung des *Stechlin*, die Betonung seiner Handlungsarmut, der ausufernden Gespräche und die lapidare Zusammenfassung in der eingangs zitierten Briefstelle, ist schon als Lenkung der Rezeption in Richtung Ruhe und Gelassenheit zu lesen, die der Roman selbst vertritt. Diese Gelassenheit wird durch gezielte Führung von Spannungsmomenten erzeugt, wodurch der Text sein Ziel in der Anwendung der abgelehnten Mittel erreicht. Vgl. de Man, „Semiologie und Rhetorik“.

¹⁶⁷ Dies wird insbesondere in der Avantgarde und der „emphatischen Moderne“ (Moritz Baßler) zu einer wichtigen Problematik, die unterschiedliche Lösungswege generiert,

Ziemlich um dieselbe Zeit, wo der Telegraphenbote bei Gundermanns vor sprach, um die Bestellung des alten Herrn von Stechlin auszurichten, ritten Woldemar, Rex und Czako, die sich für sechs Uhr angemeldet hatten, in breiter Front von Cremmen ab; Fritz, Woldemars Reitknecht, folgte den dreien. (DS 16)

Während Woldemar und die Domina miteinander plauderten, erst im Tete-a-Tete, dann in Gegenwart von Rentmeister Fix, ritten Rex und Czako (Fritz mit dem Leinpferd folgend) auf Cremmen zu. Das war noch eine tüchtige Strecke, gute drei Meilen. (DS 98)

Auch die beiden voranschreitenden Paare waren in lebhaftem Gespräch. (DS 137)

Im ersten Beispiel wird der Simultanität („um dieselbe Zeit“) der Handlungen mit einem Szenenwechsel aus einer Position des Überblicks heraus begegnet. Das zweite Beispiel ist avancierter. Die Bemerkung „das war noch eine tüchtige Strecke“ lässt sich sowohl als Erzählkommentar (Nullfokalisierung) wie als erlebte Rede (interne Fokalisierung) der Figuren Rex und Czako lesen. Im letzten Beispiel ist die räumliche Distanz zwischen den Schauplätzen sehr klein – die Barbys, Woldemar und die Berchtesgadens spazieren am Ufer der Spree entlang –, weshalb der Szenenwechsel mit einem minimalistischen „auch“ eingeleitet werden kann. Trotz dieser kaum nennenswerten räumlichen Verschiebung legt der Erzähler Wert darauf, allen Interaktionen der Figuren Platz zu gewähren, Überschneidungen zu verhindern und die Überleitungen möglichst harmonisch und kontrolliert zu gestalten.¹⁶⁸ Nur selten gibt es Ausnahmen, in denen unvermittelte, collagenartige Einschübe eine ansatzweise disruptive Wirkung haben. Vornehmlich geschieht dies bei Baruch Hirschfeld und dessen Sohn Isidor, den Geldleihern, die die zeittypischen Merkmale des ‚Jüdischen‘ tragen (vgl. DS 11f. und DS 159f.).¹⁶⁹

etwa im Futurismus Marinettis. Vgl. dazu Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*; Baßler, *Die Entdeckung der Textur*.

Vgl. dazu auch Ortrud Gutjahr, „Kultur der Ungleichzeitigkeit. Theodor Fontanes Berlin-Romane im Kontext der literarischen Moderne“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 3: *Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 171–188.

168 Man ist versucht zu vermuten, dass diese deutlichen Überleitungen der Publikationsform geschuldet sind, wurde der Roman doch zuerst in der wöchentlich bzw. monatlich erscheinenden Zeitschrift *Land und Meer* veröffentlicht. Bei einer Gegenüberstellung der Romankapitel und der Zeitschriftenlieferungen zeigt sich jedoch, dass die Überleitungen nicht in Beziehung zur Fortsetzung der Geschichte in den Zeitschriften stehen. Vgl. dazu die Gegenüberstellung „Übersicht über die Erstreckung der Zeitschriftenlieferungen“ von Peter Staengle in DS 389–399.

169 Die Rolle des ‚Juden‘ bei Fontane ist in der jüngeren Forschung intensiv untersucht worden. Vgl. etwa die Beiträge der zweiten Sektion in: Hanna Delf von Wolzogen, Hrsg., *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, Bd. 1: *Der Preuße. Die Juden. Das Nationale*,

Neben solchen expliziten, kommentierten Überleitungen gibt es auch implizite, die aus dem Arrangement der Textblöcke hervorgehen. Der dramaturgisch geschickte Erzähler des *Stechlin* bereitet Handlungssequenzen subtil vor.¹⁷⁰ Auch dafür gibt es zahlreiche Beispiele, etwa die Einführung der Barbyschwwestern in einem Gespräch von Rex und Czako, woraufhin im folgenden Kapitel das Haus der Barbys zum Schauplatz wird. Der Erzähler führt sie über das narrative Arrangement so behutsam ein, dass es keines Kommentars

3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000). Wolfgang Benz hat den „latenten Antisemitismus“ als „Zeitströmung um die Jahrhundertwende“ herausgearbeitet. Vgl. Wolfgang Benz, „Antisemitismus als Zeitströmung am Ende des Jahrhunderts“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 157–168.

Der „Antisemitismus [...] als öffentliche Chiffre der Selbstverständigung der Mehrheitsgesellschaft“ wird durch eine Analyse der jüdischen Namen bei Fontane deutlich gemacht, auch im *Stechlin* mit Baruch und Isidor Hirschfeld. Benz, 166. Vgl. auch Hans Otto Horch, „Von Cohn zu Isidor. Jüdische Namen und antijüdische Namenspolemik bei Theodor Fontane“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 169–181.

Bernd Balzer legt Wert auf die Unterscheidung zwischen dem Bürger und dem Romancier Fontane. Balzer argumentiert, dass Fontane gerade im *Stechlin* „die Dialektik symmetrischer Gesprächssituationen und [...] die innere Wahrhaftigkeit von Figuren und Handlungskonzeption [...] vor der Fiktionalisierung von Klischees“ bewahrt hätten. Bernd Balzer, „Zugegeben, daß es besser wäre, sie fehlten, oder wären anders, wie sie sind“. Der selbstverständliche Antisemitismus Fontanes“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 205. Dabei scheint sowohl die „Symmetrie“ als auch die „Wahrhaftigkeit“, die Balzer im *Stechlin* erkennt, zu sehr der Rhetorik des Textes selbst geschuldet zu sein. Es ist ein Unterschied, ob sich die Erzählung als solche inszeniert, was sie zweifelsohne tut oder ob sie es tatsächlich ist, was nicht zutrifft: Zu deutlich ist die Asymmetrie des Figurenarrangements, die Ideologie auf Seiten Stechlins; die Künstlichkeit der Konzeption wird geradezu herausgestellt.

Im Zusammenhang dieser Stereotypen ist jüngst auch die Funktion des „Polnischen“ bei Fontane auf Interesse gestoßen: Alexandra Dunkel, *Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2015), <https://doi.org/10.1515/9783110422894>. Vgl. dazu auch Rolf Parr, „Der Deutsche, wenn er nicht besoffen ist, ist ein ungeselliges, langweiliges und furchtbar eingebildetes Biest“. Fontanes Sicht der europäischen Nationalstereotypen“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 211–226.

170 Der Erzähler ist verantwortlich für die Art und Weise der Informationsvergabe und das Arrangement der Szenen. Diese Elemente fallen bei Wolf Schmid unter die „implizite Darstellung“ des Erzählers. Schmid, *Elemente der Narratologie*, vgl. zur Diskussion über explizite und implizite Darstellung des Erzählers bes. 72–75.

mehr bedarf.¹⁷¹ Implizite Informationsvermittlung, Anspielungen und Ankündigungen von etwas Kommendem finden sich vielfach; diese Strategien stellen den Inhalt als glatte Oberfläche dar, wodurch Konflikte und Brüche in der Erzählung verdeckt werden.

Diese glatte Oberfläche stellt den Erzähler wiederum umso glaubhafter dar: Die expliziten und impliziten Überleitungen etablieren ihn als vertrauenswürdigen Arrangeur. Im Bekenntnis zu Harmonie und Ordnung der Narration hält sich die Erzählung an die Ordnung, die sie selbst festlegt. Dies äußert sich auch in der großen Nähe zwischen Dubslav und dem Erzähler, die eine reziproke Bestätigung von Verlässlichkeit, eine Garantie für Sympathie und Gutherzigkeit ermöglicht. Die „Gesinnung“, die im *Stechlin* so zentral ist, ist an eine ganz bestimmte Form des Erzählens gekoppelt, die sich wiederum in der Qualität und der Quantität der Figurenreden spiegelt.¹⁷²

Auch wenn der Erzähler nah an den Figuren ist, insbesondere bei Dubslav von Stechlin und dessen Sohn Woldemar, deren Innensichten häufig in erlebter Rede wiedergegeben werden, gibt es doch immer wieder Momente, in denen er die interne Fokalisierung aufgibt und sein auktoriales Potenzial, sein Vermögen zur Nullfokalisierung, zeigt, wie beispielsweise in der Charakterisierung Gundermanns deutlich wird:

An Gundermann ging der Alte ohne Notiznahme vorüber. Dies war aber nur Zufall; er wußte nichts von den Zweideutigkeiten des Siebenmühlners, und nur dieser selbst, weil er ein schlechtes Gewissen hatte, wurde verlegen und empfand des Alten Haltung wie eine Absage. (DS 178f.)

Das Vermögen zur Nullfokalisierung betont die Objektivität des Erzählers, was das Vertrauen in ihn und letztlich in die narrative Ordnung steigert. Der Erzähler kann eine Meta-Position einnehmen, von der aus er das Geschehen überblickt, kann die Figuren gerecht beurteilen und behält die Fäden der Erzählung in der Hand.

Es hat sich oben gezeigt, dass sich die Erzählstränge jeweils durch eine konstitutive Ambivalenz auszeichnen. Auf die Liebesgeschichte, in der die Ambivalenz sich auf die Entscheidung zwischen Armgard und Melusine bezieht, folgt die Wahl in Ruppín, in der die Ambivalenz in den Wahlchancen

171 Nach dem Gespräch über Melusine im zehnten Kapitel folgt nach drei Sternen ein kurzer Absatz zum Ausklingen – passenderweise beim „Billard“ (DS 103). Damit endet der Teil „Kloster Wutz“, der neue – „Nach dem ‚Eierhäuschen‘“ – beginnt sogleich mit dem Haus der Barbys. Vgl. DS 105–151.

172 Durch diese Konstruktion macht sich die Erzählung auch angreifbar: Würde der Leser Dubslav als selbstsüchtigen, zynisch auf seine Pfründe versessenen Machtmenschen sehen, so würde die ganze Erzählform und Erzählordnung in Mitleidenschaft gezogen.

Dubslavs wirksam ist. Der Erzählstrang der Liebesgeschichte wird nach dem Wahl-Kapitel wieder aufgenommen und mit der Verlobung zwischen Armgard und Woldemar endgültig seinem Ende zugeführt. Es folgen die Diskussion um die technische Moderne und schließlich der letzte Erzählstrang um die Krankheit und das Sterben Dubslavs. Die Erzählstränge lösen sich also ordentlich ab. Wie gezeigt, wird durch diese syntagmatische Ordnung der Erzählstränge der Eindruck von Souveränität erzeugt. Der Erzähler demonstriert, dass er das vielfältige Geschehen ‚im Griff‘ hat, im Erzählen ordnen kann und jeweils angemessene Register zieht, die Handlung rafft, aufschiebt, nacherzählt. Die Technik, die der Erzähler für die Überleitung zwischen den Schauplätzen benutzt, legt nahe, dass der *discourse* in dieser Erzählordnung nicht zwischen Erzählsträngen hin und her springen kann, sondern dass dem Leser, ohne ihn je direkt anzusprechen, ein räumlich und zeitlich geordnetes Geschehen präsentiert wird, in dem dieser sich orientieren kann. Diese narrativen Techniken sind die Basis der diskursiven Ordentlichkeit des *Stechlin* und gleichzeitig Basis seiner Künstlichkeit.¹⁷³

2.6 „Gesinnung“, „Herz“ und „ein ewig Gesetzliches“. Die Ordnung des *Stechlin*

Im *Stechlin* wird an zwei prominenten Stellen auf zeitlose Ordnungen referiert. Das eine ist das Leben und Sterben, das andere das dialektische Verhalten der Jugend gegenüber den Vätern. Ersteres beschreibt Dubslav in Bezug auf sein eigenes Ableben lapidar: „Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich“ (DS 371). Dieses ‚Gesetzliche‘ ist die allgemeinmenschliche Ordnung, gegen die sich nichts und niemand stellen kann und der sich auch Dubslavs „Gesinnung“ anschließt. Es

173 Anke Kramer betont mit Bezug auf die unzusammenhängenden Gespräche im *Stechlin*: „Sie [die Gespräche] schweifen ab, springen von einem Thema zu einem anderen und brechen unvermittelt ab. Durch diese Absage an traditionelles Erzählen demonstriert der Roman den wiederholt thematisierten Verlust der ‚göttlichen Weltordnung‘ auf der Ebene des *discours*. Die in den früheren Romanen zur Kontingenzreduktion gebrauchten Verfahren des Vorausdeutens werden zwar noch anzitiert, doch die Hinweise bleiben völlig vage, sie laufen ins Leere und können keinen Zusammenhang mehr stiften.“ Kramer, „Der große Zusammenhang der Dinge“, 190f. Diese Argumentation konzentriert sich auf das digressive Moment der Gespräche und scheint dabei die Ordnungsleistung des *discours* zu übersehen. Kontingenzreduktion mittels Vorausdeutung des Kommenden wird im *Stechlin* durchaus angewandt, wie etwa in der subtilen Zuordnung von Wissen zu den jeweiligen gesellschaftlichen Positionen, was eine deutliche Lenkung und Kontingenzreduktion impliziert.

ist die Vorstellung einer ewigen Ordnung, welche die unzuverlässigen, wandelbaren Ordnungen, wie etwa diejenige der Politik, überdauert.

Als der alte Dubslav schon schwer erkrankt ist, ruft er noch einmal den Pastor Lorenzen zu sich, um mit ihm sein „Hauptthema“ (DS 366) zu besprechen, das im Bewahren des Alten, der Ordnung als solcher kulminiert. In diesem Gespräch wird deutlich, wie sich Dubslav die Abwesenheit dieser Ordnung vorstellt. Er formuliert in seiner Angst, dass Woldemar, dieser „unsichere Passagier[]“ (DS 367) sich von den Ideen der Moderne anstecken lassen, die Bescheidenheit verlieren und sich zu sehr am Neuen orientieren könnte, folgende Schreckensvision:

Und dann ist da ein Professor, Kathedersozialist, von dem kein Mensch weiß, ob er die Gesellschaft einrenken oder aus den Fugen bringen will, und führt eine Adelige, mit kurzgeschnittenem Haar (die natürlich schriftstellt) zur Quadrille. Und dann bewegen sich da noch ein Afrikareisender, ein Architekt und ein Portraitmaler, und wenn sie nach den ersten Tänzchen eine Pause machen, dann stellen sie ein lebendes Bild, wo ein Wilddieb von einem Edelmann erschossen wird, oder sie führen ein französisches Stück auf, das die Dame mit dem kurzgeschnittenen Haar übersetzt hat, ein sogenanntes Ehebruchs-drama, drin eine Advokatenfrau gefeiert wird, weil sie ihren Mann mit einem Taschenrevolver über den Haufen geschossen hat. (DS 367)

Mit dieser Vision eines modernen intermedialen Happenings führt Dubslav plastisch vor, wie er sich das Neue als Schreckgespenst der Unordnung vorstellt. Elemente, die nicht in seine alte Ordnung passen, wie Kurzhaarschnitte für Frauen, gewalttätige Frauen, Exotik und neue Theaterformen werden nebeneinandergestellt. Es sind Elemente, die nicht mehr durch einen ordnenden Erzähler harmonisiert werden. Dubslavs Darstellung ist eine modernistische Binnenerzählung, in der die Orientierung durch einen allwissenden Erzähler nicht länger gegeben ist, eine Erzählung mit Figuren ohne klaren Intentionen und Anstand, die in ihrer Exotik den Regionalismus als Herkunfts-konzept sprengen. Die Aufzählungen, verknüpft bloß mit einem „und dann“, haben keinen inneren Zusammenhang mehr, der im *Stechlin* und von Dubslav etwa mit dem unterirdisch in alle Welt verbundenen Stechlinsee so kunstvoll postuliert wurde. Dieser „große[] Zusammenhang der Dinge“ ist jedoch gerade das, was Melusine in ihrem Gespräch mit Lorenzen als Essenz des Sees wie der Geschichte bestimmt: „Und vor allem sollen wir, wie der Stechlin uns lehrt, den großen Zusammenhang der Dinge nie vergessen. Sich abschließen, heißt sich einmauern, und sich einmauern ist der Tod.“ (DS 263)

Pastor Lorenzen jedoch vermag es, Dubslav von Stechlin hinsichtlich seiner Befürchtung, sein Nachfolger Woldemar würde das Alte verabschieden, zu beruhigen. Lorenzen erklärt Dubslav das übergeordnete Generationenprinzip,

dem gemäß der Nachfolger zunächst eine große Veränderung herbeiführen wolle, dann aber zum Alten des Vorgängers zurückkehren werde. Zwar werde Woldemar einen „leidlich ehrlichen Versuch [unternehmen], als Neugestalter aufzutreten und [...] ein Volksbeglückungsprogramm auch wirklich aus der Tasche“ (DS 368) holen. Bald jedoch, schon „nach einem halben Jahre lenkt der Neuerer wieder in alte Bahnen und Geleise ein.“ (DS 368)

Die Prognose Lorenzens wird bestätigt, wenn Armgard und Woldemar nach wenigen Monaten aus der Stadt wieder zurück nach Stechlin ziehen. Armgard waren die Zerstreuungen der Großstadt doch zu wenig spannend gewesen und Woldemar „hätte nichts Lieberes hören können“ (DS 386). Er kündigt den Dienst im Militär, da er, „[l]iebenswert und bescheiden wie er war [...], nicht berufen sei, jemals eine Generalstabsgröße zu werden“ (DS 386). Woldemar wählt das Alte, wie es sich in seiner Brautwahl abzeichnete. Diese Weichenstellung wird noch dadurch bestätigt, dass das Mädchen Agnes mit seinen revolutionären roten Socken, die Dubslav in seiner Krankheit zu Diensten war und vor der sich Adelheid so gefürchtet hat, nicht im Haus aufgenommen wird.¹⁷⁴

„Die Gesinnung entscheidet“ (DS 340), ob etwas gut oder schlecht sei, sagt Lorenzen an einer Stelle zu Dubslav von Stechlin.¹⁷⁵ Das heißt auch, dass nicht mehr einfach der Stand und das Milieu die Identität und den Wert einer Person bestimmen. Diese Vorstellung entspricht Lorenzens Definition alles Modernen als Selbstbestimmung gegenüber dem Alten als Fremdbestimmung.¹⁷⁶ Worin die „Gesinnung“ zu bestehen hat, erläutert er in der Totenrede auf Dubslav:

174 Edda Ziegler beschreibt Agnes als „Hoffnungsträgerin“. Ziegler, „Die Zukunft der Melusinen“, 181. Für Adelheid sei sie „Inbegriff aller Gefahr für Preußens Zukunft und die drohende Umwälzung althergebrachter Sitte und Ordnung“. Dubslav jedoch setze diese „Opposition gezielt ein, um die ‚pretrefakte‘ Adelheid, Symbolfigur eines ausschließlich rückwärts gewandten Preußentum ohne Zukunft, [...] zu vertreiben.“ Im Unterschied zu Melusine und Armgard sei Agnes „selbstbewußt und selbstbestimmt“ und „nicht gebunden an die Väter“. Zwar erlaubt die Gestaltung Agnes durchaus diese positiven Konnotationen. Gleichzeitig ist Agnes, als sie Dubslav versorgt, wenig freudig bei der Sache, sie wirkt gelangweilt und gegenüber Dubslav eher abgeneigt. Hinzu kommt, dass sie am Schluss in das „Rettungshaus“ der radikalen und heuchlerischen Christen Ermyntrud Katzler und Koseleger gegeben und so erst recht zum Feind des Adels gemacht wird. Vgl. Bowman, „Fontane’s ‚Der Stechlin‘“, 890.

175 „Ich weiß nicht, Herr von Stechlin. Echtes Heldentum, oder um’s noch einmal einzuschränken, ein solches, das mich persönlich hinreißen soll, steht immer im Dienst einer Eigenidee, eines allereigensten Entschlusses. Auch dann noch (ja mitunter dann erst recht), wenn dieser Entschluß schon das Verbrechen streift. [...] Mit andern Worten, ein Niedrigstes als Höchstes. Die Gesinnung entscheidet.“ (DS 340)

176 Vgl. dazu: „Der Hauptgegensatz alles Modernen gegen das Alte besteht darin, daß die Menschen nicht mehr durch ihre Geburt auf den von ihnen einzunehmenden Platz

Sein Leben lag aufgeschlagen da, nichts verbarg sich, weil sich nichts zu verbergen brauchte. Sah man ihn, so schien er ein Alter, auch in dem, wie er Zeit und Leben ansah; aber für die, die sein wahres Wesen kannten, war er kein Alter, freilich auch kein Neuer. Er hatte vielmehr das, was über alles Zeitliche hinaus liegt, was immer gilt und immer gelten wird: ein Herz. Er war kein Programm-Edelmann, kein Edelmann nach der Schablone, wohl aber ein Edelmann nach jenem alles Beste umschließenden Etwas, das Gesinnung heißt. (DS 376)

Mit dieser Wendung wird die Ambivalenz der Figur Dubslavs von Stechlin konkretisiert – er ist weder alt noch neu –, eine Ambivalenz, die ihn schließlich über die Frage nach weltlichen und historischen Haltungen hinaushebt. Was über „alles Zeitliche“ hinausgeht und somit unbedingt gilt, ist das „Herz“. Lorenzen formuliert eine eigentliche Utopie der Ordnung des Herzens und der Gesinnung. Diese Ordnung bleibt zwangsläufig vage. Die inhaltliche Offenheit ermöglicht es ihr, den festen Zuschreibungen von vergänglichen Weltanschauungen zu entgehen und sich stattdessen am Einzelfall auszurichten. Der Einzelfall führt zum Individuum, das in der Moderne und ihrem zunehmenden Individualismus wiederum als neuer ordnungsrelevanter Aspekt zu betrachten ist. Wenn Herkunft und Stände im *Stechlin* auch nach wie vor eine zentrale Rolle spielen für die Identität, so verlieren sie doch ihre Vormachtstellung.

Was mit der eigentlich inhaltsleeren „Gesinnung“ bezeichnet wird, ist das Prinzip des Zusammenhangs aller Elemente. Wie im Symbol des Stechliner Sees ist alles miteinander verknüpft. Der „große[] Zusammenhang der Dinge“ (DS 263), wie es Melusine einmal formuliert, ist es auch, was Dubslav von Stechlin als Wahlprogramm angeboten hat: eine Form des Erzählens, die eine Verknüpfung der Elemente vornimmt und in diesem Sinn eine Ordnung der Dinge garantiert.

So offen diese Haltung auch zu sein vorgibt – bestätigt durch die Opposition zu den ‚petrefakten‘ Figuren Adelheid, Katzler, Gundermann und anderen –, so sehr bleiben die „Gesinnung“ und das „Herz“ doch einem bestimmten Habitus vorbehalten, der das formale Prinzip mit Inhalt füllt.¹⁷⁷ „Herz“ und „Gesinnung“ gehören stets zu einer gewissen sozialen Herkunft und einem Kontext, wie er

gestellt werden. Sie haben jetzt die Freiheit, ihre Fähigkeiten nach allen Seiten hin und auf jedem Gebiete zu bethätigen.“ (DS 264) Siehe Kap. 1.2.3 Dynamisierung der Ordnung (Simmel), S. 21ff. oben.

177 Vgl. dazu Liselotte Grevel: „Im Grundtenor des Romans dominiert somit, ungeachtet, beziehungsweise gerade im Rahmen der ambivalenten Grundstruktur, eine Wertvorstellung, die in der lutherischen Tradition mit ihren Postulaten der göttlichen Gnade, der Demut, Beständigkeit und einer volkstümlichen Spontaneität verwurzelt ist.“ Grevel, „Das Alte und das Neue“, 533. Für eine Position, die das Gesellschaftsanalytische des *Stechlin* betont, vgl. Nottinger, *Fontanes Fin de Siècle*.

an Dubslav von Stechlin exemplifiziert ist. Dies lässt der Text an der negativen Darstellung des Vierten Standes und der Landbevölkerung erkennen. Explizit durch die Darstellungsweise des alten Tuxen und dem Umstand, dass sie dem korrumpierten Torgelow zur Wahl verhelfen; implizit in der krassen Unterrepräsentation dieses Milieus in quantitativer wie auch qualitativer Hinsicht. Die „Gesinnung“ und das „Herz“ fallen also wiederum auf den Habitus des Privilegierten zurück.

Gleichzeitig darf nicht vergessen gehen, dass Dubslav von Stechlin seine Position nur auf Pump aufrechterhalten kann. Baruch und Isidor Hirschfeld, die jüdischen Geldleiher, und die Schwester Adelheid, die ihre Pfründe besser zu sichern mag, ermöglichen erst Dubslavs repräsentative Lebensweise. Die richtige „Gesinnung“ vermag sich nur in einem gewissen Umfeld zu entfalten, zu dessen Sicherung sie Kompromisse eingehen muss, die ihr streng genommen widersprechen.¹⁷⁸

2.7 Der Ausbruch – kontrollierte Ambivalenz?

Was alle Verfahren Fontanes „ängstliche[r] Moderne“¹⁷⁹ verhindern wollen, ist das Ausbrechen aus der bisherigen Ordnung. Um die Frage beantworten zu können, ob sich die alte Ordnung an der Macht halten kann mittels der beschriebenen Strategien oder ob die narrativen Maßnahmen nicht eher ein Überdecken der schon vorhandenen Unordnung bezwecken, ob sie also eine glatte Oberfläche herstellen, unter der sich tiefgreifende Umwälzungen umso wirkungsvoller entfalten können, bietet es sich an, die Figurationen des Ausbruchs im *Stechlin* zu untersuchen.

2.7.1 Die unlesbare Botschaft

Als Armgard und Woldemar gegen Ende des Romans auf ihrer Hochzeitsreise bei Capri weilen, betrachten sie den Vesuv im Abendlicht. Noch hat sie die Nachricht vom Tod Dubslav von Stechlins nicht erreicht.

¹⁷⁸ In Bertolt Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*, in dessen Motivanlage ein halbes Jahrhundert später Parallelen zum *Stechlin* zu finden sind, ist es Shen Te, die, um gut sein zu können, den bösen Vetter Shui Ta erfinden muss. Im *Stechlin* muss Dubslav, um seine „Gesinnung“ in der schon von der Moderne geprägten Zeit noch ausleben zu können, sein Geld bei denjenigen leihen, die seiner „Gesinnung“ spotten. Was bei Brecht verstärkt und auf eine Person übertragen ist, ist beim *Stechlin* noch auf mehrere Figuren verteilt, stark verschleiert und gehorcht einer ganz anderen politischen Intention.

¹⁷⁹ So der Titel, unter den Gerhart von Graevenitz seine ausführlichen Studien zu Theodor Fontane stellt: Vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*.

Von Sorrent kamen Fischerboote herüber, die Fischer sangen, und der Himmel war klar und blau; nur drüben aus dem Kegel des Vesuv stieg ein dünner Rauch auf und von Zeit zu Zeit war es, als vernähme man ein dumpfes Rollen und Grollen.

„Hörst du's?“ fragte Armgard.

„Gewiß. Und ich weiß auch, daß man einen Ausbruch erwartet. Vielleicht erleben wir's noch.“

„Das wäre herrlich.“

„Und dabei“, fuhr Woldemar fort, „komm' ich von der eitlen Vorstellung nicht los, daß, wenn's da drüben ernstlich anfängt, unser Stechlin mitthut, wenn auch bescheiden. Es ist doch eine vornehme Verwandtschaft.“ (DS 382)

Worauf Woldemar hier anspielt, ist die von ihm vielfach erwähnte Beziehung des Stechlinsees mit tektonischen und gesellschaftlichen Verschiebungen. Seiner Theorie entsprechend müsste ein Vulkanausbruch des Vesuv bis zum Stechlin wirken. Im Umkehrschluss müsste der Vesuv auch Ereignisse repräsentieren, die beim See Stechlin geschehen, so dass also der Rauch des Vesuv auf den Tod des Vaters hinwies. Der See Stechlin als Globalisierungssymbol scheint jedoch nicht recht zu funktionieren. Zwar lässt sich eine hochgradig verschlüsselte Information aus dem Gesang der Fischer decodieren, die den Tod Dubslavs ankündigt: „Tre giorni son che Nina, che Nina, / In letto ne se sta ...“ (DS 383).¹⁸⁰ Armgard und Woldemar können diese Nachricht jedoch nicht mehr entschlüsseln. Sie gehören als „junge Stechlin-Generation auch in dieser Hinsicht einer neuen, prosaischeren Zeit“¹⁸¹ an, die zwar die modernen Kommunikationsmittel, wie die zahlreichen Telegramme, verwenden, nicht aber jene aus mystisch-archaischer Zeit lesen können.¹⁸²

180 Korrekt ins Deutsche übersetzt singen die Fischer: „Drei Tage sind es, daß Nina in ihrem Bett geblieben ist“. Das Lied ist ein Klagegesang über eine Frau, die sich in Gefahr befindet, sich zu Tode zu schlafen. Vgl. dazu die aufschlussreiche Analyse und die Recherche zu den verschiedenen Übersetzungen und Liedvorlagen bei Karl Pestalozzi, „Tre giorni son che Nina ...“ Zu einem rätselhaften Zitat im 45. Kapitel des ‚Stechlin‘, in *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*, hg. von Ursula Amrein und Regina Dieterle (Berlin, New York: De Gruyter, 2008), 127–145.

181 Pestalozzi, 141.

182 Die Bedeutung der Kommunikation und Kommunikationsmittel im *Stechlin* ist augenfällig. Von Dubslavs Skepsis gegenüber dem Telegramm, das in der Regel negative Nachrichten übermittelt, zur Funktion des Telefons, das nur in Bezug auf den See Verwendung findet, bis zum ausführlichen Brief sind die verschiedenen Medien jeweils unterschiedlich konnotiert. Vgl. Eda Sagarra, „Kommunikationsrevolution und Bewußtseinsänderung. Zu einem unterschwelligem Thema bei Theodor Fontane“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 3: *Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 105–118.

Eckehard Czucka führt die Sprachkritik im *Stechlin* auf die Fehleranfälligkeit und Unzuverlässigkeit der technisierten Kommunikation in Telegramm und Brief zurück: „Die

Unabhängig und unberührt von diesem Klagegesang sehen Armgard und Woldemar einem möglichen Ausbruch des Vulkans freudig entgegen. Sie imaginieren den Ausbruch als gefahrloses Spektakel, dem beizuwohnen sie vergnügen würde. Genauso wie es die moderne Tourismusindustrie tut, die Armgard und Woldemar Ausflüge bis zum Kraterrand per Luftseilbahn anbietet.¹⁸³

Der Weckruf des zitierten Lieds, die Bitte, die schlafende Nina zu wecken, lässt sich auch selbstreferenziell deuten. Woldemar und Armgard sollen aufwachen für die Zeichen der Zeit und das Sensorium für Hinweise auf Kommendes schärfen. Nicht zuletzt ist damit auch die Befürchtung verknüpft, die Botschaft des Romans selbst, der ja auch *Der Stechlin* heißt und im Austausch mit zahllosen anderen Werken steht, würde nicht entschlüsselt, ja nicht einmal als Botschaft erkannt werden.¹⁸⁴ Stattdessen scheinen Armgard und insbesondere Woldemar kaum mehr gewillt, den „großen Zusammenhang“ (DS 263) sehen zu wollen, dessen Vergessen schon bei Melusines Erwähnung desselben mit dem Tod konnotiert ist.¹⁸⁵

Mit der Unfähigkeit und vielleicht auch dem Unwillen Woldemars, die Zeichen des Vesuv zu lesen, wird der Stechlin zu einem leeren Symbol. In dieser Hinsicht weist er durchaus Anklänge an Franz Kafkas Kommunikationsparabeln und das leere Zentrum in Robert Walsers *Jakob von Gunten* auf. Der Unterschied insbesondere zu Kafka jedoch ist, dass bei Fontane die Botschaft

Gesellschaft in Fontanes *Stechlin* erscheint in der Darstellung als eine, die in ihrem Zusammenhalt und in ihrem Gefüge von einer instrumentalisierten Kommunikation zutiefst verstört ist.“ Eckehard Czucka, „Faktizität und Sprachskepsis. Fontanes ‚Stechlin‘ und die Sprachkritik der Jahrhundertwende“, in *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 2: *Sprache, Ich, Roman, Frau*, 3 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 34.

183 Zur Geschichte des Vesuv und dessen Entwicklung zu einer Touristenattraktion um die Jahrhundertwende vgl. Dieter Richter, *Der Vesuv. Geschichte eines Berges* (Berlin: Wagenbach, 2007).

184 Darauf weist auch Barbara Naumann hin: „Doch alles Reden bei Fontane ist schließlich und endlich Roman. In der letzten Szene des Romans tritt die Schrift als Schrift hervor und verweist damit auf den Text selbst, und zwar in einer bei Fontane seltenen, selbst-reflexiven Weise. Deshalb ist der Schluß des Romans so *vieldeutig*, wenn er auch *eindeutig* in die Zukunft, in die Utopie (des Gesprächs) und in die Utopie des Bundes im Geist der Liebe verweist. [...] Es lebe der *Roman* Stechlin; oder anders: es lebe *dieser* Roman und: es lebe *der* Roman.“ Naumann, „Schwartzhaftigkeit“, 24. Hervorhebung i. O. Diese Selbst-reflexivität verknüpft Kramer mit dem Autor Fontane, der sich so selbst Unsterblichkeit wünsche. Kramer, „Der große Zusammenhang der Dinge“, 192.

185 Siehe Kap. 2.6 „Gesinnung“, „Herz“ und „ein ewig Gesetzliches“. Die Ordnung des Stechlin, S. 76ff. oben.

in ihrem semantischen Gehalt deutlich ist und nur von den Figuren nicht wahrgenommen wird. Der Leser kann die Bedeutung im *Stechlin* ohne Weiteres entschlüsseln, während er bei Kafka die Aporie der Botschaft festzustellen hat. Diese Überlegung rückt Woldemars Rede vom Stechlin und dessen ‚vornehmer Verwandtschaft‘ in ein anderes Licht, insofern er diese Verwandtschaft nur mehr als mythische Geschichte sieht, gleichsam als narrativen Reflex, mit der er sich und seine Herkunft zu schmücken weiß.

2.7.2 *Revolution*

Mit „Ausbruch“ wird nicht nur auf die bevorstehende Eruption des Vesuv referiert. In den insgesamt sieben Mal, in denen das Wort im *Stechlin* auftaucht, wird es im Kontext von Krieg und Konflikt, Vulkaneruptionen und explizit auch im Zusammenhang mit sozialen Aufständen verwendet. Letzteres wird verstärkt durch weitere Symboliken, wie derjenigen des roten Hahns. Woldemar erklärt Melusine, als sie und ihre Schwester dem Stechlin einen Besuch abstatten:

Er [der See Stechlin; L. G.] steht mit den höchsten und allerhöchsten Herrschaften, deren genealogischer Kalender noch über den Gothaischen hinauswächst, auf du und du. Und wenn es in Java oder auf Island rumort oder der Geiser mal in Doppelhöhe dampft und springt, dann springt auch in unserm Stechlin ein Wasserstrahl auf, und einige (wenn es auch noch niemand gesehen hat), einige behaupten sogar, in ganz schweren Fällen erscheine zwischen den Strudeln ein roter Hahn und krähe hell und weckend in die Ruppiner Grafschaft hinein. Ich nenne das vornehme Beziehungen. (DS 131)

Trotz der offensichtlichen Konnotationen von Revolution, Aufstand und nahender Sozialdemokratie nimmt kein Stechliner diese Anzeichen ernst.¹⁸⁶ Bezeichnet Woldemar die Beziehungen als ‚vornehm‘ aus reiner Ignoranz, in der sich schon eine modernistische Dekadenz ankündigt?¹⁸⁷ Oder erkennt er die revolutionären Tendenzen, sieht darin aber keine Gefahr, die ein Handeln seinerseits forderte?

186 Adelheid dagegen fürchtet sich schon vor den roten Strpmpfen Agnes' (vgl. DS 350). Vgl. auch Amberg, „Poetik des Wassers“, 553; auf die Bedeutung der Farbe Rot, gerade bei den roten Dächern der Glosower Arbeitersiedlungen weist hin: Eric Miller, „Die roten Fäden des roten Hahns. Zu einem Motivkomplex im ‚Stechlin‘“, *Fontane-Blätter*, Nr. 67 (1999): 91–105.

187 Dass sich bei Fontane der Übergang zur *Décadence* abzeichnet, zeigt grundlegend: Nottinger, *Fontanes Fin de Siècle*.

Bei Czako spielt die Ironie mit, wenn er diese ‚Verwandtschaft‘ des Sees Stechlin anspricht. Gleich beim ersten Treffen mit Dubslav von Stechlin fragt er nach dem ominösen Gewässer und dessen revolutionärem Gehalt.¹⁸⁸

„Dieser merkwürdige See, dieser Stechlin! Und da frag ich mich denn unwillkürlich (denn Karpfen werden alt; daher beispielsweise die Mooskarpfen), welche Revolutionen sind an diesem hervorragenden Exemplar seiner Gattung wohl schon vorübergegangen? Ich weiß nicht, ob ich ihn auf hundertfünfzig Jahre taxieren darf, wenn aber, so würde er als Jüngling die Lissaboner Aktion und als Urgreis den neuerlichen Ausbruch des Krakatowa mitgemacht haben. Und all das erwogen, drängt sich mir die Frage auf ...“

Dubslav lächelte zustimmend.

„... Und all das erwogen, drängt sich mir die Frage auf, wenn's nun in Ihrem Stechlinsee zu brodeln beginnt oder gar die große Trichterbildung anhebt, aus der dann und wann, wenn ich recht gehört habe, der krähende Hahn aufsteigt, wie verhält sich da der Stechlinkarpfen, dieser doch offenbar Nächstbeteiligte, bei dem Anpochen derartiger Weltereignisse? Beneidet er den Hahn, dem es vergönnt ist, in die Ruppiner Lande hineinzukrähen, oder ist er umgekehrt ein Feigling, der sich in seinem Moorgrund verkriecht, also ein Bourgeois, der am andern Morgen fragt: ‚Schießen sie noch?‘“ (DS 25f.)

Dies ist nichts anderes als eine verkappte Frage danach, wie sich Dubslav im Fall einer Revolution zu verhalten gedenke. Wird er sich verstecken, feige auf den eigenen Vorteil bedacht, eben wie der „Bourgeois“ oder in der einen oder anderen Form mitwirken?¹⁸⁹

Dubslav von Stechlin stellt diesen zwei Haltungen eine dritte gegenüber, nämlich diejenige des Ausharrens: „Wir verkriechen uns nämlich alle.“ (DS 26) Wie der Karpfen solle man in der warmen und gemütlichen Stube den Sturm abwarten. So könne man die Zeit würdevoll und standesgemäß überstehen, behäbig und zufrieden in der realistisch-bürgerlichen Behaglichkeit des Adels. Die ganze Szene trägt deutlich ironische Züge, insbesondere wenn mitbedacht wird, dass einige solcher Karpfen soeben verspeist werden. Worauf Dubslavs Haltung jedoch hinausläuft, ist wiederum die ewige Gesetzmäßigkeit des „Herzens“ und der „Gesinnung“, zu der auch jene gelassene Ironie

188 Vgl. dazu Dubslavs Bemerkung: „Das andere giebt es wo anders auch, aber der See ... Lorenzen erklärt ihn außerdem noch für einen richtigen Revolutionär, der gleich mitrumort, wenn irgendwo was los ist. Und es ist auch wirklich so.“ (DS 50) Dubslav nennt den See auch sein „pièce de résistance“ (DS 50).

189 Bekanntlich hat Fontane in seinen jüngeren Jahren selbst an den Berliner Barrikadenkämpfen 1848 mitgemischt, wobei das Ausmaß seiner Involviertheit von ihm unterschiedlich beurteilt wird. Vgl. Dietmar Storch, „Theodor Fontane – Zeuge seines Jahrhunderts“, in *Fontane-Handbuch*, hg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger (Stuttgart: Kröner, 2000), 103–191.

gehört, die sich in der Rede vom Karpfen anzeigt: Die Ordnung des Herzens und der richtigen „Gesinnung“ ist über Revolutionen erhaben und wird diese überdauern.

Gelassenheit gegenüber möglichen Ausbrüchen wird auch mit dem Romanende demonstriert. Im schon zitierten Brief, den Melusine an Lorenzen schreibt, heißt es: „[E]s ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*.“ (DS 387, Hervorhebung i. O.) Damit ist ein Bogen zum Anfang des Romans geschlagen, in dem die Einheit von Landschaft, politischem System und „Gesinnung“ beschworen wird. Der Schluss formuliert noch einmal ein nachdrückliches Argument für diese Ordnung. In der Ideologie des ewig wiederkehrenden Gesetzes des Alten und des Neuen, den Werten des Herzens, der Angemessenheit und Ausgeglichenheit wird auch verständlich, weshalb die Konsequenzen von Handlungen und Entwicklungen im Roman kein großes Gewicht haben: Es gibt Wichtigeres als den historischen Wandel. Nichtsdestotrotz ist es erstaunlich, mit welcher Sorglosigkeit der Erzähler Konflikte und Umbruchsituationen andenkt und zuspitzt, um sie dann in einer Harmonie aufgehen zu lassen, die gerade nicht aus einer Lösung des Konflikts entsteht.

Dass Dubslav von Stechlin keine Position bezieht, mag ihn mitverantwortlich machen für den Niedergang des Alten.¹⁹⁰ Doch ist nun jenes „Stechlinsche“, die ewig wiederkehrende Ordnung, die „Gesinnung“, die Rede vom „Herzen“ bloße Beruhigungsstrategie einer dekadenten Klasse? Ist es ein weiteres inflationäres Bonmot oder nimmt der Roman tatsächlich Position für es ein?¹⁹¹ Wie ist also jene ‚Botschaft‘ des *Stechlin* zu deuten, der bedauert, dass sie nicht mehr verstanden wird?

Krippenstapel trägt, als er Armgard und Woldemar nach ihrer Hochzeitsreise vom Bahnhof abholt, um sie zum aufgebahrten Dubslav von Stechlin zu fahren, einen „Vatermörder“ (DS 384). Die damals schon veralteten hohen Kinnkragen können als Hinweis gedeutet werden, dass sich die Machtübergabe

190 So argumentiert Bowman, „Fontane’s ‚Der Stechlin‘“, 888–891.

191 Vgl. dazu Nibbrig zu *Effi Briest*, das genauso zum *Stechlin* passt: „Die Öffentlichkeit des Gesprächs bietet standpunktloser Subjektivität im leeren Gehäuse von Phrasen nur scheinbar einen Unterschlupf. Die souveräne Geste liberalen Geltenlassens von allem und jedem verdeckt eine gefährliche Indifferenz. [...] Die angebliche ‚Menschlichkeit‘ des Unverbindlichen treibt Fontane durch nichts anderes als ihre Darstellung an die Grenze ihrer Kritisierbarkeit. Das Angebot eines Schweigerraums aber, in dem die Figuren, neben ihrem gesellschaftlichen Sprachverhalten und in kritischer Wendung dagegen, authentisch sein könnten, enthüllt zugleich eine politische und ideologische Implikation der liberalen Grundhaltung: die schweigende Mehrheit durch einen Regreß auf einen Bereich privater Innerlichkeit, unter Abspaltung vom öffentlichen Rede- und Handlungsraum, still und regierbar zu halten.“ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), 122.

doch nicht so harmonisch und harmlos abspielen kann. Vor diesem Hintergrund verliert Woldemars Überhören der Botschaft der singenden Fischer und des Vesuv etwas von seiner Unschuld und wird zu einem bewussten Akt der Ignoranz und Teilnahmslosigkeit. Das Paar fährt tatsächlich seltsam ungerührt von seiner Hochzeitsreise zurück. Die alte Welt, für die Dubslav steht, ist durch die Ignoranz, wie sie Woldemar insbesondere dem Vierten Stand gegenüber an den Tag legt, gefährdet – Agnes als ‚tickende Zeitbombe‘ der Revolution wird nicht dadurch entschärft, dass sie in ein Erziehungsheim gesteckt wird. In diesem Sinn lässt sich – drastisch formuliert – von einem Mord an einer Welt sprechen, die sich nicht über ihre Herrschaftsstruktur, den Adel und die Monarchie definiert, sondern über die „Gesinnung“ und das „Herz“ jener größeren Ordnung.¹⁹² Darin steckt zum einen die utopische Ansicht, dass die alte Welt Dubslavs bei angemessener Umsicht weiterbestehen könne und dass entsprechend ihr Niedergang nicht zwingend sei. Zum anderen ist die Idealität des Stechlinischen zu bedenken, die, wie gezeigt, im Roman immer wieder untergraben und hinterfragt wird.¹⁹³

Unter der glatten Oberfläche lauert das Gefährliche, das weder von den Alten noch den Neuen gesehen werden will.¹⁹⁴ Sinnbild dafür ist der See

192 Vgl. dazu Martina Klemm: „Somit steht Armgard für den Stillstand, Agnes ist dagegen der Ausbruch, die Revolution, während Melusine die Evolution verkörpert, das Fließende. Woldemar hat nun die Wahl: Welche Schwester will er heiraten? Wie will er Agnes behandeln? Woldemar entscheidet sich für Armgard und damit für den Status Quo. Er verpasst die Gelegenheit, mit Melusine eine offene Haltung für Neuerungen einzunehmen. Agnes will er sich selbst überlassen, das sei zu ihrem eigenen Besten. Damit verkennt er die gesellschaftliche Situation seiner Zeit: Der vierte Stand drängt nach Veränderungen. Man kann ihn nicht länger ignorieren, ohne auf eine Katastrophe zuzusteuern.“ Martina Klemm, „Die Bedeutung der Verkehrsmittel in Theodor Fontanes ‚Der Stechlin‘“, in *Theodor Fontane. Dichter des Übergangs. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft 2010*, hg. von Patricia Howe (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013), 121.

193 In einer Analyse von Dubslavs Tod arbeitet Mecklenburg Elemente der Desillusionierung im *Stechlin* heraus und betont ebenfalls dessen Künstlichkeit: „Fontanes poetischer Realismus [versucht] den unüberspringbaren Graben zwischen Fiktion und Wirklichkeit nicht illusionshaft zuzuschütten“. Norbert Mecklenburg, *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 316.

194 Die Oberfläche ist für Gerhart von Graevenitz für den *Stechlin* zentral: „Fontane hat im *Stechlin* seine eigene Anschauung vom neuen Überschuß, von der neuen Dominanz der Oberfläche gestaltet. Der Roman beginnt unübersehbar mit einer *Fläche*. Der See mag tief sein, er mag ein Globalisierungssymbol mit weitreichenden Unterwasserverbindungen sein. Er ist zuerst einmal eine vegetabilisch gerahmte Oberfläche, deren Tiefe und globale Verbindung unsichtbar bleiben, deren Tiefenbewegungen überliefert oder möglich, in beiden Fällen imaginär sind. Die einzige Veränderung dieser Oberfläche, die das Erzählen

Stechlin. Beim Besuch der Barbys in Stechlin ist dieser zugefroren. Melusine gibt sich enttäuscht, sie hätte gern den See gesehen, von dem Woldemar so viel zu berichten wusste. Dubslav von Stechlin hält dagegen, dass bloß das Eis den See unspektakulär erscheinen lasse: „Das Eis macht still und duckt das Revolutionäre.“ (DS 259) Er schlägt vor, ein Loch hineinzuschlagen, um das Wilde des Sees sichtbar zu machen, eventuell würde sich dann auch der rote Hahn zeigen: „[D]er Hahn, wenn er nur sonst Lust hat, kommt aus seiner Tiefe herauf.“ (DS 259) Diese Vorstellung jedoch ist mit Angst verbunden. Melusine will „kein Eingreifen ins Elementare“ aus Furcht, „eine Hand führe heraus und packte mich.“ (DS 259) Damit benennt sie präzise die Ignoranz, die in der dauernd verwendeten ironischen Rede durchscheint. Sie weiß, dass sich unter der Oberfläche etwas Kraftvolles verbirgt und ist sich der Strategie des Übersehens bewusst, im Gegensatz zu den anderen, die so tun, als würden sie hinschauen, in Tat und Wahrheit aber gerade nichts tun.

2.8 Die prekäre Inszenierung des „Gesetzlichen“. Fazit

Theodor Fontane diskutiert in *Der Stechlin* Strategien im Umgang mit dem Ordnungsproblem der Moderne und weist – auch in dieser Hinsicht – weit über die Jahrhundertwende hinaus. Grundlage der Ordnungskonzeption im *Stechlin* ist eine Generationenentwicklung, welche ein allgemeines „Gesetzliches, das sich vollzieht“, als Lebenszyklus apostrophiert. In diesen Lebenszyklus sind eine Standeshierarchie und Geschlechtertypologie implementiert, in denen das patriarchalische System, das sich durch die richtige Gesinnung auszeichnet, reproduziert wird. Dass Ordnung auf dieser abstrakten und allgemeinen Ebene thematisiert wird, mag schon darauf hinweisen, wie problematisch Ordnung geworden ist.

Diese Erzählordnung als Ordentlichkeit des Romans ist in verschiedenen Bereichen auf die enge Kontrolle von Ambivalenz angewiesen. Auf einer verfahrenstechnischen Ebene wirkt der Erzähler als ordnende Instanz, die sich souverän zu inszenieren vermag. Mittels Separierung von Schauplätzen und Handlungssträngen sowie straffen Überleitungen ordnet er das Geschehen. Ambivalenz wird zielgerichtet und in engen Grenzen eingesetzt, um die Geschichte voranzutreiben und Spannung zu erzeugen. Etwaige

sichtbar macht, ist ihr winterliches Zufrieren. Der See wird vollends zur undurchdringlichen Oberfläche. Und die Idee, die geschlossene Oberfläche gewaltsam zu öffnen, verursacht Angst und Schrecken.“ Graevenitz, *Theodor Fontane*, 729f. Hervorhebung i. O.

Unsicherheiten auf der *story*-Ebene werden vom *discourse* übergangen. So entsteht eine glatte Oberfläche, deren Künstlichkeit jedoch deutlich hervortritt.

Auf inhaltlicher Ebene manifestiert sich die Ambivalenz darin, dass weder die positiv konnotierten Figuren in der komplexen erzählten Welt eindeutige Positionen einnehmen noch vom Erzähler solche eindeutigen Positionen etabliert werden. Das Alte und das Neue werden nicht eindeutig als gut oder schlecht dargestellt, ebenso ist die Wahl Woldemars zwischen Armgard und Melusine durchaus ambivalent. Dubslav von Stechlin selbst ist vom Paradox angetan, was sich in der vielfach ironisch gewendeten Figurenrede äußert, wie auch die Figuren selbst vielfach in Spiegelfiguren potenziert sind. Die alte Ordnung vertritt Dubslav letztlich auf Pump: Er kritisiert sowohl rigorose Positionen des Alten als auch den modernen Kapitalismus und ist selbst davon abhängig. Dies zeitigt eine ambivalente Bewertung seines Ordnungsverständnisses. Trotz dieses ambivalenten Grundtenors des Romans ist deutlich, dass die favorisierte Ordnung eine Tendenz aufweist, die den Habitus eines menschlich-nachsichtigen Adels belohnt.

Die Komplexität des Figurenarsenals und die Vielfalt der verhandelten Diskurse und Positionen im *Stechlin* sind bemerkenswert. Im Kontrast zu dieser Vielfalt sticht die souveräne und geordnete Erzählweise sowie die konsequente Symbolik hervor. Zahlreiche intra- und intertextuelle Anspielungen erzeugen ein dichtes Geflecht an Referenzen, deren Funktion es ist, dem Inhalt Kohäsion und Kohärenz zu geben. Auch in der detaillierten Struktur der Kapitel auf unterschiedlichen Hierarchiestufen stellt sich der Roman als ordentlicher und kontrollierter Text aus.

Die narrative Form des *Stechlin* demonstriert auf diese Weise eine ganz bestimmte Umgangsform mit Ambivalenz: Es ist der Versuch, mittels Narration eine eigentlich unordentlich gewordene Welt zu ordnen, im Bewusstsein um die Ambivalenz der Welt und des Unterfangens. Dem „Ordnungsschwund“ der Moderne wird mit geordnetem Erzählen begegnet.¹⁹⁵ Im kontrollierten Erzählen soll Vertrauen in eine Ordnung erzeugt werden, die Risse nicht benennt, sie nur in ihrer Abwesenheit anwesend sein lässt und dennoch einen Zusammenhang aller Dinge postuliert. Die überdeutliche Leserführung macht zugleich die Künstlichkeit des Romans offensichtlich. *Der Stechlin* führt vor, wie eine kontrollierte und kontrollierende Umgangsweise mit Ambivalenzen zu einer Proliferation von Ambivalenz führt. Je ordentlicher Armgard und Woldemar werden, sich in ihrer Ehe einrichten, desto weniger kümmern sie sich um Ambivalenzen, wie sie etwa in der Figur der Agnes vor sie tritt.

195 Vgl. Blumenberg, „Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche“.

Sie lesen weder die Botschaften des Sees Stechlin, noch blicken sie in die Zukunft. Ihre scheinbar so ordentliche Haltung lässt sie zu ambivalenten Figuren werden, die in dieser Hinsicht höchst modern sind und, mit Georg Simmel gesprochen, eine ‚blasierte Lebenshaltung‘ eingenommen haben.¹⁹⁶ So wird *Der Stechlin*, der am Ende des Romans gemäß Melusines Diktum leben soll, in seiner gesamten Polysemantik selbst ambivalent. Warnt *Der Stechlin* davor, wie narrative Ordnungsverfahren über eine letztlich machtpolitische Operationalisierung der Exklusion funktionieren? Oder wendet er diese Mechanismen zur eigenen Funktionalisierung an? Diese Spannung erzeugt der Roman und in diese Spannung stellt er sich hinein. So wird Fontanes scheinbar so souveränes Erzählen als ein im Grunde prekäres Erzählen greifbar, das auf Robert Walser und Franz Kafka vorausweist.

196 Siehe Kap. 1.2.3 Dynamisierung der Ordnung (Simmel), S. 21ff. oben.

Robert Walser und die Befreiung der Narration

Robert Walser macht den Eindruck eines, so unspezifisch das Wort ist, ‚unordentlichen‘ Schriftstellers. Insbesondere in den späten Jahren werden die Erzähler sprunghaft, die Texte widersprüchlich und mehrfach codiert. Die Referenzen auf andere Werke wachsen ins Uferlose und verbergen zunehmend ihren Ursprung. Die Kommentierung des eigenen Erzählens vervielfacht sich. Erzählte Welt und das Erzählen der Welt werden mit Lust durcheinandergebracht. Schon Walter Benjamin hat bekanntlich in Walsers Schreiben eine „Verwahrlosung“ und „Sprachverwilderung“ festgestellt.¹⁹⁷ Eine ‚Verwilderung‘ lässt sich auch an den Figuren, den Geschichten und Erzählverfahren ausmachen. Identitäten sind, wie schon bei *Simon. Eine Liebesgeschichte* gesehen, Masken in Rollenspielen, Normen des Anstands, der Sexualität und Geschlechterdifferenzen werden provoziert und verletzt.

Nicht zuletzt provoziert auch der Autor Walser gängige Ordnungsvorstellungen. Seine Rolle als Künstler, seine Mittellosigkeit und die zunehmende Erfolgslosigkeit führten dazu, dass er als Außenseiter wahrgenommen wurde, eine Rolle, die er und andere pflegten, wie sich etwa in Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser* (1957) zeigt. Paradoxerweise wurde dieses Bild zum Katalysator seiner Wiederentdeckung.¹⁹⁸ Mit der Einlieferung in die Psychiatrische Heil- und Pflegenanstalt Waldau im Jahr 1929 wurde Walser auch in dieser Hinsicht als Exempel für das Abnorme statuiert. In der Waldau schrieb er noch regelmäßig, wobei sich insbesondere die *Prager Presse* unter dem Feuilletonleiter Otto Pick als wichtiger Abnehmer erwies.¹⁹⁹ Mit der Versetzung im Jahr 1933 in die Ausserrhodische Heil- und Pflegenanstalt in Herisau schien Walser mit seinem literarischen Verstummen und der beobachteten Integration in den Klinikalltag zu einer absurden Affirmation der Ordnung zu

197 Walter Benjamin, „Robert Walser [1929]“, in *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, 7 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 325. Wiederabgedruckt in: Katharina Kerr, Hrsg., *Über Robert Walser*, 3 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.).

198 Vgl. Lucas Marco Gisi, „Leben und Werk“, in *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015), 1–6; Jochen Greven, *Robert Walser – ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung* (Konstanz: Libelle, 2003).

199 Vgl. die Bände der *Kritischen Ausgabe KWA* III.4 und KWA V.2.

gelangen.²⁰⁰ Zeugen die sachlichen Dankes- und Grußkarten aus Herisau von einer Aufgabe der Subversion, so gibt es doch auch Anzeichen, dass er sich in einer paradoxen Weise gerade dadurch gegen diese Ordnung der Institution gewehrt hat.²⁰¹

Walsers Texte fordern nach wie vor und stets aufs Neue auf eigentümliche Art und Weise inhaltliche wie verfahrenstechnische Ordnungsmodelle heraus und etablieren eigene, prekäre Formen.²⁰² ‚Unordnung‘ ist an einen Begriff von Ordnung gebunden. Im Fall Walsers referiert die narrative ‚Unordnung‘ auf etablierte Erzählformen, deren Verfestigung sich im Realismus vollzog und sich nach wie vor als Standard in der Narratologie und der Definition von Erzählen hält.²⁰³ Walser setzt sich mit diesen Ordnungen auseinander und tut dies in spezifischer Weise über narrative Verfahren, die im Folgenden herausgearbeitet werden. Aus der Perspektive dieser Ordnung erscheinen Walsers Verfahren chaotisch, fehlerhaft und defizitär. Im Folgenden soll deren produktive Seite herausgestellt und gezeigt werden, wie Walser über scheinbar unordentliche Verfahren andere Formen von Ordnung herstellt.

Dass Robert Walser keine explizit poetologischen Schriften hinterlassen hat, gehört durchaus zum Programm. Die Ansichten zu Erzählen und Ordnen will er nicht begründet wissen, sondern im Spiel mit Masken und Erzählern stets aufs Neue erforschen, was es so schwierig macht, überhaupt eine Haltung zu destillieren, die über dieses Spiel hinausgeht. Gerade diese asystematische Haltung ist zentral für Walsers ‚Unordnung‘. Einer resoluten Systematisierung

200 Es gibt auch einzelne Augenzeugen, die Walser schreiben gesehen haben wollen. Vgl. Barbara Auer, „Geschrieben, aber nicht gedruckt? Quellen zu Robert Walsers Schreib-tätigkeit in der Heil- und Pflegeanstalt Herisau“, *Appenzellische Jahrbücher* 133 (2005): 38–41. Zum Klinikalltag Walsers vgl. Livia Knüsel, „Herr Walser hilft stets fleissig in der Hausindustrie. Falzt zusammen mit Herrn Solenthaler Papiersäcke: Robert Walser in der Arbeitstherapie“, *Appenzellische Jahrbücher* 133 (2005): 24–37, <https://doi.org/10.5169/seals-283393>.

201 Vgl. Margit Gigerl, „Lassen Sie ihn weiter hindämmern ...‘ oder weshalb Robert Walser nicht geheilt wurde“, *Appenzellische Jahrbücher* 133 (2005): 10–23, <https://doi.org/10.5169/seals-283392>; Lucas Marco Gisi, „Das Schweigen des Schriftstellers. Robert Walser und das Macht-Wissen der Psychiatrie“, in *Wissen und Nicht-Wissen in der Klinik. Dynamiken der Psychiatrie um 1900*, hg. von Martina Wernli (Bielefeld: transcript, 2012), 231–259.

202 Der Bedeutung der Ambivalenz in Walsers Werk ist jüngst ein Sammelband gewidmet worden. Im Vorwort schreiben die Herausgeber: „Das Konzept der ‚Ambivalenz‘ wäre so etwas wie ein theoretischer Schlüssel, der Walsers Texte neu aufschließt und konfiguriert.“ Kurt Lüscher u. a., „Vorwort“, in *Robert Walsers Ambivalenzen*, hg. von Kurt Lüscher u. a. (Paderborn: Wilhelm Fink, 2018), 7.

203 Gerade diesen Punkt hat die postklassische Narratologie vielfach kritisiert. Die Anbindung an die narratologische Theorie wird später vollzogen. Siehe Kap. 5 Narratologische Konzepte des grenzwertigen Erzählens, S. 247ff. unten.

muss genau dieser Aspekt von Walsers Schreiben entgehen. Die einzige Möglichkeit scheint darin zu liegen, die Texte in ihrem Vollzug, mithin in ihren Verfahren zu analysieren. Walsers Poetiken, aufgrund ihrer Asystematizität scheint der Plural angemessen, müssen über die Analyse der Verfahren seiner Prosastücke eruiert werden.

In diesem Kapitel zu Robert Walser, das den Hauptteil der vorliegenden Studie ausmacht, werden die zentralen Erzählstrategien sowie ihre Thematisierung und Ordnungsleistung herausgearbeitet. Ist auch Theodor Fontanes *Der Stechlin*, wie im vorhergehenden Kapitel gesehen, keineswegs vor Ambivalenz gefeit, sind seine Ordnung und die Verfahren, mit denen er diese herstellt, auch durchaus prekär, so hat sich bei Walser die Ambivalenz auf der Ebene des Erzählens deutlich durchgeschlagen und ist explizit geworden. Walsers Erzählern ist es weder möglich noch erscheint es ihnen erstrebenswert, ihre Geschichten in ordentliche Bahnen zu lenken.

In Robert Walsers Werk sind Ordnung und Erzählen von Beginn an zentrale Themen.²⁰⁴ Schon im frühesten gedruckten Prosatext Walsers, *Der Greifensee*, am 2.7.1899 im *Sonntagsblatt des Bund* erschienen und 1914 im Band *Geschichten* wiederabgedruckt, entwickelt sich – in der Retrospektive durchaus programmatisch – ein Spaziergang nicht nur zu einer Metapher des Erzählvorgangs, sondern zu einer wechselseitigen Überblendung von Spazieren und Schreiben.²⁰⁵ In dieser Überblendung ersetzt nicht die eine Tätigkeit die andere, vielmehr stehen beide nebeneinander in einer dynamischen Relation. Der Akt des Erzählens wird nicht nur abgebildet, sondern in seinem Vollzug greifbar gemacht, wodurch auch – paradoxerweise – der Erzähler mehr zu einer Wirkung des Erzählens zu werden scheint, als er dessen Ursache darstellt. Solche Verfahren stehen in einem eklatanten Kontrast zu denjenigen des *Stechlin*, der nur ein Jahr vor Walsers *Greifensee* als Buch erschien.

Besonders in seinem Frühwerk beschäftigt sich Walser mit dem Verhältnis von Bild und Erzählung; in dieser Auseinandersetzung wird auch die traditionell bedeutsame Grenze von Erzählen und Zeigen thematisiert.²⁰⁶

204 Vgl. dazu Moritz Baßler: „Sein Werk weist von *Der Greifensee* bis zum Bleistiftgebiet eine hohe formale und inhaltliche Konstanz auf.“ „Robert Walser in den ‚Weißen Blättern‘“, in *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, hg. von Michael Baumgartner, Andreas Michel und Reto Sorg (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016), 301.

205 Vgl. dazu auch: Hubert Thüring, „Schwelle und Glück. Zur Poetik zweier früher Texte Robert Walsers: ‚Der Greifensee‘ (1899) und ‚Glück‘ (1900)“, in *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Christen u. a. (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2014), 140–162.

206 Nachweise für Walsers dezidierte Auseinandersetzung mit poetologischen Schriften zum Verhältnis von Literatur und Malerei liefert Marc Caduff, der in einer Lektüre des frühen

Das Erzählverfahren der Digression ist ebenfalls ein zentrales Mittel, mit dem Walser die Möglichkeiten und Grenzen narrativer Ordnung auslotet. Als dritte Erzählstrategie ist die Performanz zu erwähnen: Walser macht den Erzählvorgang selbst zur Erzählung. Mit diesem Verfahren problematisiert er nicht nur die Ordnung der Erzählung, sondern auf einer Metaebene immer auch die übergeordneten diskursiven Ordnungen der Zeit im Sinn der „Jetztzeit“.²⁰⁷

Diese Erzählverfahren lassen sich als Subversion konventioneller Erzählordnungen beschreiben. Die Konvention stellt hier die Erzählform des Realismus, die sich durch ein hohes Maß an Ordnung und einer positiven Bewertung dieser Ordnungsleistung auszeichnet, wie es besonders bei Fontane deutlich ist. Robert Walsers Erzählen findet in der Subversion von Erzählen gleichsam Antrieb.

Der Begriff der Subversion hat jedoch einen schalen Beigeschmack. Sie ist abhängig von demjenigen, das subvertiert wird und scheint so nicht mit eigenem Recht zu gelten. Im Folgenden soll gerade der Aspekt der Produktion gegen die nicht selten attestierte Devianz und Minderwertigkeit solch subversiver Erzählformen betont werden.²⁰⁸ Robert Walsers prekäres Erzählen erschöpft sich weder in der Abgrenzung zu anderen Erzählformen noch ist es eine solitäre Erscheinung in der literarischen Moderne. Dies darf mittlerweile als Konsens in der Robert Walser-Forschung gelten.²⁰⁹

Textes *Ein Maler* aus *Fritz Kocher's Aufsätze* den Bezug zu Lessings *Laokoon oder über die Grenze der Malerei und Poesie* herausarbeitet. Vgl. Marc Caduff, *Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016), 89–102. Eine verbindliche Haltung Walsers lässt sich jedoch schwerlich behaupten; Walser verschreibt sich auch in diesem Kontext dem Asystematischen: „Eine einheitliche, stringente Theorie lässt sich aus den Aufzeichnungen des Malers allerdings nicht extrahieren, seine Überzeugungen changieren vielmehr von einem theoretischen oder literarischen Versatzstück zum nächsten.“ Caduff, 95f.

207 Zu diesem Begriff im Werk Walsers und der Verortung im zeitgenössischen Diskurs vgl. Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998).

208 Für eine solche Haltung vgl. Marie-Laure Ryan, „The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors“, *Style* 26, Nr. 3 (1992): 368–387.

209 Vgl. dazu Utz, *Tanz auf den Rändern*; Jörg Kreienbrock, *Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers* (Zürich: Diaphanes, 2010); Tamara S. Evans, *Robert Walsers Moderne* (Bern, Stuttgart: Francke, 1989). Jüngst auch wieder Moritz Baßler, „Robert Walsers Moderne“, in *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015), 68–72. Für Benne ist Walser „[i]n der deutschen Literatur [...] der Autor mit den ausgeprägtesten Affinitäten und Parallelen zu den poetischen Verfahren des Surrealismus.“ Christian Benne, „Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl? Der surrealistische Robert Walser“, in *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, hg. von Friederike Reents (Berlin, New York: De Gruyter, 2009), 50. So schon Petersen: „Robert Walsers letztes Werk *Der Räuber* [...] hingegen läßt

Das Kapitel gliedert sich in vier Teile. Zunächst werden drei Verfahren des prekären Erzählens in den Blick genommen: Mit Seymour Chatmans Texttypen-Theorie wird die Differenz von Erzählung und Beschreibung untersucht. Als zweite Strategie rückt die Digression ins Zentrum: Das Konzept der Digression, die walserschen Ausgestaltungen derselben und die Konsequenzen für erzähltheoretische Grundlagen werden diskutiert. Anschließend wird die Performanz als zentrale Erzählstrategie analysiert. Zum Schluss wird ein Perspektivenwechsel vollzogen und mit dem Essens-Motiv eine spezifische Figuration des Erzählens in den Blick genommen.²¹⁰

3.1 Erzählung und Bild

Robert Walsers Affinität zur bildenden Kunst ist bekannt.²¹¹ Besonders in seiner Berliner Zeit hatte er Umgang mit bildenden Künstlern und war,

sich ebensogut als surrealer Beschreibungsroman klassifizieren.“ Jürgen H. Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung, Typologie, Entwicklung* (Stuttgart: Metzler, 1991), 286.

210 Hier sei auf die methodische Schwierigkeit der Festlegung des Korpus bei Robert Walser hingewiesen. Bei über 1000 publizierten Texten besteht die Gefahr, dass zwar breite Analysen vorgenommen werden, jedoch die Tiefe verlorengelht und ein gewisser Eklektizismus Raum greift, bei einem Fokus auf zu wenige Texte hingegen droht eine Verallgemeinerung und Nivellierung des Werks. Diesem Problem soll dadurch begegnet werden, dass zwar wenige Texte im Zentrum der Analyse stehen, diese jedoch unter präzisen Gesichtspunkten und mit theoretischer Schärfe gelesen werden. Durch diese Methodik soll eine Vielfalt an Verfahren und Varianten des prekären Erzählens herausgearbeitet werden können. Der Versuchung, sich zu sehr von Robert Walsers überaus zitierfähigen Stellen leiten zu lassen, soll auch dadurch entgangen werden, dass Texte immer als Ganzes gelesen und die Zitate in den Kontext des Gesamttextes gestellt werden. Besonderes Gewicht erhalten *Der Spaziergang* in beiden Fassungen von 1917 und 1919 und der „*Räuber*“-Roman, den Walser im Sommer 1925 geschrieben hat sowie Prosastücke aus der Bieler und der Berner Zeit, an denen sich die verschiedenen Inhalte und Verfahren des prekären Erzählens deutlich zeigen lassen. Textgrundlage ist, so weit greifbar, die *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte* (KWA), alternativ die *Sämtlichen Werke* (SW), die *Berner Ausgabe* (BA) sowie die Edition der Mikrogramme *Aus dem Bleistiftgebiet* (AdB).

211 Peter Utz dient in seiner grundlegenden Studie *Tanz auf den Rändern* eine Lektüre von Walsers *Belgische Kunstausstellung*, ein Feuilleton vom August 1926, als Einstieg in den Themenkomplex. Walser konzentriert sich im Text auf ein Bild der Ausstellung – Rogier van der Weydens Christusgemälde *Pietà* – genauer auf ein Detail dieses Bilds, ein Baumgerippe, das sprachlich dynamisiert wird und so „die Bildlandschaft aus ihrer Totenstarre“ weckt. Utz, *Tanz auf den Rändern*, 9.

²⁰¹⁴ richtete das Aargauer Kunsthaus eine Ausstellung zum Thema „Robert Walser und die bildende Kunst“ aus. Vgl. dazu den Katalog: Madeleine Schuppli, Thomas

wahrscheinlich durch Vermittlung seines Bruders Karl, kurzzeitig Sekretär der Berliner Secessio und dessen Geschäftsführer Paul Cassirer. Sein Interesse an der bildenden Kunst hat sich in zahlreichen Texten niedergeschlagen. Walser hat Texte zu einzelnen bildkünstlerischen Werken verfasst sowie zahlreiche „Dichterporträts“ geschrieben.²¹² Vielfach dienen Gemälde auch als Ausgangspunkt von Prosastücken. Die Auseinandersetzung mit dem Bildhaften ist bei Walser auch als Verfahren wichtig. In unzähligen Prosastücken wird das Geschehen nicht handlungsorientiert, sondern als Beschreibung aufgefangen.

Vor dem Hintergrund der Frage nach Walsers Ordnungsverfahren sticht die Beziehung zwischen Bild und Erzählung hervor. Diese Praxis Walsers ist im Folgenden als Ordnungsleistung und gleichzeitig als Subversion von Ordnung zu ergründen. In der Analyse der Grenzen zwischen Erzählen und Bild leistet die Texttypen-Theorie von Seymour Chatman große Dienste. Dieser Ansatz erlaubt es, das *Erzählerische* an einem Text im Kontrast zu den Texttypen der *Beschreibung* und *Argumentation* zu verstehen.²¹³ Chatman begreift einen Text medienübergreifend als einen strukturierten Verbund von Zeichen, der jeweils einem Texttypus zugeordnet werden kann. So kann ein Bild in medialer Hinsicht dem Typus der Argumentation, ein philosophischer Text der Erzählung und ein fiktionaler Text der Beschreibung zugeordnet werden und in dieser Anwendung der Standardeinteilung widersprechen. Mit diesem Instrumentarium können Walsers Texte gerade in ihrer Thematisierung der

Schmutz und Reto Sorg, Hrsg., *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst* (Sulgen: Aargauer Kunsthau Aarau / Benteli, 2014).

Vgl. zum Thema Intermedialität bei Walser: Ulf Bleckmann, „Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers“, in *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, hg. von Ulf Bleckmann und Thomas Eicher (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994), 29–58; Anna Fattori und Margit Gigerl, Hrsg., *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2008); Tamara S. Evans, „Ein Künstler ist hier gezwungen aufzuhorchen“. Zu Robert Walsers Kunstrezeption in der Berliner Zeit“, in *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl (Paderborn: Wilhelm Fink, 2008), 107–116; Kerstin Gräfin von Schwerin, „Im weitverzweigten Lebensgarten. Robert Walsers Gedicht ‚Der verlorene Sohn‘ und Rembrandts Bild ‚Die Rückkehr des Verlorenen Sohnes‘“, in *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl (Paderborn: Wilhelm Fink, 2008), 129–141.

212 Sowohl zu Walsers Texten zur bildenden Kunst wie zu Walsers Dichterporträts hat Bernhard Echte Anthologien zusammengestellt. Vgl. Robert Walser, *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*, hg. von Bernhard Echte, Insel-Bücherei (Frankfurt am Main: Insel, 2006); Robert Walser, *Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte*, hg. von Bernhard Echte (Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 2002).

213 Die Texttypen-Theorie hat ihren Ursprung in der Textlinguistik und wurde von verschiedenen Narratologen für die Narratologie fruchtbar gemacht. Andere Theoretiker, etwa Mieke Bal, schlagen auch vier oder mehr Typen vor.

Grenzziehung analysiert werden. Das Konzept der Texttypen öffnet also gleichsam den Rahmen für das Erfassen der Ordnungskritik. Das Verhältnis von Bild und Erzählung wird zum Politikum der Grenzziehung.

Im Folgenden wird das Verhältnis von Bild und Erzählung als Mittel der Problematisierung von Grenzziehungen an Prosastücken Robert Walsers verhandelt; eine ausführliche intermediale Interpretation der Texte, die auch kunstkritische Differenzierungen einzubringen hätte, kann hier nicht geleistet werden. Überblickt man Walsers Beschäftigung mit Bildern, fällt auf, dass sich die Art und Weise der Auseinandersetzung wandelt. Sind im Frühwerk die Gegensätze zwischen Bild und Erzählung relativ statisch und als Setzungen fixiert, so vermengen sie sich im Verlauf seines Schaffens mehr und mehr. Damit entsprechen sie der feststellbaren Zunahme der Bedeutung des Dynamischen in seinem Werk. Im Vordergrund steht das Bildliche als Grenzbereich des Erzählens, das Walser paradoxerweise in seinem Erzählen integriert.

Zunächst wird Seymour Chatmans Texttypen-Theorie dafür genutzt, in die Problematik der Differenzierung zwischen Bild und Erzählung einzuführen. An Walsers frühem Text *Seltsame Stadt* (1905) wird gezeigt, wie die Erzählung in einem statischen Bild aufgefangen und blockiert wird. Am zweiten Textbeispiel, zwei aufeinander bezogenen Texten von 1912 und 1918, die beide einem Gemälde Vincent van Goghs gewidmet sind, wird sichtbar, wie sich diese Verfahren verändern. Anschließend werden zwei Texte betrachtet, die sich demselben Gemälde des Rokoko-Malers Jean-Honoré Fragonard zuwenden. Zum Schluss wird untersucht, wie ein Text seine bildliche Vorlage dramatisiert.

3.1.1 *Erzählen – Beschreiben – Argumentieren (Chatman)*

Die Ausdifferenzierung und das Zusammenspiel der Texttypen der *Narration*, *Beschreibung* und *Argumentation* sind komplex. Seymour Chatman sieht keine Hierarchie zwischen den Texttypen vor, wie etwa Gérard Genette es tut.²¹⁴ Trotz dieser Distinktheit sind die Texttypen aufeinander angewiesen; sie integrieren die anderen Typen für ihre Zwecke. Das heißt, es gibt keine Texttypen „in Reinform“. ²¹⁵ Ein Text kann auf der Oberfläche als Beschreibung

214 Vgl. Genette: „[D]escription might be conceived independently of narration, but in fact it is never found in a so to speak free state; narration cannot exist without description, but this dependence does not prevent it from constantly paying the major role. Description is quite naturally *ancilla narrationis*, the ever-necessary, ever-submissive, never-emancipated slave.“ Gérard Genette, „Frontiers of Narrative“, in *Figures of Literary Discourse*, übers. von Alan Sheridan (New York: Columbia University Press, 1982), 134.

215 Dies rührt unmittelbar an das Problem der Definition von *events* (Ereignis), die in ihrer Verkettung die *story* bilden, als *Zustandsänderung*, die auf eine Beschreibung angewiesen ist.

erscheinen und in der Tiefenstruktur eine Erzählung sein.²¹⁶ Chatman zufolge besteht das Kooperationsverhältnis der Texttypen in einem Dienstverhältnis: „The text-types routinely operate at each other's service.“²¹⁷ Er veranschaulicht deren Kooperation an Alain Robbe-Grillet's Text *La chambre secrète* und zeigt, wie ein Text an der Oberfläche eine Bildbeschreibung sein kann und trotzdem einen starken narrativen Gehalt hat.²¹⁸ Dieses Konzept macht Sinn, gerade bei Texten des *nouveau roman*, die ihre Handlung über extensive Beschreibung vermitteln.²¹⁹

Für die Beschreibung des Texttypus der *Narration*, dem Chatman die größte Aufmerksamkeit zukommen lässt, kombiniert er zwei klassische Definitionen, die zum einen über die *story* und zum anderen über die Vermittlung, das heißt das Vorhandensein eines Erzählers in einem Text, laufen.²²⁰ Er bestimmt die Möglichkeit einer Unterscheidung von *story* und *discourse* als Hauptmerkmal der Erzählung. Das distinkte interne Merkmal der *Narration* ist nach Chatman dessen „doppelte temporale Logik“:²²¹

As has been clearly established in recent narratology, what makes Narrative unique among the text-types is its ‚chrono-logic,‘ its doubly temporal logic. Narrative entails movement through time not only ‚externally‘ (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also ‚internally‘ (the duration of the sequence of events that constitute the plot). The first operates in that dimension

Vgl. dazu Schmid, *Elemente der Narratologie*, 3f. Vgl. auch Monika Fludernik, „Description and Perspective. The Representation of Interiors“, *Style* 48, Nr. 4 (2014): 461–478.

- 216 Roman Jakobson findet in seinem Kommunikationsmodell eine ähnliche Lösung. Jeweils eine der sechs Funktionen seines Modells ist die dominante. Vgl. Roman Jakobson, „Die Dominante“, in *Linguistik und Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), 212–219; Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“, in *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), 83–121.
- 217 Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1990), 10. Hervorhebung i. O.
- 218 Die Texttypen-Theorie lässt sich systemtheoretisch leicht umformulieren: So kann Chatmans *service*-Konzept als ein *re-entry* des nichtdominanten Texttyps in den dominanten Texttyp beschrieben werden.
- 219 Susanne Andres vergleicht Walsers Erzählweise eher oberflächlich mit Alain Robbe-Grillet und Samuel Beckett: „Der Diskurs über das Erzählen rückt mehr und mehr ins Zentrum des Erzählens.“ Susanne Andres, *Robert Walsers arabeskes Schreiben* (Göttingen: Cuvillier-Verlag, 1997), 155.
- 220 Vgl. dazu Schmid, *Elemente der Narratologie*, 1–11.
- 221 Vgl. dazu Alexandra Georgakopoulou, „Text-Type Approach“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn (London: Routledge, 2010): „The boundaries of narrative have mostly been determined in terms of text-internal criteria (i.e., form and content) and at the expense of text-external (i.e., functional, socio-cultural) criteria.“

of narrative called Discourse (or *récit* or *syuzhet*), the second in that called Story (*histoire* or *fabula*). In traditional narratives, the internal or story logic entails the additional principle of causality (event *a* causes *b*, *b* causes *c*, and so on) or, more weakly, what might be called ‚contingency‘ (*a* does not directly cause *b*, nor does *b* cause *c*, but they all work together to evoke a certain situation or state of affairs *x*).²²²

Was den narrativen Texttypus also auszeichnet, ist seine doppelte Temporalität: die erzählte Zeit – *story-time* – und die Erzählzeit – *discourse-time*. Die Texttypen der *Argumentation* und *Deskription* verfügen nach Chatman über keine erzählte Zeit, keine ‚internal time sequence‘²²³, wohl aber über eine externe, weil es Zeit braucht, sie zu lesen oder zu betrachten. Die argumentative und deskriptive Textstruktur ist laut Chatman atemporal. Chatman definiert Narrativität damit im Grund wiederum über die *story*. Er argumentiert, dass alle Texte, also auch Bilder, notwendigerweise eine *discourse*-Ebene aufweisen, nicht aber eine *story* als zeitlich und logisch organisierte Abfolge von *events*.

Die Texttypen-Theorie ermöglicht es, die spezifische Grenzwertigkeit eines Erzählens beschreibbar zu machen, das sich am Rand des Narrativen bewegt und diese Grenzwertigkeit auch zu seinem Inhalt macht.²²⁴ Die Subversion von Erzählen wird so fassbar als ein Zitieren, ein Inszenieren oder eine tatsächliche Transformation in einen anderen Texttypus. Wie Chatman in seiner Studie aufzeigt, kann die Spannung zwischen Texttypen zu einem produktiven Faktor werden, der selbst zum Inhalt einer Erzählung wird.

Die Durchlässigkeit der Texttypen bringt auch eine Verunsicherung der Grenzen mit sich. Es stellt sich die Frage nach dem Typus des Textes, der nicht mehr klar gegeben ist, wenn mehrere Texttypen sich in einer Konkurrenzsituation befinden. Nach Chatmans Ansatz bestimmt die Tiefenstruktur die Identität des gesamten Textes – die Antwort läge im erwähnten Konzept der Dienstbarkeit: „The text-types routinely operate *at each other's service*.“²²⁵ Ein Texttyp dient dem anderen, wie im Textbeispiel von Robbe-Grillet, indem die

222 Chatman, *Coming to Terms*, 9. Hervorhebung i. O.

223 Chatman, 9.

224 Marie-Laure Ryan kritisiert, dass die Grenzziehungen in Texttypen-Theorien zur Vermischung pragmatischer und semantischer Kriterien führen würde. Bezogen auf Chatman argumentiert sie, dass Narration und Beschreibung über den Inhalt definiert seien. Argumentation, deren Grundlage das Überzeugen sei, sei eine pragmatische Definition: „As long as the text-type approach remains unable to make a choice between semantic apples and pragmatic oranges, it will not lead to a satisfactory definition of narrative.“ Marie-Laure Ryan, „Toward a Definition of Narrative“, in *The Cambridge Companion to Narrative*, hg. von David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 27.

225 Chatman, *Coming to Terms*, 10. Hervorhebung i. O.

Deskription der Narration ‚dient‘. Der ‚dienende‘ Texttyp befindet sich nur an der Oberfläche und greift nicht auf die Tiefenstruktur ein, die den Typus des gesamten Textes bestimmt. Angenommen, die Tiefenstruktur sei vom Typus der Narration, dann müsste diese folglich auch die deskriptiven Elemente mit der narrativen „double chrono-logic“ versorgen, um die Durchgängigkeit und Einheit des Textes zu gewähren. Dies wiederum wirft die Frage auf, worin sich die narrativen und deskriptiven Elemente dann noch unterscheiden, wenn beide von der „double chrono-logic“ bestimmt sind, die ja gemäß Chatman das distinkte Merkmal der Narration darstellt.

Alle drei Texttypen Chatmans verfügen über in gewissem Maß durchlässige Grenzen. Bezüglich des Typus der Argumentation ist zu bemerken, dass grundsätzlich jeder Text ideologisch gefärbt ist und in dieser Hinsicht jeder Text für gewisse Positionen argumentiert. Chatman führt Beispiele auf, die die Grenze zur Argumentation betonen, wie etwa Fabeln mit einer expliziten Handlungsanweisung.²²⁶ Ausschlag über den Status der Argumentation gibt nach Chatman die Explizitheit der Argumentation: „[I]t is important to distinguish between the implication of an ideology and the urging of a thesis.“²²⁷ Es bleibt also ein Abwägen, wann von einer impliziten Ideologie oder einer explizit geäußerten These gesprochen werden kann.²²⁸ So kann beispielsweise in einem eindeutig narrativen Text eine Figur auftreten, die in einem Monolog eine klare Argumentation für oder wider eine Ansicht äußert. Gleichzeitig gibt es argumentative Texte, die ihre Argumentation hinter so viel Rhetorik verstecken, dass diese kaum mehr direkt wahrgenommen wird.

Chatmans Modell des ‚Dienens‘ hat zwar eine große pragmatische Plausibilität, ist aber in der Anwendung nicht ganz konsistent. Die Inkonsistenz des Modells rührt von der Schwierigkeit der Grenzsetzung her, bzw. der Grenzen selbst und deren narrativem Potenzial. Das Markieren und sich Bewegen auf der Grenze des Narrativen, sowie das Aushandeln der Grenzen des Erzählens ist gerade Antrieb vieler Texte Robert Walsers. Konflikte um die Vorherrschaft

226 Hier stellt sich die Frage, ob es bei der Unterscheidung der Texttypen nicht hauptsächlich um die Perspektive geht, die auf einen Text geworfen wird. Gerade Fabeln können als Erzählungen und als Argumentationen gelesen werden. Chatman weist in diese Richtung, wenn er sagt, die Bestimmung des Typus hänge auch davon ab, welche Lesart „interessanter“ sei für die Interpretation: „We understand it as subservient to Narrative when the text makes more overall sense and rewards us more richly as a narrative than as a description.“ Chatman, 21.

227 Chatman, 11.

228 Gerade der Umstand, dass Texte, salopp gesagt, andere Dinge tun können, als sie zu tun vorgeben, ist grundlegend für die Dekonstruktion. Vgl. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988).

von Texttypen sind vorprogrammiert. Das Modell des ‚Dienens‘, das eine klare Hierarchie unter den Texttypen innerhalb eines Textes voraussetzt und eine Harmonie und Geschlossenheit des Textes suggeriert, greift hier zu kurz. Bei Walser kommt hinzu, dass u. a. mit der komplexen Thematik um die Beziehung von Herr und Diener auch inhaltlich eine Diskussion um Machtverhältnisse geführt wird. Die Art und Weise, wie bei Walser der Diener, etwa durch Überanpassung die Machtverhältnisse subtil umdreht, stellt ein subversives Spiel dar, das in zahlreichen Variationen in Walsers Werk zu finden ist.

Die Differenzierung zwischen Texttypen als textinterne Aushandlung ist außerordentlich produktiv. Die Unsicherheit der Grenzen und die Widerständigkeit einer eigenständigen Grenzziehung sind für die Texte Robert Walsers zentral. Wie im Folgenden deutlich werden wird, ist Walsers Grenzsetzung in verschiedener Hinsicht anti-systemisch. Gerade dadurch, dass er die Ordnung der Texte in Bewegung bringt und keine harmonische Diener-Herrscher-Ordnung repräsentiert, provoziert Walser Ordnungsvorstellungen. In den Analysen ausgewählter Prosastücke wird die Differenz von Erzählung und Beschreibung in der medientechnischen Umsetzung als Schreiben und Malen greifbar.

3.1.2 *Das Einfrieren der Erzählung im Bild. Seltsame Stadt*

Im frühen Text *Seltsame Stadt*, der 1905 in der Zeitschrift *Die Freistadt* und 1914 im Band *Geschichten* des Kurt Wolff Verlags erschien, wird eine paradiesische Stadt geschildert, in der es keine Differenz zwischen der Oberfläche des Scheins und der Tiefe des Seins gibt. Mit einem märchenhaften Beginn setzt die Erzählung ein: „Es war einmal eine Stadt.“ (SW 2, 29) Die Stadt ist deshalb seltsam, weil in ihr „die Menschen darin [...] bloß Puppen“ (SW 2, 29) sind. Sie bewegen sich geisterhaft und sind stets bester Laune. „Sie sagten nicht nur: Guten Morgen, oder: Gute Nacht, sie meinten es auch, und zwar herzlich. Herz hatten diese Menschen.“ (SW 2, 29) In dieser Stadt folgen die „jungen Männer“ dem „Lockenden“ und „Sittlichen“ und den Frauen „langsam, wie träumend, ohne in hastige, gierige Bewegungen zu verfallen“ (SW 2, 30). Die „Vergnügungsorte“ der Stadt sind die Kirchen: „Lust war diesen Menschen eine heilige, tiefe Sache“, wobei man selbstverständlich „reinlich“ bleibt (SW 2, 31). Unter diesen Voraussetzungen ist Kunst nicht mehr nötig, weil sie Menschen „nichts Erhebendes, Neues mehr zu sagen gewußt“ hätte, man hat „selber feine, laufende, wache und zitternde Empfindung“ (SW 2, 31).

Es wird das Bild einer Stadt erzeugt, die einem Gemälde gleicht. Die Erzählung beginnt gleichsam nicht als Erzählung, sondern mit der Exposition einer solchen, die sich an sozialistische, lebensreformerische und feministische

Utopien der Zeit anlehnt.²²⁹ Dann tritt das Erzähler-Ich auf, der Urheber dieser Fantasie, der bisher den Vorgaben des Märchens gemäß unmarkiert war.

Alles was geschah, geschah lebhaft. So? Wirklich? Was für ein dummer Kerl ich bin! Nein, mit dieser Stadt und diesen Menschen ist es absolut nichts. Das hat keine Wirklichkeit. Das ist aus der Luft gegriffen. Fahr ab, Bursche!

Da ging der Bursche spazieren und setzte sich auf eine Gartenbank. Es war Mittag. Die Sonne schien durch die Bäume und machte Flecken auf den Weg, auf die Gesichter der spazierenden Menschen, auf die Hüte der Damen, auf den Rasen, es war spitzbübisch. [...] Es war wie ein Traum, wie ein bloßes Spiel, wie ein Bild. Der Bursche lehnte seinen Kopf in seinen Ellenbogen und ging auf in dem Bild. Plötzlich stand er auf und ging weg. Nun, das ist seine Sache. Dann kam der Regen und verwischte das Bild. (SW 2, 31f.)

Zunächst wird hier die Erzählerfigur eingeführt, die als geistige Urheberin der Stadt auftritt. Die Stadt wird selbst als Fiktion kenntlich. Dann jagt sich der Erzähler und Erfinder der Stadt selbst aus der Geschichte, worauf die Geschichte in der dritten Person weitererzählt wird. Der vormalige homodiegetische Erzähler wird selbst zur Figur in der nun heterodiegetischen Erzählung. Schließlich wird der „Bursche“ Element der Beschreibung des Parks. Er passt perfekt ins Bild. In einem wörtlichen Sinn „verwischt[]“ der Regen das Bild – es verschwindet – und mit ihm endet die Erzählung.

An diesem Schluss irritieren – neben der Metalepse – zwei Elemente. Zum einen, wie Assoziationen freigesetzt werden, indem das normalerweise statische „Bild“ mit den dynamischen Elementen Traum und Spiel in eine Reihe gesetzt wird. Irritierend ist zum anderen, dass der Text mit dem Weggehen des Burschen auch abbricht. Das Bild wird vom Regen „verwischt[]“, als sei es tatsächlich ein Gemälde und keine Erzählung. Mit dem Verschwinden des Bilds verschwinden auch der alte Erzähler und der neue Erzähler.

Sozusagen durch die Hintertür evoziert dieser Schluss mit dem vom Regen verwischten Bild ein neues Bild: In einer *mise en cadre* wird die Erzählung als Gemälde greifbar, das vom Regen verwischt wird. Diese Spiegelung von Erzählung und Bild ist das dynamische Moment der Erzählung. Auf diese Weise wird das Ereignishafte auf die Verfahren übertragen. „[S]pitzbübisch“ (SW 2, 32), wie es heißt, werden zentrale Ordnungspfeiler durcheinandergebracht.²³⁰

229 Vgl. für Walsers frühe Begeisterung für den Sozialismus die vier Briefe an Robert Seidel, Herausgeber der *Arbeiterstimme* zwischen März und Juni 1897 (BA 1, 11–15, Nr. 1–4).

230 Im Text *Der Waldbrand*, der ebenfalls 1914 im Band *Geschichten* erschien, wird die Opposition von Bild und Erzählung noch einmal anders gewendet. *Der Waldbrand* beschreibt eine Brandkatastrophe, die selber statisch geschildert wird und mit einem Gemälde des Waldbrandes, angefertigt von einem „Trunkenbold und [...] Verächter aller guten und wohlgefälligen Sitten“ (SW 2, 38), endet. Eine ähnliche Dynamisierung von

In *Seltsame Stadt* entfaltet sich also eine erzählerische Dynamik aus einem Bild heraus und in ein solches zurück. Von einer prototypischen Erzählform – dem Märchen –, einer Erzählform, die hier iterativ ausgeführt und inhaltlich als konfliktlos präsentiert wird, kommt die Erzählung erst durch eine Metalepse in Gang. Das Märchen ohne Konfliktpotenzial funktioniert nur so lange, als seine Vermittlung neutral scheint und der Erzähler unmarkiert bleibt. Durch das Kenntlichmachen der Erzählstimme wird die Künstlichkeit der erzählten Ordnung wie der Erzählordnung offenbar. Bezeichnenderweise besteht der im traditionellen Theorieverständnis durch seine Irreversibilität im eigentlichen Sinn narrative Akt hier aus einer Metalepse, die das Erzählen selbst ins Zentrum rückt.²³¹ Was in diesem frühen Text noch etwas pointenhaft aufgesetzt wirkt, wird später mehr und mehr die Struktur der Texte durchdringen.

3.1.3 *Bilder von van Gogh. Zu der Arlesierin von Van Gogh und Das Van Goghbild*

Von einem existierenden Gemälde handeln die Texte *Zu der Arlesierin von Van Gogh* (1912) und *Das Van Goghbild* (1918). Vincent van Gogh hat als Ikone der modernen Malerei auch Robert Walser beeindruckt. Das Gemälde *L'Arlesienne* von 1888, Gegenstand beider Texte, hat Walser wahrscheinlich im Sommer 1912 in der Jahresausstellung der Berliner Secession gesehen.²³² Das Prosastück *Zu der Arlesierin von Van Gogh* erschien in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* gleich im Anschluss an eine Besprechung der Ausstellung durch Karl Scheffler, die neben vielen anderen Reproduktionen auch von einer des Gemäldes von van Gogh begleitet wurde.²³³

Bild und Erzählung wie in *Die seltsame Stadt* findet sich etwa in *Zwei Bilder meines Bruders* (SW 4, 37–40).

231 Vgl. dazu die Diskussion des Ereignis-Begriffs bei Peter Hühn, „Event and Eventfulness“, in *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2018), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness>. Wolf Schmid nennt fünf Bedingungen, die eine Zustandsveränderung erfüllen muss, um als Ereignis zu gelten: Relevanz, Imprädikabilität, Konsekutivität (gemeint sind damit die Konsequenzen der Figurenhandlungen, die gegeben sein müssen), Irreversibilität und Non-Iterativität. Schmid, *Elemente der Narratologie*, 14–19.

232 Gerade während Walsers kurzzeitiger Funktion als Sekretär der Berliner Secession und deren Geschäftsführer Paul Cassirer veranstaltete dieser im Winter 1901/1902 die erste van Gogh-Ausstellung in Deutschland überhaupt, gab van Goghs-Briefe heraus und übte maßgeblichen Einfluss auf die Kunstrezeption aus. Vgl. dazu Margit Gigerl, „Bang vor solchen Pinsels Schwung“ – Robert Walsers Lektüre der Bilder van Goghs“, in *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl (Paderborn: Wilhelm Fink, 2008), 118.

233 *L'Arlesienne* existiert in insgesamt sieben Varianten. Es sind Porträts von Madame Ginoux, der Café-Besitzerin in Arles, wo van Gogh von Mai bis Mitte September 1888 gewohnt hat.

In *Zu der Arlesierin von Van Gogh* von 1912 ist die Bildbeschreibung greifbarer: Bild und Text sind in ihrer Medialität deutlich markiert. Es ist klar, dass es sich um eine Bildbeschreibung, einen Text zu einem Bild handelt, wie es schon im Titel deutlich gemacht ist. In *Das Van Goghbild* von 1918 löst schon der Titel mehrdeutige Assoziationen aus: ein bestimmtes Gemälde van Goghs, der vorliegende Text als ein Bild sowie das zeitgenössische Bild van Goghs im Sinn der diskursiven Imagination; das Verhältnis von Bild und Erzählung ist komplexer. Im *Van Goghbild* berichtet der Ich-Erzähler darüber, wie ihm ein Gemälde, das er in einer Ausstellung gesehen hat, und das sich als *L'Arlesienne* herausstellt, gefallen und ihn beeindruckt hat. Der Erzähler verbindet Bewertungen – das Bild ist eine „starke Arbeit“ (KWA III.3, 88) und „eine Art Meisterwerk“ (KWA III.3, 89) – mit Bildbeschreibungen und Reflexionen zum Kunstmarkt. Er stellt sich vor, wer die abgebildete Frau sein könnte, was sie erlebt und erlitten hat. Während der Erzähler sich dieses reale Vorbild hinter dem Abbild imaginiert, wird die erzählte Zeit zunehmend dem Erzählzeitpunkt angenähert. Vergleiche und rhetorische Fragen im Präsens erzeugen die Illusion einer zeitnahen Nacherzählung.

Das Bild von Van Gogh wirkte wie eine ernste Erzählung auf mich. Die Frau fing mit einmal von ihrem Leben an zu reden. Einst war sie ein Kind und ging zur Schule. [...] Wie oft wird sie nicht mit den Händen ein Fenster geöffnet oder eine Türe zgedrückt haben. Solches und ähnliches tuen ich und du täglich, nicht wahr, und hierin liegt Geringfügigkeit, doch auch Größe. (KWA III.3, 89f.)

Hier wird vorgeführt, wie ein Bild, genauer ein Porträt, zu einer Erzählung werden kann.²³⁴ Im *Van Goghbild* wird diese Transformation so erzeugt, dass die Porträtierte „zu reden“ beginnt. Ihre Erzählung, die der Erzähler gleichsam aus dem Bild vernimmt, hat geringen Ereignischarakter, da sie in iterativer Erzählweise wiedergegeben wird. Es werden abstrakte Stationen und Handlungen beschrieben, die sich dadurch auszeichnen, dass sie sehr allgemein

Fünf der sieben Bilder stammen aus dem Jahr 1890. Die zwei Bilder, um die es hier geht, sind 1888 entstanden, variieren in der Farbgebung und zeigen Madame Ginoux mit unterschiedlichen Gegenständen. Madame Ginoux mit Büchern ist in *Kunst und Künstler* vor Walsers Beitrag abgedruckt, vgl. Karl Scheffler, „Berliner Secession“, *Kunst und Künstler* 10, Nr. 9 (1912): 435.

²³⁴ Dies ist auch insofern erstaunlich, als das Gemälde offenkundig keine Szene darstellt, wie dies beim später besprochenen Gemälde *Le baiser à la derobée* von Fragonard der Fall ist. Porträts gelten als die am wenigsten narrativen bildkünstlerischen Werke. Werner Wolf, „Framing of Narrative in Literature and the Pictorial Arts“, in *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, hg. von Marie-Laure Ryan und Jan-Noël Thon (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2014), 136.

sind und die Frau als „[e]in[en] Mensch[en], wie wir alle“ (KWA III.3, 90) kennzeichnen. Die Erzählung ist also nicht die Repräsentation von Ereignissen, sondern zeichnet sich durch ihre Ereignislosigkeit aus.²³⁵ Die Erzählung lässt die Dinge sprechen. Dies hat zur Folge, dass sie sich ihre eigene Form suchen muss und nicht in vorgegebene Schemen hineinpasst.²³⁶ Gerade die alltäglichen Geschichten brauchen eine Form, die sie erzählenswert macht. Wie lässt sich ein solches Leben erzählen? Deutlich gibt diese Narration mit ihrer Aufmerksamkeit für die kleinen Dinge, die Bereitschaft des Horchens und Angesprochenwerdens des Erzählers zu erkennen, dass es auch um die Ordnung des Sprechens und Schweigens geht.²³⁷

Die Herausarbeitung des Erzählhaften, das Ansprechen des Rezipienten, in diesem Fall über den Erzähler vermittelt, der mit dem Bild spricht, beruht

235 Vgl. dazu Tamara Evans, die die Typisierung bei Walser betont: „Doch [...] gerät Walser, von van Goghs Wahl des Stoffes angetan, ins Erzählen und Phantasieren. Das Spannendste an Walsers Bildbeschreibung ist das, was sie dem Leser vorenthält: das Stilleben am unteren linken Bildrand mit dem Tisch und den zerlesenen Taschenbuchromanen, ein Sujet, das van Gogh, der ein besessener Leser war, des öfteren gemalt und womit er immer wieder auf seine Identifikation von Leser/Leserin und Maler-Leser verwiesen hat. Madame Marie Ginoux wurde auf dem Bild von 1888 als zeitgenössische, in Gedanken versunkene Leserin porträtiert. Walser hingegen behandelt das Stilleben als Leerstelle, und so wird aus van Goghs Leserin eine ‚Frau schlechtweg‘, eine ‚Frau aus dem täglichen Leben‘ und zuletzt eine ‚Dulderin‘.“ Evans, „Walsers Kunstrezeption“, 115. Dabei scheint mir, dass gerade diese Entwicklung hin zum Typus durchaus als Motiv der Moderne und insbesondere des Expressionismus gelten kann, in dessen einschlägigen Zeitschriften Walser auch publiziert hat. Vgl. Baßler, „Robert Walser in den ‚Weißen Blättern““. Walser hat in der Berliner Zeit durchaus „eine Affinität zum Expressionismus“. Bernhard Malkmus, „Berliner Zeit (1905–1913)“, in *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015), 119.

Tamara Evans liest Robert Walsers „Arlesierin“ gleichzeitig auch als Porträt von van Gogh selbst, indem sie die religiöse Grundierung der Porträtierten als Anspielung auf van Goghs Selbstidentifikation mit Christus liest. Schließlich beleuchtet Evans auch die politischen Implikationen von Walsers Kunstkritik im Kontext der reaktionären Bewegung gegen die moderne Kunst: „Über Liebermann und van Gogh zu schreiben, bedeutete, Farbe bekennen“. Evans, „Walsers Kunstrezeption“, 116.

236 Vgl. dazu *Einmal erzählte Einer* in dem das Verschwinden des ‚Voreingenommene[n]‘ (KWA III.1, 253) begrüßt wird. Siehe Kap. 3.2.7 Disruptive Digression. *Einmal erzählte Einer*, S. 157ff. unten.

237 Margit Gigerl liest den Text mit Peter Utz’ „Ohraltitäts“-Konzept: „Alles, was die ‚Dulderin‘ Madame Ginoux ‚still‘ für sich behält, wird stimmhaft, ihr Schweigen zur Sprache gebracht.“ Gigerl, „Walsers Lektüre van Goghs“, 121. Walsers spätes Gedicht *Van Gogh* von 1927, publiziert 1933 in der Prager Presse – der dritte Walser-Text, der sich um van Gogh dreht – versteht Gigerl schließlich als differenzierte Kritik auf den zeitgenössischen Hype um Vincent van Gogh und in diesem Sinn als einen „in Walsers Rezeption [...] markante[n] Bruch“. Gigerl, 117.

auf dem Kunstwerk und dem Künstler, der es geschaffen hat. Die Haltung des Künstlers ist im Falle von *L'Arlesienne* laut dem Erzähler deutlich zu erkennen.

Eines Tages sagt ihr ein Maler, der auch nur ein armer schaffender Mensch ist, daß er sie gerne malen wolle. Sie sitzt ihm, läßt sich gelassen porträtieren. Sie ist ihm kein gleichgültiges Modell; denn ihm ist keinerlei Erscheinung gleichgültig. Er malt sie wie sie ist, ganz schlicht und wahr. Ohne viele Absicht kommt jedoch etwas Großes und Hohes in das einfache Bild hinein, ein Seelenernst, den man unmöglich übersehen kann. (KWA III.3, 90)²³⁸

Die Vorurteilsfreiheit wird zu der Bedingung, dass wirklich erzählt werden kann. Aus etwas Kleinem wird etwas „Großes und Hohes“. Diese Denkfigur, dass das Kleine durch die richtige Betrachtung und Bearbeitung ‚groß‘ wird, lässt sich bei Walser vielfach beobachten.²³⁹

Eine neue Wendung bringt der Schluss des Textes, in welchem auf den sechs Jahre zuvor publizierten Text *Zu der Arlesierin von Van Gogh* Bezug genommen wird.

Nachdem ich mir das Bild sorgsam eingepägt hatte, ging ich nach Hause und schrieb einen Aufsatz darüber für die Zeitschrift „Kunst und Künstler“. Der Inhalt des Aufsatzes ist mir entflohen, weshalb ich ihn zu erneuern wünschte, was hierdurch geschehen ist. (KWA III.3, 90)

Die Rekonstruktion des sechs Jahre zuvor produzierten Textes *Zu der Arlesierin von Van Gogh* ist das Anliegen von *Das Van Goghbild*. Zur ‚Erneuerung‘ des früheren Textes kommt es erst mit diesen Schlusssätzen, die in keiner Weise zwingend aus dem Vorhergehenden folgen. Vielmehr formuliert *Das Van Goghbild* geradezu seine Unabhängigkeit, wenn er wie folgt beginnt: „Vor einigen Jahren sah ich in einer Gemäldeausstellung ein in gewissem Sinne

238 Vgl. dazu das Prosastück *Sie schreibt*, in dem ein Aktmodell ihrem Maler in einem Brief vorwirft, kein Künstler zu sein, weil er sie als Modell und Objekt seiner Kunst zu wenig achtet. Dabei wird gleichsam ein Gegenmodell zu van Gogh gezeichnet, wie er in *Das Van Goghbild* erscheint. „Du kannst hundert, ja tausend Aktbilder von und nach mir verfertigen, es wird immer nur ein kläglich Studieren, nie aber, versteh mich, ein Schaffen, ein Hervorbringen von etwas Köstlichem sein. [...] Mit einem Wort: solange du nicht etwas finden kannst zum Abmalen, wovor du zitterst, bleibst du ein Stümper. [...] Du bist ein Geschäftemacher, ein Fabrikant von Haufen von Bildern, aber kein Maler.“ (SW 15, 93f.)

239 In Walsers Konzeptualisierung des ‚Kleinen‘ findet sich durchaus eine Portion Ironie. Dies zeigt sich etwa in *Der Spaziergang*, wo der Erzähler zur Unterstützung seines Loblieds auf das Kleine eine Vielzahl von Gegenständen aufzählt, die durch diese Aufzählung gerade ins Bedeutungslose fallen. In diese Richtung zielt auch Kreienbrock, *Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers*.

hinreißendes und kostbares Bild, die ‚Arlesierin‘, von Van Gogh“ (KWA III.3, 88) – formuliert der Text sein eigenes Recht.

Wie erwähnt ist für den sechs Jahre früher publizierten Text *Zu der Arlesierin von Van Gogh* die stärkere Trennung zwischen dem Bild und der Erzählung auffällig. Zwar ist die Wirkung des Bilds auf den Ich-Erzähler ebenfalls sehr groß, jedoch weniger als erzählerischer Nukleus, wie im späteren Text, denn als einfache Affektion. Es fehlen auch jegliche Verweise und Reflexionen auf den Erzählgehalt des Bilds, was später dominant und textbestimmend werden wird. Die beiden Texte geben in dieser Hinsicht Hinweise auf die Entwicklung der Erzählverfahren – die Tendenz zum Asystematischen, zur zunehmenden Verwebung von Motiven und Themen sowie den stärker ausgeprägten Reflexionsgehalt. Die Differenz zwischen Bild und Text ist in der frühen Erzählung auch an den zahlreichen Nennungen der medialen Differenz abzulesen: „Bild“ kommt insgesamt zwölfmal vor.

Walser speist sein Erzählen also aus dem Material verschiedener Medien. Der narrative Gehalt entsteht dabei insbesondere aus dem emotionalen und vorurteilsfreien Bezug des Erzählers zu seinem Gegenstand. In der diachronen Entwicklung von Walsers Erzählen ist eine Komplizierung der dargestellten Beziehung zwischen Erzählung und Bild festzustellen. In *Das Van Goghbild* werden disparate Elemente miteinander verknüpft – eigene und fremde Kunstwerke, Malerei und Schrift sowie die Themen Individualität und Allgemeinheit – und in eine selbstbezügliche textuelle Ordnung gebracht. Erzählenswert ist das Allgemeine und Unspezifische nicht *per se*. Haltung und Affektion des Künstlers, der im Dispositiv von *Das Van Goghbild* immer auch Erzähler ist, sind für die Narration ausschlaggebend.

3.1.4 *Das dramatisierte Bild. Apollo und Diana von Lukas Cranach*

Der Text *Apollo und Diana von Lukas Cranach* erschien 1920 ebenfalls in der Zeitschrift *Kunst und Künstler*. Der Untertitel *Ein Gedicht* führte wohl dazu, dass der eigentlich dramatische Text, ein Dialog zwischen Apollo und Diana, seinen Weg in die Abteilung Gedichte von Jochen Grevens *Sämtlichen Werken* (SW 13) fand. Walser dramatisiert das Gemälde *Apoll und Diana in waldiger Landschaft* (1530) von Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553), das in *Kunst und Künstler* innerhalb der Erzählung Walsers abgedruckt wurde.²⁴⁰

240 Vgl. Robert Walser, „Apollo und Diana von Lukas Cranach. Ein Gedicht“, *Kunst und Künstler*, Nr. 2 (November 1920): 67. Von dem Bild Cranachs gibt es drei Versionen und einige Kopien. Sie unterscheiden sich hauptsächlich durch Apollos Haltung des Bogens und den Gesichtsausdruck Dianas. Dasjenige in den *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* in Brüssel zeigt Apollo mit nach oben gerichtetem, schussbereitem Bogen, auf der Version der *Royal Collection* in London zielt Apollo geradeaus. Dasjenige, welches in *Kunst und*

Im Dialog versucht Diana Apollo von der Jagd abzubringen und ihn für die Kunst zu begeistern. Dies scheint ihr am Ende zu gelingen, Apollo schwört den „rohen Zerstreuungen“ (SW 13, 78) ab und will sich der Schönheit Dianas zuwenden. Diese schickt ihn jedoch fort. Im Text wird der bildliche Inhalt des Gemäldes dynamisiert und in eine Handlung mit erzählter Zeit und Erzählzeit nach Seymour Chatmans „doubly temporal logic“²⁴¹ verwandelt. Den beiden Gestalten im Gemälde werden Sätze in den Mund gelegt. Die Handlungen bleiben sprachlicher Natur. Der Konflikt zwischen Bild und Narrativ, Wirklichkeit und Wort wird explizit aufgenommen, wenn Apollo zu Diana sagt:

Da ich dich finde, ist die Jagd
 mir herrlich, und ich preise sie,
 denn nie ist mir ein schöneres,
 entzückenderes Wild erschienen.
 Nur ist dies nicht das rechte Wort:
 Bild – hätt' ich eher sagen sollen.
 (SW 13, 77)

Was hier Bild und was Wild, was Jagd und was Kunst ist, ist ambivalent. Das Wild bezieht sich auf den geschossenen Rehbock, auf dem Diana sitzt und gleichzeitig referiert das „entzückende[] Wild“ auf Diana, als in der Liebesjagd erbeutete Trophäe. Mit dem zweiten Begriff, dem Reimwort Bild, wird ebenfalls in übertragener Sprechweise auf Diana verwiesen, indem ihre Schönheit betont wird. Zum anderen fungiert das Bild als eine *mise en abyme* oder sogar als eine Metalepse des Gemäldes *Apoll und Diana* von Cranach dem Älteren, das den Anstoß zu Walsers Prosastück gegeben hat und aus dem nun die Figuren Apollo und Diana sozusagen befreit und befähigt werden, das Bild selbst zu betrachten und es eben „entzückend“ zu finden.

Künstler abgedruckt ist, zeigt Apollo, wie er den Bogen nicht mehr gespannt hat, sondern mitsamt den Pfeilen in der linken Hand hält. Es ist dieses Gemälde, das Walser auch zu seiner Zeit in Berlin gesehen haben muss, da es sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie in Berlin befindet. Für das Gemälde in Berlin, vgl.: „Apoll und Diana in waldiger Landschaft von Lucas Cranach (der Ältere)“, Bildindex der Kunst & Architektur, zugegriffen am 2. Mai 2020, <https://www.bildindex.de/document/obj02554118>. Für London: „Lucas Cranach the Elder (1472–1553) – Apollo and Diana“, Royal Collection Trust, zugegriffen am 2. Mai 2020, <https://www.rct.uk/collection/407294/apollo-and-diana>. Für das Gemälde in Brüssel: „Apollo und Diana“, Cranach Digital Archive. The research resource, zugegriffen am 2. Mai 2020, http://lucascranach.org/BE_MRBAB_3930.

241 Chatman, *Coming to Terms*, 9. Siehe Kap. 3.1.1 Erzählen – Beschreiben – Argumentieren (Chatman), S. 97ff. oben.

Diana versucht im Anschluss an Apollos Rede diesen von der Jagd abzubringen und ihn zur Kunst zu führen:

O, kehr dich ab von solcher Art,
 beklage die verlorne Zeit,
 die du hinbrachtest mit Jagdgelüsten,
 leg' ab den Bogen, greif' zur Leier
 und widme dich der holden Kunst.
 (SW 13, 78)

Die Jagd ist hier sowohl bildlich als auch wörtlich ein zielgerichtetes Verfahren, das auf ein deutliches Ereignis hinausläuft. Das erlegte Tier ist sozusagen die Pointe der Jagd. Dem setzt Diana die Leier entgegen, zu deren Spiel sie Apollo überreden will. Dianas Überzeugungskünste gelingen und Apollo versichert, dass er „denn jetzt nichts mehr tun [will], als / was herzlich ist“ (SW 13, 79). Daran anschließend gibt es eine weitere *mise en abyme*, in der Diana als Lied bezeichnet wird, das Apollo nachahmen soll.

Diana: Ich glaub dir's.
 Sing' nur recht schöne Liebeslieder.
Apollo: Du selber bist das schönste Lied.
Diana: So suche mich denn nachzuahmen.
 (SW 13, 79)

Hier zeigt sich die vielfach gespiegelte und paradoxe Auseinandersetzung mit Bild und Text in konzentrierter Form. Diana wird mit der Bezeichnung Lied zur Personifikation ‚romantischer‘ Dichtung. Gedoppelt wird dies in der Konnotation von Diana als Bild, das noch mitschwingt. Apollo macht sich von Diana in diesem Sinn ein musikalisch-lyrisches Bildnis. Dieses gilt es nun nachzuahmen, wobei Nachahmung hier nicht im aristotelischen Sinn als Mimesis einer Handlungskette zu verstehen ist. Apollos Dichtung soll etwas anderes sein als die zielgerichtete Jagd und das handlungsorientierte Erzählen. Das Ziel der Rede der beiden ist ein Erzählen ohne Pointe, wobei die Pointe gerade darin liegt: Die selbstbezügliche Struktur ist zugleich Antrieb und Ziel des Textes und hält den Inhalt dennoch aktuell.

Neben dieser Umkehrung der Hierarchie von Abgebildetem und Abbildung, dem Vermischen von Medialitäten und Texttypen, wird auch inhaltlich einiges durcheinandergebracht. Die deutliche Liebessemantik zeigt die Irrelevanz der Verwandtschaftsbeziehung Dianas und Apollos auf. Auch mit den Attributen der Götter wird spielerisch verfahren. Die Zuständigkeitsbereiche der Götterfiguren werden umgekehrt, wie es schon bei Cranach zum Teil vorweggenommen

ist. So wäre Diana nach dem Vorbild der griechischen Artemis die Göttin der Jagd und gleichzeitig „Herrin und Schützerin des vegetativen Lebens, bes. des Wildes“ sowie „Schützerin des weiblichen Lebens und seiner Funktionen“,²⁴² und Apollo, dessen „originäres Wesen [...] nach wie vor in dichtes Dunkel gehüllt“ ist,²⁴³ der Gott der Musik und der Dichtkunst, zu denen Diana ihn in Walsers Erzählung bewegt. Gleichzeitig ist er der „schreckliche Bogenschütze[] mit den lautlosen Pfeilen“.²⁴⁴ Ohne tiefer in die Geschichte und Bedeutung dieser Figuren der antiken Mythologie einzugehen, bleibt hier festzuhalten, dass Walser eine narrative Dynamik in Cranachs Gemälde hineinliest, die mit einem stofflichen Anspielungsreichtum, wie schon bei *Simon. Eine Liebesgeschichte* gesehen, kulturelle Kontexte und Genres aufruft und sie neu arrangiert. Dieses lyrische Sprechtheater erinnert an Walsers frühe Märchendramolette.²⁴⁵ Statt das Handlungspotenzial, das im Bild angelegt ist, in der medialen Übersetzung zum sprachlichen Text herauszuarbeiten, wird auf einer inhaltlichen Ebene gerade zur Reflexion und sprachlichen Handlung aufgerufen. Nicht die Jagd ist das Ziel, sondern das intertextuell und meta-narrativ akzentuierte Erzählen.²⁴⁶

3.1.5 *Das „Fragonardhafte“. Narrativität als Gestus und Haltung*

Robert Walser widmete in seiner Berner Zeit dem Gemälde *Le Baiser à la dérobée* (1768) des französischen Rokoko-Malers Jean-Honoré Fragonard

242 Werner Eisenhut, „Diana“, in *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden*, hg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Bd. 1 (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979), Sp. 1511.

243 Wolfgang Fauth, „Apollon“, in *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden*, hg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Bd. 1 (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979), Sp. 441.

244 Fauth, Sp. 442.

245 Vgl. zu Walsers Märchendramoletten: Andrea Hübner, *Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur*, Stauffenburg Colloquium 36 (Tübingen: Stauffenburg, 1995); Andrea Hübner, „Das Märchen ja sagt ...‘ Märchen und Trivilliteratur im Werk von Robert Walser“, in *Robert Walser und die moderne Poetik*, hg. von Dieter Borchmeyer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 167–186; Dieter Borchmeyer, „Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke“, in *Immer dicht vor dem Sturze ...‘. Zum Werk Robert Walsers*, hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann (Frankfurt am Main: Athenäum, 1987), 129–143; Marion Gees, *Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers*, Philologische Studien und Quellen (Berlin: Erich Schmidt, 2001); John David Pizer, „The Disenchantment of Snow White. Robert Walser, Donald Barthelme and the modern/postmodern anti-fairy tale“, *Canadian Review of Comparative Literature* 17 (1990): 330–347.

246 Unten wird diese Form des Erzählens auch als Digression greifbar. Digression ist in diesem Kontext als präzises Gegenmodell zur Jagd kenntlich. Siehe Kap. 3.2.1 Zum Begriff der Digression, S. 177ff. unten.

(1732–1806) zwei Texte:²⁴⁷ *Ein Bild von Fragonard*²⁴⁸, das in der Druckfassung in Carl Seeligs Auswahlband *Stille Freuden* von 1944 sowie in einer Mikrogramm-Fassung überliefert ist und eine spätere Reinschrift unter dem Titel *Der Kuß*²⁴⁹. Wie bei zahlreichen Arbeiten hat Robert Walser den Mikrogramm-Text für die Druckvorlage gekürzt.²⁵⁰

Fragonards Gemälde *Le Baiser à la dérobée* zeigt eine festlich gekleidete junge Dame, die sich gegen einen jungen Mann, der sie auf die Wange küsst,

-
- 247 Das Gemälde wird auch im „*Räuber*“-Roman erwähnt, wo es heißt: „[D]er Räuber hatte vielleicht tags zuvor im Schaufenster einer Buch- und Kunsthandlung eine Reproduktion des Bildes ‚Le baiser dérobé‘ von Fragonard gesehen. Dieses Gemälde mußte ihn begeistern. Es ist ja wirklich auch eins der graziösesten Bilder, die je gemalt wurden.“ (AdB 3, 22) Der Maler wird auch erwähnt in *Fidelio* (KWA III.3, 184–187).
- 248 Jochen Greven datiert die Entstehungszeit des Textes auf die Jahre zwischen 1928 bis 1933, Bernhard Echte und Werner Morlang vermuten Sommer 1927. Vgl. Grevens Kommentar in SW 20, 451 und die Übersichtstabelle in AdB 6, 750. Die Reinschrift, die Carl Seelig für *Stille Freuden* von Lisa Walser erhalten haben muss, ist nicht erhalten.
- 249 Bei Jochen Greven als *Der Kuß (III)* geführt und auf 1930 datiert; keine bekannten Drucke vor Grevens *Das Gesamtwerk*.
- 250 An dieser Stelle muss Robert Walsers Schreibverfahren vergegenwärtigt werden. Hat er seine frühen Texte, die er schließlich auch als Druckvorlagen versandte, gleich mit Tinte verfasst, so entwickelte er ab 1918 das „Bleistiftsystem“, wie er es in einem vielzitierten Brief an Max Rychner nennt, mit dem er die erste Fassung notiert, um sie dann abzuschreiben und zu variieren; dieses „Abschreibesystem“ verzögere den Schreibprozess (BA 2, 299, Nr. 758 vom 20.6.1927). Als „zur Publikation von Texten führende poetische Produktionsanordnung scheint die Mikrographie tatsächlich erst gegen Ende 1924 ‚wirksam‘ geworden zu sein.“ Christian Walt, *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen* (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2015), 19. Als Mikrogramme werden jene 526 Blätter unterschiedlichen Formats und unterschiedlicher Art bezeichnet, auf denen Robert Walser mit Bleistift in einer Kleinstschrift seine Texte notiert hat. In einem zweiten Schritt übertrug er diejenigen Mikrogramme, die er an Zeitungen und Zeitschriften versandte, mit Feder und Tinte in eine normalgroße Schrift und veränderte sie auch mehr oder weniger stark. Christian Walt vergleicht dieses Verfahren mit Aufnahmen von Improvisation im Jazz als *first* und *second/alternate takes*. Walt, 28. Für eine Diskussion dieses Schreibverfahrens sowie einer ausführlichen Besprechung des Briefs an Rychner, vgl. Walt, 10–29. Vgl. zur editorischen Problematik der Zeitungstexte: Barbara von Reibnitz, „Erstdrucke in Zeitungen. Zur editorischen Kontextdokumentation am Beispiel von Robert Walsers Feuilletons“, in *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, hg. von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski (Berlin: De Gruyter, 2014), 219–235. Diejenigen Mikrogramme, von denen eine Reinschrift oder ein Druckbeleg vorhanden ist, werden in der neuen *Kritischen Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte* (KWA) erstmalig ediert. In der bislang maßgebenden, sechsbändigen Edition der Mikrogramme *Aus dem Bleistiftgebiet* von Bernhard Echte und Werner Morlang (AdB) sind nur von einzelnen Texten, die schon publiziert und also in den *Sämtlichen Werken* ediert wurden, die Mikrogramm-Fassungen wiedergegeben.

lehnt oder ihn kokettierend wegschiebt. Die Frau blickt dabei durch eine halb offene Tür, hinter der eine Tischgesellschaft versammelt ist. In Walsers *Ein Bild von Fragonard* wird zuerst eine Bildbeschreibung des Gemäldes *L'escarpolette* (*Die Schaukel*, 1767) von Fragonard gegeben und danach auf *Le Baiser à la dérobée* eingeschwenkt. Doch zunächst beginnt der Text mit einer Aufschiebung, genauer, der Text selbst wird zu einer Aufschiebung, wie sie in den Texten der Berner Zeit häufig zu beobachten ist:

Diese ganze Zeit über gingen mir Gedichtstrophen durch den Kopf, und obschon ich jetzt zur Absolvierung eines Besuches verpflichtet wäre, scheine ich ihn aufzuschieben im Sinne zu haben, indem mich ein Künstler interessiert, über den ich zu sprechen Lust habe, und von dem ich übrigens noch nie ein Original erblickte. (SW 20, 40)

Auffällig ist an dieser Einführung, dass bereits auf eine Vielfalt der Künste und Gattungen hingewiesen wird: Gedichtstrophen, ein Gemälde und der vorliegende Prosatext. In der Mikrogramm-Fassung kommt hinzu, dass der Erzähler den Vorsatz hat, einen „Essay“ über Fragonard zu verfassen:

Er, von dem ich spreche, scheint es mir leicht zu machen, einen Essay über ihn [zu] riskieren. Da mir seine näheren Umstände, Erlebnisse unbekannt sind, brauche ich sie nicht zu erwähnen und gestaltet sich meine Arbeit um so zwangloser. (AdB 6, 553)

In der bei Seelig wiedergegebenen Fassung ist von einem Essay nicht mehr die Rede. Der Erzähler will über den Maler „referieren“ (SW 20, 40). Der Umstand, dass ihm die Lebensumstände Fragonards unbekannt sind, hindert ihn nicht am Schreiben, im Gegenteil, er stellt fest, dass dies es ihm sogar einfacher mache: Das Fehlen von gesicherten Informationen ermöglicht es dem Erzähler, die eigene Geschichte zu erzählen. Wie schon in *Das Van Goghbild* geht es weniger um die Individualität des Gegenstands, als um den Bezug des Erzählers zum Kunstwerk und um das Erzählerische, das aus dieser Beziehung erwachsen kann. Der Erzähler identifiziert sich mit der Malweise des Bilds, was zunächst erstaunen mag, wenn die Unterschiedlichkeit der künstlerischen Epochen in Betracht gezogen wird. Was ihm jedoch vor allem die enge Bezugnahme ermöglicht, ist das Erzählerische in Fragonards Bildern:

Fragonard war ein malender Erzähler, und er scheint mir's nicht schwer und doch auch wieder nicht leicht zu machen, über ihn zu referieren. [...] Mein Betragen besaß vielleicht etwas Fragonardhaftes, item, jeder Laden, jeder öffentliche Platz, jedes Fenster erzählten mir Geschichten, waren etwas wie Musik für mich, dem zeitweise ein Mädchen in Bernertracht starken Eindruck machte. (SW 20, 40)

In diesem Satz, der in der Mikrogramm-Fassung fehlt, wird das „Fragonardhafte[.]“ als ein Erzählen von Geschichten bestimmt. Der Erzähler deutet es als eine Haltung, die von einer gewissen ‚Aufnahmefähigkeit‘, einer ‚Offenheit‘ für Gegenstände und Geschichten geprägt ist. Die Geschichten, die Personen, Orte und Gegenstände wie hier „Laden“, „Platz“ oder „Fenster“ erzählen etwas. Sie sind – in einer intermedialen Erweiterung von Narrativität – „etwas wie Musik“ (SW 20, 40). Mit der Musik findet auch das Gehör, das Hören und Horchen Beachtung.²⁵¹ Das Motiv des Bilds ist nicht deshalb narrativ, weil eine Kette von Ereignissen darin angelegt ist und sich so eine Spannung ergibt, sondern weil es so etwas wie einen Möglichkeitsraum bietet, eine Art Stimmung, die die Geschichten erst sehen und hören lässt.

Die Narrativität eines Bilds ist durch ihre mediale Verfasstheit prinzipiell anders, weil sie keine erzählte Zeit darstellen kann, wohl aber eine Szene, die vorherige und nachherige Ereignisse erahnen lässt. Ein bildkünstlerisches Werk kann Diachronie nicht beinhalten, aber den Betrachter dazu anregen, sich die vorherige und nachherige Situation auszumalen und einen Bezug herzustellen.²⁵² Es ist tatsächlich so, dass Fragonards *Le Baiser à la dérobée* ein hohes Maß an Narrativität besitzt und in den Begriffen von Seymour Chatman eher dem Texttyp der Narration denn der Deskription zugeordnet werden müsste.²⁵³

251 Vgl. grundlegend zur Bedeutung des Hörens für Walsers Poetik Utz, *Tanz auf den Rändern*, 243–294.

252 Natürlich kann ein Gemälde mehrere Szenen enthalten, die deutlich in einem narrativen Verhältnis stehen. Fragonards Gemälde zeigt aber nur eine Szene. Die Verwandlung von Raum in Zeit findet bloß auf einer medialen Ebene statt und nicht auch formal, wie Tamara S. Evans es als „practice of transmuting space into time“ beschreibt. Nach Evans steht dieses bildtechnische Verfahren in scharfem Kontrast zu Walser, der auf Verfahren der Transformation von Zeit in Raum setzt. Tamara S. Evans, „Robert Walser: Writing Painting“, in *Robert Walser and the Visual Arts*, hg. von Tamara S. Evans (New York: The Graduate School and University Center, The City University of New York, 1996), 30.

253 Vgl. dazu grundsätzlich Wolf, „Framing of Narrative in Literature and the Pictorial Arts“. Dies zeigt folgende Bildbeschreibung an: „It looks as though she has just been searching in the little gueridon table for a hair ribbon, and is about to put on a silk shawl when she is surprised by a young man who draws her toward him through an open side door to ‚steal‘ a kiss. [...] [T]he entire scene is suggestive of a play unfolding on a stage.“ Colin B. Bailey, *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting* (New Haven: Yale University Press, 2003), 296.

In der Nomenklatur der *cognitive narratology* ließen sich mit Werner Wolf die Elemente, die den Frame des Erzählens evozieren, benennen. Wolf ist der Ansicht, „that *narrative* is a major cognitive frame whose application is elicited by certain clues, ‚keys,‘ or ‚framings,‘ typically and preferably at the outset of a reception process.“ Wolf, „Framing of Narrative in Literature and the Pictorial Arts“, 126. Hervorhebung i. O. Gemäß Wolf erzeugen in der Literatur verschiedene *framings* den Rahmen der Narrativität:

Walsers Erzähler interessiert sich jedoch nicht für diese handlungsorientierte Narrativität des Bilds. Der Text verweigert sich im Anschluss an obige Stelle, an der das „Fragonardhafte[]“ skizziert ist, gleichsam dieser Form der Narration und fokussiert stattdessen auf die Haltung des Erzählens in medialer Proliferation. Neben der Musik wird auch die Lyrik wieder als Medium aktiviert: Die Gedichtzeilen, die dem Erzähler zu Beginn des Textes durch den Kopf gehen und die den Text über Fragonard anstoßen, werden wieder aufgenommen, als es heißt, dass *Le baiser à la dérobée* „wie ein Gedicht anmutet“ (SW 20, 40).

In der Mikrogramm-Version fehlt dieser explizite Vergleich mit dem Gedicht, stattdessen gibt es eine äquivalente Analogie:

Vielleicht kommt einem die Eleganz um so eleganter, die Kunst um so künstlerischer, die Liebe um so lieblicher, die Frauen um so fraulicher und eine Freude um so freudig[er] vor, je mansärdeliger man wohnt. (AdB 6, 554)

„[M]ansärdelig“ verweist hier als bloßer Gestus auf den „Dachkammerdichter“. ²⁵⁴ In der Fassung, die Seelig in *Stille Freuden* abgedruckt hat, fehlt dieses Wort, nicht jedoch die implizite Ansicht, dass die Intensität des Lebens als das Poetische mit der Bescheidenheit des Lebensstils zunehme. „[M]ansärdelig“ hat eine ironische Wirkung, ebenso wie das „Fragonardhafte[]“, das in beiden Fassungen vorkommt: „Meine Gesamtauführung war fragonar[d]haft. Jedes Fenster, jeder Laden, jeder öffentliche Platz erzäh[l]te mir etwas und ich ihnen.“ (AdB 6, 554)

An solchen Stellen inszeniert sich der Erzähler als Performer („[m]eine Gesamtauführung“), womit auch die Gattungsreferenz des Theaters eingeführt wäre. ²⁵⁵ Zu Walsers erzählerischer Bezugnahme ist zu bemerken, dass

Charaktere, Orte, Kausalitäten der Handlung – Elemente der *story*-Ebene – wie auch die Kommunikationssituation, das epische Präteritum, der Umstand, das ein vergangenes Ereignis berichtet wird, sowie paratextuelle, kontextuelle und intertextuelle Momente.

254 Robert Walser hat sich als typischen „Dachkammerdichter“ inszeniert und wurde auch in der Rezeption lange gemäß diesem Stereotyp behandelt. Peter Utz spricht von der „Legendenfigur in der Dachkammer“. Peter Utz, „Robert Walser“, in *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hartmut Steinecke (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994), 197.

Auch Marc Caduff tritt entschieden gegen diese Legende an: „Sollte also immer noch das klischierte und romantisierte Bild von Robert Walser als unbelesenem Dichteringling, der sich in der zurückgezogenen Dachkammer seiner eigenen Fantasie überantwortet, vorherrschen, so gilt es dieses endgültig zu verabschieden“ Caduff, *Revision und Revolte*, 21.

255 Die Gattungsbezeichnungen lassen sich bei Walser nicht systematisieren. Ordnung wird nicht über die Gattung hergestellt, sondern, wie hier argumentiert wird, über Performanz. Vgl. zu der Gattungsfrage bei Walser: Carsten Dutt, „Was nicht in den Rahmen

die Motive, die der Erzähler aufzählt – Fenster, Laden, öffentlicher Platz – keine Motive des Rokoko-Malers Fragonard waren. Der Erzähler übergeht die historische Distanz und adaptiert das Motiv in den eigenen poetischen Kosmos der Stadt.

Erzählen wird im Text also deutlich als medienübergreifendes Verfahren gezeichnet, das nicht auf die Verknüpfung von Ereignissen reduziert und eng an einen Erzähler gebunden ist, sondern als etwas, das durch die Herstellung eines eigenen Bezugs zum Dargestellten gelingt, wodurch eine Selbstreferenz auf das Erzählen gelegt wird.

Im Text *Der Kuß*, der ebenfalls Fragonards *Le baiser à la dérobée* zum Ausgangspunkt nimmt, wird die Beziehung zwischen Bild und Erzählung noch einmal anders gewendet. In *Der Kuß* ist der junge Mann auf Fragonards Gemälde der Protagonist. Walser nennt ihn einen „Pagen“. Auch hier geht es dem Erzähler nicht darum, die im Gemälde festgehaltene Szene in einem klassischen Sinn zu rekonstruieren, sondern darum, mit dem gebotenen Material einen Bezug zum eigenen Erzählen herzustellen. Ein ‚Lebendigmachen‘ der Figuren, die Darstellung einer individuellen Persönlichkeit mit eigener Geschichte ist nicht das Ziel.

Die Menschheit war noch kilometer- oder meilenweit von der Elektrizität entfernt. Fortbildungsschulen waren für den Pagen ein totales Rätsel, über den ich hier mit des Lesers Erlaubnis einige Worte sagen will. Er lebt heute nur noch in einem unsterblichen Bild, das vor mehr als hundert Jahren zustande gekommen ist. (SW 20, 144)

Diese Zeilen haben zwei Implikationen. Zum einen suggerieren sie, dass der Page zu einem vergangenen Zeitpunkt tatsächlich lebte, das heißt auch außerhalb des Bilds eine Existenz besessen haben soll. Dem Gemälde wird ein dokumentarischer Charakter zugesprochen. Zum anderen hat das Gemälde auch konservatorische Eigenschaften, die das Weiterleben des Pagen im Gemälde ermöglichen.

Gemäß dem Erzähler sei die Geschichte hinter der Kusszene die, dass die „Herrin des Hauses [...] ihm [dem Pagen] von Zeit zu Zeit Blicke voll Aufmerksamkeit“ (SW 20, 145) zuwerfe und ihm schließlich „ihr Gesicht [...] zur zärtlichen Berührung“ (SW 20, 146) darbiete. Der Page wird – ob dadurch oder durch einen anderen Vorfall – seiner „kleine[n] Küchenfee“ (SW 20, 146)

passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion“, in *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl (Paderborn: Wilhelm Fink, 2008), 49–61.

untreu. Walser erfindet also einen konkreten Kontext zu dieser Szene, während er in *Das Van Goghbild* lediglich einen allgemeinen Rahmen erzeugte.

In einer biografischen Lektüre wäre hier hervorzuheben, dass Walser in einem Brief an Therese Breitbach, einer Briefpartnerin in den Jahren 1925 bis Ende 1932, davon spricht, wie er sich innerhalb kurzer Zeit in zwei Frauen verliebt habe.²⁵⁶ Jedenfalls ist es ein Motiv, das in vielen Texten Walsers Verwendung findet. Auch dies macht deutlich, wie Walsers Erzählen weniger auf Ereignisse und deren Verknüpfung, denn auf deren Bezug zum erzählerischen Kosmos angewiesen ist.

Erzählung und Bild werden in *Der Kuß* eng zusammengedacht. Die Beschreibung des Bilds liefert die Basis für die Erzählung der Geschichte des Erzählers. Aus der Bearbeitung von Bildern entsteht keine Nacherzählung, keine Zusammenfassung oder Erweiterung, sondern eine eigene, selbst-reflexive Erzählung, in der die Bilder als Material verwendet werden. Der Erzähler projiziert sich hinein, findet die eigene Erzählung im Bild, dem er sich, durchaus im Sinn der Produktionsmetapher des Raubes im „*Räuber*“-*Roman*, bemächtigt.²⁵⁷

Erzählen wird so zu einer Haltung, die es ermöglicht, in allem das Erzählerische zu sehen. Das „Fragonardhafte[]“ bedeutet bei Walser nicht die galante Welt und die besondere Darstellungsweise dieser galanten Welt, für die Fragonard berühmt ist, sondern eine Art und Weise des Umgangs mit Materialien, diese zum Sprechen zu bringen und für das eigene Erzählen, das unabhängig von der *story* ist, produktiv zu verwenden: Im Ausreizen von medialen Ambivalenzen wird das Erzählen hier prekär.

3.2 Digression als prekäres Ordnungsverfahren

Wenn von Robert Walsers Texten die Rede ist, dann fällt rasch das Adjektiv digressiv. Der Begriff bezeichnet die Sprunghaftigkeit, das Zusammenhanglose und die Abschweifungen in Robert Walsers Erzählen. Digression hat aus dieser Perspektive etwas ‚Zerstörerisches‘ an sich, etwas Chaotisches. Im Folgenden steht weniger die gemeinhin attestierte Verzögerung bzw. Verhinderung des Erzählens im Zentrum des Interesses, als vielmehr der produktive Aspekt der vielfältigen Verknüpfungsmöglichkeiten, die die Digression als Verfahren

²⁵⁶ Vgl. BA 2, 148f., Nr. 659, undatiert, vermutlich September/Oktober 1925.

²⁵⁷ Siehe Kap. 3.2.6 Der raubende Spaziergänger, S. 146ff. unten.

bietet.²⁵⁸ Zunächst wird auf den Begriff der Digression und dessen paradoxe Struktur eingegangen, um dann mit dem *Spaziergang* (1917/1919) in die Analyse einzusteigen. Sodann wird der Übergang vom Spaziergänger zum Räuber im „*Räuber*“-Roman (verfasst 1925) verfolgt; schließlich stehen die Prosastücke *Einmal erzählte Einer* (1931) und *Der heiße Brei* (verfasst 1926/1927) im Zentrum der Argumentation.

3.2.1 Zum Begriff der Digression

So häufig der Begriff der Digression auch gebraucht wird, die Konzepte dahinter sind doch nicht fest genug umrissen. Narratologische Studien zum Begriff existieren kaum.²⁵⁹ Digression ist weder in der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*²⁶⁰ noch im *Handbook of Narratology*²⁶¹ aufgeführt. Häufiger als in theoretischen Zusammenhängen wird der Begriff direkt in Textanalysen und Interpretationen verwendet.²⁶²

In der antiken Rhetorik ist die *digressio* eine „Unterbrechung der geradlinigen Weiterführung der Rede“ zum Zweck der „Erfrischung und Erheiterung“.²⁶³ Analog definiert das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Digression als eine „[r]hetorische Figur der Abschweifung vom direkten Gang der Rede oder Erzählung.“²⁶⁴ Auch der *Oxford Dictionary of Literary Terms* stellt Digression als Unterbruch dar, als „temporary departure from one subject to

258 Vgl. dazu Samuel Frederick, der Walsers Schreibweise als „plotless‘ writing“ bezeichnet: Samuel Frederick, *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser; Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter* (Evanston: Northwestern University Press, 2012), 65.

259 Vgl. dazu Rhian Atkins Sammelband: „Digression is a narrative device that has often been sidelined in literary criticism. It has been seen by some as an authorial error or as an undesirable element of the text.“ Rhian Atkin, Hrsg., *Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression* (Leeds: Legenda, 2011), ix. Ausnahmen sind: Atkin, *Textual Wanderings*; Ross Chambers, *Loiterature* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999); Alexis Grohmann und Caragh Wells, Hrsg., *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald* (London: Palgrave Macmillan, 2011); Olivia Santovetti, *Digression. A Narrative Strategy in the Italian Novel* (Oxford u. a.: Peter Lang, 2007).

260 David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan, Hrsg., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London, New York: Routledge, 2010).

261 Im *Handbook* wird Digression in mehreren Artikeln gestreift, aber nie ausführlich besprochen. Vgl. Peter Hühn u. a., Hrsg., *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg: Hamburg University, 2016), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>.

262 Etwa im Sammelband Grohmann und Wells, *Digressions in European Literature*. Srikanth Reddy, „Changing the Sjuzet. Lyn Hejinian’s Digressive Narratologies“, *Contemporary Literature* 50, Nr. 1 (2009): 54–93.

263 Josef Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode* (München: C. H. Beck, 1974), 89.

264 Hans Esselborn, „Digression“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald

another more or less distantly related topic before the discussion of the first subject is resumed.“²⁶⁵ Was in den ersten beiden Definitionen suggeriert wird, ist in der letzten ausgesprochen, nämlich die temporäre Beschränkung und anschließende Rückkehr zum ursprünglichen Thema bzw. Hauptstrang. Ein Festhalten an dieser Definition der Wiederaufnahme des ursprünglichen Fadens ist auch bei verwandten narratologischen Konzepten festzustellen, beispielsweise den *Katalysen* des frühen Roland Barthes²⁶⁶ oder den *satellites* Seymour Chatmans²⁶⁷, die zwischen die *Kardinalfunktionen* oder *kernels* geschaltet werden.

Digression wird demnach als ‚Abwesenheit‘ der Erzählung, als deren Suspendierung, mithin als Gegenstück verstanden.²⁶⁸ Erst wenn die Digression beendet ist, fährt die Erzählung fort. Bei Roland Barthes haben die Katalysen zwar die Funktion, einen *effet de réel* herzustellen, sie haben aber darüber hinaus für den narrativen Gehalt kaum Bewandtnis. Im Extremfall des Strukturalismus der 1960er-Jahre wurde, zugespitzt formuliert, versucht, die Erzählung als Formel zu verstehen. So jedoch muss die Erzählung selbst verschwinden, weil das, was zwischen Anfang und Ende steht, nur mehr als Störung des direkten Wegs erscheint. Die Abweichung vom direktesten, eben formelhaften Weg ist jedoch ein konstitutives Element jedes Erzählens.

Erzählen heißt immer auch Umwege gehen.²⁶⁹ Nicht umsonst wird Digression häufig in Verbindung mit Gehen, Spazieren und Flanieren gebracht.

Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Bd. 1, hg. von Klaus Weimar (Berlin, New York: De Gruyter, 2007), 363.

265 Chris Baldick, „Digression“, in *Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2008).

266 Roland Barthes, „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen [franz. 1966]“, in *Das semiologische Abenteuer*, übers. von Dieter Hornig (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 102–143.

267 Chatman, *Story and Discourse*, 53–56. In der Texttypen-Theorie des späteren Chatman ist die Rede davon, dass sich die Digression jeweils auf einen nicht aktualisierten Texttypus beziehe: „Narrators of novels routinely digress to describe or argue, describers to narrate or argue, and arguers to narrate or describe.“ Chatman, *Coming to Terms*, 10. Dabei ist unklar, wodurch die Texttypen definiert sind, was Chatman also unter einem „describer“ und einem „arguer“ versteht.

268 Vgl. dazu Genettes Definition von *Pause* als ein Weiterlaufen der *discours*-Zeit, während die *histoire*-Zeit stehen bleibt.

269 Vgl. dazu schon Posers Studie zum abschweifenden Erzähler: „Die Rede als zeitliche Abfolge, welche in dem geschriebenen bzw. gedruckten Werk eine örtliche Komponente hinzugewinnt, hat von Anbeginn die Metapher des Weges, der Fahrt oder Reise nahegelegt.“ Michael von Poser, *Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert*, Republica Literaria. Studienreihe zur europäischen Bildungstradition vom Humanismus bis zur Romantik (Bad Homburg: Gehlen, 1969), 138. Dies führt Poser zunächst an Homer, dann an Sternes *Tristram Shandy*

Ross Chambers spricht von *Loiterature* – eine Wortzusammensetzung aus *to loiter* (herumlungern) und *literature*.²⁷⁰ Chambers unterscheidet zwei grundlegende Techniken der Digression: das *etcetera-principle* und das *time-out*. Ersteres beschreibt die Strategie, prinzipiell unendliche Kontexte an eine Erzählung anzuschließen. Dies zeigt sich konkret bei Robert Walser, der stets weitere Szenen, Ereignisse, Exkurse und Sätze als „und dann“-Konjunktionen anfügt. Mit dem Prinzip des *time-out* veranschaulicht Chambers die Beobachtung, dass digressive Texte häufig eine klare Begrenzung auf *story*-Ebene haben, innerhalb der sich die Digression ausbreiten kann.²⁷¹

Wie es offenkundig ist, dass Erzählungen nicht ohne Aufschübe auskommen, ist es auch zweifellos, dass Digression dem Erzählen nicht prinzipiell hinderlich sein muss. Spannungseffekte wie Cliffhanger sind nichts anderes als Digressionen, die gezielt eingesetzt und als Stützen der Narration eingefügt werden und so der Gesamtintention des Textes zur Manifestierung verhelfen. Der Aspekt der Wiederaufnahme ist für diese Art systemstützender Digression essenziell.

Wenn jedoch die Rede von digressiven Texten ist, dann sind damit nicht Texte gemeint, für die dieses für das Erzählen überhaupt konstitutive Aufschüben wichtig ist, sondern Texte, die von ihrem *plot* abweichen. Bei vielen Texten, die als extrem digressiv verstanden werden, so auch bei Walser, fehlt es jedoch an diesem *plot*, von dem abgewichen und zu dem wieder zurückgefunden werden kann. Vielmehr besteht der Text aus einzelnen Versatzstücken von *stories*, die aufgegriffen, fallengelassen und im Sinn einer Montage, deren Verknüpfung einzig auf der Kontiguität der Syntax beruht, nebeneinandergestellt werden.²⁷² Radikale Digression führt so zu einer Störung

aus, um dann für die deutschsprachige Literatur (Wieland, Musäus, Jean Paul) die Auflösung dieser Metapher zu konstatieren: „Bei den deutschen Autoren schrumpft die Reise zum Spaziergang ein, dessen auf Nebenwege lockende Hauptattraktion das unerwartete Blümlein ist.“ Poser, 139.

270 Chambers, *Loiterature*.

271 Die Narratologin Marie-Laure Ryan spricht vor diesem Hintergrund von „diluted [verwässerter] narrativity“. In diesem Modus stehe die Erzählung in Konkurrenz zu „non-narrative elements“, wie ausführlichen Beschreibungen, Erzählkommentaren und sonstigen Digressionen. Ryan, „The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors“, 375. Interessanterweise führt Ryan Digression einzeln auf und benutzt den Begriff nicht als Überbegriff für die verschiedenen Formen von Abweichung, wie die sonst genannten. Ryan nennt dabei als typische Exponenten dieser Erzählform Klassiker des narrativen Genres, wie Gustav Flauberts *Madame Bovary*, Tolstois *Anna Karenina* und auch Prousts *A la recherche du temps perdu*.

272 Christine Angela Knoop diskutiert ausgehend von der Differenz von „zentralen“ und „peripheren“ Teilen der Erzählung den Nutzen des Konzepts Digression für Texte, die weder über ein Thema („theme“) noch über eine Handlung („plot“) zusammengehalten werden.

jenes Systems, das Erzählen in engen Grenzen kausaler Verknüpfung verortet. Diese Form der Digression wirkt der Erzählordnung, den klaren Hierarchien der narrativen Ebenen und der Priorisierung von Ereignissen subversiv entgegen. Wie bei Walser zu sehen sein wird, kann Digression auch personifiziert werden und in Figuren auftreten, die analog zur Störung der Erzählordnung die soziale Ordnung subvertieren. Dies ist bei den Figuren des Spaziergängers und insbesondere des Räubers der Fall. Die Subversion ist dabei nicht zwangsläufig als Zweck der Digression, sondern primär als Effekt dieser Erzählform zu sehen. Anhand von Walsers *Der Spaziergang*, der sozusagen zu einem Prototyp des modernen digressiven Erzählens geworden ist, werden diese Überlegungen nun ausgeführt.

3.2.2 Die Pointen des Spaziergangs. Zur Rezeption

Bei Erscheinen der Auftragsarbeit *Der Spaziergang* 1917 in der erfolgreichen Reihe *Schweizerische Erzähler* im Frauenfelder Verlag Huber & Co. war die Aufnahme der Rezensenten größtenteils positiv.²⁷³ Mit drei Auflagen und insgesamt 11 600 gedruckten Exemplaren darf *Der Spaziergang* von 1917 als Walsers erfolgreichstes Buch gelten.²⁷⁴ Die drei Jahre später erschienene, sprachlich stark bearbeitete Fassung des *Spaziergangs* im Band *Seeland*, stieß auf bedeutend weniger Aufmerksamkeit. Nur gerade sieben Besprechungen zu *Seeland* sind bekannt, während es bei *Der Spaziergang* in der Reihe *Schweizerische Erzähler* 18 Artikel sind.²⁷⁵ Die Rezensenten hoben 1917 das Poetische am Text hervor, die vielen Facetten und sprachlichen Register, die

Sie fragt sich, „whether this suggestion of textual hierarchy is, in fact, necessarily suitable for literary texts at large“. Christine Angela Knoop, „Is Digression a Viable Concept for Literary Studies“, in *Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression*, hg. von Rhian Atkin (Leeds: Legenda, 2011), 113.

273 Vgl. Barbara von Reibnitz, „Editorisches Nachwort“, in *Robert Walser. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, hg. von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Bd. I.8: *Prosastücke. Kleine Prosa. Der Spaziergang*, hg. von Barbara von Reibnitz (Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2016), 270.

274 Vgl. Reibnitz, 260f.; Reto Sorg, „Der Spaziergang (1917)“, in *Robert Walser-Handbuch*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015). Vgl. auch André Salathé, Staatsarchivar des Kantons Thurgau, der den Briefwechsel der Brüder Walser mit dem Frauenfelder Huber Verlag herausgab. André Salathé, „Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen.“ *Robert und Karl Walsers Briefwechsel mit dem Verlag Huber Frauenfeld (1916–1922) samt einer Biografie von Verleger Walther Lohmeyer (1890–1951)* (Frauenfeld: Historischer Verein d. Kantons Thurgau, 2013).

275 Matthias Sprünglin, „Editorisches Nachwort“, in *Robert Walser. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, hg. von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Bd. I.11: *Seeland*, hg. von Matthias Sprünglin (Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2018), 215–217; Reibnitz, „Editorisches Nachwort“, 270–276.

gezogen würden, die überraschenden Einfälle und immer wieder die Heiterkeit der Erzählung. Eduard Korrodi, damaliger Feuilletonchef der Neuen Zürcher Zeitung, nannte den *Spaziergang* ein „heitere[s], kleine[s] Meisterwerk[]“. ²⁷⁶ Anerkennung zollte man dem „Spielerische[n] des Inhaltes“. ²⁷⁷ Die Erzählung wurde beschrieben als eine „tändelnde, liebliche Plauderei“ ²⁷⁸ oder eine „kokett-naive Plauderei“ ²⁷⁹. Betont wurde auch der „Schlendrian“ des Autors, dessen „Fabulieren“ und die „Kindlichkeit“ seines Werks. ²⁸⁰ Dies sind freilich alles Eigenschaften, die aus dem digressiven Verfahren herrühren. Was die meisten Rezensenten positiv bewerteten als ein Erzählen, das in der Tradition der Romantik und der *romantischen Ironie* steht, ist auch negativ charakterisiert worden als ein Fehlen von Handlung und Konsequenz, Notwendigkeit und Kohäsion. ²⁸¹ So vom Rezensenten unter dem Kürzel E. J., das gemäß Barbara von Reibnitz wahrscheinlich für Ernst Jenny steht: „[I]mmer hofft man: Aha, jetzt kommts! und es ist wieder nichts und verläuft im Sand wie die Geschichten des Leutnants ohne Pointe.“ ²⁸² Die mangelnde Pointe, die hier kritisiert wird, zielt auf das Fehlen eines deutlichen Konfliktes. Just dies ist in einer *story*-orientierten Definition von Erzählung zentral. Dabei ist bemerkenswert, dass der Erzähler in *Der Spaziergang* sein Sprechen, durchaus im Bewusstsein um diese andere Form der Textkohäsion, als ein „Erzählen und Plaudern“ (KWA I.8, 192) darstellt. ²⁸³

276 Eduard Korrodi, „Der Spaziergang [1917]“, in *Über Robert Walser*, hg. von Katharina Kerr, Bd. 1, 3 Bde. (Frankfurt am Main, 1978f.), 113f. Teilweise abgedruckt in: KWA I.8, 271.

277 Hans Müller-Bertelmann, „Die zweite Reihe“, in *Thurgauer Zeitung*, Nr. 157, 7.7.1917, S. 1. Teilweise abgedruckt in: KWA I.8, 271.

278 Hans Müller-Bertelmann, „Neue Schweizer Prosa II“, in *Die Schweiz*, Jg. 21, Nr. 11, November 1917, S. 669–673. Teilweise abgedruckt in: KWA I.8, 273.

279 Carl Müller-Rastatt, „Von neuer Schweizer Dichtung“, in *Hamburgischer Correspondent*, Jg. 187, Nr. 636, 13.12.1917, Abendausgabe Ausgabe B, S. 2. Teilweise abgedruckt in: KWA I.8, 273.

280 H. R., „Schweizerische Erzähler“, in *Das Werk*, Jg. 4, H. 8 [August] 1917, S. XIII. Teilweise abgedruckt in: KWA I.8, 272.

281 Digression als *permanente Parekbase* ist zentral in Schlegels Bestimmung der *romantischen Ironie*. Interessanterweise beinhaltet der Begriff der Parekbase bei Schlegel im Sinn des *Heraustretens* eine metanarrative Komponente, welche die Digression als solche zwar häufig auch aufweist, jedoch im heutigen Theorieverständnis dem performativen Erzählen entstammt.

282 E. J. [evtl. Ernst Jenny], „Neue Novellen und Romane“, in *Sonntagsblatt der Basler Nachrichten*, Jg. 12, Nr. 50, 16.12.1917, S. 199. Teilweise abgedruckt in: KWA I.8, 274. Ob die „Geschichte des Leutnants ohne Pointe“ sich auf Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* bezieht, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden.

283 Eine Entgegensetzung von Erzählen und Plaudern findet dagegen im unveröffentlichten Prosatext *Literarische Revue* (laut Jochen Greven um 1928/1929 verfasst) statt, die jedoch ihrerseits durch die untergründige Ironie ambivalent bleibt: „Ich erkläre vorliegenden

Die digressiven Eigenheiten von *Der Spaziergang* wurden schon beim Erscheinen des Buchs festgestellt und, je nach literaturästhetischem Empfinden des Rezensenten, positiv als Kunstfertigkeit oder negativ als Mangel an Form und Spannung gewertet. Die polarisierende Wirkung auf die zeitgenössische Kritik kann durchaus als weiteres Indiz für dessen Modernität gesehen werden.²⁸⁴ Diese Polarität prägt auch die spätere Rezeption, in der Walsers Bieler Zeit nicht selten zur Zeit des Idyllikers erklärt²⁸⁵ und, in der Folge der normativ aufgeladenen Betrachtung, die Texte der Berner Zeit als Zeugnisse seiner geistigen Umnachtung beschrieben wurden, um sie dann in jüngerer Zeit wiederum als Postmoderne *avant la lettre* zu lesen.

3.2.3 Kohäsion und Konsequenz im Spaziergang

Inhaltlich erzählt *Der Spaziergang* einen Gang durch eine Kleinstadt mit ländlicher Umgebung, wobei der Erzähler immer wieder kommentierend und den Erzählakt betonend in den Gang der Erzählung eingreift. Es ist in Genettes Terminologie eine autodiegetisch extradiegetische Erzählung, in der der Erzähler gleichzeitig Protagonist ist. Die Episoden, Erzählerkommentare, Ereignisse und Beobachtungen sind über den zurückgelegten Weg des Spaziergängers miteinander verknüpft. Eine Zusammenfassung des Textes zu geben, gestaltet sich schwierig. Gerade weil die Episoden in keiner klaren Hierarchie zueinanderstehen, würde eine Auswahl beliebig erscheinen.²⁸⁶ Um ein Gefühl für den Text zu bekommen, sollen hier trotzdem einige relativ abgeschlossene Episoden in der Reihenfolge ihrer Wiedergabe genannt werden: Aufbruch des Spaziergängers aus dem „Schreib- oder Geisterzimmer“ (KWA I.8, 167), provozierender Besuch bei einem Buchhändler mit Gespräch über Literatur,

Essay für eine Erzählung, und ich tu dies deshalb, damit, was ich da darbringe, nicht als Schwatzhafigkeit, als Plauderei aufgefaßt wird. Ein Erzähler erzählt, er spricht nicht, und so erzähle ich denn mit großem Anstand, mit einer Gediegenheit sondergleichen und mit einer Ruhe, die, könnte man sie erblicken, eine Sehenswürdigkeit bildete, daß ich der Meinung sei, ein Poet sei verpflichtet, sich poetisch zu kleiden und eine möglichst poetische Wohnung zu bewohnen, damit allen Menschen sogleich bewußt wird: ‚Aha, das ist ein Poet‘, und jede Verwechslung ausgeschlossen ist.“ (SW 19, 238)

284 Reto Sorg spricht vom *Spaziergang* als einem „Schwellentext der Moderne“. Reto Sorg, „Der Spaziergang (1917)“, 150.

285 In den Carl Seeligs *Wanderungen* nennt Walser die Bieler Zeit „hirtenbübelig“. Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, 21.

286 Dies ist der Fall bei Claudia Albes, die eine fünfseitige Aufzählung der Stationen der Erzählung gibt. Vgl. Claudia Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard* (Tübingen, Basel: Francke, 1999), 221–226.

Entgegennahme eines Preises des Vereins Gemeinnütziger Frauen in der Bank, Begegnung mit einer vermeintlichen Schauspielerin, der er von seiner Herkunft erzählt, Begegnungen mit dem Riesen Tomzack, mit einer Sängerin, Mittagessen bei Frau Aebi, Einwurf und Rekapitulation eines Beschwerdebriefes, Besuch bei einem Schneider, den er beschimpft, seinen Anzug nicht passend gemacht zu haben, Vorsprechen beim Steuerbeamten mit Bitte um eine Herabsetzung seiner Steuerschuld, Gang über die Bahnschranke, der „Höhepunkt“ (KWA I.8, 208), Erleben einer Jesus-Epiphanie, Schimpfen über einen gefällten Baum, Erinnerung an einen Toten und an eine vergangene Liebe und schließlich Entschluss zum Heimweg, da es dunkel wird. Einige dieser Episoden weisen biografische Bezüge zu Walser auf, wie die Geldspende – Walser hat 1914 seine einzige Auszeichnung vom Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter erhalten – oder den Bericht über die Rückkehr aus einer Großstadt – Walser kehrte 1913 aus Berlin zurück nach Biel. Die Abfolge der Episoden gehorcht keiner Entwicklung. Ihren Platz in der Erzählung erhalten sie durch die Kontiguität des Spaziergangs sowie die zahlreichen Spiegelungsverhältnisse und Variationen von Figuren, Ereignissen und Motiven.

Die Spannung zwischen der Intentionlosigkeit, die einen Spaziergang im Grunde ausmacht und den deutlichen Absichten und Verabredungen des Spaziergängers wurde aus den vorherigen Beschreibungen sichtbar. Mag die Ansprache an den Hund und das Gespräch mit der Sängerin dem Zufall geschuldet sein, so sind die Verabredung des Spaziergängers zum Mittagessen bei Frau Aebi geplant, ebenso der Gang aufs Steueramt und der Besuch beim Schneider. Keineswegs kann der Spaziergänger mittags länger bei Frau Aebi verweilen, weil er, wie er erklärt, „gewisse wichtige Dinge zu erledigen hätte, die ich nicht aufschieben dürfte.“ (KWA I.8, 195) Die geplanten Ereignisse geben dem Spaziergang vielleicht ansatzweise einen Zweck, reichen jedoch nicht aus, alle Episoden in einen Zusammenhang mit durchgängiger Motivation zu stellen.²⁸⁷ Sie bleiben kontingent.

Aus den oben aufgeführten Beobachtungen und einigen der Rezensionen lässt sich eine erste Bestimmung der Digression als scheinbar mangelhafte Form der Verknüpfung ziehen: Digressive Erzählungen sind solche, deren

²⁸⁷ Der Narratologe Peter Hühn schlägt zwei Typen von Ereignissen vor: *event type I* und *event type II*. Erstgenannten zeichnet das formale Kriterium der Zustandsänderung aus, letzterer meint ein Ereignis in einem umfassenderen Sinn, wie es etwa Jurij Lotman als Überschreitung einer semantischen Grenze definiert. Diese Ereignisdefinitionen sind jedoch nicht auf die spontanen und geplanten Ereignisse im Spaziergang übertragbar. Vgl. Hühn, „Event and Eventfulness“.

Ereignisse nicht über eine (pseudo-)kausale Verknüpfung zu einem Ganzen gefügt werden, sondern deren Elemente in kontingenter Weise nebeneinanderstehen. Eine durchgehende Motivierung in Form einer integralen und integrierenden *story* fehlt.²⁸⁸

Statt der narrativen Logik übernehmen andere Merkmale die Funktion der Kohäsion: Das ausufernd kommentierende Erzähler-Ich und sein Figuren-Ich, die Kontiguität des Spazierens im Raum, die Spiegelung von Erzählprozess und Spazieren sowie zahlreiche Spiegelungen von Motiven, Figuren und Szenerien. Der Erzähler erzeugt mit seinen Erzählkommentaren metanarrative Klammern, in Prolepsen weist er auf Kommendes hin oder macht mittels Analepsen Vergangenes gegenwärtig, wodurch die Erzählung strukturiert wird. Hinzu kommen Sinnangebote, die sich als übergeordnete Metaerzählung anbieten, die gleichsam die unsystematische Verknüpfung der Episoden erklären können. Beispiele solcher Sinnangebote sind etwa die Erledigungen und Verpflichtungen während des Spaziergangs als Grund desselben, der Spaziergang als Ausdruck eines Leides, wie ihn der Spaziergänger gegenüber der Sängerin darstellt oder schließlich die Rahmung des Textes als unglückliche Liebesgeschichte, wie sie am Ende des Spaziergangs aufscheint. Diese Angebote sind jedoch in keiner Weise zwingend. Allein deren Suggestion durch unsystematische Hinweise erzeugt Klammern, die dem Text als Ganzes Stabilität und Konzentration geben.²⁸⁹

Durch die ausgeprägte Markierung des Erzählers im *Spaziergang* entsteht eine deutliche Erzählerillusion.²⁹⁰ Diese wird durch wiederkehrende Verweise auf die erzählte Zeit und die Erzählzeit, bzw. auf die erzählte Handlung und das Erzählen selbst erzeugt. Der Erzähler wechselt kontinuierlich die narrativen Ebenen – springt vom Spaziergänger-Ich der Vergangenheit zum Erzähler-Ich der Gegenwart. So heißt es eingangs: „Soviel ich mich erinnere, befand ich mich, als ich auf die offene, helle Strasse trat, in romantisch-abenteuerlicher Gemütsverfassung, die mich beglückte.“ (KWA I.11, 79)²⁹¹ Hier wird eine

288 Vgl. Martinez und Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 111–118.

289 In Bezug auf Gérard Genettes Unterscheidung von Fiktion und Diktion kann gesagt werden, dass *Der Spaziergang* stark durch die Kohäsionskraft der Diktion organisiert ist. Vgl. Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, übers. von Heinz Jatho (München: Wilhelm Fink, 1991).

290 Zur Erzählerillusion vgl. Nünning, „Mimesis des Erzählens“. Siehe Kap. 3.3 Performatives Erzählen, Metanarration und Metafiktion, S. 168ff. unten.

291 In der Fassung von 1917 heißt es leicht variiert und komplizierter: „So viel ich mich heute, wo ich dieses alles schreibe, noch zu erinnern vermag, befand ich mich, als ich auf die offene helle und heitere Straße trat, in einer romantisch-abenteuerlichen Gemütsverfassung, die mich tief beglückte.“ (KWA I.8, 167) Dies beschreibt just das Programm des

klassische Erzählsituation evoziert, in der ein Erzähler ein vergangenes Ereignis berichtet.

Diese so deutliche Evokation der prototypischen Erzählsituation wird im Verlauf der Erzählung vielfach gebrochen. Durch Ironie, Übertreibungen, Widersprüche und Sprünge im Verlauf zeigt sich der Erzähler in seiner Funktion als ordnende Instanz unzuverlässig. Der konzeptionellen Fragilität des Erzählers zum Trotz vermag es die Stimme, wie oben gezeigt, die Kohäsion des Textes zu garantieren, gerade auch durch Verfahren, die die realistische Erzählordnung in Frage stellen. Die Unverwechselbarkeit der Stimme spiegelt sich dabei in der Kontiguität der Episoden, die sich durch die Topografie des Spaziergangs auf einer Art Bahn befindet, die eben diese Kontiguität sicherstellt.

Es sind die inhaltlichen und formalen Klammern, die den *Spaziergang* in Bezug auf die Konvention der Erzählordnung aufbrechen und neu zusammenhalten. Die aneinandergereihten Episoden sind zwar kontingent, verfügen aber über einen Zusammenhang jenseits logischer Verknüpfung. Indem der Text als Ganzes wiederkehrend auf der Metaebene des Erzählerkommentars diskutiert wird und sich dadurch fortlaufend selbst als zusammenhängender Text in Szene setzt, entsteht mit der Leichtigkeit, die von den zeitgenössischen Rezensenten gerühmt wird, ein kohäsiver Text, der als Einheit wahrgenommen wird.

3.2.4 *Digression als Aufschub, Ausweichen und Abweichen*

Robert Walser ist ein Meister des Aufschiebens. Die Digression als Aufschub hat – genau wie als Ausweichen und als Abweichen – Konsequenzen, insbesondere auch für den Anfang und das Ende der Erzählung. Der Anfang des *Spaziergangs* ist insofern ein Glanzstück, als der Aufschub mit dem Vorsatz sich zu beeilen einhergeht und im bloßen Konjunktiv gehalten ist. In der Fassung von 1917 lautet der Beginn des Textes:

Ich teile mit, daß ich eines schönen Vormittags, ich weiß nicht mehr genau, um wieviel Uhr, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, den Hut auf den Kopf setzte, das Schreib- oder Geisterzimmer verließ, die Treppe hinunter lief, um auf die Straße zu eilen. Beifügen könnte ich, daß mir im Treppenhaus eine Frau begegnete, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah. Sie trug etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau. Ich muß mir jedoch auf das strengste verbieten, mich auch nur zwei Sekunden lang bei dieser Brasilianerin oder was sie sonst sein mochte, aufzuhalten; denn ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden. So viel ich mich heute, wo ich dieses alles schreibe, noch zu

Spaziergangs als romantisch einerseits und abenteuerlich andererseits. Interessanterweise wird die Modernität gleichsam bloß in der Form mitgedacht und nicht in konkreter Bildlichkeit.

erinnern vermag, befand ich mich, als ich auf die offene helle und heitere Straße trat, in einer romantisch-abenteuerlichen Gemütsverfassung, die mich tief beglückte. (KWA I.8, 167)

Indem der Erzähler behauptet, sich beeilen zu müssen und keine Zeit zu verschwenden sei, schiebt er den Beginn der Erzählung auf. Es ist nicht nur ein Aufschub, sondern auch eine performative Aufhebung des Vorsatzes, sich zu beeilen. Der Aufschub vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen. Schon die Wendung „auf die Straße zu eilen“ verzögert durch die Konditionalkonstruktion die Ankunft auf der Straße – die Figur befindet sich erst im Treppenhaus. Der Erzähler friert gleichsam den Spaziergänger beim Hinabeilen auf der Treppe ein und schiebt so den Beginn des Spaziergangs auf. Der folgende Satz, der die Frau im Treppenhaus einführt, wird auf der *discourse*-Ebene als Erzählerkommentar mitgeteilt. So ist die Nennung der Frau im Konjunktiv („beifügen könnte ich“) eine Form des Möglichkeitserzählen, was insofern ein Paradox darstellt, als das Gesagte nicht nicht hätte gesagt werden können. Mithin ist diese *denarration* eine bloße Inszenierung des Möglichen.²⁹² Der Aufschub äußert sich auch im zusätzlichen Einschub „oder was sie sonst sein mochte“ und der Vielzahl der Adjektive auf der Mikroebene des Satzes.²⁹³ Indem der

292 Dieser erzählerische Konditional ist eine spezifische Form der *denarration*, ein Begriff, den Brian Richardson im Rückgriff auf Brian McHales Konzept des *disnarrated* in Bezug auf mögliche, jedoch nicht verwirklichte Ereignisse geprägt hat. Richardson redet von „a kind of narrative negation in which a narrator denies significant aspects of her narrative that had earlier been presented as given.“ Brian Richardson, „Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others“, *Narrative* 9, Nr. 2 (2001): 168. Vgl. dazu auch Brian Richardson, „Denarration“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn (London: Routledge, 2010); Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London, New York: Routledge, 1987).

293 Samuel Frederick arbeitet anschaulich heraus, wie sowohl auf der *story*-Ebene wie auch auf der *discourse*-Ebene ein Ereignis verweigert wird: „The opening words immediately foreground the act of telling that defines Walserian narration: the narrator both tells us he is telling and performs this telling at the same time. The first sentence that these words introduce, however, does not take us far before Walser begins employing his apophatic mode. Already in the second sentence he takes a narrative detour to tell of an insignificant encounter in the stairwell. This sentence revealingly starts with the subjunctive mode, which cues the description that follows as something that *does not* happen. The event that does not actually occur, however, is not the encounter with the woman, but rather the narrator's aside, the aside that *would* narrate this same encounter. This aside, which is an event on the level of discourse, not story, does not, the narrator says, actually take place (because, the narrator makes clear, he *could add* that narrative detail, but does not want to waste the time doing it). Paradoxically, however, in the apophatic act of saying that it will not take place, this aside actually occurs. Walser thereby narrates something by refusing to narrate it; though this refusal, as part of Walser's ironical playfulness, is

Erzähler sich selbst zur Disziplin aufruft („ich muß mir jedoch verbieten“), macht er deutlich, dass er sich der Wirkung des Aufschubs bewusst ist und zögert den Anfang doch auch damit weiter hinaus.

Ein anderes Beispiel der aufschiebenden Wirkung der *denarration* und damit für das Verfahren der Negation von Möglichkeiten wird im *Spaziergang* geschildert, wenn die Option zur Einkehr in ein Wirtshaus durchdacht wird.

Es käme jetzt und träte hervor ein Wirtshaus, und zwar ein sehr feines, reizendes, schmeichelhaftes, ein Wirtshaus, nah am Rand des Waldes gelegen, aus dem ich soeben erst herauskam [...]. [...] Ein Glas Bier oder Wein wäre sicher auch nicht schlecht; aber der Mensch, der hier spaziert, besinnt sich rechtzeitig, daß er sich ja auf keinem gar so sehr anstrengenden Ausmarsch befindet. [...] Handelt es sich doch hier mehr um zartes, sanftes Spazierengehen als um eine Reise und Wanderung, und mehr um einen feinen Rundgang als um einen Gewalttritt und -Marsch, und daher verzichtet er gerechter- so gut wie vernünftigerweise auf den Eintritt ins Lusthaus und Erquickungshaus und nimmt Abgang. Alle ernsthaften Leute, die dies lesen, werden seinem schönen Entschluß und seinem guten Willen gewiß reichen Beifall zollen. (KWA I.8, 188)

Dieses Erzählen in der Möglichkeitsform ist in einem doppelten Sinn digressiv. Der Erzählerkommentar schiebt einerseits auf der *discourse*-Ebene den Fortgang des Spaziergangs auf der *story*-Ebene auf. Solange darüber gesprochen wird, was sein könnte, aber de facto nicht ist, kann die Geschichte nicht vorankommen. Diese Form der Digression schiebt andererseits aber auch den *discourse* als solchen auf und zwar insofern, als sich diese Möglichkeitsform letztlich negiert. Es zeigt sich hier deutlich, wie im Text Erzählen und Spazieren jeweils in einer paradoxen Simultanität dargestellt werden. Die Benutzung des Konditionals („käme jetzt und träte hervor ein Wirtshaus“) anstelle der Indikativ-Form (bspw. „jetzt taucht ein Wirtshaus auf“), akzentuiert also die aufschiebende Wirkung.

Dass der Spaziergänger plötzlich nicht mehr als Ich, sondern in der dritten Person erzählt wird („der Mensch, der hier spaziert“), ist ein Zitat der klassischen Erzählordnung, in der Erzähler und Figur, anders als im *Spaziergang* üblich, deutlich voneinander getrennt sind. Durch die konjunktivische Erzählform wird die Erzählordnung weiter aufgegliedert, woraus ein eigenartiger Schwebezustand entsteht, der den engen Zusammenhang von Digression und performativem Erzählen im *Spaziergang* deutlich macht.

also *not* a refusal, but that which makes possible narrative inclusion. Walser therefore denies two events their place in the narrative (one, the actual occurrence of encountering someone [story level]; and two, the narratorial aside [discourse level]), but in doing so sanctions them both.“ Frederick, *Narratives Unsettled*, 42. Hervorhebung i. O.

Die Digression, die in *story*-orientierten Erzählmodellen die kausale Verknüpfung von Ereignissen aufschiebt, lässt sich auch als Form der Verknüpfung verstehen, die nicht auf Kausalität abzielt. Als eine Aneinanderreihung von Ereignissen und Episoden – Ross Chambers' *etcetera-principle* – lässt sich Digression darüber hinaus als ein *Ausweichen* von narrativer Logik, genotypischen Erwartungen und anderen Ordnungsverfahren verstehen.²⁹⁴ Die Digression übernimmt die Funktion des Ordnen auf paradoxe Weise. Der Widerstand gegen die Kausalität in der spezifischen Form des Ausweichens ist ein häufig angewandtes Verfahren Robert Walsers. Narrative Ordnungsmuster werden zitiert und anschließend umgangen, wodurch deren Künstlichkeit und Irrelevanz aufgezeigt wird. Deutlich zeigt sich dieser Widerstand im Modus des Ausweichens bei der Begegnung des Spaziergängers mit dem Riesen Tomzack.

Indem ich [...] so des Weges ging [...], kam ein Mensch, ein Ungeheuer, ein Ungetüm mir entgegen, der mir die helle lichte Straße fast völlig verdunkelte, ein lang- und hochaufgeschossener unheimlicher Kerl, den ich leider nur allzu gut kannte, ein höchst sonderbarer Geselle, nämlich der Riese

Tomzack.

[...] Seine trauervolle, schauervolle Erscheinung, sein tragisches, ungeheures Wesen flößte mir Schrecken ein [...]. Ich kam mir neben ihm wie ein Zwerg oder wie ein kleines armes schwaches Kind vor. Mit der größten Leichtigkeit hätte mich der Riese zertreten oder erdrücken können. (KWA I.8, 184f.)

Der Riese Tomzack wird hier als drohendes Ungeheuer inszeniert, das dem Spaziergänger-Ich mit Leichtigkeit den Garaus machen könnte. Durch die Marker „Riese“, „Ungeheuer“, „Zwerg“ und weitere wird ein Märchenton erzeugt; doch statt nun die Erzähllogik des Märchens aufzunehmen, weicht die Erzählung diesem soeben inszenierten Erzählmuster aus. Der erwartete Konflikt zwischen Held und Widersacher bleibt aus.²⁹⁵ Die sonderbare Begegnung ist ohne jede Konsequenz: „Ich wich ihm aus und murmelte für mich: ‚Leb wohl, und laß es dir immerhin gut gehen, Freund Tomzack.‘“ (KWA I.8, 186)

Dieses Ausweichen ist sowohl auf der *story*-Ebene als auch auf *discourse*-Ebene wirksam. Auf der *story*-Ebene weicht das Spaziergänger-Ich Tomzack

²⁹⁴ Erzählformen und die Regeln dessen, was „verständliches“ Erzählen bedeutet, sind diskursive Festlegungen, die in den jeweiligen Epochen verankert sind. Vgl. Jan Alber, „The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre“, in *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, hg. von Jan Alber und Rüdiger Heinze (Berlin, Boston: De Gruyter, 2011), 41–70.

²⁹⁵ Das Register der Abenteuergeschichte wird gleich zu Beginn des *Spaziergangs* aktiviert, in dem auf die „romantisch-abenteuerliche[] Gemütsverfassung“ (KWA I.8, 167) des Spaziergänger-Ich hingewiesen wird. Vgl. in Bezug auf das Märchen Vladimir Propps Funktion des Kampfes, Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986).

aus, auf der *discourse*-Ebene umgeht der Erzähler das Erzählmuster des Konflikts. Paradoxerweise ist das lapidare „ich wich ihm aus“ seinerseits sehr pointiert. In der Programmatik des Ausweichens ist die Ablehnung des Konflikts geradezu die Pointe.

Aus handlungslogischer Sicht gelingt es der Erzählung just mit der Ablehnung einer narrativen Verknüpfung den Spaziergang fortzuführen. Dies ist eine Form der Digression, die gerade nicht zu einem Hauptstrang zurückkehren kann, wie es im klassischen Verständnis der Digression gefordert wird. Stattdessen wird weitererzählt; die Erzählung, der Text und der Spaziergänger gehen einfach weiter. Der Figur des Ausweichens liegt also gleichzeitig eine Zuwendung zum Stoff und zur Erzählung zugrunde. Durch diese Zuwendung im Ausweichen kann die Tomzack-Episode als eine Form von Walsers ambivalenter Auseinandersetzung mit der Moderne beschrieben werden.²⁹⁶

Digression ist auch ein *Abweichen* von vorgegebenen Formen und Inhalten. Es wird vom schnellsten Weg des Erzählens der *story* abgesehen und gegen genrespezifische Anforderungen und allgemein klassische Erzählordnungen verstoßen.²⁹⁷ Es ist ein Abweichen vom normalen Gang der Erzählung. Als der Spaziergänger nach dem Wirtshaus-Schlenker im Konditional wieder auf den Hauptweg zurückkommt, heißt es: „Ich kam nämlich jetzt aus der Waldabschwenkung wieder in den Hauptweg zurück“ (KWA I.8, 189). Der Diskurs über das Gästehaus wird hier explizit als Abschwenkung bezeichnet, ein Abweichen vom gewöhnlichen Gang und Hauptweg.²⁹⁸

296 Der Riese Tomzack lässt sich inhaltlich verschieden interpretieren. Peter Utz liest Tomzack vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses als Figuration von Nietzsche, als „Schatten Zarathustras“. Utz, *Tanz auf den Rändern*, 175. Walser hatte zum modernen Philosophen *par excellence* selbst ein ambivalentes Verhältnis. Reto Sorg sieht in Tomzack ein „dämonisches Alter Ego des Erzählers“. Reto Sorg, „Der Spaziergang (1917)“, 151. Tomzack ist auch als „Herold des Nichts“, der „Wortlosigkeit“ beschrieben worden. Michail Schischkin, „Walser und Tomzack“, in *Ein Buchstabe auf Schnee. 3 Essays* (Petit-Lucelle, 2019), 56. Bei Martin Roussel birgt die Moderne Monstrositäten und Gefahren für den Spaziergänger, die im Riesen verkörpert werden. Martin Roussel, „Der Riese Tomzack. Robert Walsers monströse Moderne“, in *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, hg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Bielefeld: Transcript, 2009), 363–400. Vgl. zu Tomzack auch Kirsten Scheffler, *Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein „Bleistiftgebiet“ avant la lettre*, Lettre (Bielefeld: transcript, 2010), 213–218.

297 Dabei sei auch darauf hingewiesen, dass es durchaus genretypische Digressionen gibt, die jedoch relativ begrenzt sind und durch eine (finale) Motivierung zusammengehalten werden, wie etwa im Schelmenroman, beispielsweise bei Christoph Martin Wielands *Die Abenteuer des Don Silvio von Rosalva* und anderen.

298 Dass die „Waldabschwenkung“ auf der Ebene des *discourse* gelesen werden muss, wie Albes behauptet, ist schlecht nachvollziehbar, insbesondere mit ihrem topografischen Argument: „Die ‚Waldabschwenkung‘ etwa, von der aus der Erzähler ‚wieder auf den Hauptweg‘ zurückkehrt, kann nur als metaphorischer Hinweis auf einen narrativen

Das Abweichen auf der Ebene von Verhaltensnormen und sozialen Rollen wird im *Spaziergang* ebenfalls als Digression thematisiert: Es ist ein inhaltliches Pendant zum narrativen Verfahren. Im Anschluss an das Zurückfinden auf den „Hauptweg“ heißt es: „Doch halt! und eine kleine Anstandspause gemacht. Schriftsteller, die ihren Beruf verstehen, nehmen denselben möglichst ruhig.“ (KWA I.8, 189) Es ist, als würde der Erzähler, der dem Spaziergänger zuvor noch die Pause abgeschlagen hat, selbst in jenes Wirtshaus einkehren, das in der *story* nicht über den Konditional hinaus erscheinen durfte. Als Grund dafür, dass der Spaziergänger nicht einkehrte, wurde genannt, dass es sich beim Spaziergang „mehr um zartes, sanftes Spaziergehen als um eine Reise und Wanderung“ (KWA I.8, 188) handelt.²⁹⁹ Diese Aussage lässt sich auch auf die *discourse*-Ebene beziehen. Schließlich ist der Text von geringem Umfang und eher eine Novelle als ein ausufernder Roman.

Diese zur Schau gestellte Rechtschaffenheit versucht den Künstler und seine zweifelhafte Arbeitsmoral zu rehabilitieren. Auf der *story*-Ebene ist der Spaziergänger ‚anständig‘ und trinkt nicht, wofür sich der Erzähler des Lobes der Leserschaft gewiss ist.³⁰⁰ Ebenso hat auch der Erzähler die Anerkennung der Bürgerlichen verdient, da er mit größter Anstrengung arbeitet: „Anhaltendes Schreiben ermüdet wie Erdarbeit.“ (KWA I.8, 189) Diese Rechtsfertigungen kommen derart offensiv daher, dass sie als ironische Übererfüllung der Norm *ad absurdum* geführt werden.³⁰¹

Exkurs gelesen werden, denn andernfalls wäre kaum erklärlich, wieso der Erzähler, nachdem er eben noch auf einem Aussichtshügel gestanden hat, um ‚in bläulicher, weissumhauchter Ferne‘ das Gebirge zu betrachten, wenige Sätze später ‚am ärmlichen Vorstadtfenster‘ die jugendliche Sängerin erblicken kann.“ Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell*, 229.

299 Das vollständige Zitat lautet: „Er muß sich ehrlich gestehen, daß sein Durst weder mordsmäßig noch heidenmäßig ist, da er bis jetzt verhältnismäßig nur kleine Strecken zurückzulegen gehabt hat. Handelt es sich doch hier mehr um zartes, sanftes Spaziergehen als um eine Reise und Wanderung, und mehr um einen feinen Rundgang als um einen Gewalttritt und -Marsch, und daher verzichtet er gerechter- so gut wie vernünftigerweise auf den Eintritt ins Lusthaus und Erquickungshaus und nimmt Abgang.“ (KWA I.8, 188) Es sei auf die Betonung des Akts in „Spaziergehen“ im Kontrast zum Spaziergang hingewiesen.

300 „Alle ernsthaften Leute, die dies lesen, werden seinem schönen Entschluß und seinem guten Willen gewiß reichen Beifall zollen.“ (KWA I.8, 188)

301 Die Problematik der Abweichungen von bürgerlichen Normen, die sich in Walsers Werkentwicklung verstärkt, wird weiter unten anhand des „*Räuber*“-Romans eingehender untersucht. Siehe Kap. 3.2.6 Provokationen der Ordnungen. Der „*Räuber*“-Roman, S. 141ff. unten.

Zur wichtigen Figur der Übererfüllung von Normen als Topos vgl. Christian Walt, „Den Lyrikern empfehl' ich dringend, / sich dem Zwang des Reims zu unterziehen ...“. Zur Übererfüllung von Gattungsnormen in Robert Walsers späten Gedichten“, in „*Ich*

Digression als wucherndes Textprinzip steht in einem Spannungsverhältnis zur Schließung eines Textes in der Struktur von Anfang und Ende. Indem Digression Normen, Grenzen und Ordnungen aufbricht, steht sie naturgemäß in Konflikt mit Rahmungen und ist gleichzeitig auf eine künstliche Begrenzung angewiesen, um die eigene Wirkung zu entfalten. Eine Begrenzung des Textes ist nur schon durch das Medium, eine vorgegebene Zeichenzahl oder einen anvisierten Buchumfang gegeben. Als Feuilletonist hat Walser Texte vorgegebenen Umfangs verfasst, auch *Der Spaziergang* hatte als beauftragte Novelle einen ungefähr festgelegten Umfang. Anfang und Ende sind der für die Rahmung notwendige Gegenpart, an dem sich Digression reibt, den sie aufschiebt und von dem sie abzuweichen versucht.

In *Der Spaziergang* sind Anfang und Ende sehr deutlich markiert.³⁰² Der Anfang, welcher oben ausführlich wiedergegeben wurde, zitiert klassische Erzählordnungen und weicht doch von ihnen ab. Die eigentlich redundante Inquit-Formel der Fassung von 1917 „Ich teile mit, daß“ (KWA I.8, 167) etabliert die Kommunikationssituation zwischen Erzähler und Leser, jedoch nicht ohne eine Irritation einzubauen, die im Verb mitteilen liegt, bezieht sich dieses doch in der Regel nicht auf einen erzählerischen Kontext, sondern eher auf eine Proklamation oder einen Rapport.³⁰³ Neben dem Anfang wird auch das Ende

beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011), 157–175.

Zur Übererfüllung von sozialen Rollen bei Robert Walser selbst vgl. Gisi, „Das Schweigen des Schriftstellers. Robert Walser und das Macht-Wissen der Psychiatrie“.
 302 „The Walk‘ has a beginning, middle, and end. But its design does not allow us to read it for or in terms of those structural features. They are merely markers; their functionality has been neutralized.“ Frederick, *Narratives Unsettled*, 63. Hervorhebung i. O.

303 In der umgearbeiteten Fassung von 1919 in *Seeland* fehlt diese Inquit-Formel. *Der Spaziergang* beginnt *in medias res*: „Eines Vormittags, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, setzte ich den Hut auf den Kopf, lief aus dem Schreib- oder Geisterzimmer weg und die Treppe hinunter, um auf die Strasse zu eilen. Im Treppenhaus begegnete mir eine Frau, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah und etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau trug.“ (KWA I.11, 79) Wie oben bemerkt fehlt hier im Vergleich zur Fassung von 1917 auch der Einschub „ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden“. So lässt sich sagen, dass die Performanz des Textes eher mit der formulierten Intention übereinstimmt. Dies führt auch zur Einschätzung, dass die zweite Version des *Spaziergangs* abgerundeter und gemäßigter ist. Vgl. Susan Bernofsky, „Introduction“, in *The Walk* Translated by Christopher Middleton with Susan Bernofsky (New York: New Direction, 2012), 3–11; Dorette Fasoletti, *Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch „Seeland“* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020); Jochen Greven, „Nachwort des Herausgebers“, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. von Jochen Greven, Bd. 7: *Seeland*, 20 Bde. (Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), 209–215.

der Erzählung aufgeschoben. Schon fünf Seiten vor Schluss wird es mit einer Art Resümee eingeleitet:

Vielleicht sind da und dort Wiederholungen vorgekommen. Ich möchte aber bekennen, daß ich Natur und Menschenleben als eine ebenso schöne wie reizende Flucht von Wiederholungen anschau, und ich möchte außerdem bekennen, daß ich eben diese Erscheinung als Schönheit und als Segen betrachte. (KWA I.8, 224)

Etwas später heißt es: „Es war nun Abend geworden, und da gelangte ich auf einem hübschen, stillen Weg oder Seitenweg, der unter Bäumen hinlief, zum See hinaus, und hier endete der Spaziergang.“ (KWA I.8, 224) *Der Spaziergang* als Erzählung führt dennoch weiter. Im prinzipiell unabschließbaren Prozess der Digression kann das Ende nur durch künstliche Grenzen oder in einer Abweichung vom Prinzip der Digression gefunden werden. In diesem Sinn ist Digression ein paradoxes Verfahren. Prinzipiell endlos angelegt, muss es, um zu einem Ende zu kommen, seine eigene Ordnung durchbrechen.

Die Problematik der Digression und ihrer textuellen Begrenzung von Anfang und Ende wird in Ross Chambers' *time-out principle* aufgenommen. Ein Verfahren, welches seinen Namen, so Chambers, dem Umstand verdankt, dass digressive Texte häufig innerhalb eines klaren zeitlichen Rahmens spielen. Seine Überlegungen entwickelt er an Nicolas Bakers Roman *The Mezzanine* (1986), einem postmodernen Angestelltenroman, in dem die Mittagspause und eine Liftfahrt das *time-out* vom Büroalltag markieren und eine Phase der Digression eröffnen und wieder beschließen.³⁰⁴

Interessanterweise weist die Bearbeitung des *Spaziergangs* damit eine andere Tendenz auf als andere Texte Walsers, die ein zweites Mal gedruckt wurden. So ist etwa bei den Texten im Band *Kleine Prosa* (1917), die mehrheitlich schon in Zeitungen und Zeitschriften publiziert wurden, festzustellen, dass diese in der Buchfassung an narrativer Komplexität und Redundanz zulegen. Erstdrucke sind als Digitalisate in der Online-Version der KWA greifbar. Vgl. Walser, *Elektronische Edition der Kritischen Robert Walser-Ausgabe (KWAe)*.

Vgl. zu dieser Eingangssequenz auch Jörg Kreienbrock, der das „Mitteilen“ als Hinweis auf die Teilung des Anfangs liest und insofern als Ausstellen der Kontingenz des Anfangs: „Anfang der Erzählung und Anfang des Spaziergangs sind nicht identisch, sondern sind mitgeteilt. In der Wendung *Ich teile mit* wird anerkannt, dass der Beginn der Erzählung geteilt ist und somit auch immer anders mitgeteilt werden könnte.“ Kreienbrock, *Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers*, 49.

304 Den Text zeichnet auch eine Verschiebung vom Vertikalen des Hochhauses als paradigmatischer Relation der Bedeutung zum Horizontalen der digressiven, syntagmatischen Verknüpfung aus. Vgl. Chambers, *Loiterature*, 124.

Die *time-out*-Situation bringt für die Erzählung den Vorteil mit sich, dass Anfang und Ende auf der Ebene der *story* schon gegeben sind. Durch einen thematischen Wechsel oder einen Sprung auf der narrativen Ebene kann die Digression abgeschnitten werden, ohne dass sich ein Ende aus ihr entwickeln muss. In Robert Walsers Prosa aus der *Berner Zeit* wird der Abschluss der radikal digressiven Kurztexte häufig durch die explizite Nennung dieses Abschlusses vollzogen, also mit einer Referenz auf die Schreibszene, die sozusagen als *time-out* dient, innerhalb dessen die Digression Raum greift. Dies ist natürlich eine paradoxe Eingrenzung, weil es sich dabei um eine Inszenierung einer höheren Ebene (Schreibszene) handelt.³⁰⁵

Auch der *Spaziergang* lässt sich als *time-out*-Erzählung beschreiben. Die Zeit von Vormittag bis zum Abend bildet den Rahmen innerhalb dessen der Spaziergang stattfindet. In dieser Zeitspanne spaziert der Protagonist durch die Kleinstadt, den nahen Wald, macht seine Besorgungen und Bekanntschaften in zwangloser Manier. In eigentümlicher Umkehrung ist dabei die Situation, von der ein *time-out* zum Zwecke der Digression genommen wird, eine Schreibsituation – er verließ das „Schreib- oder Geisterzimmer“ (KWA I.8, 167). Die oben zitierte Feststellung über das Ende des Spaziergangs („hier endete der Spaziergang“) artikuliert gleichzeitig die Rahmung der Erzählung und deren Kontingenz, ist es doch in ihrer Expliztheit eine künstlich wirkende Setzung – der Weg könnte ohne Weiteres weitergehen.

Die *time-out*-Situation ist also durch die metanarrative Erzählweise prekarisiert. Die Ebenen von Erzählen und Erzähltem werden überblendet, so dass das Spazieren, während es stattfindet, erst geschrieben wird. Das performative Erzählen verschiebt Anfang und Ende der *story* – also Aufbruch und Rückkehr des Spaziergängers – auf die Ebene des Erzählens. Die Begrenzungen verlieren dadurch, dass sie Setzungen des Erzählers sind, der sich als autodiegetischer Erzähler auf derselben narrativen Ebene befindet und entsprechend denselben Fiktionalitätsgesetzen untersteht, ihre Rahmenfunktion. Sie werden kontingent und künstlich. Daraus lässt sich schließen, dass die zentralen Ordnungsverfahren im Text sich nicht mehr aus der narrativen Logik der *story* ergeben, sondern auf der *discourse*-Ebene beim Erzählen selbst hergestellt werden. Die Aufschübe, das Ausweichen und Abweichen von einem geraden narrativen Weg sind dabei nicht nur Verstöße gegen herkömmliche Erzählordnungen, sondern stellen eine eigene Ordnung sicher.

³⁰⁵ Siehe Kap. 3.3 Performatives Erzählen, Metanarration und Metafiktion, S. 168ff. unten.

3.2.5 *Spaziergänger, Flaneure und Vagabunden*

Der Flaneur ist seit Baudelaires kanonischem Moderne-Aufsatz *Le peintre de la vie moderne* und Edgar Allan Poes *Man of the Crowd* zu einer der zentralen Figuren der großstädtischen Moderne geworden.³⁰⁶ Als Figur spiegelt er in seinen Bewegungen, Reflexionen und Wahrnehmungen die Vielfalt der Großstadt, die Überwältigung der Sinne in der Moderne, die Intensität und Flüchtigkeit des Augenblicks. Von Robert Walser gibt es auch großstädtische Flaneur-Texte, wie etwa *Guten Tag, Riesin!* (1907/1913; SW 3, 63–67) oder *Aschinger* (1907/1913; SW 3, 67–70), die die Beschleunigung und die Vielfalt der Großstadt Berlin aufnehmen und abbilden.³⁰⁷ *Der Spaziergang* jedoch spielt offensichtlich nicht in einer Großstadt, sondern in einer Kleinstadt, die große Ähnlichkeiten mit Biel hat. Man könnte meinen, Walser repräsentiere eher den Typus des romantischen Naturwanderers als den modernen Flaneur, ihm gehe es eher um Kontemplation, denn um Erfahrung des Disparaten. Der Topos des Spaziergängers ist für die Rezeption von Leben und Werk des Autors zentral.³⁰⁸ Zweifellos ist die Bieler Zeit nach den Berliner Jahren wieder

³⁰⁶ Vgl. für eine Differenzierung der Flaneur-Typen: Harald Neumeyer, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999); Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue, Hrsg., *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2008); Annette Simonis, „Vom ästhetischen Blick zur ‚bricolage‘. Zur Entstehung der modernen Kulturpoetik bei Georg Simmel und Walter Benjamin“, in *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, hg. von Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue (Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2008), 9–26.

³⁰⁷ Vgl. insb. Walsers Sammelband *Aufsätze* (Leipzig: Kurt Wolff, 1913) sowie die Anthologien: Robert Walser, *Berlin gibt immer den Ton an. Kleine Prosa aus und über Berlin*, hg. von Jochen Greven (Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 2006); Robert Walser, *Die kleine Berlinerin. Geschichten aus der Großstadt*, hg. von Pino Dietiker und Reto Sorg (Berlin: Insel, 2018).

³⁰⁸ Vgl. Otto Zinniker, *Robert Walser der Poet* (Zürich: Werner Classen, 1947); Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*. Vgl. Guido Stefani, *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*, Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte (Zürich, München: Artemis, 1985); Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell*; Elisabetta Niccolini, *Der Spaziergang des Schriftstellers. „Lenz“ von Georg Büchner, „Der Spaziergang“ von Robert Walser, „Gehen“ von Thomas Bernhard* (Stuttgart: Metzler, 2000); Rothemann, *Spazierengehen – Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*; Annie Pfeifer und Reto Sorg, Hrsg., „Spazieren muss ich unbedingt“. *Robert Walser und die Kultur des Gehens*, Robert Walser-Studien 1 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2019).

Anna Fattori definiert die zweite Phase der Rezeption von 1978 bis 2000 als „Auf-fächerung der Forschung“, in der „[e]tliche Arbeiten [...] versuchten, an dem herkömmlichen Bild des Autors zu rütteln, das sich Ende der 1970er Jahre gefestigt hatte.“ Anna Fattori, „Forschungsgeschichte“, in *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015), 421f.

stärker auf Motive der Romantik und des Ländlichen bezogen. Dennoch ist diese Referenz auf die Vormoderne immer von Modernität grundiert, wie sich an *Die Indianerin* aus dem Band *Poetenleben* zeigt.

Die Indianerin aus Amerika

Am Band *Poetenleben* (1917) lässt sich zeigen, wie sich in die zahlreichen neoromantischen Motive – wie Schlösser und Burgfräuleins, Natur und Schönheit – die Moderne eingeschlichen hat. Im Text *Die Indianerin* (KWA I.9, 51–53) wird das Zusammentreffen des Erzählers mit einer rätselhaften, verfolgten Frau geschildert, indem Elemente der Romantik mit solchen der Moderne vermischt werden.³⁰⁹ Der Text beginnt mit der Schilderung eines ‚feenhaft schönen‘ Sees, die „Träume waren wach und lebendig geworden; Geister und Gedanken bewegten sich in weichen, schleierhaften Gewändern“ (KWA I.9, 51). Eine Frau wartet auf der Terrasse vor einem Palast, in dessen Innenräumen ein Fest im Gange ist. Ihr fremdländisches Aussehen und ihre „entzückende, phantastische Schleppe“ (KWA I.9, 52) erinnern den Erzähler an eine Tänzerin. Sie deutet an, dass sie verfolgt werde. Zusammen fahren sie in einem Boot auf den See hinaus. „Das sieht ja aus wie eine Entführung“ (KWA I.9, 52), sagt sie und spielt damit auf den Topos der Entführung in der Liebesliteratur an.³¹⁰ Die Figur der Tänzerin hat in diesem Setting deutliche Bezüge zur Moderne. Als Amerikanerin dürfte die Indianerin das Leben in der Großstadt gewohnt sein. Das verabredete Treffen zwischen Tänzerin und Ich-Erzähler verhindert das Wetter: „Aber andern Tags regnete es, und ich blieb zu Hause“ (KWA I.9, 53). Das Nichtzustandekommen dieses neuerlichen Treffens zeigt an, dass in der Moderne gleichsam nur Inszenierungen von Romantik möglich sind. Die Kontingenz des Wetters schlägt der Romantik in der Moderne ein Schnippen. Mit dieser lapidaren Wende nimmt *Die Indianerin* Verfahren der Neuen Sachlichkeit vorweg und illustriert, wie Walser neoromantische Topoi in die Moderne überführt.³¹¹

309 Mit vielen stilistischen Veränderungen zuerst erschienen im März 1915 in der Zeitschrift *Die Schweiz*, Jg. 19, Nr. 3, zusammen mit *Der Wanderbursche* unter der Überschrift *Zwei romantische Stücke*. Vgl. für einen Abgleich der Fassungen die KWAE.

310 Walser hat diese romantische Entführung ironisch auch in *Die italienische Novelle* (KWA I.8, 11f.), erschienen in *Prosastücke*, modelliert. Vgl. dazu Christine Weder, „Oskar und Emma statt Romeo und Julia. Vom modernen Schicksal des Liebespaars bei Robert Walser“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92, Nr. 1 (März 2018): 43–61.

311 Zu Walsers Haltung gegenüber der neusachlichen Literaturtheorie im „Tagebuch“-Fragment von 1926 vgl. Hendrik Stiemer, „Wenn das Schreiben Hand in Hand mit dem Leben geht. Zu Robert Walsers „Tagebuch“-Fragment von 1926“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für*

Großstädtische Kleinstadt

Was also zunächst als neoromantisch und idyllisch daherkommt und gattungstechnischen Vorgaben zu gehorchen scheint, entpuppt sich als ironische Inszenierung dieser Ordnungen. Ähnliches gilt auch für die vermeintliche Vormoderne der Kleinstadt im *Spaziergang*. Auch hier schlägt sich das Großstädtische Bahn.³¹² Marker einer großstädtischen Moderne sind die dargestellten unübersichtlichen Massenphänomene und die Zitationen von Werbesprüchen und Markennamen. Der Erzähler selbst scheint vor der Vielfalt kapitulieren zu müssen.³¹³

Einige Alltäglichkeiten und Verkehrserscheinungen sind hier vielleicht ganz am Platz, nämlich etwa der Reihe nach: eine stattliche Klavierfabrik nebst andern Fabriken und Etablissements, eine Pappelallee dicht neben einem schwärzlichen Fluß, Männer, Frauen, Kinder, elektrische Straßenbahnwagen, ihr Krächzen und der ausschauende verantwortliche Feldherr oder Führer, ein Trupp reizend gescheckter und gefleckter blaßfarbiger Kühe, Bauernfrauen auf Bauernwagen und dazugehöriges Rädergeroll und Peitschenknallen, etliche schwerbepackte, hochaufgetürmte Lastwagen, Bierwagen und Bierfässer, heimkehrende, aus der Fabrik hervorströmende und -brechende Arbeiter, das Überwältigende dieses Massen-Anblicks und -Artikels und seltsame Gedanken hierauf bezüglich [...]. Ferner nicht zu übersehen oder zu vergessen: Aufschriften und Ankündigungen wie „Persil“ oder „Maggis unübertroffene Suppenrollen“ oder „Continental-Gummiabsatz enorm haltbar“ oder „Grundstück zu verkaufen“ oder „Die beste Milch-Schokolade“ oder ich weiß wahrhaftig nicht, was sonst noch alles. Wollte man so aufzählen, bis alles getreulich aufgezählt wäre, so käme man an kein Ende. Einsichtige fühlen und merken das. (KWA I.8, 220f.)

In diesem Zitat werden die chaotische Mannigfaltigkeit, die Dynamik und der Rhythmus der Masse in die Sprache aufgenommen und wiedergegeben. Die Aneinanderreihung stellt ihre Künstlichkeit aus – sie zielt weniger auf eine mimetische Abbildung einer Vielheit, als auf deren Herstellung in der Sprache. In der Aufzählung wird die Individualität des Einzelnen gerade entwertet, der

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87, Nr. 1 (März 2013): 93–122, <https://doi.org/10.1007/BF03375853>.

312 Vgl. dazu Peter Utz, „Wo spielt Walsers ‚Spaziergang‘? Stichworte zu seinem kultur- und literaturgeschichtlichen Ort“, in *„Spazieren muss ich unbedingt“ Robert Walser und die Kultur des Gehens*, hg. von Annie Pfeifer und Reto Sorg, Robert Walser-Studien 1 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2019), 51–65.

313 Insofern ist Harald Neumeyers These, dass Walser mit der Rückkehr von Berlin nach Biel und dem Verfassen des *Spaziergangs* wieder „auf den Wanderer bzw. Spaziergänger [...] als Identitätsmodelle“ zurückgreife und dasjenige des Flaneurs, der sich über die Beobachtung von Masse definiert, aufgeben, wenig überzeugend. Was sich ändert, ist lediglich die Explizitheit des Settings. Neumeyer, *Der Flaneur*, 209f.

Blick darauf ist kontingent. Die Beschreibung ist kein Erfassen mehr, sondern ein bloßes Benennen, das die Einzigartikeit des Objekts wiederum subvertiert.³¹⁴ Dies sind charakteristische Verfahren der literarischen Moderne, die auf einer formalen Ebene avancierter sind als bei manchen Autoren, die das Setting der Großstadt explizit bedienen.

Fachmann und Verdächtiger

Noch in Franz Hessels formal wenig avancierter Spaziergänger-Literatur (*Spazieren in Berlin*, 1929)³¹⁵ ist der Spaziergänger eine verdächtige Figur. Dass Spazieren in der Großstadt nichts Harmloses ist, zeigt sich paradigmatisch in der Erzählung *Der Verdächtige*. Die Flaneure werden von den sogenannten Vertretern des Anstands argwöhnisch beobachtet. Der Protagonist bei Hessel hütet den Hund einer Bekannten, um seine *flânerie* mit einer Intention zu tarnen. Nachdem der tierische Freund im Treppenhaus sein Geschäft erledigt hat, solidarisiert er sich mit ihm und bestätigt insofern die Abweichung von der bürgerlichen Norm. Im Vergleich zu Walsers *Spaziergang*, in dem die Hunde nur Streuner sind, ist dies geradezu kokett. Hessels Erzählung hat einen deutlich pädagogischen Anspruch und der Erzähler hält sich an die entsprechende Erzählordnung.

Wenn das Spazieren schon in der Großstadt Verdacht schöpft, um wie viel mehr ist es dann in der Kleinstadt suspekt.³¹⁶ Im *Spaziergang* heißt es:

Ein Monteur auf dem Fahrrad, Kamerad vom Landwehrebataillon 134/III, ruft mir beiläufig zu: „Du spazierst wieder einmal, scheint mir, am heiterhellen Werktag.“ Ich grüße ihn lachend und gebe mit Freuden zu, daß er recht hat, wenn er der Ansicht ist, daß ich spaziere.

„Sie sehen es mir an, daß ich spaziere“, dachte ich im stillen und spazierte friedlich weiter, ohne mich im geringsten über das Ertapptwordensein zu ärgern, was ganz dumm gewesen wäre. (KWA I.8, 176f.)³¹⁷

314 Weitere Beispiele dieses Verfahrens sind die Aufzählung des Erzählers vor der Zusammenkunft mit Tomzack (KWA I.8, 184f.) und die Lobrede auf das Spazieren beim Bankangestellten (KWA I.8, 202–207).

315 Franz Hessel, „Spazieren in Berlin“, in *Franz Hessel. Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. von Hartmut Vollmer und Bernd Witte, Bd. 3: *Städte und Porträts*, hg. von Bernhard Echte, 5 Bde. (Paderborn: Igel Verlag, 2013).

316 Georg Simmel betonte die stärkere Selbst- und Fremdkontrolle der Bewohner einer Kleinstadt: „Je kleiner ein solcher Kreis ist, der unser Milieu bildet, je beschränkter die grenzenlösenden Beziehungen zu anderen, desto ängstlicher wacht er über die Leistungen, die Lebensführung, die Gesinnungen des Individuums, desto eher würde eine quantitative und qualitative Sonderart den Rahmen des Ganzen sprengen.“ (GG 125)

317 Robert Walser selbst war Füsilier im Landwehrebataillon 134 / III, vgl. Peter Utz, „Urkatastrophe, Ohropax und ferner Donner. Zur Literatur aus der Schweiz im Ersten

Spazieren fällt auf. Auch wenn der Spaziergänger den Argwohn, den er hervorruft, auf die leichte Schulter zu nehmen scheint, so steht doch fest, dass er in einer Position der Abwehr ist. Das „Ertapptwordensein“ zeugt – trotz aller Freundlichkeit – von der Ächtung des Spazierens am „heiterhellen Werktag“, die nicht spurlos am Spaziergänger vorbeigeht.³¹⁸

Expliziter noch werden die Vorwürfe in der Episode des Steuerbeamten vorgebracht, in der der Spaziergänger sich um eine möglichst tiefe steuerliche Einschätzung bemüht. Auf die wortreiche Erklärung und Bitte des Spaziergängers, seine „Zahlungskraft so niedrig einzuschätzen wie nur immer möglich“ (KWA I.8, 203), entgegnet der Steuerbeamte: „Man sieht Sie aber immer spazieren!“ (KWA I.8, 203). Mit dieser Antwort wird schwerlich suggeriert, dass Spazieren eine bürgerliche Tugend sei und der Beamte von entsprechenden finanziellen Mitteln des Spaziergängers ausgehe. Spazieren ist hier ein Indiz des Nichtstuns und des Schmarotzertums an der Gesellschaft.

Dem Spaziergänger ist bewusst, dass er nicht der Norm entspricht: „Bürgerliche Stellung und bürgerliches Ansehen besitze ich nicht; das ist sonnenklar.“ (KWA I.8, 203) In der anschließenden Rede zieht er zur Rechtfertigung seines Spazierens bürgerliche Normen der Arbeitsmoral und des Fleißes heran. Das Spazieren ist laut dem Spaziergänger für die Ausübung seines Berufs – er ist Schriftsteller – unentbehrlich:

Ohne Spazieren und Bericht-Auffangen könnte ich auch keinen Bericht mehr abstatten und nicht den winzigsten Aufsatz mehr, geschweige denn eine ganze lange Novelle verfassen. (KWA I.8, 203f.)

Geist, Hingabe und Treue beseligen ihn [den Schriftsteller] und heben ihn hoch über seine eigene unscheinbare Spaziergängerperson hinaus, die nur zu oft im Geruch und schlechten Rufe des Vagabundierens und unnützen Herumstreichens steht. (KWA I.8, 205)

Ich verdiene mit einem Wort mein tägliches Brot durch Denken, Grübeln, Bohren, Graben, Sinnen, Dichten, Untersuchen, Forschen und Spazieren so sauer wie irgend einer. Indem ich vielleicht die allervergnügteste Miene schneide, bin ich höchst ernsthaft und gewissenhaft, und wo ich weiter nichts als zärtlich und schwärmerisch zu sein scheine, bin ich ein solider Fachmann! (KWA I.8, 207)

Weltkrieg“, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur*, 2015, 276.

318 Auch Melissa Kagen liest diese Stelle so: „The interaction with his friend clearly bothers him, although he blithely admits to his seeming unproductivity and protests, too much, about how useless frustration would be [...]. Silly or not, the interaction clearly upsets the narrator, as evidenced by his repetitive assurances to the contrary.“ Melissa B. Kagen, „The Wanderer as Soldier: Robert Walser’s ‚Der Spaziergang‘, Switzerland in World War I, and Digression as Occupation“, *The German Quarterly* 89, Nr. 1 (1. Januar 2016): 39, <https://doi.org/10.1111/gequ.10254>.

Mit dem ‚soliden Fachmann‘ ist die denkbar größte Differenz zum ‚nichts-nutzigen‘ Spaziergänger gezogen. Es geht hier natürlich auch um die Verhandlung der Funktion und Stellung des Künstlers in der Gesellschaft. Was die Avantgarde der literarischen Moderne sicherlich nicht war, ist eine Gruppe biederer solider Fachmänner. Der Steuerbeamte lässt sich von diesen Erklärungen zufriedenstellen und willigt ein, das Gesuch zu prüfen. Als der Spaziergänger das Gebäude verlässt, fühlt er sich wieder in Freiheit – ein ironischer Kommentar auf die soeben aufgeführte Anbiederung.

So wie der Text von der Erzählordnung abweicht, weicht der Spaziergänger von der bürgerlichen Ordnung ab und versucht doch, die Anbindung nicht zu verlieren. An einer Stelle heißt es, er sei ein „besserer Strolch, feinerer Vagabund und Tagedieb oder Zeitverschwender und Landstreicher“ (KWA I.8, 184). Bei der Figur des Landstreichers und Vagabunden darf auch der streunende Hund nicht fehlen. Wie vorhin angesprochen, solidarisiert sich in Franz Hessels *Spazieren in Berlin* der Flaneur mit einem Hund. Er spricht von sich und dem Hund als einem wir, und sieht sich gemeinsam für den Kot im fremden Treppenhaus verantwortlich. Bei Walser nun liegen die Hunde im Weg. Im *Spaziergang* „erlabt“ sich schon auf der dritten Seite ein Hund an „Brunnenwasser“ (KWA I.8, 169) an einer Stelle, die bezeichnenderweise besonders deutlich die Überblendung narrativer Ebenen ausstellt. Später liegt ein Hund „quer mitten auf der Straße“ (KWA I.8, 177). Und als Spiegelung dieses Hundes folgt darauf ein „gute[r], ehrliche[r], kohlrabenschwarze[r] Hund“ (KWA I.8, 216), der vom Spaziergänger mit einer Ansprache bedacht wird. Er wirft dem Hund seine Anstandslosigkeit vor, dass er nicht aufstehe, nicht grüße und keine Antwort gebe, ein „gänzlich unbelehrte[r] und unkultiverte[r] Bursche[.]“ (KWA I.8, 216), ein „ruppiger Gesell“ (KWA I.8, 217) sei. Zwar distanziert sich der Spaziergänger vom Tier und beschimpft es, relativierend wird jedoch klargestellt, dass das Schimpfen „jedenfalls nicht böse gemeint sein konnte“ (KWA I.8, 217). Gerade in dieser Äußerung aber stellt sich der Spaziergänger mit dem Hund auf eine Ebene, macht sich vergleichbar und wird – in dieser Logik – selbst zum Gesellen des Streuners.³¹⁹

319 Diese Lesart wurde auf problematische Weise in einem weiteren Schritt auf Robert Walser selbst übertragen. Zum Beispiel im Essay von William H. Gass: „Er [Robert Walser] verfügt über die perfekte Streunerpsychologie.“ William H. Gass, „Robert Walser“, in *Über Robert Walser. Zwei Essays*, übers. von Jürg Laederach (Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1997), 7. Dieser Kurzschluss zwischen Figur, Erzählverfahren und Pathologie des Autors war bis in die 1970er-Jahre verbreitet. Martin Jürgens hat sich in einem einflussreichen „Exkurs“ dagegen verwehrt. Jürgens, *Robert Walser*. In der psychiatrisch-medizinischen Forschung gibt es nach wie vor Arbeiten, die denselben Fehlschluss begehen und aus den Schreibverfahren auf die Psyche des Autors schließen, vgl. S. Partl u. a., „Meine Krankheit

Dass der Spaziergänger durchaus die entsprechende Figur für die digressive Form des Erzählens ist und nicht einfach zufälligerweise einen strolchenhaften Eindruck hinterlässt, liegt auf der Hand. Erzähler und Strolch verhalten sich gegenüber Regeln und Normen ähnlich, ein Verhältnis, das demjenigen der Digression zum konventionell-ordentlichen Erzählmodell entspricht. Sie sind Eindringlinge in einem festgefügt System, das auch militärische Kontrolle aufweist. Diese Kontrolle wird nicht nur kritisiert. Die dissidenten und subversiven Seiten der Erzählung und des Protagonisten dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass den Text durchaus auch reaktionäre, konservative Aspekte kennzeichnen. Zu deutlich sind die konservativen Momente, die die Subversion wiederum ambivalent halten, so dass eine eigenartig verdoppelte Ambivalenz entsteht, gerade hinsichtlich der Kriegsthematik, die sehr präsent ist.³²⁰

Im Folgenden wird zu sehen sein, wie sich vom Spaziergänger zum Räuber des „*Räuber*“-Romans die widerständige Haltung weiterentwickelt. Wie der Spaziergänger nicht eigentlich Spaziergänger ist, ist auch der Räuber nicht nur Räuber. Im Vergleich zum *Spaziergang* stellt der rund neun Jahre später verfasste Text eine aggressivere Figuration der Erzählverfahren dar.

ist eine Kopfkrankheit, die schwer zu definieren ist'. Robert Walser (1878–1956) in seiner psychischen Erkrankung“, *Der Nervenarzt* 82 (2011): 67–78.

320 Melissa Kagen hat in einem interessanten Aufsatz den *Spaziergang* vor dem Hintergrund der schweizerischen Militärtaktik im Ersten Weltkrieg als „Verzögerungskrieg“ gelesen. In diesem militärischen Kontext wird Digression als Okkupation („digression as occupation“) lesbar und der Spaziergänger seinerseits erscheint als Soldat, der in den entsprechenden Episoden äußerst aggressiv agiert: „In the wartime atmosphere of *Der Spaziergang*, this kind of expansiveness expresses itself militantly. Digression is a technique through which Walser the author holds the reader's attention and arrests his eye movement, in the same way the *Spaziergänger* controls the space he's wandering and blathering through.“ Kagen, „The Wanderer as Soldier“, 47.

Vgl. dazu Peter Utz, der in diesem Zusammenhang auch folgenden intertextuellen Bezug herstellt: „So ist im großen Prosatext *Der Spaziergang*, der 1917 unmittelbar neben Faesis *Füsilier Wipf* in der gleichen Reihe bei Huber erscheint, der Krieg vor allem indirekt präsent, in einer Schreibweise des subjektiven Ab- und Ausschweifens, das sich der Logik der militärischen Gradlinigkeit ironisch entgegensetzt.“ Utz, „Urkatastrophe, Ohropax und ferner Donner. Zur Literatur aus der Schweiz im Ersten Weltkrieg“, 279. Vgl. auch Peter Utz, „Helvetische Heroik im Huber-Verlag. Robert Faesi, Paul Ilg, Robert Walser“, in *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*, hg. von Michael Gamper, Karl Wagner und Stephan Baumgartner (Zürich: Chronos, 2014), 81–98.

3.2.6 *Provokationen der Ordnungen. Der „Räuber“-Roman*

Zwischen dem *Spaziergang*, der im August 1916 geschrieben und dem „*Räuber*“-*Roman*, der im Sommer 1925 verfasst wurde, liegen rund neun Jahre. Ersterer gilt als Höhepunkt der Bieler Zeit, letzterer ist ein zentraler Text der Berner Zeit. *Der Spaziergang* war ein Auftragswerk, das in einen bestimmten Kontext – die erfolgreiche Reihe Schweizerische Erzähler des Huber Verlags – passen musste. Es wurde schließlich Walsers meistgedrucktes Buch.³²¹ Vom „*Räuber*“-*Roman*, der erst 1972 in gedruckter Fassung vorlag, existiert nur die Mikrogramm-Version.³²² Eine Manuskriptfassung in normalgroßer Type als Vorstufe zum Druck ist nicht bekannt.³²³

Eine Gegenüberstellung der beiden Texte ist nur schon durch die für Walsers Œuvre hervorstechende Länge gerechtfertigt: Abgesehen von den verschollenen Romanen *Tobold* (1918) und *Theodor* (1921) sind *Der Spaziergang* und der „*Räuber*“-*Roman* die einzigen umfangreicheren Texte nach den Berliner Romanen. Beide Texte reizen ihre jeweilige Gattung aus: Findet im *Spaziergang* eine explizite Thematisierung der Novelle statt, so steht im „*Räuber*“-*Roman* die Romanform im Zentrum und wird zum Versuchsfeld.³²⁴ Während die Berliner Romane noch an den Ordnungsmustern der Biografie und des Bildungsromans ausgerichtet waren und diese Referenzsysteme

321 Salathé, *Robert und Karl Walsers Briefwechsel*; Reibnitz, „Editorisches Nachwort“. Siehe Kap. 3.2.2 Die Pointen des *Spaziergangs*. Zur Rezeption, S. 120ff. oben.

322 Das Mikrogramm wurde von Jochen Greven und Martin Jürgens entziffert und zunächst im Kossodo Verlag und später im Suhrkamp Verlag herausgegeben. 1988 erschien die revidierte und bis heute gültige Entzifferung durch Werner Morlang und Bernhard Echte in ihrer sechsbändigen Transkription *Aus dem Bleistiftgebiet* als AdB 3. Eine neuerliche Transkription wird im Rahmen der Kritischen Ausgabe erarbeitet. Eine Faksimile-Ausgabe haben schon Bernhard Echte und Werner Morlang 1986 herausgegeben: Robert Walser, *Der Räuber-Roman. Faksimile der 24 Manuskript-Seiten in Robert Walsers Mikrogramm-Schrift*, hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang (Zürich: Suhrkamp, 1986).

323 Vgl. zu Walser Schreibverfahren der Mikrogramme Walt, *Improvisation und Interpretation*, 7–69.

324 Vgl. zur Novelle Peter Utz, „Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock. Robert Walsers Auseinandersetzung mit der Novellentradition“, in *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl (Paderborn: Wilhelm Fink, 2008), 33–48. Zum Roman: Samuel Frederick: „[T]he novel becomes for Walser the site of some of his most extreme digressivity, an occasion for him to test to what degree and to what length plotlessness can be maintained without a collapse into non-narrative.“ Samuel Frederick, „Stealing the Story. Robert Walser’s ‚Robber‘-Novel“, in *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, hg. von Alexis Grohmann und Caragh Wells (London Palgrave Macmillan, 2011), 131.

modifizierend ausreizten, fallen sowohl im *Spaziergang* als auch im „*Räuber*“-*Roman* diese Ordnungen zugunsten einer Vielzahl von Versatzstücken weg.³²⁵

Hinsichtlich der formalen Gestaltung der Erzählverfahren lässt sich feststellen, dass im „*Räuber*“-*Roman* die im *Spaziergang* herausgearbeiteten prekären Eigenschaften zugespitzt werden. Im „*Räuber*“-*Roman* sind die narrativen Ebenen enger verflochten, die Übergänge sind unvermittelter, arbiträrer, die Verknüpfungen der Ereignisse vollziehen sich assoziativer und freier. Prolepsen und metanarrative Kommentare kommen häufiger vor und sind um ein Vielfaches unzuverlässiger, Triviales wird exzessiver ausgebreitet, scheinbar Wichtiges schneller liegengelassen, so dass die Unterscheidung von Peripherie und Zentrum des Textes umso mehr untergraben wird.³²⁶

Im *Spaziergang* bietet der Gang durch die Kleinstadt und den Wald hin zum See die Grundlage für die Verknüpfungen der Ereignisse und erzeugt eine gewisse Grundstruktur. Der Spazierweg hält das Erzählen und die Erzählung in gewissen Bahnen. Zwar ist dies eine Ordnung, die vergleichsweise wenig

325 Vgl. dazu Rüdiger Campes These des Institutionenromans bei Walser und Kafka, der den Bildungsroman als Konzept ablösen soll: Rüdiger Campe, „Robert Walsers Institutionenroman ‚Jakob von Gunten‘“, in *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, hg. von Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 235–250; Rüdiger Campe, „Kafkas Institutionenroman. Der Proceß, Das Schloß“, in *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*, hg. von Rüdiger Campe und Michael Niehaus (Heidelberg: Synchron. Wissenschaftsverlag der Autoren, 2004), 197–208.

326 Zu den Strukturen und Themen des *Räuber-Romans* vgl. Ulrich Binggeli, „Intertextualität und Lektüresemiotik. Der ‚Räuber‘-Roman von Robert Walser“, *Zeitschrift für Semiotik* 24, Nr. 2 (2002): 231–260; Thomas Bolli, *Inszeniertes Erzählen. Überlegungen zu Robert Walsers ‚Räuber‘-Roman*, Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur (Bern: Francke, 1991); Thomas Bürgi-Michaud, *Robert Walsers „mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück“. Eine Strukturanalyse des „Räuber“-Romans* (Bern, Berlin, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1996); Melissa De Bruyker, *Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas „Der Verschollene“, Schnitzlers „Therese“ und Walsers „Räuber“-Roman* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008); Constance Colwell, *Robert Walser, „Der Räuber“. A Study of the Narrative Structure* (Ann Arbor, 1979); Jens Hobus, *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011); Heinz Schafroth, „Wie ein richtiger Abgetaner. Über Robert Walsers ‚Räuber‘-Roman“, in *Über Robert Walser*, hg. von Katharina Kerr, Bd. 2, 3 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.), 286–307; Hubert Thüring, „Der Commis, der Räuber und ihre Geschwister. Robert Walsers erkenntnispoetische Figuren erkunden die Normalität“, in *Literatur des Ausnahmezustands (1914–1945)*, hg. von Cristina Fossaluzza und Paolo Panizzo (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015), 45–67; Peter Villwock, *Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells*, Epistemata Literatur (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993); Urs Widmer, „Der Dichter als Krimineller. Robert Walsers im Nachlaß entdeckter Roman ‚Der Räuber‘ [1974]“, in *Über Robert Walser*, hg. von Katharina Kerr, Bd. 2, 3 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.), 21–25.

fixiert ist und auch keine Notwendigkeit der Verknüpfung von Ereignissen bieten kann, aber doch eine, die der Erzählstimme Leitplanken vorgibt, über deren Kontiguität die Ereignisse verknüpft sind. Der „*Räuber*“-Roman dagegen verfügt über keine solchen Orientierungshilfen und Strukturierungen. Es lässt sich weder die Folie einer biografischen Erzählung noch die einer Abenteuer- oder Liebesgeschichte über den Roman legen.

Prinzip Digression. Benennung und Ausübung

Im „*Räuber*“-Roman wie im *Spaziergang* ist die Erzählstimme dominant. Sie formuliert jedoch in viel stärkerem Maße als im *Spaziergang* Versprechungen und kündigt die spätere Schilderung von Inhalten an – Auf- bzw. Verschiebungen, die in zahlreichen Fällen nicht realisiert werden. Bereits der Beginn des Romans verdeutlicht diese Aspekte:

Edith liebt ihn. Hievon nachher mehr. Vielleicht hätte sie nie zu diesem Nichtsnutz, der kein Geld besitzt, Beziehungen anbahnen sollen. Es scheint, daß sie Abgeordnetinnen, wie sollen wir sagen, Kommissärinnen nach ihm aussendet. Er hat überall so seine Freundinnen, aber es ist nichts mit ihnen, und vor allen Dingen ist wieder nichts mit diesen sozusagen berühmten hundert Franken. Einst ließ er aus nichts als Nachgiebigkeit, aus Menschenfreundlichkeit hunderttausend Mark in den Händen anderer liegen. Wenn man ihn auslacht, so lacht er mit. Schon das allein könnte als recht bedenklich an ihm erscheinen. Nicht einmal einen Freund hat er. Während ‚all dieser Zeit‘, die er hier unter uns zubringt, ist es ihm, zu seinem Vergnügen, nicht gelungen, sich unter der Herrenwelt Wertschätzungen zu erwerben. (AdB 3, 11)

In dieser Anfangssequenz wird das digressive Erzählprinzip des Romans vorgeführt. Der Roman hebt an, eine Geschichte zu erzählen („Edith liebt ihn“), nur um sie sogleich abzubrechen und zu verschieben („[h]ievon nachher mehr“). Mit den ersten beiden kurzen Sätzen demonstriert der Text gleichsam sein Programm.³²⁷

Es ist aber nicht so, dass im „*Räuber*“-Roman nichts geschieht. Im Gegenteil, die Ereignisse überschlagen sich im Roman geradezu: Es kommen zwar Liebes- und Eifersuchtsgeschichten, Mordversuche, Diebstähle, Geständnisse und zahlreiche weitere, eigentlich folgenreiche Ereignisse, vor. Jedoch sind diese

³²⁷ Zurecht schreibt Samuel Frederick dazu: „With the most extreme economy, these opening two sentences of the novel enact a limit-case of digressive storytelling in announcing and performing in its first six words the novel’s governing principle.“ Frederick, „Stealing the Story“, 135. Frederick liest den „*Räuber*“-Roman als Geschichte von Nichts und über Nichts, in dem er auch die zahllosen Negationen und Negierungen herausarbeitet. Stattdessen bleibe die Narration sozusagen im Bereich des Möglichen mit unzähligen „possible plot seed[s]“, die der Roman ausbreitet. Frederick, 134. Hervorhebung i. O.

Elemente, die in einem herkömmlichen Sinn als Ereignisse zu bezeichnen sind und die durchaus über eine *tellability* verfügen, auf der *discourse*-Ebene kaum von Trivialitäten zu unterscheiden.³²⁸ Der Text ist noch viel weniger als der *Spaziergang* an der narrativen Ordnung einer homodiegetischen extradiegetischen Erzählung ausgerichtet. Dieses Gerüst, das einen Erzähler vorsieht, der seinerseits als Figur an der erzählten Geschichte teilhat, wird im „*Räuber*“-Roman vielfach zitiert, jedoch nicht konsequent angewandt; viel eher sorgt es für Verwirrung und die Unterwanderung dieser Ordnungen.

Anfang und Ende. Der umkehrbare Rahmen

Wie oben erwähnt verfügt *Der Spaziergang* mit dem Spaziergang als einem inszenierten, zwischen Schreibbewegung und körperlicher Bewegung der Figur oszillierenden Inhalt, über eine Rahmung, die der „*Räuber*“-Roman entbehrt. Zwar besitzt auch dieser einen Anfang und ein Ende, die keineswegs beliebig sind, sondern sich selbstreflexiv auf die Geschichte beziehen. Anfang und Ende sind jedoch im „*Räuber*“-Roman unter Einbezug der stets mitformulierten Metanarration jeweils als Umkehrung des ganzen Romans lesbar, so dass sich ein vielfach überblendeter, redundanter und gespiegelter Inhalt ergibt.

Zu Beginn werden, wie Jens Hobus formuliert, „in einer Art Exposition die Hauptfiguren und die für diesen Roman zentralen Diskurse benannt: die Liebe zwischen Edith und dem Räuber, Ökonomie, Ästhetik und die soziale Ordnung.“³²⁹ Der Anfang ist zugleich eine Abschweifung und ein Nicht-Anfangen, indem aufgezählt wird, was jetzt nicht erzählt wird.³³⁰ Ähnliches findet sich, wie bereits ausgeführt, zu Beginn des *Spaziergangs*, wo der Gang

328 *Tellability* ist ein Begriff, der ursprünglich aus der Linguistik stammt und für die Erforschung mündlicher Konversation entwickelt wurde. In der Narratologie wird er in der Regel im Sinn von Erzählwürdigkeit verwendet, also zur Charakterisierung eines Ereignisses, das im kulturellen Rahmen als bedeutend genug erachtet wird, um erzählt und gehört zu werden. Robert Walsers Ereignisse sind zum Teil durchaus von einer großen Erzählwürdigkeit, wie im *Spaziergang* die Begegnung mit einem Riesen oder im „*Räuber*“-Roman der abgegebene Schuss auf den Räuber. Diese Ereignisse werden jedoch nicht anders behandelt als Trivialitäten und ziehen keine Konsequenzen nach sich. Vgl. zum Konzept: Raphaël Baroni, „Tellability“, in *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2014), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability>.

329 Jens Hobus, „*Räuber*“-Roman (verfasst 1925)“, in *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015), 182. Hinzuzufügen wäre hier auch die Etablierung der Erzählsituation, die zwischen metafiktionalem Bekenntnis und homodiegetischer Erzählung changiert. Zu den zentralen Diskursen wäre derjenige über das Erzählen anzufügen.

330 Frederick betont die Bedeutung der Negation. „She means ‚nothing‘ to the narrator and to his story, and yet he writes about her, again suggesting that in some way ‚nothing‘ itself is

des Spaziergängers durch das Treppenhaus jedoch eine räumliche Rahmung vorgab.

Beim „*Räuber*“-Roman kann der erste Abschnitt als eine chronologische Umkehrung des gesamten Romans gelesen werden. Er hebt an mit der Behauptung von Ediths Liebe, die aber erst am Ende des Romans im Schuss auf den Räuber aus Eifersucht eingelöst wird und endet mit der Einführung des Protagonisten und der Thematik der öffentlichen Anerkennung: „Und daß ihm Direktoren die Hand geben. Ist das nicht sehr eigentümlich? Diesem Räuber?“ (AdB 3, 12) Diese Worte wiederum werden im fünfunddreißigsten und letzten Segment des Romans in einer Umkehrung des Handlungsverlaufs aufgenommen. Der vielzitierte Wunsch des Erzählers und letzte Satz des Romans lautet, „daß man den Räuber angenehm finde und daß man ihn von nun an kenne und grüße“ (AdB 3, 150), worin sich der Schluss des allerersten Absatzes spiegelt. Dies erzeugt den Eindruck, dass die Geschichte tatsächlich mit einer klassischen Abrundung beendet wird. Wenn sich dieser Wunsch auf den Räuber richtet, was der Erzähler vorgibt, so ist er reichlich unwahrscheinlich, ist jener doch erst gerade in eine Heilanstalt eingetreten. Bedenkt man die metanarrative Ebene, so wird die Lektüre plausibel: Es handelt sich um die Geschichte des Räubers, mithin um den Roman und damit auch um dessen Verfasser, den Erzähler, der sich in einem übertragenen Sinn die Anerkennung von Professoren durch und für dieses Buch wünscht.³³¹ Mit dieser Volte wird das Ende wiederum zu einem Anfang, geht es doch nun darum, das Buch über den Räuber so zu rezipieren bzw. neu zu lesen, dass dem Autor, das heißt dem Erzähler im „*Räuber*“-Roman, die Anerkennung zuteil wird, die er zu verdienen meint.³³²

that which is mysteriously and productively significant for the novel.“ Frederick, „Stealing the Story“, 137.

- 331 Auch die Bedeutung der Professoren ist eine der vielen möglichen Gemeinsamkeiten zwischen dem *Spaziergang* und dem „*Räuber*“-Roman, man denke nur an Professor Meili, der den Spaziergänger gerade nicht grüßt (vgl. KWA I.8, 168). Und während es zu Beginn des *Spaziergangs* im Treppenhaus „eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin“ (KWA I.8, 167) ist, die den Gang des Erzählens aufhält, ist im „*Räuber*“-Roman der Räuber selbst ein „Peruaner“ (AdB 3, 11). Vgl. dazu Wolfram Groddeck, „Begegnung mit einem ‚Gelehrten‘ in Robert Walsers ‚Spaziergang‘“, in *Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur. Physiognomien, Gattungen, Kontexte*, hg. von Robert Leucht u. a. (Wien, Hamburg: new academic press, 2019), 103–111; Peter Utz, „Professoren und andere Zerstreuungen. Auf einem ‚Universitätsbummel‘ mit dem literarischen Feuilleton“, in *Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur. Physiognomien, Gattungen, Kontexte*, hg. von Robert Leucht u. a. (Wien, Hamburg: new academic press, 2019), 127–147.
- 332 Ein früher Referenztext dieser metafikionalen Anlage, in der die Figuren den Roman lesen können, in dem sie erzählt werden, ist natürlich Cervantes' *Don Quijote*, wo Don Quijote sich im zweiten Teil auf den ersten beziehen kann. Wie schon bei Cervantes bedeutet diese Metafiktion nicht, dass „nichts“ erzählt wird, wie Andres behauptet: „Der

Aus diesen zirkulären Verknüpfungen und der prekären Rahmung ergibt sich denn auch die „quälende Lektüre“ dieses „Stück[s] literarischer Rücksichtslosigkeit“. ³³³ Es ist die Erzählerstimme selbst, die den Text zusammenhält, der Sprechakt, der gewährleistet, dass gewisse Elemente, Figuren und Versatzstücke von Erzählsträngen immer wieder auftauchen und der dennoch immer wieder mittels Überblendungen und durch Untergraben der Sprechposition verunsichert wird. Im Folgenden soll nun die Bewegung vom Spazieren zum Rauben nachgezeichnet werden, die nicht nur in der erzählten Geschichte vollzogen wird, sondern auch in der narrativen Poetik ihren Niederschlag findet.

Der raubende Spaziergänger

Robert Walsers *Räuber* fungiert als negative Projektionsfläche zeitgenössischer sozialer Normen: Der „*Räuber*“-Roman ist eine Auseinandersetzung mit bürgerlichen Werten. ³³⁴ Diese Auseinandersetzung findet bereits im *Spaziergang* statt, wird in den Jahren bis 1925 und darüber hinaus jedoch stärker akzentuiert, der Ton wird kritischer und angriffiger. ³³⁵ Räuber wie Spaziergänger nehmen als gekennzeichnete Sonderfälle, als Vagabunden der Moderne, innerhalb der sozialen Ordnung eine spezifische Beobachterposition gegenüber dieser

Inhalt wird gleichsam auf Null reduziert und die Sprache, das Schreiben selbst wird Inhalt.“ Andres, *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, 145.

333 Martin Jürgens, „Nachwort“, in *Robert Walser: Der Räuber*, hg. von Jochen Greven und Martin Jürgens (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), 201.

334 Häufig wurde die gesellschaftliche Randständigkeit des Räubers betont, sein Ausgeschlossensein aus der Gesellschaft. Vgl. Schafroth, „Wie ein richtiger Abgetaner. Über Robert Walsers ‚Räuber-Roman‘“, 295; Evans, *Robert Walsers Moderne*, 153; Utz, *Tanz auf den Rändern*, 418; Jürgens, *Robert Walser*, 137, 140f.

335 Hubert Thüring stellt die Räuber-Figur in Beziehung zum Commis. Während der Commis als eigentliche Verkörperung der Normalität gesehen werden muss, die dennoch über ihre subtilen Widerstandsmechanismen verfügt, stellt der Räuber mit Foucault das Skandalon der Unbestimmtheit jenseits der Normalität dar. „Für die normalistische Normalität ist die dynamische Produktion von Abweichung aus der Normalität selbst heraus konstitutiv. Dies führt der Walsersche Räuber als immer schon dagewesenes Janus-Gesicht des Commis vor.“ Thüring, „Der Commis, der Räuber und ihre Geschwister“, 63f. Interessant ist dabei insbesondere auch, dass der Räuber in der sexuellen Perversion zu einer „Synthesefigur von Verbrechen und Wahnsinn“ wird. Thüring, 64. Mit Giorgio Agamben macht ihn dies laut Thüring zur Ausnahme: „Er [der Räuber] ist die *Ausnahmefigur*, die als Gesandter der Gesellschaft neue Gebiete jenseits des Normalen auskundschaften soll.“ Thüring, 67. Hervorhebung i. O.

Mit dieser spezifischen Unbestimmtheit beschäftigt sich auch Jael Bollag, „Unbestimmtheit. Robert Walsers Poetik der Saumseligkeit“, in *Goldenes Anfängliches. Neue Beiträge zur Robert Walser-Forschung*, hg. von Lukas Gloor und Rebecca Lötscher, Robert Walser-Studien 4 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2020), 53–63.

Ordnung ein.³³⁶ So lässt sich in diesen Figuren und Texten zeigen, wie Ordnung überhaupt hergestellt wird. Bei Robert Walser geschieht dies insbesondere auf einer formalen Ebene, indem Erzählordnungen sichtbar gemacht werden, wie dies für den *Spaziergang* aufgezeigt wurde. Ähnliches gilt für den „*Räuber*“-*Roman*, wobei in diesem Fall die zitierten Ordnungen so schnell gewechselt, variiert und verworfen werden, dass es schwieriger wird, deutliche Episoden festzulegen, innerhalb derer eine Erzählordnung verhandelt wird. Das zeigt sich in den Überblendungen von *story* und *discourse*, von Figur und Erzähler, wie denjenigen der Figuren untereinander.

Augenfälliger Hinweis auf die Zuspitzung der Thematik findet sich in der Verschiebung der Funktionsbezeichnung. Erhält im *Spaziergang* der Protagonist, der Spaziergänger,³³⁷ seine Namensbezeichnung noch durch das Ausüben seiner Tätigkeit, so ist die Funktionsbezeichnung Räuber im „*Räuber*“-*Roman* eine reine Zuschreibung durch den Erzähler. Sind die Vergehen des Spaziergängers gegen die bürgerlichen Normen noch potenziell, so befindet sich der Räuber in einem anderen Modus. Seine Bezeichnung ist eindeutig: Ein Räuber ist jemand, der einen Raub beging. Die Figur erhält keine Gelegenheit, sich zu dieser Funktionsbezeichnung zu verhalten; seine Identität ist durch die Namensbezeichnung definiert und rückt an Stelle eines Eigennamens. Der Räuber ist ein Räuber, weil er so genannt wird.

Diese Deutlichkeit der Benennung ist umso irritierender, wenn man bedenkt, dass sich dieser gar keine Vergehen zu Schulden kommen lässt.³³⁸ Er mag

336 Es handelt sich also um „spezifische Beobachtertypen“ der „Erfahrung der Moderne“, die geprägt ist „von der Wahrnehmung der Kontingenz und Dissoziation, des Transitorischen und des Zerfalls“. Simonis, „Vom ästhetischen Blick zur ‚bricolage‘“, 9. Systemtheoretisch reformuliert wären dies Beobachtungen zweiter Ordnung.

337 An vier Stellen wird der Spaziergänger in eigentümlichem Bruch zur ansonsten homodiegetischen Erzählung tatsächlich vom Erzähler so genannt. Dies unterstreicht, nebenbei bemerkt, wieder die Wichtigkeit, dass Erzähler und Figur auch in homodiegetischen Erzählungen in ihrer Funktion deutlich unterschieden werden. – „Ein radfahrender [...] Stadtchemiker [...] fährt [...] dicht am Spaziergänger, nämlich an mir, vorüber“ (KWA I.8, 168). – „Es war so feierlich im Wald, daß schöne und feierliche Einbildungen ganz von selber sich des empfindlichen Spaziergängers bemächtigten.“ (KWA I.8, 187) – Während der Ansprache an den Steuerbeamten: „Naturkunde und Landeskunde öffnen sich [...] vor den Sinnen und Augen des aufmerksamen Spaziergängers“ (KWA I.8, 204). – „Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, wie sehr der Spaziergänger [...] wünschte, wieder ein Kind [...] sein zu dürfen“ (KWA I.8, 212).

338 Peter Villwock untersucht, was für die Bezeichnung Räuber und was dagegenspricht. Dabei sticht insbesondere die Rolle des Bohemiens hervor. Villwock kommt zu dem Schluss, dass es „kein eigentliches Ich [gibt] – nur ein ‚Ich‘ oder einen ‚Ich‘-Komplex ohne Zentrum oder ruhenden Pol, der ständig in Komplexität, Umfang, Besetzung der Systemstellen und Besetzungsenergien variiert, pulsiert oder fließt“, der aber nicht

ein ‚Vagabund‘ und ‚Streuner‘ sein und in dieser Hinsicht aus der Perspektive der Ordnung ein Verdächtiger wie der Spaziergänger, dessen Verdacht jedoch gleich das Verdikt nach sich zieht. Er hat keine gefestigte Anstellung, unternimmt viele Spaziergänge, erlebt Liebesgeschichten, Schwärmereien und Interaktionen mit verschiedenen anderen Figuren.

Das einzige, was der Räuber laut des Erzählers (be-)raubt, sind „Landschaftseindrücke“ (AdB 3, 30) und „Geschichten“ (AdB 3, 37). In der Kanzelrede im dreiunddreißigsten Absatz, in der der Räuber zum ersten Mal selbst ausführlich zu Wort kommt, sagt er über seine Geliebte Edith, dass er sie in seiner Liebe „ausbeutete“, so dass Edith „eine Geplünderte“ und „Beraubte[]“ wurde (AdB 3, 140). Diese Liebe ist insofern eine geraubte Liebe, als sie imaginiert ist: „Hätte sie mir denn verbieten können, sie [in] die Prachtstücher der Zärtlichkeit zu legen? Wenn ich bei ihr sein wollte und zu ihr sprach: ‚Erscheine mir‘, so tat sie's augenblicklich.“ (AdB 3, 141)³³⁹ Gleichzeitig schildert der Räuber, dass er Edith in der Wirklichkeit mied, um nicht enttäuscht zu werden, und weil er „sie für nicht ganz gescheit hielt“ und Angst hatte, sich mit ihr zu „langweilen“ (AdB 3, 141). Auch Edith fühlt sich „beraubt [...] aus lauter Anhänglichkeit und Ehrfurcht“ des Räubers (AdB 3, 135). Seine Imaginationen hat der Räuber zu Erzählungen verarbeitet und verkauft: „[N]un habe ich bereits Honorar in der Tasche, das davon herrührt, daß ich Geschichten über sie ersonnen habe.“ (AdB 3, 143) Dies ist dann der Auslöser für Ediths Schuss auf den Räuber. Das Rauben lässt sich also als „Produktionsmetapher“ des Erzählens begreifen.³⁴⁰

Die Literaturproduktion als Raub zu beschreiben, steht jeglicher Genie-Ästhetik diametral entgegen, welche diese als unverwechselbare, einzigartige und individuelle Praxis sieht. Der Raub von Geschichten zur Wiederverwertung

„auf den Punkt gebracht werden kann.“ Villwock, *Räuber Walser*, 101f. Gemäß Villwock nimmt der Räuber eine Vielzahl von Rollen ein, die er in der Metaphorik des Raubes als gestohlene versteht: „Die Wälsersche Figur zeigt sich und *ist* als Konstellation von gestohlenen, anderen enteigneten und sich angeeigneten Identitäten ohne die eine, eigene Identität. [...] Das Ich des Räubers ist eine Vielheit.“ Villwock, 102. Hervorhebung i. O.

339 Dieser Eindruck von Edith als einer Projektion verstärkt sich noch: „Sie war immer eine so Gefügige, wie ich sie mir nur wünschte. Sie hat nie gezögert, mir alles zu sein, und ich bin natürlich viel, viel reicher als sie, denn ich liebe sie, und dem, der liebt, wird immer gegeben, wessen er zu seiner Seligkeit nötig hat, und noch mehr, so daß er sorgen muß, nicht zu viel anzunehmen. Und dieses Mädchens Gesicht war mir schrecklich, und Sie verstehen ja nun, weshalb, denn es war das Gesicht der Beraubten.“ (AdB 3, 141)

340 Jens Hobus verwendet den Begriff der „Produktionsmetapher“ auch in Bezug auf die Liebe. Hobus, *Poetik der Umschreibung*; Hobus, „Räuber-Roman (verfasst 1925)“, 187.

Stephan Kammer untersucht die Produktionsmetaphern in Bezug auf den Schreibprozess. Stephan Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer, 2003), 57–74.

in eigenen Erzählungen ist in doppelter Hinsicht ein intertextuelles Konzept.³⁴¹ Zum einen im Sinn eines Zitats und einer Neuschreibung einer vorhandenen Geschichte, wie Robert Walser dies mit Büchern und auch Gemälden gemacht hat. In einem zweiten Sinn ist das Rauben von Geschichten und ‚Landschaftseindrücken‘ auch konkret zu verstehen als Aneignung von Ereignissen und Eindrücken.³⁴²

Mit der Produktionsmetapher des Raubes wird ein starker Gegenakzent zu bürgerlichen Vorstellungen von Literatur und Kunst gesetzt. Die Kunst wird zu etwas Verbotenem, Anrühigem, sie wird antibürgerlich. Jedoch gilt gemäß dem Räuber diese Produktionsmetapher für alle Literatur: „[W]ir alle, die wir Romane und Novellen schreiben, [sind] Schurken.“ (AdB 3, 134)³⁴³ Die implizite Kritik, die sich automatisch aus der Beobachterposition der bürgerlichen Ordnung ergibt, wird zu einem Produktivitätsfaktor. Wie im *Spaziergang* das Spazieren in seiner metaphorischen Auffächerung zum Inhalt der Erzählung und zum Verfahren des Erzählens wird, so sind es auch die „Räubereien“ (AdB 3, 25) im „*Räuber*“-Roman. Aus diesen jeweiligen Systemen erwächst eine

341 Im „*Räuber*“-Roman werden sowohl Werke des literarischen Kanons, wie Schillers *Räuber* und Meyers *Der Schuss von der Kanzel*, verarbeitet als auch trivialliterarische Kioskromane, die Walser las. Der intertextuelle Bezug reicht dabei vom Gebrauch von Versatzstücken (wie bei Meyer) bis hin zur Übernahme von Grundstrukturen (wie bei den *Räubern*, wo das Brüderpaar Moor seine Entsprechung in der Aufspaltung von Erzähler und Räuber findet und auch Karl Moor erst über die Zuschreibung zum eigentlichen Räuber wird). Laut Bernhard Echte ist der „Schillersche Räuber Karl Moor [...] für den jungen Walser eine der ersten wirklichen Identifikationsfiguren aus dem Bereich der Kunst gewesen.“ Bernhard Echte, „Nachwort“, in *Aus dem Bleistiftgebiet*, hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Bd. 3: „*Räuber*“-Roman. „*Felix*“-Szenen, 6 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), 210.

342 Jens Hobus systematisiert vier Aspekte, die in der Bezeichnung „Räuber“ zusammenfallen: „1. die ästhetische Praxis der Weltaneignung; 2. die Transformation dieser Erfahrung in Literatur; 3. die spezifisch literarische Praxis der intertextuellen Bezugnahme; 4. die vermeintlich widerrechtliche Aneignung und Generierung von Eigentum durch diese Verfahren. Alle diese Aspekte diskreditieren den Schriftsteller als vermeintlich unproduktiven Außenseiter und legitimieren in gewissem Sinne dessen Bezeichnung als ‚Räuber‘. ‚Räuber‘ ist er also nicht nur durch gesellschaftliche Zuschreibungen, sondern auch im metaphorischen Sinne nach seinem Selbstverständnis.“ Hobus, „Räuber“-Roman (verfasst 1925)“, 185. Wichtig ist hier die Aufspaltung von Räuber und Erzähler: Es ist ausschließlich der Erzähler, der den Räuber als solchen bezeichnet.

343 Der Räuber spricht dies zu „Ediths Beschützer“, der den Räuber auf dessen Eröffnung, „er helfe einem Schriftsteller an einem Roman“, der Edith gelte, als „Schurke“ beschimpft. Das Zitat lautet ausführlicher: „Streng genommen“, erwiderte der Räuber, „sind ja wir alle, die wir Romane und Novellen schreiben, insofern Schurken, als wir mit rücksichtsvoller Rücksichtslosigkeit, zarter Kühnheit, unerschrockener Erschrockenheit, leidender Lustigkeit und lustigem Leid beim Abdrücken unserer Gewehre, will sagen beim Zielen auf unsere hochgeschätzten Modelle vorgehen. So ist es einmal in der Literatur.“ (AdB 3, 134)

Gefahr für die Norm, wie sie im *Spaziergang* in der Episode um den Steuerbeamten besonders deutlich wird, und sich im „*Räuber*“-Roman schon nur in der Tatsache zeigt, dass aus dem Verdacht des Vagabundentums die Funktion Räuber abgeleitet wird.

Es ist wichtig zu sehen, dass im Roman ausschließlich der Erzähler die Räuber-Figur als Räuber bezeichnet. Der Erzähler verweigert die Nennung eines richtigen Namens. Es ist auch der Erzähler, der den Räuber grundlos kritisiert, verleumdet und beschimpft. Die Außenseiterstellung des Räubers wird also durch den Diskurs des Erzählers zementiert und nicht durch Handlungen anderer Figuren. Bedeutsam ist diese Tatsache auch deshalb, weil der Ich-Erzähler ein in höchstem Maße unzuverlässiger Erzähler ist, der sich im Gegensatz zur Figur des Räubers auch tatsächlich Gesetzesbrüche zuschulden hat kommen lassen. Der homodiegetische Erzähler nutzt sein Gewicht im Text, um die Figur des Räubers hegemonial zu beanspruchen. Indem der Erzähler den Räuber als solchen benennt, entzieht er sich selbst dem Vorwurf, Strolch und Räuber zu sein und vermag es, von sich abzulenken. Mit der Exklusion des Räubers sichert er seine eigene Inklusion.³⁴⁴ Auch darin mag eine kulturwissenschaftlich informierte Lektüre eine Reflexion über die Ordnung und Regeln der Zuordnung feststellen.

Verwechslungsgefahr. Figur, Räuber und Erzähler

Gemäß der Produktionsmetapher des Raubes ist auch der Erzähler als Räuber zu bezeichnen: Er versichert immer wieder, wahre Geschichten zu erzählen, in der fiktiven Welt des „*Räuber*“-Romans hat er jedoch denselben ontologischen Status wie der Räuber. Er raubt also dessen Geschichten und verarbeitet sie, just wie der Räuber es mit Edith tut. Kommt hinzu, dass der Erzähler die Hilfe des Räubers beim Verfassen des Romans erwähnt, wobei jedoch unklar ist, wie diese Hilfe tatsächlich geleistet wurde – ob schreibend, als Auskunftsperson über sein Leben oder als erfundene Figur. Es sind also zwei Räuber die Protagonisten des Romans: Erzähler und Figur. Der bestimmende Unterschied

344 Der Umstand, dass der Erzähler den Räuber in Metalepsen als seine erschriebene und erfundene Figur darstellt, wurde nicht immer in seiner Konsequenz gesehen. Vgl. etwa Susanne Andres: „Der Erzähler sieht sich als Aufsichtspersonal, übernimmt Verantwortung, verteidigt den Räuber, zieht ihn zur Rechenschaft und vermittelt zwischen ihm und der Gesellschaft. Das Verwirrspiel zwischen Erzähler und Räuber problematisiert die Kommunikation zwischen beiden. [...] Doch das Verwirrspiel [...] ist im *Räuber-Roman* so ausgeprägt, daß kaum mehr zu unterscheiden ist, wer raubt und wer beraubt wird. Die Trennung zwischen Autor und Protagonist ist nicht mehr nachvollziehbar. [...] Der Leser des *Räuber-Roman*[s] [sic] erlebt die Produktion eines Romans mit.“ Andres, *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, 144.

zwischen den beiden ist nach Dafürhalten des Erzählers das Geld, das er im Gegensatz zum Räuber habe. Trotz dieser Differenzierung oszillieren die Figuren in ihrer Funktion, ähnlich wie dies im *Spaziergang* mit dem Erzähler und dem Spaziergänger zu beobachten war, wobei es hier tatsächlich um zwei Figuren geht, während im *Spaziergang* bloß unterschiedliche Funktionen der Erzähler/Spaziergänger-Figur überblendet werden. Tritt der Erzähler im *Spaziergang* nur in kurzen, paradoxen Überblendungen in die *story*-Ebene ein, ohne tatsächlich Handelnder zu werden, so ist im „*Räuber*“-Roman der Erzähler von Beginn an als Verfasser des Romans präsent. Erzählzeit und erzählte Zeit werden vielfach überblendet. Viel deutlicher als im *Spaziergang* ist auch die inhaltliche Reflexion auf das Verhältnis von Figur und Erzähler.

Dieses performative Erzählverfahren, das im Folgenden noch ausführlicher besprochen wird, kann mit folgendem Ausschnitt kurz illustriert werden.³⁴⁵ Im Überblenden zweier narrativer Ebenen – derjenigen des Erzählers und derjenigen der Figur – stellt sich die Erzählung dar als im Prozess des Erzählens stattfindend.

Doch sprechen wir lieber im Jetztzeitstil. Hunde spazierten neben ihren Herren, und alle Bäume standen lautlos still, und die Vöglein warteten auf ihren lieben Freund, den Abend, um in seiner Kühle zu jubeln. Bis dahin würde die Sonne scheinen, die so hell die Allee durchbrach, und der Räuber gestattet uns zu sagen, daß er jetzt Kartoffelstauden anschaute, die sich über's Feld erstreckten. (AdB 3, 73)

Zunächst ist die Rede von einem Spaziergang, den der Räuber unternimmt, also einem Ereignis in der Vergangenheit, das nun erzählt wird. Dann heißt es, dass der Räuber einem „uns“ – hinter dem sich der Erzähler im Pluralis Majestatis verbirgt, vielleicht auch unter Einbezug des Lesers – „gestattet“ zu sagen, dass er „jetzt Kartoffelstauden anschau[]e“, wobei hier wieder auf das Präteritum der *story*-Ebene zurückgegriffen wird. Der Räuber tritt bildlich gesprochen aus seiner Geschichte heraus, die der Erzähler berichtet, um dem Erzähler die Erlaubnis zum weiteren Erzählen zu erteilen. In dieser Metalepse überblenden sich erzählte Zeit und Erzählzeit.³⁴⁶ Diese Überblendung folgt unmittelbar auf die Bekräftigung, nun im „Jetztzeitstil“ zu sprechen. Mit dieser Formel ist also nicht nur die inhaltliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Diskursen

345 Siehe Kap. 3.3 Performatives Erzählen, Metanarration und Metafiktion, S. 168ff. unten.

346 Zur Metalepse vgl. Alice Bell und Jan Alber, „Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology“, *Journal of Narrative Theory* 42, Nr. 2 (2012): 166–192; Dorrit Cohn, „Metalepsis and Mise en Abyme“, übers. von Lewis S. Gleich, *Narrative* 20, Nr. 1 (2012): 105–114; Sonja Klimek, *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft (Paderborn: Mentis, 2010).

zu sehen, sondern in einem formalen Sinn auch ein simultanes Erzählen, das als Jetztzeit das Präsens meint und die Herstellung dieser Erzählung mitdenkt.³⁴⁷ Der Abschnitt, in dem dies erzählt wird, ist passenderweise ein Abschnitt, der mit dem Spaziergehen des Erzählers beginnt und mit demjenigen des Räubers fortfährt. Diese metaleptische Struktur erinnert an die Art und Weise, wie der Räuber Edith ihrer Geschichten beraubt hat, mit dem bedeutenden Unterschied, dass der Räuber hier dem Erzähler die Erlaubnis zum Raub erteilt. Ein anderes Beispiel einer solchen Überblendung ist folgendes Gespräch zwischen Wanda und Edith über den Räuber, der, hinter dem Vorhang versteckt, alles mitanhört.

Und hinter einem Vorhang, den er eng zuzog, stand der Gegenstand des Gespräches, unser Räuber, und er hörte dasselbe Wort für Wort, und wir, die wir hier erzählen, standen dicht neben ihm und mahnten ihn an Unparteilichkeit, indem wir ihm in's Ohr flüsterten: „Bleibe kalt und womöglich künstlerisch.“ (AdB 3, 99)

Was sich auf formaler Ebene zeigt, wird auch auf der *story*-Ebene thematisiert. Die auffälligsten Hinweise auf eine Beziehungsreflexion sind die Verwechselbarkeit des Räubers und des Erzählers, deren Verschwimmen in der Funktionalität, inhaltlich auch die Mitarbeit des Räubers am Roman, der Umstand, dass auch der Räuber schreibt sowie weitere, auch äußerliche Gemeinsamkeiten. Die Gefahr einer Verwechslung von Räuber und Erzähler wird explizit benannt: „Ich muß immer acht geben, daß ich mich nicht mit ihm verwechsle. Ich will doch keine Gemeinschaft mit einem Räuber haben. Der soll noch etwas von mir zu hören bekommen, der.“ (AdB 3, 71) Die Gefahr, sich selbst mit jemandem zu verwechseln, ist, sofern man sich auf derselben ontologischen Ebene befindet, absurd. Anders ist es, wenn der Produktionsprozess mitbedacht wird. Der diesem vorgehende Satz weist just eine Korrektur der

347 In Walsers Wortschöpfung „Jetztzeitstil“ – eine Zusammenfügung des damaligen Modewortes „Jetztzeit“ und „Stil“ – sieht Peter Utz den „Zeitgehalt des Werks“ Walsers und dessen „ästhetische[] Eigenständigkeit“ zusammengeführt. Utz, *Tanz auf den Rändern*, 14.: „Auch das sperrige Wort vom ‚Jetztzeitstil‘ verdankt sich [Walsers] kritische[m] Hineinhören in die Zeit und ihrem spielerischen Weiterdrehen; es wird selbst zu einer bewußt holprigen, keineswegs graziilen Mimesis am Zeitstil.“ Utz, 17.

Utz nennt Walsers Sensibilität für die Zeit, verbunden mit dem Aspekt der Oralität, „Ohralität“. Dieser Neologismus bezeichnet Walsers „offene[s] Ohr für die Zeit, [in dem] sich sein ‚Jetztzeitstil‘“ begründet: „Deshalb möchte ich die ‚Oralität‘ Walsers zur ‚Ohralität‘ erweitern und ergänzen, um beides als Einheit verstehen zu können: ohne akustische Sensibilität keine Mündlichkeit in Walsers Schrift, und ohne stimmhaftes Schreiben kein offenes Ohr für die Stimmen der Außenwelt. Ohne Ohr kein Mund, ohne Mund kein Ohr.“ Utz, 243.

Personalpronomen auf, in dem das ursprüngliche „ich“ in ein passendes „er“ geändert wird. Dieser Korrekturprozess wird mit der Benennung der Verwechslungsgefahr in den Erzählprozess aufgenommen.³⁴⁸

So deutlich diese Vertauschung der Personalpronomina manchmal auf Versehen beruht, so wenig wird dadurch geklärt. Würde der Autor als Kategorie miteinbezogen, so müssten auch andere scheinbare ‚Fehler‘, wie die genannten Überblendungen, ihm zugeschrieben werden, was weitreichende Konsequenzen für die Relation von Erzähler und Figur hätte. Lässt man den Autor außen vor, besteht die Gefahr, dass auf diesen Sätzen eine Interpretation aufgebaut wird, die letztlich kontingent bleiben muss. Fest steht, dass Erzähler und Figur (und Autor) im „Räuber“-Roman in eine komplexe Ambivalenz geraten und die Grenzziehungen undeutlich und fragwürdig werden. Auf diese Weise entziehen sie sich einer klaren Systematisierung und wirken als Momentum der Dynamik und des Zweifels in der narrativen Ordnung des Textes.

In diesem Kontext zeigt sich die problematische Souveränität des Erzählers. Zum einen betont er, dass er die Kontrolle über die Geschichte behalte. Der Umstand, dass er erwähnen muss, dass er die „Direktion“ über die Erzählung hat, zeigt schon, dass sie problematisch geworden ist und die Souveränität so dem Erzählen selbst überschrieben wurde:

Und so behalte ich denn jedenfalls über diese Räubergeschichte hier die Direktion. Ich glaube an mich. Der Räuber traut mir nicht recht, ich lege jedoch keinen großen Wert darauf, daß man an mich glaubt. Ich muß hiezu selber in der Lage sein. (AdB 3, 116)

348 Vgl. den entsprechenden Kommentar von Bernhard Echte und Werner Morlang in AdB 3, 229. Christian Walt nennt diesen Prozess, der sich in Walsers Mikrogrammen an mehreren Stellen beobachten lässt, „Vertextung der Textgenese“. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 88–90. Ein weiteres Beispiel, in dem die Vertextung insofern weniger explizit dargestellt ist, als sie nicht auf den Schreibprozess Bezug nimmt: „Die Schwäne dort im Schloßsteich, die Renaissancefassade. Wo sah ich das? Vielmehr, wo hat das der Räuber gesehen?“ (AdB 3, 76) Im „Räuber“-Roman finden sich auch solche Stellen, die nicht vertextet werden, etwa im Gespräch des Räubers mit der „Henri Rousseaufrau“, wo es plötzlich heißt: „Ich habe kein Besitztum“, erwiderte *ich*, „wovon ich nicht Lust gehabt hätte, Gebrauch zu machen.“ Anschließend geht der Dialog ohne Personalpronomina weiter bis es wieder mit dem Räuber als Subjekt heißt: „Er stellte das aber in Abrede.“ (AdB 3, 18; Hervorhebung L. G.). Benne liest die Stelle um die „Henri Rousseaufrau“ als „eindeutig surrealistisch“. Benne, „Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl?“ Der surrealistische Robert Walser“, 54. „Fraglos befinden wir uns in einer Traumsequenz, komponiert aus verschiedenen [sic] Erinnerungsfetzen, Phantasien, Beobachtungen, Tagträumereien, Déjà-vu-Versatzstücken.“ Benne, 54.

Gerade der Räuber, als Figur in der Geschichte des Erzählers, verfügt über ein Eigenleben, das sein Erzähler nicht kontrollieren kann. Diese paradoxe Situation hat ihren Ursprung in dem oben besprochenen ambivalenten Verhältnis von Räuber als Figur (und Gehilfe des Erzählers) und Erzähler als Erzähler und Figur. Auch Edith kommt der Erzähler nicht bei: „Es könnte ihr [Edith] ja einfallen, uns, d.h. mir und meinem Räuber, die Türe vor der Nase zuzuwerfen, indem sie vielleicht uns sagen würde: ‚Macht, daß ihr geht.‘ Mir grollt sie sicher. Ob auch ihm, kann ich unmöglich beurteilen.“ (AdB 3, 104)

Die eigentümliche Erzählordnung von Robert Walsers prekärem Erzählen, in der die übliche Grenzziehung zwischen narrativen Ebenen ambivalent ist, ermöglicht ein Eigenleben der Figuren. Diese eigentliche Asouveränität des Erzählers wird im „*Räuber*“-Roman als eine Hingabe an das Erzählen selbst dargestellt: „Ich will mich auf Effektivitäten beschränken, d.h. dem Fluß des Erzählens gehorchen.“ (AdB 3, 30) Dieser „Fluß des Erzählens“ ist gerade kein Fluss der Erzählung, sondern einer des Handelns, des ‚Impulsiven‘, wie der Erzähler in einer Ansprache an seine Figur Edith darlegt:

Wir sagen das nur, weil uns im Moment nichts Erhebliches einfällt. Eine Feder redet lieber etwas Unstatthaftes, als daß sie auch nur einen Moment lang ausruht. Vielleicht ist dies eines der Geheimnisse besserer Schriftstellerei, d.h. es muß eben ein Impulsives in's Schreiben hineinkommen. (AdB 3, 64)

Diese Betonung der Performanz, den Akt des Erzählens, öffnet den Blick auf eine andere Form der Ordnung bei Robert Walser als die eines fixierten Modells.³⁴⁹ Seine Vorstellung von Ordnung basiert auf Dynamik und Flexibilität, wie der Erzähler an einer Stelle ausführt: „Unsere Sicherheiten dürfen nichts Starres werden, sonst brechen sie. Es bedarf zur wirklichen Sicherheit des Auftretens und des Weltfühlens eines beständigen kleinlichen Schwankens, Federn.“ (AdB 3, 79) Das prekäre Erzählen erlangt durch seine Ordnung der Prozessualität, in der der Erzähler eigentlich asouverän, die Erzählung widersprüchlich, die Struktur durch die genannten Überblendungen paradox wird, also wiederum eine neue Souveränität.³⁵⁰

349 Christian Walt betont in seiner Analyse der Schreibszenen der Improvisation ebenfalls das Impulsive bei Walser, das in seinen Schreib- und Korrekturverfahren verankert ist. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 89.

350 Urs Widmer bezieht diese Souveränität auf den Autor Walser: „Mit einer Souveränität wie kaum je zuvor läßt Walser seine mit höchster Bewußtheit hinimprovisierten Sätze vor uns aufblühen. Sie wirken wie nur so dahergesagt, und sie glühen gleichzeitig vor fiebriger Konzentration. Es ist eine der Qualitäten Walsers, daß er nie ‚fertige‘, ‚vollendete‘ Stücke schreiben wollte oder konnte, sondern daß er bewußt den sich von Satz zu Satz bewegenden Akt des Schreibens sichtbar beläßt.“ Widmer, „Der Dichter als Krimineller“,

Provokationen der Ordnungen

Der Räuber provoziert Ordnungen. Schon durch die funktionsbestimmende Namensgebung erzeugt er eine Reibung mit der sozialen Ordnung. Normen der Sexualität, Geschlechterrollen, Umgangsformen gegenüber Vertretern der Bürgerlichkeit wie gegenüber Frauen werden vielfach gebrochen und vom Räuber, der mit der psychoanalytischen Schule vertraut ist, ironisch mit einem Arzt diskutiert.³⁵¹ Viele dieser Aspekte wurden in der Forschungsliteratur zu Robert Walser herausgearbeitet. Der Räuber wurde als Repräsentant der Ich-Erfahrung der Moderne charakterisiert.³⁵² Auch die Erzählordnung des Textes ist insbesondere durch die Überblendung von Erzähler und Figur perturbiert, so dass nicht nur der Räuber, gleichsam als personifizierte Digression, sondern der „*Räuber*“-Roman als Erzählung neue Ordnungen provoziert.³⁵³

Einerseits verfügt der „*Räuber*“-Roman über einen homodiegetischen Erzähler, der Teil der erzählten Geschichte ist. Andererseits agiert er außerhalb der Geschichte als Erfinder derselben, nimmt eine heterodiegetische Position ein; er bewegt sich gleichsam als handelnde Figur auf der *discourse*-Ebene, auf die er auch den Räuber zieht. Die Überblendung der Ebenen von Erzähler und Figur ist inkommensurabel und bringt die herkömmliche Erzählordnung, welche eine unüberschreitbare Grenze zwischen Erzähler und Figur vorsieht, durcheinander.³⁵⁴ Verfahren, die normalerweise einen Text

23f. Widmer betont gerade anhand dieses Romans die Notwendigkeit, die damals „immer wieder gehörte These“, es handle sich bei den Texten der Berner Zeit „in erster Linie [um] Zeugnisse [Walters] zunehmenden psychischen Verstörung“, zu verabschieden. Widmer, 23. Auch Heinz Schaftroth betont die Souveränität Walters, die sich im „*Räuber*“-Roman darin äußert, dass „komplexeste Erzählkonzeptionen und -strukturen gemeistert sind“. Gerade darin verdeutliche sich das „groteske[] Mißverständnis, in Walters Berner Prosa [...] zeige sich die beginnende Geisteskrankheit“. Schaftroth, „Wie ein richtiger Abgetaner. Über Robert Walters ‚Räuber‘-Roman“, 287.

351 Vgl. AdB 3, 112–115; vgl. auch Stephan Kammer, „Walser liest Freud? oder: Was sich zwischen Texten ereignet“, *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft* 5 (2002): 35–45.

352 Vgl. Villwock: „Das Sich-Aufführen in vielfältigsten Rollenspielen, das Bestehen der anderen, das Sich-Produzieren und -Erhalten auf ihre Kosten, das Sich-Entziehen, die transzendente Heimatlosigkeit, Angst und Lüge sind *auch* die Existenziale des ‚normalen‘ Bürgers; so gesehen ist der Räuber geradezu repräsentativ für ein ‚Ich‘ unter den Bedingungen des 20. Jahrhunderts.“ Villwock, *Räuber Walser*, 110. Hervorhebung i. O. Vgl. auch Karpenstein-Eißbach, *Deutsche Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 98–117; Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne*, 286ff.; Thüning, „Der Commis, der Räuber und ihre Geschwister“.

353 Den Fokus auf die Provokation gängiger Normen im Werk Walters legt Valerie Heffernan, *Provocation from the Periphery. Robert Walser Re-Examined* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).

354 Es ist erstaunlich, wie wenig diese logischen Unmöglichkeiten, die es schon im *Spaziergang* gibt, den Lektüreprozess stören. Ohne Weiteres kann man zwischen einer Erzählung,

strukturieren, wie den Wechsel von Figurenrede und Erzählerrede, Prolepsen und Analepsen zur Orientierung des Lesers sowie Erzählerkommentare, erzeugen im „*Räuber*“-Roman eine Ordnung des Augenblicks, der Performanz. Der „ordnungsbedürftige[] Leser“³⁵⁵ hat zwangsläufig seine Mühen mit dem, was der Erzähler im Roman „geordnet erzählen“ (AdB 3, 29) nennt.³⁵⁶

3.2.7 *Digression in Kurzform*

Bislang wurden in diesem Kapitel Robert Walsers digressive Erzählverfahren anhand zweier umfangreicher Texte analysiert. Grundsätzlich ist das Phänomen der Digression eher in längeren Formen anzutreffen, wie ein Blick auf die Literaturgeschichte zeigt: Cervantes' *Don Quijote*, Wielands *Don Sevilla*, allen voran aber Sternes *Tristram Shandy* sind die Prototypen digressiven Erzählens. Die Kurztexte von Walser demonstrieren jedoch, dass Digression durchaus auf kleinem Raum vorgeführt und ausgeführt werden kann. Im Folgenden stehen zwei Texte von 1931 und 1925/1926 im Zentrum.

Bei Walser muss man im Zusammenhang der Digression achtsam bleiben hinsichtlich der fließenden Abgrenzung von Aufzählungen und den digressiven Verknüpfungen von *story*-Elementen.³⁵⁷ Ein potenzielles Beispiel für eine Aufzählung ist das Prosastück *Das Hotel*, 1931 in der Zeitschrift *Sport im Bild* publiziert. Hier werden Beschreibungen einer Hotelloobby aneinandergereiht, die zwar jeweils Nuklei von Narrationen werden könnten, jedoch eine stärkere Ordnung als Aufzählung von Elementen, die über den Raum verbunden sind, aufweisen: „Ein Hotel ist eine Angelegenheit der Kleinen und der Großen, die sich mittelstandsvermissend, mithin vorbehaltlich durcheinandermischen.“ (SW 20, 49) Der Text erzeugt seine Kohärenz durch die Abbildung des Disparaten in einer räumlichen Begrenzung: „Was nicht anwesend ist, ist es manchmal gerade dadurch sehr.“ (SW 20, 49) Dies gilt auch für den Textzusammenhang: Er bietet keine narrative *Kette* von Ereignissen, sondern Sätze, die über den Raum der Hotelloobby zusammengehalten werden.³⁵⁸

die tatsächlich stattfindet und einer, die im Prozess erfunden wird, also einer fiktiven und einer metafiktiven, hin und her schalten, obwohl sich die zwei Lektürestrategien systematisch ausschließen.

355 Echte, „Nachwort“, 199.

356 Eine Lesart besteht darin, der Empfehlung des Erzählers zu folgen, dem „[d]as ganze [...] wie eine große, große Glosse, lächerlich und abgründig“ (AdB 3, 148) vorkommt und den Text entsprechend „als Roman und als Glosse auf den Roman“ zu verstehen. Echte, 213.

357 Vgl. zu einer Diskussion von solchen Techniken der Aufzählung auch Baßler, *Die Entdeckung der Textur*.

358 Vgl. dazu Claudia Öhlschlager, die den Text als ‚Figuration der Krise‘ liest: „Walser setzt der Krisensemantik der 20er Jahre mit ihrer Forderung nach Entscheidung, Trennung und Unterscheidung somit eine Unterschiedslosigkeit und Unentschiedenheit entgegen,

Disruptive Digression. Einmal erzählte Einer

Das Prosastück *Einmal erzählte Einer* erschien am 22. Januar 1931 im Feuilleton des *Berliner Tageblatts*. Im Gegensatz zum *Spaziergang* und zum „*Räuber*“-*Roman*, in denen die Digression über den Raum und mehr oder weniger ausschließlich über den Sprechakt als prekäres Kontinuum deutlich war, eignet dem kurzen Text eine *disruptive Digression*. Der Zusammenhang der Sätze lässt sich auch auf einer Mikroebene bis auf spekulative Assoziationen kaum mehr feststellen. Viermal hebt der Text mit neuen Anfängen an, die jeweils die vorhergehende Erzählung arretieren.

Ich wohnte eine Zeitlang, wie ich mich zu meiner Erheiterung erinnere, bei zwei Frauen, die ich übrigens erst später erwähnen will, indem ich meine Geschichte nicht mit etwas Erlesenem und Ausgezeichnetem beginnen möchte.

Zunächst tritt ein Hund auf, den ich zwar lieber einstweilen noch ein bisschen aufsparen will, ähnlich wie es kleine Kinder mit Schmachhaftigkeiten tun, die sie vor Esslust nicht zu essen fähig sind.

Ein Lakai, doch nein, vorerst von was anderem, nämlich davon, dass ich mir ziemlich lange einbildete, ich sei seriös und ehrsam wie kaum irgendeiner. (KWA III.1, 252)

Zunächst wird eine Erzählsituation etabliert, wie sie schon im *Spaziergang* vorkommt: Der Erzähler erinnert sich in homodiegetisch extradiegetischer Weise an eine frühere Begebenheit. Es folgt ein Anfangsversuch zunächst mit einem Hund, dann einem Lakaien, Versuche, die schließlich wiederum in die Erzählsituation münden, wie sie schon mit dem ersten Satz erzeugt wurde. Es sind nicht nur Abschweifungen, sondern Zurücknahmen des Gesagten. Die „zwei Frauen“ im ersten Satz will der Erzähler „erst später erwähnen“ und hat sie doch schon im eigentlichen Sinn erwähnt. Gerade diese rhetorische Figur der Paralipse und die Aufschiebung auf später qualifizieren für das Verb „erwähnen“ als Gegensatz etwa zu „beschreiben“. Die Erwähnung hat schon stattgefunden und kann in der Rede nicht mehr zurückgenommen werden. Dies ist also nicht nur ein einfacher Aufschub, wie es etwa der Beginn des „*Räuber*“-*Romans* („Edith liebt ihn. Hievon nachher mehr.“) ist oder der Konditional im *Spaziergang* („Es käme jetzt und träte hervor ein Wirtshaus“), sondern eine paradoxe Zurücknahme des Gesagten. Es ist ein Durchstreichen, das das

die mit der kleinen Form in der Weise korreliert, als sie es ermöglicht, den Bewegungsimpuls einer sich wandelnden und als wandelbar diagnostizierten Gesellschaft direkt aufzunehmen.“ Claudia Öhlschläger, „Figurationen der Krise: Robert Walsers Feuilleton im Kontext der Unterhaltungs- und Konsumkultur zwischen 1927 und 1932. Das Beispiel ‚Sport im Bild: Kultur, Gesellschaft, Mode‘“, in *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie*, hg. von Birgit Nübel und Anne Fleig (München: Wilhelm Fink, 2011), 119.

Durchgestrichene stehen lässt und gleichwohl keine „Vertextung der Textgenese“³⁵⁹ darstellt.

Die zwei Frauen, mit denen die „Geschichte“ nicht beginnen soll, werden später im drittletzten Absatz des Textes noch einmal erwähnt, abermals in Form einer Negation: „Zu den beiden Frauen vom Anfang brauche ich nicht zurückzukehren. Unbewusst nannte ich sie schon.“ (KWA III.1, 253) Der Rückbezug auf den Anfang ist deutlich. Absurderweise wird nun obige Zurücknahme der Frauen ignoriert. Dass sie ‚unbewusst‘ genannt wurden, stimmt gerade nicht, denn dem Erzähler war ihre Nennung ja bewusst, andernfalls hätte er sie nicht zurücknehmen können.

Eine ähnliche Struktur der Zurücknahme ist auch beim Hund festzustellen, den der Erzähler ‚aufsparen‘ will. Auch hier scheint es sich zunächst um eine einfache Aufschiebung zu handeln, als Prolepse für einen späteren Auftritt. Die dem Hund attribuierten Formulierungen „es tritt auf“ und „zwar lieber einstweilen noch ein bißchen aufsparen“ stehen in einem Widerspruch. Ist der Hund aufgetreten – was durch den Indikativ Präsens garantiert ist – kann er nicht länger aufgespart werden. Der Auftritt könnte herausgezögert werden, hier aber ist er schon vollzogen. Auffällig ist die Formulierung „es tritt auf“, die an die Wendungen im *Spaziergang* im Konjunktiv erinnert – „[e]s käme jetzt und träte hervor ein Wirtshaus“ (KWA I.8, 188) –, und allgemein an Bühnentechnik, an das Theater, in dem Figuren auf- und abtreten.³⁶⁰ Im Theater kann eine Figur die Bühne immer wieder verlassen, sie kann auch irrtümlich auftreten, aber sie kann nicht nicht aufgetreten sein, wenn sie aufgetreten ist.

Im übernächsten Abschnitt der Erzählung wird die paradoxe Zurücknahme des Auftritts des Hundes implizit zurückgenommen. Der Erzähler spricht von „obengenanntem Hund, der offenbar ein Wachsamkeitsbeispiel war“ und der den Erzähler „energisch und zielbewusst angebellt“ hatte (KWA III.1, 252). Der Hund war bis anhin jedoch gerade nicht wachsam, sondern unsichtbar.

359 Vgl. zu den kommentierten und kommentierenden Korrekturen bei Walser: Walt, *Improvisation und Interpretation*, 72f. Walt versteht dieses Verfahren der Zurücknahme Walsers als eine im Text „prozessierte ‚Konzeptions- oder Skizzenphase‘. [...] Das Setzen von solchen Textbausteinen, auf die vielleicht zurückzukommen sein wird, kann als Methode verstanden werden, Skizzen und ‚Ideen‘ im *Verlauf* des Schreibens in dieses selbst zu integrieren. Oftmals stellen sie dabei thematische Fremdkörper dar. Ihr Einsatz erscheint eher als zufällig generiertes ‚impulsives‘ Schreiben.“ Walt, 89. Hervorhebung i. O. Walt legt damit den Fokus auf die Textgenese und weniger auf die Funktion dieser Stellen in Poetik und Ordnung.

360 Zur Bedeutung des Theaters und des Theatralischen bei Robert Walser vgl. Borchmeyer, „Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke“. Gees, *Schauspiel auf Papier*; Martina Schaak, „Das Theater, ein Traum“. *Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne* (Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 1999).

Die attestierte Zielgerichtetheit des Bellens des Hundes steht in auffälligem Gegensatz zur ziellosen, ‚unbewussten‘ Nennung der zwei Frauen am Anfang des Textes. Ist normalerweise der Hund unverständlich, so scheint es hier der Erzähler zu sein.

An der Reihe der Anfänge ist auffällig, dass die Neuaufnahmen immer kürzer und schneller beiseitegeschoben werden. So heißt es für die zwei letzten: „Ein Lakai, doch nein, vorerst von was anderem, nämlich davon, dass ich mir ziemlich lange einbildete, ich sei seriös und ehrsam wie kaum irgendeiner.“ (KWA III.1, 252) Dieser Satz nun bringt den Widerspruch auf die kürzeste Form, wird doch der Lakai als bloßes Wort gesetzt und gleich darauf zurückgenommen. Später wird, wie im Falle des Hundes, vom Lakaien in bestimmter Form gesprochen: „Ich traf den blassen Lakaien“ (KWA III.1, 253). Mit dem bestimmten Artikel und dem Attribut *blass* wird der Anschein erweckt, als sei der Lakai früher schon ordentlich eingeführt worden.

Diese Paradoxien spiegeln sich im eigenartigen Vergleich, den der Erzähler in Bezug auf den Hund verwendet, den er aufsparen will, wie es „kleine Kinder mit Schmachhaftigkeiten tun, die sie vor Esslust nicht zu essen fähig sind.“ (KWA III.1, 252) Scheint damit zunächst das Prinzip von Begehren und Aufschub des Begehrens zur Steigerung desselben benannt zu sein, so wird bei genauerer Betrachtung klar, dass diese Worte ins Paradoxe gewendet sind. Der Grund für das Aufsparen der „Schmachhaftigkeiten“ ist nicht das Erhöhen der Lust, sondern die Unfähigkeit, sie zu essen und zwar „vor Esslust“.³⁶¹ Kommt dazu, dass etwas eigentlich erst als schmackhaft erkannt werden kann, wenn es gegessen ist. Just dieser Schritt fehlt aber in *Einmal erzählte Einer*. Die Erzählanfänge werden immer nur aufgeschoben und zurückgenommen, um dann vorzugeben, sie seien doch schon erzählt worden.³⁶²

Für solche Texte wurde in der Narratologie der Begriff der *disnarration* geprägt. Er bezeichnet „those elements in a narrative which explicitly consider and refer to what does *not* take place (but could have).“³⁶³ Bei Robert Walser

361 Im Kurztext *Cézannegedanken* (1929) wird „Esslust“ mit Erfahrung und Verarbeitung der Erfahrung zusammengezogen: „Er aß Früchte so gern wie er sie studierte; er fand Schinken so schmackhaft wie als Form und Farbigkeit ‚wundervoll‘ und als Vorkommnis ‚phänomenal!‘“ (KWA III.4.2, 451)

362 Siehe dazu Kap. 3.4 Figurationen des Erzählens, S. 18ff. unten.

363 Gerald Prince, „Disnarrated“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2010). Hervorhebung i. O.

jedoch ist das Eigenartige die Mischung zwischen der *ontological denarration*³⁶⁴ und dem Konditional der *disnarration*.³⁶⁵

Mit diesem mehrfachen Aufschieben und Widerrufen des Anfangs ist die Eigenart des Textes jedoch noch nicht erschöpft. Die Thematisierung des Anfangs wird ohne Kommentar beendet und der Text fortgeführt. Der Erzähler schildert, wie er vor ein „bildhübsches Haus“ „sprang“, um der Besitzerin zu sagen, er „sei ein Besitzer und Verbraucher von Illusionen“, worauf er von jenem Hund angebellt und vertrieben wird, der oben erwähnt wurde (KWA III.1, 252).

Auf dieses Intermezzo folgt ein neuer Abschnitt mit einer ganz anderen Erzählung über „meine Frau Mama“. Wenig später wird abermals ein neuer Strang aufgenommen, als es heißt: „[Ich] bitte den Leser, mir zu erlauben, ihm zu erzählen, ich sei eines Tages in eine wundersame Stadt gekommen“ (KWA III.1, 252f.), wobei kein Bezug zur „Frau Mama“ hergestellt wird, aber ein solcher auch nicht ausgeschlossen wird. Auf die Erwähnung der Stadt folgt die Wiederaufnahme des Lakaien, wobei möglich ist, dass der Lakai sich *in* der Stadt befindet, diese Assoziation ist aber nicht zwingend. Eine Verbindung könnte über die Begriffe „Sänfte“, „Kutscherbock“ und „Eleganz“ des Lakaien hergestellt werden.

Ein bemerkenswerter Bruch zu diesem lockeren Assoziationskomplex vollzieht sich im nächsten Abschnitt: „Gemsen, bringe ich nun unerwarteterweise vor, tanzten und hüpften von Fels zu Fels“ (KWA III.1, 253). Der Bruch auf der *story*-Ebene ist radikal, da hier keine Assoziationen zur Verknüpfung getriggert werden. Paradoxerweise sorgt gerade das „unerwarteterweise“ für eine Normalisierung dieses narrativen Chaos: Die Erzählung nimmt Bezug auf eine ordentliche Erzählung.

Auf die Gemsen folgen zwei Abschnitte im Modus der Iteration: „Täglich putzte ich säuberlich meine Schuhe“ und „Bald stand ich still, bald bewegte ich mich.“ (KWA III.1, 253) Diese epilogartigen Sätze erzeugen durch die iterative Erzählweise einen Zustand. Der Text schließt mit einem poetologischen Vergleich zwischen Erzählen und Wirklichkeit:

Beim Erzählen geht es ähnlich zu wie in der Wirklichkeit. Man nimmt sich allerlei vor, denkt an bestimmte Personen und Gegenden, aber beim Wandern verändert sich's, Voreingenommenes verschwindet, das Ungesuchte findet sich ein, Unerwünschtes wird willkommen.

Wie freue ich mich, mit meinem Prosastück bei etwas Bedeutsamem angelangt zu sein. (KWA III.1, 253f.)

364 Vgl. Richardson, „Denarration“.

365 Vgl. für eine Diskussion dieser Begrifflichkeiten mit Bezug auf Robert Walser Frederick, *Narratives Unsettled*, 39–45.

Die Frage, die sich nach diesen Zeilen am drängendsten stellt, ist diejenige nach dem ‚Bedeutsamen‘ des Schlusses. Zunächst soll hier jedoch der Analogie zwischen Erzählen und Wirklichkeit nachgegangen werden. Auffällig an diesem Vergleich ist, dass es gemäß dem Erzähler nicht die Fiktion ist, die sich wie die Wirklichkeit verhält, bzw. sich nach dem mimetischen Gebot der aristotelischen Poetik zu verhalten hat. Erzählen ist hier ein Akt, der, wie die Wirklichkeit, unvorhersehbar ist. Die Unvorhersehbarkeit des Erzählens führt, im Gegensatz zum Bellen des Hundes, auf kein anderes Ziel, als den eigenen Erzählprozess hinaus. Das Erzählen als ein zielloses Gehen findet sich auch im Motiv der sauber geputzten Schuhe wieder. Jedoch ist hier, im Gegensatz zum *Spaziergang*, vom Wandern die Rede. Im Erzählen wird das Erzählte Wirklichkeit:

Gemsen [...] tanzten und hüpfen von Fels zu Fels, eine Redeweise, die eklatant beweist, dass mich der Lebensstrom, auf dessen seidenweichfließendem Rücken mir's gefiel, in die Berge gebracht hatte, wo Hütten standen, die an Zierlichkeit mit Fenstervorhängen oder Schleiern wetteiferten. (KWA III.1, 253)

Es ist die „Redeweise“, die „beweist“, dass das Ich in die Berge gelangt ist; als Begründung dient einzig die Performanz des Satzes. Entsprechend greift hier auch Ross Chambers' Konzept des *time-out* nicht, da dieses auf der *story*-Ebene angesiedelt ist, die in *Einmal erzählte Einer* gerade mit derjenigen des *discourse* verschmilzt. Gleichwohl wird zur Texteröffnung das Angebot eines solchen *time-outs* gemacht: „Ich wohnte eine Zeitlang, wie ich mich zu meiner Erheiterung erinnere“ (KWA III.1, 252, Hervorhebung L. G.). Damit wird eine Schreibszenen der Erinnerung und des Nachdenkens evoziert. In Anwendung eines *time-outs* böte sich an, in digressiver Manier in Erinnerungen zu schwelgen und witzige Anekdoten zu präsentieren. Genau dies verweigert der Text jedoch.

Was jedoch ist das Bedeutsame, bei dem der Text am Ende angelangt sein will und das in scharfem Kontrast zur Ziellosigkeit des Textes steht? Vier naheliegende Lesarten stehen zur Diskussion: Zum einen ist in einer Parallelisierung von Erzählen und Lektüre, wie sie *Einmal erzählte Einer* konturiert, das Bedeutsame zunächst einmal das Ende des Textes: Bedenkt man das Schreibverfahren, so steht am Ende des Prozesses ein Artefakt, ein beschriebenes Blatt. Des Weiteren beschreibt das Bedeutsame, an dem „angelangt“ wird, den Prozess der Erzählung. Nach den vielfach zurückgenommenen Anfängen hat sich im Verlauf des Textes eine Art Erzählung entwickelt. Eine dritte Option sieht das ‚Bedeutsame‘ in einer verborgenen Bedeutung des Textes liegen. Eine Erkenntnis könnte im Abgleich von Erzählen und Wirklichkeit zu finden

sein, indem Bedeutung grundsätzlich von Performanz abhängt. Hunde, die bellen, beißen bekanntlich nicht – im Gegensatz zum ‚zielgerichteten Bellen‘ des Hundes ist der Text selbst gefährlich. Er ‚beißt‘ Harmlosigkeiten, auf Belangloses gerichtetes Erzählen und Voreingenommenes mit seiner dezidierten Poetik des Ziellosen. Und schließlich kann das Bedeutsame als ironischer Hinweis auf die Bedeutungslosigkeit des Textes überhaupt verstanden werden. Der Text bedeutet nichts. Nach dieser Argumentation würde der Text jeweils das Gegenteil von dem tun, was er zu tun vorgibt und gerade nicht erzählen.

Deutlich wird in *Einmal erzählte Einer* eine Poetik konturiert, die sich an der Performanz der Sprache orientiert. *In extremis* stellt das Prosastück eine Art von disruptiver Digression vor, die ihre eigene Ordnung darstellt, beschreibt und in ihrer Vieldeutigkeit verteidigt. Ordnung wird hier als eigenwillige Konstruktion der Erzählung sichtbar. Es geht nicht nur um ein „Modulieren der Signifikanten“³⁶⁶ und nicht um die „Zerstörung der Signifikanz“³⁶⁷, sondern um den Prozess des Erzählens selbst, was auch widersprüchliche, vieldeutige Informationen vermitteln kann, sowohl im Inhalt als auch in den Verfahren selbst. Die Grundlage dieses Erzählens liegt dabei in seiner Performanz.

Das Zentrum als Leerstelle. Der heiße Brei

Das ‚Bedeutsame‘, das in *Einmal erzählte Einer* gleichsam als Pointe am Ende aufscheint, wird in *Der heiße Brei*, einem unveröffentlichten Text, der sowohl als Abschrift wie in der Mikrogrammfassung überliefert ist, von Jochen Greven auf 1925/1926 datiert, noch einmal anders gewendet. *Der heiße Brei* ist einer jener Texte, die häufig als Beispiele für Robert Walsers Poetik der Digression und des Aufschubs angeführt werden; er benennt das Prinzip des Aufschubs geradezu exemplarisch.³⁶⁸ Dabei wird meist folgende Stelle zitiert:

366 Walt, *Improvisation und Interpretation*, 94.

367 Hans H. Hiebel, „Robert Walsers Jakob von Gunten“. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman“, in *Über Robert Walser*, hg. von Katharina Kerr, Bd. 2, 3 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.), 308–345. Wieder abgedruckt in Hans H. Hiebel, „Robert Walsers Jakob von Gunten“. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman“, in *Robert Walser*, hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 240–275.

368 Martin Jürgens liest das Abschweifen ausschließlich negativ als Ausdruck einer Verlufterfahrung, in der das Wichtige „überschattet bleibt von seinem Verlust, und dieser Verlust soll fühlbar gemacht werden“. Jürgens, *Robert Walser*, 120. Jürgens widmet einige Seiten dem *Heißen Brei*: Jürgens, 119–124. Vgl. auch Utz, *Tanz auf den Rändern*, 351; Bleckmann, „Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers“, 29–58; Christoph Bungartz, *Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa* (New York, Bern, Paris, u. a.: Peter Lang, 1988), 162–169; Wolfgang Baur, *Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk Robert Walsers* (Göppingen: Kümmerle, 1974), 101–111.

Besteht nicht Schriftstellern vielleicht vorwiegend darin, daß der Schreibende beständig um die Hauptsächlichkeit herumgeht oder -irrt, als sei es etwas Köstliches, um eine Art heißen Brei herumzugehen?

Man schiebt schreibend immer irgend etwas Wichtiges, etwas, was man unbedingt betont haben will, auf, spricht oder schreibt vorläufig in einem fort über etwas anderes, das durchaus nebensächlich ist. (SW 19, 91)

Deutlich unterstrichen wird in dieser expliziten Benennung des Prinzip des Aufschiebens dabei, dass die Digression nicht ein dem Erzählen entgegengesetzter Effekt ist, der die Erzählung behindern würde, sondern ganz im Gegenteil, dass sie ihre eigentliche Form ist. Die „Hauptsächlichkeit“ kann nur erfasst werden, indem um sie herumgeirrt wird; einem gezielten Zugriff muss sie sich entziehen. Wenn auch in Frage gestellt werden kann, ob dieses Herumgehen um den „heißen Brei“ tatsächlich etwas „Köstliches“ ist für den Erzähler oder ob es ironisch als Euphemismus verstanden werden muss, so ist doch unbestreitbar, dass es ein lustvolles Herumgehen und Herumirren ist, welches seinen Antrieb aus sich selbst nimmt.

Was viele Lektüren der Erzählung *Der heiße Brei* jedoch übersehen, ist, dass durchaus eine Geschichte erzählt wird.³⁶⁹ Auf der *story*-Ebene ist *Der heiße Brei* die Nacherzählung eines Traumes, während auf der *discourse*-Ebene die Reflexion über die adäquate Form einer solchen Erzählung dominiert. Die

Für eine Lektüre, die den Fokus auf den Kontext legt, vgl. Karl Wagner, „Österreicheleien“, in *Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung*, hg. von Wolfram Groddeck u. a. (München: Wilhelm Fink, 2007), 100: „Derart praktizierter Aufschub darf Spracherotik genannt werden; die Metapher für derlei Spracherotik aber lautet ‚östreicheln‘, ein zeitgenössisch keineswegs Walser vorbehaltenes Verbum. In diesem Verbum ist das Wort ‚streicheln‘ zur Gänze enthalten.“ Für seine These untersucht Wagner Walsers Bezug zum österreichischen und Wiener Feuilleton.

Die scheinbare Deutlichkeit dieser Bildlichkeit kann man leicht als selbsterklärend hinstellen. So charakterisiert Hong Walsers Erzählen als „sich erzählend dem Erzählen entziehende[s] Erzählen“ und zitiert kommentarlos aus *Der heiße Brei*, als sei damit alles gesagt. Kil-Pyo Hong, *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002), 10.

Den sozusagen umgekehrten Weg nimmt Valerie Heffernan, wenn sie schreibt, dass *Der heiße Brei* eben mehr als nur eine „Traumerzählung“ sei: „Thus, *Der heiße Brei* is more than just a *Traumerzählung*; it is an articulation of Walser’s literary vision.“ Heffernan, *Provocation from the Periphery*, 180.

369 Jens Hobus ist der Ansicht, dass in *Der heiße Brei* die Digression – die „labyrinthische Schreibweise“ – weniger „durchgespielt und realisiert“, als „behauptet und thematisiert“ wird. Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 92. *Der heiße Brei* benenne die Funktionsweisen und Bedingungen der Digression: „Es ist die Repräsentation der eigenen Repräsentationsbedingungen, die hier [in *Der heiße Brei*] unter der Prämisse stattfindet, dass sie eigentlich nicht möglich sei.“ Hobus, 92.

Art und Weise des Erzählens orientiert sich dabei in der schon bekannten simultanen Erzählweise am Traumartigen selbst. Mit dem Rahmen des Traumes lassen sich die Widersprüche und die disruptive Erzählweise ansatzweise erklären. Insofern ist es auch ein mimetischer Text, der Erfahrung in die Verfahren des Erzählens übersetzt.

Klein von Gestalt, wie es sich mir in meinem jüngsten Traum zeigte, sei dies Prosastückelchen.

Ich hoffe, mir gelinge nächstens eine umfangreiche dichterische Unternehmung, obwohl ich grundsätzlich immer so wenig wie möglich hoffe. In ein Haus fliegt man meist nicht von oben herab, vielmehr steigt man von unten her, langsam oder schnell, in seine Etagen hinauf. Man scheint es diesbezüglich mit einer natürlichen Bedingung zu tun zu haben. Das Haus, wovon hier gesprochen werden soll, war gleichzeitig proletarischen Charakters und von träumerisch-zierlicher Art. Als ich gemeinsam mit ihm, den ich im Anfang vorliegenden differenzierten Zeilenreichtums erwähnte, die Stiege oder Treppe hinaufging, kamen wir an einer Gruppe von Sitzenden vorbei, die Arbeiter zu sein schienen. (SW 19, 89)

Irritierend ist hier insbesondere die Grenzziehung zwischen dem, was geträumt wurde und dem aktuellen Erzählprozess, den der erste Satz referiert. Es ist eigenartig, dass der Erzähler nicht vom Inhalt, einzelnen Szenen oder Figuren geträumt hat, die nun wiedergegeben werden sollen, sondern, dass sich ihm „dies Prosastückelchen“ gezeigt hat. Der Text inszeniert gleichsam eine Nacherzählung oder Reproduktion des geträumten Textes. Es ist kein Ereignis und keine Handlung, die sich im Traum gezeigt hat und die jetzt hier erzählt werden wird, sondern das Prosastück selbst.

Im zweiten Satz wird in einem bemerkenswerten Gegensatz zum ersten Abschnitt die Hoffnung auf eine „umfangreiche dichterische Unternehmung“ formuliert. Damit kann nicht das vorliegende und geträumte Prosastück gemeint sein, ist dieses doch „[k]lein von Gestalt“. Als Verdeutlichung dessen, wie schwer sich der Akt des Schreibens, die Schaffung einer Erzählung gestaltet, folgt die Beschreibung eines Hauses, das man sich, schnell oder langsam, von unten herauf erschließt. Ähnlich wie eine Erzählung, als deren Metapher das Haus gelesen werden kann, die sich schrittweise aufbaut.³⁷⁰

Im Weiteren wird sodann ein Haus geschildert, das aus verschiedenen aufeinander aufbauenden Stockwerken besteht

370 Vgl. auch Valerie Heffernan: „[The] labyrinthine house [is] obviously a metaphor for his textual construction.“ *Provocation from the Periphery*, 174. Vgl. dazu Henry Sussmans auf Kafkas *Bau* bezogene Wendung der „all-embracing metaphor“. Henry Sussman, *Franz Kafka. Geometrician of Metaphor* (Madison: Coda Press, 1979). Siehe Kap. 4 Unmögliches Erzählen. Franz Kafkas *Der Bau*, S. 199ff. unten.

Das Haus selber war ja ebenfalls nur etwas Vorübergehendes, denn ich sah das eigentümliche bauliche Arrangement sich öffnen und schließen, vorhanden sein und doch auch zugleich wieder verschwinden, ich sah, wie es sich entfernte und in die Nähe kam.

Nun waren wir beide in einer Stube, um die sich eine weitere Stube zog. Das eigentliche Zimmer lag oder saß wie ein Kern in der Schale, wie ein Bild im Rahmen, von einem zweiten Zimmer umfaßt, was sehr hübsch und anmutig aussah. (SW 19, 91)

Das metaphorische Haus der Erzählung³⁷¹ wird darauf zu einem tatsächlichen, in welches das Erzähler-Ich mit jemandem, den es „im Anfang vorliegenden differenzierten Zeilenreichtums“ erwähnt haben will, hochsteigt. Da bis anhin jedoch keine andere Figur aufgetaucht ist, stellt sich die Frage, worauf sich das „ihm“ bezieht.

Es ist möglich, dass damit der Erzähler selbst gemeint ist, dass also eine Ich-Verdoppelung stattfindet, wie sie schon im *Spaziergang* und im „*Räuber*“-*Roman* herausgearbeitet wurde.³⁷² Eine andere Möglichkeit besteht darin, dass mit dieser Figur in einer *mise en abyme* der Traum oder das „Prosastückelchen“ gemeint ist. Auf der Ebene des Traumes könnte man von einem Klartraum oder luziden Traum sprechen, in dem sich der Träumende seines Träumens bewusst ist. Wie schon in *Einmal erzählte Einer* ist in der *Der heiße Brei* unklar, wann die *story* beginnt oder ob sie schon mit jenem einleitenden Wunsch zum Prosastück begonnen hat.

Nach und nach gewinnt die Figur, die den Erzähler im Schlaf besucht, Konturen, bis sie schließlich als ein berühmter Schriftsteller identifiziert wird.

Dies eine wußte ich: ein Schriftsteller von Ruf war's, der da den Weg zu mir gefunden hatte, was für mich weiter gar nichts Erstaunliches besaß, obwohl es wieder als sehr eigentümlich auf mich einwirkte.

War er für mich der heiße Brei, oder war ich er für ihn? (SW 19, 91f.)

So rückt der Text die Frage, wovon er handelt, ins Zentrum.³⁷³ Die Überblendung zwischen Erzähler und Figur ist einmal mehr bemerkenswert. Und

371 Es sei schon an dieser Stelle auf Kafkas *Bau* hingewiesen, wo dieser paradoxe Raum um den Raum herum einen „Lieblingsplan“ des Erzählers darstellt. Siehe Kap. 4.1.2 Innen und Außen. Der paradoxe Lieblingsplan, S. 210ff. unten.

372 Heffernan weist auf die Ähnlichkeit der Figuren hin, ohne auf die Irritation einzugehen, die der plötzliche Auftritt der anderen Figur auslöst: „They [Erzähler und Figur] share the same function and goal within the text, and in this way, they seem to act as mirror images of one another.“ Heffernan, *Provocation from the Periphery*, 178.

373 In einer interessanten Wendung von Walsers „labyrinthischen Schreibweise“ betont Benne, „dass der Leser das Gefühl bekommen muss, dem Erzähler auf einem Weg zu

doch nimmt diese Erzählweise präzise eine Traumlogik auf, in der die Grenzen des eigenen Ich fließend sind. Es handelt sich hier um den Versuch, gleichzeitig einen bestimmten Traum wie auch die Form des Traumes darzustellen. Dies geht nur über Umwege, über das Herumgehen um den „heißen Brei“. Deshalb ist es auch ein „Prosastück, das ein untersuchendes, prüfendes, tastendes, ganz auf denkbar feinsten Aufmerksamkeit beruhendes ist“ (SW 19, 90). Die Sprache muss sich dem Gegenstand anpassen, ihn auch formal abbilden, um die „Porträtierung von etwas im Schlaf Erlebtem“ (SW 19, 90) zu vollziehen.

Der letzte Satz des Prosastücks lautet im schlichten Präteritum: „Jetzt erwachte ich.“ (SW 19, 92) Der Satz ist aus mehreren Gründen eigenartig. Zum einen ist er für Walsers Berner Zeit eher ungewöhnlich deutlich auf die Handlung bezogen: Häufig enden seine späten Prosastücke mit einem Hinweis auf die Erzählebene, wie oben in *Einmal erzählte Einer* – „Wie freue ich mich, mit meinem Prosastück bei etwas Bedeutsamem angelangt zu sein.“ (KWA III.1, 254) Dieser Schluss ist, markiert durch das Präteritum, auf der Ebene der *story* zu verorten und nicht auf der *discourse*-Ebene. Zum anderen erzeugt der Satz einen phänomenologischen Widerspruch, kann doch das Erwachen selbst, wie das Einschlafen, nicht gleichzeitig erlebt und beschrieben werden. Doch das ‚jetzt‘ suggeriert genau dies. Auf welcher Ebene erwacht das Ich? Als Erzählung und als Traum ist der Satz gewissermaßen doppelt fiktionalisiert, weshalb, so könnte argumentiert werden, um den Bezug zum selbstreferenziellen Ende herzustellen, er als erzählte, geträumte Erzählung eben doch auf der *discourse*-Ebene anzusiedeln ist.

Die Mikrogramm-Version des Textes weist eine interessante Variation des Schlusses auf:

War er der heiße Brei (für mich), *wenn ich ihm zu sprechen gestattete* oder war ich *ihn* für ihn? Hatte er mir, oder hatte ich ihm etwas von Belang zu sagen[.] *Ohne dass ich das eigentlich beabsichtigte, fand ich im heißen Brei die Pointe.* Jetzt erwachte ich.³⁷⁴

Diese nicht in die Abschrift-Fassung übernommene Stelle unterstreicht deutlich die Bedeutung der Performanz: Es ist der Erzähler, der den Figuren etwas

folgen, der sich im Prozess des Schreibens gerade erst ergibt. [...] Die strukturelle Einfachheit dieses Prozesses ist trügerisch: Was während der einmaligen Lektüre wie ständige, lineare Vorwärtsbewegung wirkt, gibt sich ganz wie beim Labyrinth aus der Vogelperspektive des zyklischen Lesers als hochkomplexes Muster zu erkennen.“ Benne, „Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl? Der surrealistische Robert Walser“, 58.

374 Robert Walser, „[Der heiße Brei] zitiert nach einer provisorischen Entzifferung der KWA – Mkg 85r/II + 75r/II“, 2018. Hervorhebung L. G. Ich danke Christian Walt und den Mitarbeitenden der KWA in Zürich für diese provisorische Transkription.

„gestatten“ kann. Dass der „heiße Brei“ die Pointe ist, ist naheliegend, ist er doch als die „Hauptsächlichkeit“ das Zentrum des Textes. Was in *Einmal erzählte Einer* als das ‚Bedeutsame‘ eine Leerstelle blieb, wird im Mikrogramm zum „heißen Brei“, mithin zum Erzählen als Akt selbst, ist dieses doch gekennzeichnet als digressives Verfahren um den Brei herum.

Das als Pointe bezeichnete ist also keine eigentliche Pointe. Wie das Haus, das der Text als Analogie aufbietet, ist die Erzählung etwas „Vorübergehendes“ – im Akt des Erzählens wie der Lektüre. Die Pointe ist eine Fixierung. Vielleicht aus diesem Grund hat Walser die Ausführungen dazu nicht in die Manuskriptfassung aufgenommen und ist seiner Tendenz gefolgt, das Deutliche zu verschleiern. In der Ambivalenz und der Performanz des Prozessualen findet das Erzählen zur Freiheit, indem es die Grenzen des Möglichen und Sagbaren selbst setzt.³⁷⁵

Robert Walsers Text *Der heiße Brei* wurde vor allem als eine Inszenierung der Lust am Aufschub und der Verzögerung rezipiert.³⁷⁶ Rückt jedoch das ganze Prosastück in den Blick, wird deutlich, dass eine Geschichte erzählt wird, die versucht, das, was sie erzählt, in ihre performative Erzählordnung aufzunehmen. Dadurch entsteht die paradoxe Situation, dass die gewonnene Erkenntnis – die „Pointe“ – dem Verfahren widersprechen kann.

375 Vgl. dazu Urs Widmer, der die Kategorie der Freiheit im Schreiben betont. Den „*Räuber-Roman*“ beschrieb er als den „gleichzeitig freieste[n] und bewußteste[n]“ Roman Walsers. Widmer, „Der Dichter als Krimineller“, 22.

376 Jedoch ist auch in einer solchen Deutung die Frage, was der heiße Brei sei, nicht einfach aufgehoben. Jens Hobus schreibt: „Wie schon im Text ‚Der heiße Brei‘ analysiert wurde, besteht dann das ‚Köstliche‘ in der Bewegung um das aufgeschobene Zentrum. Damit richtet sich das Begehren nicht mehr auf das Erreichen eines Signifikats, sondern es richtet sich auf das Erkennen der Bedingungen der Semiose. Der Signifikationsprozess ersetzt somit das Signifikat, weil der Lustgewinn in der Tätigkeit, im Spiel der Signifikanten besteht.“ Hobus, *Poetik der Umschreibung*, 96. So auch Heffernan: „For just as ‚das eigentliche Zimmer‘ in the house, created in and through the writing, forever evades the narrator, so too will any pursuit of the central message or meaning in the Walser text prove to be futile.“ Heffernan, *Provocation from the Periphery*, 174.

Diese Lektüren, die den Text im Hinweis auf das Untergraben der Bedeutung generell, im dekonstruktivistischen Sinn als Darstellung von Bedeutungsgenerierung verstehen, haben den Nachteil, dass sie den Inhalt des Textes nicht im Blick haben. Diese Lektüre des Textes ist nicht spezifisch auf den *Heißen Brei* bezogen, sondern lässt sich an zahlreichen Prosastücken von Walser wie von anderen Autoren, besonders auch Franz Kafka, erproben. Es geht in *Der heiße Brei* tatsächlich auch um einen Traum und die Frage, wie davon zu erzählen sei und nicht nur darum, eine Metaposition zur Beobachtung von Sprache und ihren Mechanismen einzunehmen.

3.3 Performatives Erzählen, Metanarration und Metafiktion

In den Analysen zur Digression wurde schon auf den Begriff der Performanz Bezug genommen. Sie ist die Basis auf der Robert Walsers Erzählen seine Ordnungsfunktion ausstellt – die metanarrativen Einschübe, das simultane Erzählen und die Überblendungen von narrativen Ebenen werden durch die Performanz allererst ermöglicht. Im Folgenden wird Performanz als theoretisches Konzept der Narratologie kurz eingeführt werden. An einschlägigen Stellen im *Spaziergang* wird Walsers Anwendung performativer Erzählverfahren analysiert. Am Mikrogramm-Text *Die grüne Spinne* (1924/1925) wird anschließend untersucht, wie Performanz in eine Figuration gefasst wird.

3.3.1 Zum Begriff der Performanz in der Narratologie

Der historische Ursprung des Performanz-Konzepts findet sich in den sprachphilosophischen Untersuchungen John Austins, dem Begründer der Sprechakttheorie. Er entwickelte in seinen Vorlesungen *How to Do Things with Words* das Konzept, wie mittels Sprache Handlungen vollzogen werden. Was bei Austin und auch bei John Searle auf die *ordinary language*, die Alltagssprache, bezogen ist, gilt in einem spezifischen Sinn auch für die narrative Rede.³⁷⁷

Für die Belange der Erzählforschung systematisiert Ute Berns einen engeren und einen weiteren Begriff der Performativität. Performativität im engeren Sinn bezeichnet eine konkrete Aufführungssituation, in der die Rezipienten eine „live presentation of events“ beobachten.³⁷⁸ Diese kann fiktional oder faktual sein, Theater, Tanz oder Rituale mit festgefügt Abläufen, wie beispielsweise eine Hochzeit oder Beerdigung, umfassen. Im weiteren Sinn bezieht sich Performativität auf die Darstellung, einer „imitation or illusion of performance“, wie sie in fiktionalen Texten die Regel ist.³⁷⁹ Diese Performativität kann nun zum einen als Handlung auf der Ebene der *story*, zum anderen in der Darstellung dieser *story*, also auf der *discourse*-Ebene wirksam sein: „In this case, the reader’s or spectator’s attention is directed to the act of narration itself, or to the actions of the narrator, which can be foregrounded

377 Vgl. dazu Uwe Wirth, *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, 5. Aufl., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011); Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 9. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014).

378 Ute Berns, „Performativity“, in *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2014), Abschn. 1, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/performativity>.

379 Berns, Abschn. 2.

to a greater or lesser degree.³⁸⁰ Es ist diese Variante der Performativität, die hier von besonderem Interesse ist.³⁸¹ Das Hervorheben des Erzählakts ermöglicht auch selbstreflexive Erzählformen: „The performativity that refers to the act of presenting includes forms of self-reflexivity such as metanarration and metafictionality that effectively dramatize or foreground the act of narration.“³⁸²

Metanarration und Metafiktion werden zwar häufig als Synonyme verwendet, müssen jedoch deutlich unterschieden werden, wie besonders Birgit Neumann und Ansgar Nünning deutlich gemacht haben: „[M]etanarration refers to the narrator’s reflections on the act or process of narration; metafiction concerns comments on the fictionality and/or constructedness of the narrative.“³⁸³ Fokussiert Metafiktion auf die *Illusion* einer erzählten Wirklichkeit, indem sie diese durchbricht, so kann Metanarration gerade eine *Erzählerillusion* erzeugen, indem der Erzähler deutlich markiert wird.³⁸⁴ Metanarrative Kommentare sind durchaus kompatibel mit der erzählten Welt und können

380 Berns, Abschn. 2.

381 Lucia Ruprecht sieht Performanz bei Robert Walser in drei Bereichen am Werk: Als „*identitätskonstituierende* Funktion“, gerade hinsichtlich der bei Walser diskutierten Autofiktionen, als Beschreibung der „komplex gesteigerte[n] (*Selbst*)referentialität“ sowie als „Einbettung performativen Handelns in *Machtstrukturen*“. Lucia Ruprecht, „Performanz“, in *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015), 299f. Hervorhebung i. O.

382 Berns, „Performativität“, Abschn. 21.

383 Birgit Neumann und Ansgar Nünning, „Metanarration and Metafiction“, in *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2014), Abschn. 1, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/50.html>.

Vgl. auch: „While *metafictional* comments foreground or disclose the fictionality of a narrative (e.g., ‚Of course, Paul, our hero, is just a character in a novel‘), *metanarrative* comments do not undercut the fabric of the fiction. Rather, they are self-reflexive narrative references to the act of storytelling or to those elements by which a narrative is constituted and communicated (e.g., ‚It is almost impossible to describe what happened in those pregnant moments‘), i.e., narrative utterances about narrative rather than fiction about fiction.“ Ansgar Nünning, „Metanarrative Comment“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2010). Hervorhebung i. O.

384 Vgl. dazu Monika Fludernik, die argumentiert, dass dies nur für eine beschränkte Zahl von Erzählungen gelte, nämlich eben solche, die einen deutlich markierten Erzähler aufweisen: „What Nünning is saying in effect is that *all* narrative is mediated by a teller figure, and that narrative texts purvey not merely an illusion of a fictional world but in addition – and not merely secondarily – create the illusion of an act of narration. [...] By contrast, however, there *are* narratives in which the illusion of a teller figure is *not* forthcoming (interior monologue novels, radical reflector mode texts, dialogue novels) so that one gets at best the remnants of a narrative discourse without any illusionistic features.“ Monika Fludernik, „Metanarrative and Metafictional Commentary. From Metadiscursivity to

darin eine Vielzahl von Funktionen wahrnehmen.³⁸⁵ Nünning ordnet diese Funktionen in einem Kontinuum zwischen den Polen illusionskompatibler und illusionsdurchbrechender Metanarration an.³⁸⁶

In Robert Walsers Texten ist das ganze Spektrum metanarrativer Kommentierung zu finden. Dabei ist besonders das ambivalente, unverträgliche Nebeneinander von gleichzeitig illusionsstützender und illusionsdurchbrechender Metanarration interessant. Stellen, in denen die Illusion eines Erzählers, der seine Geschichte erfindet, stark gemacht wird, stellt er solchen gegenüber, in denen der Erzähler seine Glaubwürdigkeit und seinen ontologischen Status subvertiert.

3.3.2 Die Ordnung simultanen Erzählens. Der Spaziergang³⁸⁷

Wie schon bei den Ausführungen zur Digression erwähnt, beginnt *Der Spaziergang* mit einer Erzählsituation, die einem konventionellen Modell entspricht: Es handelt sich um ein scheinbar nachträgliches Berichten eines Ereignisses. Zwar gibt es Verzögerungen, die jedoch noch keine prinzipiellen Störungen verursachen. Im Folgenden sei der Beginn des *Spaziergangs* noch einmal

Metanarration and Metafiction“, *Aufsätze | Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 35 (2003): 36. Hervorhebung i. O.

385 Vgl. dazu Michael Scheffel, der bezogen auf Thomas Bernhards *Korrektur* anführt: „Innerhalb eines einzigen Satzes erzählt ein Ich-Erzähler von dem, was seinem Erzählen vorangegangen ist, bis er schließlich den Akt des Erzählens bzw. Schreibens und dessen Bedingungen kommentiert. Die Form der Selbst-Betrachtung ist hier ebenfalls konsistent, die Reflexion bezieht sich unmittelbar auf das Erzählen, ohne die Fiktion einer faktualen Erzählung zu verletzen.“ Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (Tübingen: Max Niemeyer, 1997), 58.

386 Vom Pol der Illusionskompatibilität zu demjenigen der Illusionsbruchbrechung führen der Reihe nach die authentizitätsbezogene, kohärenzstiftende, mnemotechnische, phatische, kommunikative, spannungserzeugende, didaktische, komische, parodistische, poetologische, metafiktionale und illusionsstörende Funktion. Nünning, „Metanarration“, 152.

387 Was hier aus einer theoretischen Perspektive untersucht wird, ist häufig als Schreibszene des ‚drauflos Schriftstellerns‘ (vgl. *Meine Bemühungen* in SW 20, 429) in den Berner Jahren mit Blick auf die Textgenese beschrieben worden, wie sie Walser in zahlreichen Texten variiert. Benne sieht in Walser einen frühen Vertreter der *écriture automatique*. Benne, „Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl? Der surrealistische Robert Walser“. Die Reflexion auf den Schreibprozess betont Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Walt arbeitet den Improvisationscharakter von Walsers Schreibszene heraus. Walt, *Improvisation und Interpretation*. Wenn performatives Erzählen auch durchaus aus der Improvisation entstehen kann und bei Walser vielfach entstanden sein mag, so ist diese doch nicht Voraussetzung dafür. Die Untersuchung der konkreten Genese eines Textes im Schreibprozess und des Erzählens im Text sind zwei unterschiedliche Perspektiven, die sich weder bedingen noch ausschließen.

wiedergegeben, dieses Mal in der Fassung aus *Seeland*, dem Erzählband, der gemäß einem Brief Robert Walsers an den Rascher Verlag die „sechs bedeutendsten Prosaarbeiten aus meinem bisherigen künstlerischen Schaffen hier in Biel“ (BA 1, 444, Nr. 376 vom 1.4.1918) enthält.³⁸⁸

Eines Vormittags, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, setzte ich den Hut auf den Kopf, lief aus dem Schreib- oder Geisterzimmer weg und die Treppe hinunter, um auf die Strasse zu eilen. Im Treppenhaus begegnete mir eine Frau, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah und etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau trug.

Soviel ich mich erinnere, befand ich mich, als ich auf die offene, helle Strasse trat, in romantisch-abenteuerlicher Gemütsverfassung, die mich beglückte. (KWA I.11, 79)

An diesem Abschnitt wird sogleich deutlich, dass sich die Problematik direkter als in der Fassung von 1917 stellt. Der metanarrative Einschub („[s]oviel ich mich erinnere“) hat die Funktion einer Authentizitätsbezeugung. Es soll deutlich gemacht werden, dass das zu erzählende Ereignis, der Spaziergang,

³⁸⁸ Jochen Greven ist gleicher Meinung wie Walser und sieht in *Seeland* „vielleicht den Höhepunkt seiner gegen die Zeit, gegen einen ihm verdächtigen Modernismus stilisierten Bieler Dichtung“. Greven, „Nachwort des Herausgebers“, 215.

Diese Ankündigung Walsers hat durchaus etwas Trotziges an sich. Teilweise lässt sie sich wohl aus der diffizilen Publikationsgeschichte dieses Buchs erklären sowie aus der für 1919 festzustellenden Intensivierung der Korrespondenz mit zahlreichen Verlagen. *Seeland*, das wie *Poetenleben* aus der großangelegten Sammlung *Studien und Novellen* hervorging, in der über hundert Prosastücke hätten versammelt werden sollen, wurde zunächst vom Huber Verlag, der schon *Der Spaziergang* und *Poetenleben* herausgab, abgelehnt. In einem Brief vom 28.3.1918 drängt Walser den Huber Verlag auf eine Entscheidung: „Immerhin finde ich Ihr langes Stillschweigen etwas merkwürdig. Ich bin, vom Standpunkt des Schriftstellers aus verpflichtet, die Sache im Auge zu behalten, Sie werden das begreifen. ‚Seeland‘ muß irgendwie und wo feste Unterkunft finden, und deßhalb bitte ich Sie, nicht mehr gar so lange zu zögern, mich Ihren Entschluß wissen zu lassen [...]. Die Sache geht mich sehr nah an [...].“ (BA 1, 441f, Nr. 374) Zwei Tage später schickt der Huber Verlag das Manuskript „zu unserm lebhaften Bedauern“ (BA 1, 443, Nr. 375 vom 30.3.1918) zurück. Am 1.4.1918 bietet Walser das Manuskript dem Rascher Verlag an. Nach längerer Korrespondenz über Illustration und Satz und einiger Verzögerung durch Walsers Bruder Karl, der schließlich die Illustrationen erstellt, erscheint es im Herbst 1920 mit Impressum 1919. Vgl. auch den ausführlichen editorischen Bericht zu *Seeland* von Sprünglin, „Editorisches Nachwort“.

1919 geht Walser zahlreiche weitere Buchprojekte an: den verschollenen *Tobold*-Roman, die Sammlungen *Kammermusik*, *Komödien* und *Mäuschen* (vgl. BA 1, 597, Nr. 501 vom 23.11.1919) sowie das „Miniatur-Buch“ *Liebe kleine Schwalbe* (BA 1, 601, Nr. 505 vom 13.12.1919) und den ebenfalls nicht realisierten Band *Der Blumenstrauß* (vgl. BA 1, 573, Nr. 480 vom 4.8.1919). In einem Brief an den Rascher Verlag spricht er von „geradezu bitterer Geldnot“ (BA 1, 557, Nr. 465 vom 8.5.1919).

ein dem Erzählen vorgängiges Ereignis darstellt. Der Eindruck der Fiktion bzw. Autofiktion wird durch eine deutliche Erzählerillusion gestärkt.³⁸⁹ Im weiteren Verlauf des *Spaziergangs* werden solche Stellen näher zum illusionsdurchbrechenden Pol rücken. Die metanarrative Gestaltung lässt sich nicht mehr einfach in die Ordnung retrospektiven Erzählens einfügen wie folgendes Zitat, in dem die Funktion der Illusionsunterstützung deutlich durchbrochen wird, zeigt:

Ich wittere einen Buchladen samt Buchhändler, ebenso will bald, wie ich ahne und merke, eine Bäckerei mit Goldbuchstaben zur Geltung kommen. Vorher hätte ich aber einen Pfarrer zu erwähnen. Mit freundlichem Gesicht fährt ein radfahrender, fahrradelnder Stadtchemiker dicht am Spaziergänger vorüber, ebenso ein Stabs- oder Regimentsarzt. Nicht unaufgezeichnet darf bleiben ein bescheidener Fussgänger, nämlich ein reich gewordener Althändler und Lumpensammler. Zu beachten ist, wie Buben und Mädchen frei und ungezügelt im Sonnenlicht umherjagen.

„Man lasse sie ruhig ungezügelt, denn das Alter wird sie leider Gottes einst noch früh genug schrecken und zügeln“, denke ich.

Am Brunnenwasser erlbt sich ein Hund, in blauer Luft zwitschern die Schwalben. (KWA I.11, 80)

Diese Stelle ist, wie das Präsens anzeigt, auf der Ebene des *discourse* zu verorten.³⁹⁰ Was erzählt wird, scheint jedoch vielmehr die *story*-Ebene zu betreffen, als dass es sich um metanarrative Aussagen handelt.

In einer Studie zum simultanen Erzählen in der ersten Person Singular beschreibt Dorrit Cohn zwei übliche Strategien, mit denen Passagen im Präsens entschärft werden.³⁹¹ Die eine nennt sie die ‚Lösung historisches Präsens‘, die andere ‚Lösung innerer Monolog‘. Im ersten Fall wird das Präsens so

389 Vgl. zur Autofiktion bei Walser Lucas Marco Gisi, „Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers ‚Felix‘-Szenen“, in „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. *Autobiographie und Autofiktion*, hg. von Elio Pellin und Ulrich Weber (Göttingen, Zürich: Wallstein, Chronos, 2012), 55–70.

390 Vgl. dazu Michael Scheffel: „In einer reineren Form aber liegen sie [Formen der Selbstreflexion auf der Ebene des Erzählens; L. G.] vor, sobald ein Erzähler den Erzählvorgang auf Kosten des erzählten Vorgangs vergegenwärtigt, indem er unmittelbar sein Erzählen, seine Erzählung oder das Erzählte reflektiert. In der Regel sind diese Reflexionen mit einem Tempuswechsel vom Präteritum in das Präsens verbunden.“ Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, 56f.

391 Vgl. Dorrit Cohn, „Ich döse und wache“. Die Normabweichung gleichzeitigen Erzählens“, in *Der Präsensroman*, hg. von Armen Avanesian und Anke Hennig (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013), 125–138. Cohn zeigt plausibel auf, wie das klassische Verständnis im Kern eine Definition der Erzählung als Wiedergabe eines vergangenen Ereignisses (etwa bei Robert Scholes, Paul Ricoeur, Friedrich Stanzel, Käte Hamburger) hat und wie diese Definition Präsenserzählungen nicht erfassen kann.

naturalisiert, dass es stillschweigend als Vergangenheit gelesen wird.³⁹² Im zweiten wird das Präsens als Ausdruck des fiktiven Bewusstseins der Figur verstanden, das sich unvermittelt artikuliert. Bei Walsers Beispiel funktionieren die Lektürestrategien nicht. Das historische Präsens fällt weg, weil es im *Spaziergang* schon besetzt ist vom Spaziergänger selbst. Auch um einen inneren Monolog kann es sich nicht handeln, da Gedanken, wie im Zitat ersichtlich, mit den entsprechenden Satzzeichen und der Incipit-Formel wiedergegeben sind.

Es bleibt, auf den *discourse* statt die *story* zu fokussieren. Die Stelle kann als metaphorischer metanarrativer Kommentar gelesen werden, in dem das erzählende Ich sich überlegt, was es als Nächstes berichten will. Das ‚Wittern‘ des Buchladens weist darauf hin, dass ebendieser Gegenstand der Erzählung werden wird, was sich anschließend bestätigt. Auch die Verwendung des Konditionals weist in diese Richtung. Anders verhält es sich jedoch mit den Elementen, die eine Handlung darstellen, wie der Radfahrer, die spielenden Kinder und der Hund. Diese befinden sich eindeutig auf der *story*-Ebene im Präsens.

In der Erstfassung von 1917 wird dieses Verwirrspiel noch verkompliziert, wenn es heißt: „Ein [...] Stadtchemiker fährt [...] dicht am Spaziergänger, nämlich an mir, vorüber“ (KWA I.8, 168). Diese Überblendung von Erzählzeit und erzählter Zeit, von Erzählebene und Figurenebene, also von eigentlich disparaten Ordnungen, wird weiter intensiviert, indem der Gedanke des Erzählers ins Präteritum gesetzt ist – „Man lasse sie [die Kinder] ruhig ungezügelt“, dachte ich; „das Alter wird sie einst schon schrecken und zügeln.“ (KWA I.8, 169) – und so die eigentliche, hier durcheinandergebrachte Nachträglichkeit des Erzählens erinnert, nur um im Anschluss wieder zum Hund im Präsens zurückzukehren.

Armen Avanesian und Anke Hennig versuchen die „Gleichzeitigkeitsaporie“ („Ich kann eine Geschichte nicht gleichzeitig erleben und erzählen“) mit einer Anbindung an die Schreibgenese zu erklären:³⁹³

392 „Die Lösung historisches Präsens versteht das Tempus der zitierten Passage nicht als ein reales Präsens, das sich auf die Zeit bezieht, in der die Rede scheinbar stattfindet, sondern als ein metaphorisches ‚Als-ob‘-Präsens, das für die Vergangenheitsform steht und sich auf die Vergangenheit bezieht.“ Cohn, 132. Hervorhebung i. O.

393 Avanesian und Hennig zitieren denselben Ausschnitt, geben jedoch fälschlicherweise als Quelle die Erstfassung des *Spaziergangs* von 1917, statt von 1919 an. Vgl. Armen Avanesian und Anke Hennig, „Die Evolution des Präsens als Romantempus“, in *Der Präsensroman*, hg. von Armen Avanesian und Anke Hennig (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013), 155. Vgl. auch Armen Avanesian und Anke Hennig, *Präsens. Poetik eines Tempus* (Zürich: Diaphanes, 2012).

Scheinbar naiv lässt sich gegen die vorgebliche Unmöglichkeit synchronen Erzählens nämlich einwenden: Gibt es eigentlich Einfacheres, als eine Geschichte aufzuschreiben, während man sie sich ausdenkt? Jede Geschichte lässt sich zugleich mit ihrem Erfinden notieren. [...] Es handelt sich hier um eine perfekte Überblendung von Fabel und Sujetgegenwart. [...] Wenn uns der Autor eines Textes erzählt, wie er sich gerade etwas ausdenkt, und selbst darauf gespannt ist, welcher Einfall ihm als nächstes kommen wird, erhält Fiktion eine zeitliche Anbindung an die Gegenwart des Denk- oder Schreibprozesses. Dabei kommt es zu einer Fiktionalisierung des Sujets.³⁹⁴

Was Avanesian und Hennig formulieren ist zum einen, dass der *discourse* zu einer Erzählung wird. Dies lässt an Wolf Schmid's Konzept der *Erzählgeschichte* denken, die er definiert als „die Geschichte des Erzählakts, in deren Verlauf die Präsentation der Erzählung hervorgebracht wird.“³⁹⁵ Die Erzählung ist enthalten in der „Gesamtheit der expliziten Wertungen, Kommentare, Generalisierungen, Reflexionen und Autothematizierungen des Erzählers.“³⁹⁶ Diese „Texteinheiten konstituieren nicht die Diegesis (die erzählte Welt), sondern die Exegesis (die Ebene des Erzählens)“.³⁹⁷ Sowohl auf der *story*- als auch auf der *discourse*-Ebene werden „zwei ganz unterschiedliche Geschichten“ erzählt, nämlich die „präsentierte Erzählung mit der in ihr enthaltenen erzählten *Geschichte*“ und „die Präsentation selbst, d. h. die sie fundierende *Erzählgeschichte*“.³⁹⁸ Gemäß seinem Vier-Ebenen-Modell³⁹⁹ unterscheidet Schmid auch auf der Exegesis zwischen Erzählgeschehen und Erzählgeschichte: „Fehlen explizite Erzählerkommentare und Autothematizierungen des Erzählers, so haben wir keine Erzählgeschichte, müssen aber grundsätzlich ein (natürlich auch fiktives) *Erzählgeschehen* ansetzen, ohne das es keine Erzählgeschichte gäbe.“⁴⁰⁰ Als Beispiele für eine sehr dominante Erzählgeschichte führt er Laurence Sterne's *Life and Opinion of Tristram Shandy Gentleman* an, in dem die Exegesis die Diegesis überwuchere.

394 Avanesian und Hennig, „Die Evolution des Präsens als Romantempus“, 157f.

395 Schmid, *Elemente der Narratologie*, 246.

396 Schmid, 246.

397 Schmid, 246.

398 Schmid, 246. Hervorhebung i. O.

399 Wolf Schmid unterscheidet die Ebenen „Geschehen“ als unorganisierte Ereignisse, „Geschichte“, in der die Ereignisse in der natürlichen Ordnung stehen, analog zum *ordo naturalis*, schließlich die „Erzählung“, in der die Ereignisse in die Reihe ihrer tatsächlichen Vermittlung gebracht werden, analog zum *ordo artificialis* und schließlich die „Präsentation der Erzählung“, die der medialen Vermittlung entspricht, als das Produkt, das vom Rezipienten erfasst werden kann und wiederum Gérard Genettes „narration“ entspricht. Schmid, 223f. Vgl. auch Martinez und Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 26.

400 Schmid, *Elemente der Narratologie*, 246. Hervorhebung i. O.

Das Gegenbeispiel sieht Schmid in *La Jalousie* von Alain Robbe-Grillet, in dem die Erzählgeschichte ausgespart ist und das Erzählgeschehen vom Leser rekonstruiert werden müsse.

Erzählgeschichte und erzählte Geschichte widersprechen sich im Fall von Walser und, wie zu sehen sein wird, auch bei Kafka. Vor diesem Hintergrund erscheint die Beschreibung, die Avanesian und Hennig geben, eingeschränkt. *Der Spaziergang* und weitere, ihre Performanz ausstellende Texte Walsers, bewegen sich nämlich zwischen den Polen eines rekonstruktiven und eines prospektiven *discourse* hin und her und sind entsprechend instabil.⁴⁰¹ Walser betreibt tatsächlich eine „Fiktionalisierung des Sujets“, wie Avanesian und Hennig argumentieren, erzählt jedoch auch rekonstruktive Erzählsituationen. Es sind entsprechend beide, eigentlich unvereinbaren Erzählordnungen, die in Walsers Texten aktiviert sind. Für den *Spaziergang* folgt daraus, ähnlich wie für Kafkas *Bau*, dass hier eine paradoxe Zeitstruktur am Werk ist.⁴⁰²

Diese Aporie wird im *Spaziergang* mit dem Erwähnen des ‚Herrn Verfasser‘ zugespitzt.⁴⁰³ Mit dem Hinweis auf diesen wird wieder in die Normalität eines retrospektiven *discourse* übergeleitet, ohne dass die vorangegangenen ordnungstechnischen Kapriolen Konsequenzen zeitigen. Begleitet wird diese Umstellung der Erzählordnung von einem Exkurs über Hüte, der als poetologische Spiegelung der gerade angewandten narrativen Verfahren gelesen werden darf:

Ferner fallen zwei Sommer- oder Strohhüte auf. Die Geschichte mit den Herrenstrohnhüten ist die: in der hellen Luft sehe ich nämlich plötzlich zwei entzückende Hüte; unter den Hüten stehen zwei bessere Herren, die einander mittels kühnen, schönen, artigen Hutschwenkens guten Morgen bieten zu wollen scheinen, was eine Veranstaltung ist, wobei die Hüte sichtlich wichtiger sind als ihre Träger und Besitzer. Man möchte jedoch den Herrn Verfasser sehr ergeben gebeten haben, sich vor Witzen wie sonstigen Überflüssigkeiten ein wenig in acht zu nehmen. Hoffentlich hat er dies ein für allemal verstanden.

Da mir eine stattliche Buchhandlung überaus angenehm auffiel [...].
(KWA I.11, 81)

⁴⁰¹ Den Hinweis auf das Schreiben des Autors erklärt das formale Phänomen genauso wenig, wie es dies bei inhaltlichen Interpretationsschwierigkeiten tut. Es ist ein Wechsel der Perspektive, wie ihn auch Christian Walt mit seinem Improvisations-Konzept vornimmt. Vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*.

⁴⁰² Siehe Kap. 4.2 Iteration, Singulation und die prekäre Ordnung der Zeit, S. 224ff. unten.

⁴⁰³ Diese Ansprachen an den Verfasser ziehen sich durch Walsers ganzes Werk, man denke nur an *Simon. Eine Liebesgeschichte* von 1904. Siehe Kap. 1.1 „Wir, die Erzählung“ – Robert Walsers *Simon. Eine Liebesgeschichte*, S. 3ff. oben.

Die Hüte werden hier zu einem Vermittlungselement, indem sie wörtlich einen Kommunikationsakt vollziehen, nämlich einen guten Morgen wünschen, was eine ähnliche Funktion wie das Erzählen selbst hat. Der Erzähler bemerkt sie vor den Personen, die sie tragen, womit auch in der Figuration des Erzählens der Fokus auf den Akt gelegt wird. Dass das Ganze als „Veranstaltung“ bezeichnet wird, betont den Performanzcharakter zusätzlich. Die Umkehrung der Hierarchie zwischen Herr und Hut im Begrüßungsritual – ähnlich wie bei Professor Meilis Hut auf der vorhergehenden Seite: „Sein Hut glich einem unabsetzbaren Herrscher“ (KWA I.11, 80) – zieht eine Maßregelung des „Herrn Verfasser“ (KWA I.11, 81) nach sich. Mitzulesen ist die Kritik des Ordnungsliebenden an der Inversion von *story* und *discourse*, die durch den Einbezug einer weiteren Ebene (der Verfasser statt der Erzähler) noch einmal verschärft wird. Die Maßregelung scheint Früchte zu tragen: Die anschließende Erwähnung der Buchhandlung ist im Präteritum gehalten und orientiert sich strikt an der *story*-Ebene.

Ein weiteres Beispiel performativen Erzählens findet sich in der Episode um Frau Aebi, bei der der Spaziergänger zum Mittagessen eingeladen ist. Da das Ereignis in der Mitte des *Spaziergangs* platziert ist, scheint sie dazu prädestiniert, eine Schlüsselfunktion für die Interpretation des Textes einzunehmen: „Ist je ein Provinz- und Hauptstadtautor gegenüber seinem Leserkreis schüchtern und höflicher gewesen? Ich glaube kaum, und daher fahre ich mit äusserst ruhigem Gewissen im Erzählen und Plaudern fort und melde folgendes: [...]“ (KWA I.11, 104). Diese Stelle ist ein metanarrativer Kommentar mit parodistischer Authentizitätsfunktion. Durch die Lesersprache wird die Illusion eines Erzählers aufgerufen. Dann heißt es weiter:

Um der tausend Gotteswillen, es ist ja höchste Zeit zu Frau Aebi zu springen, um zu dinieren oder mittag zu essen. Soeben schlägt es halb ein Uhr. Glücklicherweise wohnt mir die Dame in allernächster Nähe. Ich brauche nur glatt wie ein Aal ins Haus hineinzuschlüpfen wie in ein Schlupfloch und wie in eine Unterkunft für arme Hungerige und bedauerliche Heruntergekommene. (KWA I.11, 104f.)

Dies könnten, wären sie im Präteritum formuliert, durchaus angebrachte Gedanken des spazierenden, erzählten Ich sein. Ihm würde einfallen, dass er ja zu Frau Aebi gehen muss. Auf der Ebene des Erzählens birgt das Zitat jedoch dieselben unüberwindlichen Schwierigkeiten für die Integrierung in den Rahmen einer herkömmlichen Weltkonstruktion wie die Episode um die Buchhandlung oben. Wieder folgt der Schwenk zurück auf die erzählte Ebene: „Ohne die mindesten lächerlichen Umstände zu machen, fing ich harmlos an

zu essen und zwanglos zuzugreifen, indem ich nicht von weitem ahnte, was mir zu erleben bevorstehe.“ (KWA I.11, 105)

Die Episode um Frau Aebi modelliert den Selbstbezug des Erzählens. In dem der Erzähler plötzlich auf der *story*-Ebene in der Weise auftritt, wie es die handelnde Figur, also der Spaziergänger tut, der Erzähler sich also sozusagen im Gewand der Figur präsentiert, wird die Erzählung selbst zum Protagonisten. In einer Art *mise en abyme* tritt der Erzähler in die Erzählung ein. Erzählen wird so als Akt, der die Erzählung erst erzeugt, dargestellt, von der er dennoch Teil ist.⁴⁰⁴

In der Folge der kognitivistischen Arbeiten von Monika Fludernik⁴⁰⁵, Ansgar Nünning⁴⁰⁶ und Werner Wolf⁴⁰⁷ ist von Seiten der *unnatural narratology* bei der Analyse solcher Texte, die der herkömmlichen Erzählordnung nicht folgen, der Fokus auf die Durchbrechung der ‚natürlichen‘ Ordnung gelegt worden.⁴⁰⁸ Aus der Perspektive der *unnatural narratology* ergeben sich aus dem simultanen Erzählen logische Komplikationen: „In contrast to the historical present, FPPT [= First Person Present Tense; L. G.] does not just simulate, but actually *is* a narration from within the incidents.“⁴⁰⁹ Die daraus generierten Irritationen und Aporien gehören zum simultanen Erzählen dazu:

[O]ne should not overlook the fact that the constant attempt to find reasons and systems is a part of the general game one enters when reading a FPPT-narrated text. In most cases the reader's attempt to interpret is left unresolved, if not downrightly rejected, by the text itself. We could go as far as claiming that this

-
- 404 Dass Erzähler und Figur hier im Rahmen der autodiegetischen Anlage der Erzählung dieselbe Person bezeichnen, ändert nichts an der fundamentalen Trennung der Funktionen Erzähler und Figur. Vgl. dazu Wolf Schmid: „Mit der Figur ist der Erzähler nicht als Erzähler, d. h. als erzählendes Ich, sondern nur als erzähltes Ich identisch. [...] Der Erzähler als Träger der Erzählfunktion (als Narrator) wird zur Figur (oder: zu einem Akteur) nur dann, wenn von ihm ein Erzähler höheren Grades erzählt, und eine Figur (ein Akteur) kann nur dann zum Erzähler (Narrator) werden, wenn sie als sekundärer [d. h. in genetischer Nomenklatur: intradiegetischer; L. G.] Erzähler fungiert.“ Schmid, *Elemente der Narratologie*, 82f.
- 405 Monika Fludernik, *Towards a „Natural“ Narratology* (London: Routledge, 1996).
- 406 Nünning, „Metanarration“; Nünning, „Mimesis des Erzählens“.
- 407 Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*.
- 408 Siehe Kap. 5.2 ‚Natural‘ Narratology (Fludernik), S. 253ff.; Kap. 5.3 Unnatural Narratology, S. 257ff. unten.
- 409 Per Krogh Hansen, „First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration“, in *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, hg. von Elke D’hoker und Gunther Martens (Berlin, New York: De Gruyter, 2008), 319, <https://doi.org/10.1515/9783110209389.317>. Hervorhebung i. O.

feature is a logical consequence of the FPPT insofar as the basic configuration of the mode manifests an encapsulated resistance towards narrative in general.⁴¹⁰

Wenn auch *Der Spaziergang* nur stellenweise in der ersten Person Präsens erzählt ist, ist er doch der produktiven Problematik dieser Form ausgesetzt. Gerade die Frage, was Erzählung und was Erzähltes ist, wird in der Ambivalenz dieser Unterscheidung nachdrücklich gestellt. Das simultane Erzählen ist denn auch eine Form, die vielfach für *prekäres* Erzählen qualifiziert: Der Ursprung der Erzählung, die Position der Sprechposition, mithin die Unmöglichkeit, eine nachvollziehbare, widerspruchsfreie Erzählgeschichte aus diesen Voraussetzungen zu konstruieren, stellt eine prekäre Rahmung dar. Dieser unsichere Status des Erzählens wird zum produktiven Antrieb der paradoxen Ordnung, die nicht fixiert werden kann, weil sie stets im Prozess ist.⁴¹¹

3.3.3 Performanz und Wahnsinn. Die grüne Spinne

Eine Erzählung, die ihre eigene Performanz exemplarisch beleuchtet, ist *Die grüne Spinne*. Der Text ist nur in einer Mikrogrammfassung überliefert, die Walser vermutlich zwischen Herbst 1924 und Frühling 1925 notiert hat.⁴¹² Veröffentlichungen und Abschriften sind keine bekannt. Der Text beginnt mit der Konstituierung seiner Erzählszene:

⁴¹⁰ Krogh Hansen, 335.

⁴¹¹ Henrik Skov Nielsen hat das Konzept der „Unpersönlichen Stimme“ entwickelt, mit dem er Erzählerstimmen jenseits des konventionellen Konzepts eines anthropomorphen Erzählers fassen will. Vgl. Henrik Skov Nielsen, „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction“, *Narrative* 12, Nr. 2 (2004): 133–150.

⁴¹² *Die grüne Spinne* ist auf dem Mikrogrammblatt 260 *recto* niedergeschrieben; auf dem Kunstdruckblatt sind zwei weitere Texte etwa gleichen Umfangs notiert, die in keinem deutlichen Bezug zueinanderstehen und für meine Belange entsprechend vernachlässigt werden können. Was bei anderen Mikrogrammen häufig der Fall ist – dass die benachbarten Texte ineinander übergehen, Motive sich durch parallele Lektüren erschließen oder der Text Begebenheiten des Papiers aufnimmt –, ist hier also nicht der Fall. Diese Mikrogramme gehören zu den frühesten überlieferten Mikrogrammen. Vgl. Angela Thut, Christian Walt und Wolfram Groddeck, „Editorisches Nachwort“, in *Robert Walser. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, hg. von Barbara von Reibnitz und Wolfram Groddeck, Bd. VI.1: *Mikrogramme 1924/25*, hg. von Angela Thut, Christian Walt und Wolfram Groddeck (Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2016), 389; Bernhard Echte und Werner Morlang, „Editorische Vorbemerkung“, in *Aus dem Bleistiftgebiet*, hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Bd. 1: *Mikrogramme 1924/25*, 6 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 5–8. Überschreibungen und Streichungen, die in der KWA detailliert aufgeführt sind, werden der einfacheren Lesbarkeit nicht wiedergegeben.

Es wird gewesen sein, daß es zwei Uhr nachmittags war und zwar in einer denkbar kostbar möblierten Wohnung, deren Ausstattung rein aus Damast bestanden haben mag. Es ist ausgeschlossen, daß ich weiß, was eigentlich Damast ist, es genügt, daß ich davon irgendeinmal in irgendeinem Buche las und schnoberte. Es ist herrlich, wie ich das zugebe, so frei und offenmütig und wie ich nun unumwunden eine grüne Spinne in's Logis setze, denn sie fällt mir gerade in die sieben Sinne, derer ich durchaus nach wie vor mächtig bin, obwohl ich mich hie und da zum reinen Vergnügen wahnsinnig geberde, gleichsam in den Samt des vornehmsten Unverstandes hülle, indem mich mitunter der gesunde Verstand langweilt. Es ergibt sich, daß die grüne Spinne, deren Haar von der Farbe der Löwen war und deren Augen tückisch, hinterlistig schillerten, gleich grünen und unergründlichen Steinen, und die Arme besaß, die mit rötlichen Punkten übersät schienen, und auch in der Tat gewesen sind oder geschienen haben zu sein, einen bezaubernd jungen schönen edlen angesehenen und nochmals jungen und vielversprechenden Menschen dicht unter sich hatte, will sagen sanft leitete und bannte. (KWA VI.1, 12f.)

Die Anfangszeilen verdeutlichen den Prozess des Erzählens: Auch hier ist eine „Fiktionalisierung des Sujets“ festzustellen, wie Avanesian und Hennig dies in Bezug auf den *Spaziergang* formuliert haben.⁴¹³ Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist jedoch noch einmal zugespitzter, wird hier das Sujet (der *discourse*) gleichzeitig zur *story*, indem es die Genese derselben aus der spontanen Einbildungskraft verfolgt. Die Formulierung des Erzählers, dass ihm die Spinne in die „sieben Sinne“ fällt, lässt sich als Metapher für einen Einfall verstehen, den der Erzähler sogleich ins „Logis“ der Fiktion, einbaut. Die Fiktion wird um den Einfall der Spinne herum aufgebaut. Es ist ein Erzählen am Werk, das simultan erzählt, wie eine simultane Erzählung entsteht. Deshalb rückt der Text diese Form des Erzählens in den Zusammenhang mit Wahnsinn, weil darin die Grenzen zwischen den narrativen und innerfiktionalen Ebenen unbekümmert übertreten werden. Bildbereiche der Spinne und ihrer Netze, dem Ekel und der Angst davor sind mit Wahnsinn konnotiert.⁴¹⁴ Aus den „sieben Sinne[n]“ heraus erzeugt der Erzähler eine Wirklichkeit, die keine konsistente Differenzierung zwischen den narrativen Ebenen, textinterner Fiktion und Fakt zulässt. Der Einfall der Spinne, zuerst deutlich der Ebene des Erzählers zugeteilt, verschiebt sich unkommentiert auf die Ebene des Erzählten. Nach der Schilderung einer Dreiecksgeschichte, wie sie Walser auch im *„Räuber“-Roman* und in anderen Prosastücken und Briefen wiedergibt, wird wiederum der Erzählakt mittels eines metanarrativen Einschubs betont.

413 Avanesian und Hennig, „Die Evolution des Präsens als Romantempus“, 158.

414 Vgl. etwa die Bedeutung von Spinnen, Spinnennetzen und das Spinnen von Fäden in Friedrich Glausers *Matto regiert* (1937).

Es ist doch hoffentlich wahr, was ich da schreibe, sonst hole mich die grüne Spinne [...]. Die riesig hohen Fenster schimmerten nachts in einer Pracht, wie mein Mund und sein bescheidenes Werkzeug, meine angestammte Sprache, es nicht zu beschreiben und hervorzustammeln vermögen. (KWA VI.1, 13)

Die grüne Spinne, die hier noch „mythische“ Figur ist, wird später zu einer Figur, die tatsächliche Wirkung haben mag, wenn es heißt: „Grüne Spinne, du bist die Erotik, über die ich mich auftragsgemäß lustig mache, obwohl nicht gern. Sie umgarnt auch mich.“ (KWA VI.1, 13) Die Elemente und Motive des Textes werden, als wären sie materiell, bearbeitet, umhergeschoben und behalten für den Moment doch ihre Stabilität. Wie beim Handwerk hinterlässt die Schrift immer eine Spur der Bearbeitung. Bei Walser weist diese Spur auf den Akt des Erzählens als Hersteller der Erzählung hin.⁴¹⁵ Zu diesem Fokus auf die Herstellung passt die Frage, woher das Material dazu stammt, rufen doch die auffälligen Textilmetaphern geradezu zur Intertextualität auf.⁴¹⁶ *Die grüne*

415 Vgl. zur Bedeutung der Spur bei Robert Walser Lucas Marco Gisi, „Vom Verschwinden des Autors. Robert Walsers Spuren“, *Études Germaniques* 285, Nr. 1 (2017): 91–109, <https://doi.org/10.3917/ege.285.0091>. Zu Walsers Arbeitsweise: Jochen Greven, „Indem ich schreibe, tapeziere ich: Zur Arbeitsweise Robert Walsers in seiner Berner Zeit“, in *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl (Paderborn: Wilhelm Fink, 2008), 13–31.

416 Curt Johannes Brauns Kriminalroman *Die grüne Spinne*, in dem Detektiv Frank Gordon einen rätselhaften Fall lösen muss, ist 1921 erschienen und bildet mit großer Wahrscheinlichkeit den intertextuellen Hintergrund: Curt Johannes Braun, *Die grüne Spinne*, Kleine Kriminal-Bücher 119 (Dresden: Mignon-Verlag, 1921). Der Titel wird auch in *Die Stadt*, einem unveröffentlichten Manuskript, von Greven auf die Jahre 1932/1933 datiert, erwähnt. Darin hat dem Protagonisten die „Büffetdame des Gasthofes, worin er vorübergehendermaßen logierte“ das „vermutlich spannend geschriebene Buch“ geschenkt (SW 20, 118). Die geschilderte Stadt weist sowohl Reminiszenzen an Biel wie an Bern auf: Beide Städte verfügen mit Magglingen und dem Gurten über hochgelegene Orte bzw. Hügel, zu denen Standseilbahnen führen, und wo auch großzügige Hotelanlagen stehen, wobei Biel mit dem „sogenannten Jägerschlößchen [...], einem gotisierenden Haus“ (SW 20, 118) deutlicher hervortritt. Wenn es sich, wie es wahrscheinlich ist, um Brauns Kriminalroman handelt, kann allerdings mit der „Herberge“, in der ihm das Buch überreicht wurde, nicht das Hotel Blaues Kreuz gemeint sein, in dem Walser von 1913 bis 1920 in Biel logierte, da der Roman erst 1921 erschien, es sei denn, das Impressum ist nachdatiert. Wertet man das Alter der Unterkunft, laut dem Erzähler „aus dem sechzehnten Jahrhundert“ (SW 20, 119), höher, so rücken die Adressen und die Zimmervermieterinnen in der Berner Altstadt wieder in den Fokus. Schließlich mag man auch einen Bezug zur fantastischen Horrorgeschichte *Die Spinne* des erfolgreichen Schriftstellers Hanns Heinz Ewers sehen, in der eine rätselhafte Frau, die sich als Spinnenwesen herausstellt, Besitz von den Pensionären am Fenster gegenüber ergreift und sie mit ihrem Blick dazu bringt, sich am Fensterrahmen zu erhängen. *Die Spinne* erschien 1908 in einer Beilage des *Berliner Tageblatts* und in Ewers in zahlreichen Auflagen gedruckter Sammlung *Die Besessenen*, jedoch nie als Titel auf einem „Büchlein“ (SW 20, 118). Vgl. Hanns Heinz

Spinne ist eine Geschichte darüber, wie aus dem Erzählen, aus einem sprachlichen Akt, Wirklichkeit werden kann, die eben doch Sprache bleibt. Dieses performative Verfahren wird vorgeführt, in Figurationen abgebildet und als Geschichte erzählt.

3.4 Figurationen des Erzählens

Nach den narratologischen Analysen soll im Folgenden in einer rhetorischen Analyse herausgearbeitet werden, wie das Erzählen in Figurationen gefasst wird, die ihrerseits prekär sind.⁴¹⁷ Wie beim „heißen Brei“ steht bei Robert Walser eine solche Figuration des Erzählens häufig im Zentrum eines Textes oder einer Episode. Wenn die folgenden Ausführungen über die Figurationen auf das Essen fokussiert sind, so ist doch festzuhalten, dass Walser eine Vielzahl solcher Metaphern auf das Erzählen bezieht. Die größte Aufmerksamkeit wurde bisher dem Spazieren als poetologischer Metapher geschenkt.⁴¹⁸ Weitere Motive und Bilder, auf die hier nicht eingegangen wird, betreffen das Wasser (die plaudernden und plätschernden Bäche als Bilder für den prekären Erzählfluss), das Handwerk (Schustern und Hobeln der Texte),⁴¹⁹ den Komplex Erotik, Anziehung und Liebe,⁴²⁰ das Schreiben und die Schrift,⁴²¹ das Horchen und Hören,⁴²² das Textile und Metaphern des Wahnsinns, wie es bereits in der

Ewers, „Die Spinne“, in *Die Besessenen. Seltsame Geschichten*, 8. Aufl. (München, Leipzig: Georg Müller, 1913), 99–146. Auch Jeremias Gotthelfs *Schwarze Spinne* wurde zwischen 1915 und 1925 in verschiedenen Verlagen neu aufgelegt. Naheliegender scheint, dass Walser verschiedene Quellen und Erinnerungen zusammengeführt hat, so dass der Ursprung unkenntlich gemacht wird. Zu Walsers Materialbasis der *Berner Zeit* vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*, 81–86.

417 Stephan Kammer fokussiert auf das Schreiben als Textproduktion und orientiert sich weniger am Erzählen. Vgl. Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*.

418 Vgl. Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell*; Niccolini, *Der Spaziergang des Schriftstellers*; Pestalozzi, „Spazieren und Schreiben. Franz Kafka ‚Der plötzliche Spaziergang‘ und Robert Walser ‚Der Spaziergang‘“; Rothemann, *Spazierengehen – Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*; Stefani, *Der Spaziergänger*.

419 Vgl. etwa in *Eine Art Erzählung*: „Bin ich gut aufgelegt, d.h. bei guter Laune, so schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hämmere oder nagle ich Zeilen zusammen, deren Inhalt man sogleich versteht. Man kann mich, falls man Lust hiezu hat, einen schriftstellereden Drechsler nennen. Indem ich schreibe, tapeziere ich.“ (SW 20, 322)

420 Hierfür grundlegend: Hobus, *Poetik der Umschreibung*.

421 Grundlegend dafür: Baßler, *Die Entdeckung der Textur*; Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*.

422 Dies hat insbesondere Peter Utz erarbeitet: Utz, *Tanz auf den Rändern*.

obigen Lektüre von *Die grüne Spinne* zur Sprache kam. Diese Motive sind vielfach miteinander verknüpft, wie etwa in der *Grünen Spinne*, wo das Textile mit Schrift und Erotik zusammenhängt, und erzeugen redundante Metaphorisierungen.⁴²³ Es wird zu sehen sein, wie die formalen Eigenschaften der Performanz und Digression, mithin das prekäre Erzählen auch in den Figurationen des Essens deutlich werden.

Grundlage für die Analyse der Erzählfiguration des Essens sind Briefe und Texte aus allen Werkphasen. So lässt sich auch erahnen, wie sich diese Figurationen entwickelt haben. Anders als im vorangehenden Teil wird die Auseinandersetzung nicht mehr primär narratologisch geführt, sondern auf die inhaltlichen Bedeutungsbeziehungen fokussiert. Die Erkenntnisse zu den narrativen Eigenheiten Walsers gilt es dabei mitzudenken, sind seine Erzählfigurationen ja Figurationen zum oben untersuchten Erzählen und nehmen bloß eine andere Perspektive auf die Erzählverfahren ein. Es wird zu sehen sein, wie die formalen Eigenschaften der Performanz und Digression, mithin das prekäre Erzählen auch in den Figurationen des Essens deutlich werden.

Zunächst wird anhand eines frühen Briefes an Walsers Schwester Lisa die Inszenierung des Gegensatzes von Essen und Schreiben herausgearbeitet. Mit der Episode um Frau Aebi aus dem *Spaziergang* und Walsers Briefen an Frieda Mermet wird ein zweiter Antagonismus von Überessen und Hunger thematisiert. Schließlich kommt mit dem Prosastück *Auflauf* (1929) ein Beispiel einer kompletten Vermengung von Essen und Schreiben in den Blick.

3.4.1 *Hunger und Erzählen. Vom Briefeschreiben*

Ich habe Hunger! Und immer, wenn ich Hunger habe, gelüftet es mich, einen Brief zu schreiben! An irgend jemand! Das ist doch begreiflich! Mit gefülltem Magen denke ich nur an mich, nie an jemand anders! Mit gefülltem Magen bin ich also glücklicher! Denn das ist doch kein Glück, sich nach etwas Fernem zu sehnen! Nun bin ich an dem Punkt, worüber ich in diesem grünen Brief mit dir reden möchte, sehr gern, wenn ich nur könnte. (BA 1, 16, Nr. 5 vom 30.7.1897)

423 Eine Ausnahme stellen Roser und Schuller dar: Dieter Roser, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994), 80–97; Marianne Schuller, „Robert Walsers Poetik des Winzigen. Ein Versuch“, in *Robert Walsers „Ferne Nähe“*. *Neue Beiträge zur Forschung*, hg. von Wolfram Groddeck u. a., 2007, 74–81; Marianne Schuller, „Zwischen Brief und Literatur. Zu Robert Walsers Korrespondenz mit Frieda Mermet“, *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft* 11 (2009): 16–27. Sowie Iris Denneker, „Erzähle ich eine Geschichte, so denke ich ans Essen.“ Zur kulinarischen Poetologie Robert Walsers“, *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 49, Nr. 1 (1999): 46–62; Peter von Matt, „Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?“, in *Immer dicht vor dem Sturze ... „Zum Werk Robert Walsers“*, hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann (Frankfurt am Main: Athenäum, 1987), 98–105.

In diesem Brief an seine Schwester Lisa, den Robert Walser aus Zürich schreibt, wo er sich nach einem rund einjährigen Aufenthalt in Stuttgart aufhält, wird eine Aporie zwischen Schreiben und Glück geschildert. Nur mit dem Mangelgefühl des Hungers, so schreibt Walser, empfindet er Sehnsucht „nach etwas Fernem“, dessen Ausdruck schließlich das Schreiben ist. An wen dieses Schreiben adressiert ist, scheint in der Argumentation keine Rolle zu spielen, wichtig ist ausschließlich, dass geschrieben wird. Essen als Befriedigung des Hungers kommt so gewissermaßen einer Alternative zum Schreiben gleich: entweder essen oder schreiben. Die Sehnsucht ist zwar kein Glück, jedoch durchaus wünschenswert, wie im Verlauf des Briefes argumentiert wird.

Hunger als körperliche Metapher für Sehnsucht löst sozusagen den geistigen Hunger aus, der, wie angedeutet wird, mit Schreiben gestillt wird. Schreiben ist der Sehnsucht insofern verwandt, als es beim Schreiben auch um ein Imaginieren von Dingen geht, die ihrerseits ‚fern‘ sind. Schreiben ist nicht Mittel zum Zweck, der Adressat des Briefes ist irrelevant, sondern auf die Tätigkeit des Briefeschreibens als Form der Kommunikation ausgerichtet. Der körperliche Hunger als Ursprung des Schreibens stellt eine kecke Ironisierung des hehren Dichtens „sehnsüchtige[r] Lieder“ (BA 1, 17) dar.

In seiner dreifachen Charakterisierung der Sehnsucht hebt Walser die Künstlichkeit derselben hervor: Die Sehnsucht sei „erstens etwas Ueberflüssiges, zweitens etwas Begreifliches und drittens etwas Unbegreifliches“ (BA 1, 16).⁴²⁴ Überflüssig ist die Sehnsucht, weil sie eine Belästigung darstellt und keine Möglichkeit zur Überwindung dieses Zustandes trägt.⁴²⁵ Unbegreiflich ist die Sehnsucht, „weil so viele Menschen ohne sie, die Ueberflüssige, nicht leben können, weil so viele Menschen Sehnsucht betreiben, in Sehnsucht vergehen und nicht aus der Sehnsucht herauskommen, ja sogar darin eine Art Süßigkeit fühlen.“ (BA 1, 16)

424 In dieser dreiteiligen Figur kommt man nicht umhin, an Kafkas vielzitierte Wendung der drei Unmöglichkeiten des deutschjüdischen Schreibens zu denken. Vgl. Kafkas Brief an Max Brod vom Juni 1921: Max Brod und Franz Kafka, *Eine Freundschaft*, hg. von Malcolm Pasley, Bd. 2: *Briefwechsel*, 2 Bde. (Frankfurt am Main: Fischer, 1989), 360. Vgl. dazu Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* [franz. 1975], übers. von Burkhard Kroeber, 8. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 24.

425 Marianne Schuller weist darauf hin, dass im Überflüssigen auch Überfluss mitzuhören sei: „Wenn Sehnsucht etwas Überflüssiges genannt wird, so ist darin zugleich auch der Überfluss, also das Gegenteil von Mangel, mitzuhören. Sind also in der Sehnsucht Mangel und Überfluss verschränkt, so setzt sich die Schleife von Hunger und Brief wieder und wieder in Gang: Weil die Sehnsucht das ist, was nicht gestillt werden kann.“ Schuller, „Zwischen Brief und Literatur. Zu Robert Walsers Korrespondenz mit Frieda Mermet“, 20. Allerdings ist es ja gerade der Hunger, der erst die Sehnsucht auslöst. Weiter beachtet Schuller auch die anderen Bestimmungen des Begreiflichen und Unbegreiflichen nicht explizit.

Walsers betont, dass Sehnsucht etwas Konstruiertes ist: Sehnsucht wird ‚betrieben‘, ihr liegt ein aktives Herstellen eines Mangels zugrunde, worin wiederum der Genuss liegt. Das Paradoxe an der Sehnsucht liegt gemäß seinem Brief darin, dass die Sehnsucht ein Mangel ist, dessen Abwesenheit ebenfalls ein Mangel wäre. Hier wird keine Theorie der Sublimierung formuliert, die einen Mangel im künstlerischen Akt in ein Kunstprodukt überführt. Auch am Ende des Briefes ist der Hunger noch da, wie Walser – nach dem Bescheid, es sei „für heute [...] genug!“ – deutlich schreibt:

Ach, was soll ich zu Nacht essen? Schwierige Frage in solch traurigen Fressverhältnissen! Siehe, da nützt einem die Sehnsucht auch nichts. Oder verhilft mir die Sehnsucht nach einem saftigen Braten und einem Glas Veltliner zu beiden? Macht die Sehnsucht etwa, daß ich nicht so langweiliges Zeug zu fressen kriege, wie es der Fall ist? Die That allein kann hier helfen! (BA 1, 17, Hervorhebung i. O.)

Das Schreiben hat den Hunger nicht getilgt, sondern höchstens aufgeschoben. Während des Aufschubs des Essens ist eine Verschiebung eingetreten: Es ist nicht mehr so, dass der unbedingte Hunger („Ich habe Hunger!“) als solcher bestehen bleibt. Nicht mehr nur die Form ist wichtig, sondern auch der Inhalt. Das vorhandene Essen wird als langweilig empfunden. Was in den Worten der „traurigen Fressverhältnisse[]“ und dem Ruf nach der „That“ anklingt, ist Walsers damalige Sympathie für den Sozialismus.⁴²⁶ Jedoch ist die frühe Lyrik,

⁴²⁶ Im Brief vom 3.3.1897 erkundigt sich Walser nach einer Stelle bei der sozialistischen Zeitschrift *Arbeiterstimme*: „Nun meine ich, wenn ich bei Ihnen arbeitete, sei's noch so geringe Sache, wüßte ich doch, es hätte einen Wert und ein Verdienst. Kurz gesagt, ich möchte zu gerne, einer Partei dienen, der mein ganzes Herz angehört; und ich würde mir ganz gewiß durch Treue und Fleiß und Eifer Ihre Zufriedenheit erringen können.“ (BA 1, 11, Nr. 1 vom 3.3.1897) Später schickt er Robert Seidel das Gedicht mit dem viel-sagenden Titel *Zukunft!* zum Abdruck (BA 1, 14f., Nr. 4 vom 10.6.1897) Vgl. auch: Markus Bürgi und Katharina Kerr, „Die drei frühesten bisher bekannten Briefe Robert Walsers und ein Gedicht aus der Zeit seines ersten Zürcher Aufenthaltes“, in *Robert Walser zum Gedenken. Aus Anlaß seines 20. Todestages am 25. Dezember 1976. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung Zürich*, hg. von Elio Fröhlich und Robert Mächler (Zürich und Frankfurt: Suhrkamp, 1976), 14–43.

Eine ähnliche Gegenüberstellung von Handlung und Reflexion findet sich später auch in *Simon. Eine Liebesgeschichte*, wo Aggapaia, der Ehemann der Herrin, am Ende handlungsunfähig wird: „Er klebt an seiner Überlegung fest.“ (SW 2, 22) Siehe Kap. 1.1.1 Performanz als Ordnungsverfahren, S. 6ff. oben.

Auch bei Franz Kafka wird der gegenseitige Ausschluss von Handeln und Reflexion in *Der Bau* wichtig werden. Siehe Kap. 4.1.3 Der panische Plan und die geplante Panik, S. 216ff. unten.

abgesehen vom kämpferischen *Zukunft!*, eher melancholisch.⁴²⁷ Die „traurigen Fressverhältnisse[“ führen bei Walser selbst bekanntlich nicht zur „That“, sondern zum Schreiben, zur Proliferation der Sehnsucht nach dem Fernen. Die „That“ entfaltet sich im Erzählen, gerade auch insofern als dieses in seiner performativen Anlage selbst tätig wird.

3.4.2 *Stücklein essen mit Frau Aebi und Frieda Mermet*

Die Episode um Frau Aebi findet sich ziemlich genau in der Mitte des *Spaziergangs* und verdient durch diese zentrale Position besondere Beachtung.⁴²⁸ Durch die Überblendungen von erzählter Zeit und Erzählzeit kann die Szene als *mise en abyme* der ganzen Erzählung gelesen werden, in die der Erzähler bloß „glatt wie ein Aal [...] hinein zu schlüpfen“ braucht (KWA I.8, 192). Die Episode schildert das mehrfach angekündigte Mittagessen, in dem der Spaziergänger angehalten wird, immer weiter zu essen, obwohl er längst satt ist. Am Schluss will er fliehen, worauf ihm Frau Aebi erklärt, dass sie „sich einen Scherz mit mir erlaubt habe, den ich so gut sein sollte, ihr nicht übel zu nehmen“ (KWA I.8, 194). Schließlich reißt sich der Spaziergänger los, hin zu seinem nächsten Abenteuer, das ihn zum Schneidermeister Dünn führen wird.⁴²⁹

Die Episode lässt sich, vergleichbar mit der Szene um den Riesen Tomzack, als ein Ausweichen vor der schematischen Vorlage der Abenteuergeschichte lesen. Statt eines Kampfes stellt Frau Aebi, die im Schema der Abenteuergeschichte die Rolle des Antagonisten einnehmen würde, das Ganze als Scherz dar.⁴³⁰ Die Erzählung weicht sozusagen in die Parodie aus. Der Fokus soll im

427 Vgl. dazu Marc Caduff, der sich mit dem Frühwerk Robert Walsers unter dem Schlagwort der Revision auseinandersetzt: „Das lyrische Frühwerk Walsers [...] ist von einer durch vielerlei Widerstände ausgelöste melancholische Grundstimmung charakterisiert, die sich mit den intertextuellen Verweisungszusammenhängen als revisionäre Poetik beschreiben lässt. Dabei entwickelt sich mit der Reflexion des Mangels als Bedingung eine kreative Spannung, die wiederum einen produktiven Prozess in Gang setzt.“ Caduff, *Revision und Revolte*, 55. Bemerkenswert ist, dass sich diese Figur des Mangels, die die Produktion in Gang setzt, auch im hier besprochenen Brief zeigt.

428 Siehe Kap. 3.2.4 Digression als Aufschub, Ausweichen und Abweichen, S. 125ff.; Kap. 3.3.2 Die Ordnung simultanen Erzählens. *Der Spaziergang*, S. 170ff. oben.

429 Auch dieses Abenteuer ist poetologisch überformt: Im Streitgespräch darüber, ob der Anzug passt, der Schnitt den Spaziergänger gut kleide oder nicht, reflektiert der Text auf das eigene Verhältnis von Form und Inhalt.

430 Claudia Albes liest die Szene psychologisch als Doublebind-Situation, in der die Worte Frau Aebis als „Wahrheit oder als Lüge aufzufassen sind“. Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell*, 263. Auch versucht sie, die Begegnung realistisch zu lesen. Sie nimmt den Moment, als „Frau Aebi am Wahrheitsgehalt der Beteuerung ihres Gastes zweifelt“, dass dieser satt sei, zum Ausgangspunkt ihrer Lektüre, die die Begegnung realistisch zu lesen

Folgenden jedoch auf die Überblendung der Motive Essen, Erzählung und Lesen gelegt werden. Um den Zusammenhang dieser Elemente deutlich zu machen, ist es nötig, etwas ausführlicher aus der Episode zu zitieren.

Ohne die mindesten lächerlichen Umstände zu machen, fing ich harmlos und zwanglos an zu essen und wacker zuzugreifen und ahnte nicht von weitem, was mir zu erleben bevorstand. Ich fing also an, wacker zuzugreifen und tapfer zu essen. [...] Als ich plaudern und Unterhaltung machen wollte, wehrte mir Frau Aebi ab, indem sie sagte, daß sie auf jederlei Unterhaltung mit der größten Freude verzichte. Das seltsame Wort machte mich stutzig, und es begann mir angst und bang zu werden. Ganz im geheimen fing ich an, vor Frau Aebi zu *erschrecken*. Als ich aufhören wollte, abzuschneiden und *inzustecken*, weil ich deutlich fühlte, daß ich satt sei, sagte sie mir mit fast zärtlicher Miene und Stimme, die ein mütterlicher Vorwurf leise durchzitterte: „Sie essen ja gar nicht. Warten Sie, ich will Ihnen hier noch ein recht saftiges, großes *Stück* abschneiden.“ Ein Grauen durchrieselte mich, und ich erkühte mich, höflich und artig einzuwenden, daß ich hauptsächlich hergekommen sei, um einigen Geist zu entfalten, worauf Frau Aebi unter einem liebebreizenden Lächeln sagte, daß sie das keineswegs für nötig halte. „Ich vermag unmöglich, weiter zu essen“, sagte ich dumpf und gepreßt. Ich war schon nahe am *Ersticken* und schwitzte bereits vor Angst. Frau Aebi sagte: „Ich darf unmöglich zugeben, daß Sie schon aufhören wollen, abzuschneiden und *inzustecken*, und nimmermehr glaube ich, daß Sie wirklich satt sind. Sie sagen ganz bestimmt nicht die Wahrheit, wenn Sie sagen, daß Sie bereits am *Ersticken* seien.“ (KWA I.8, 193f., Hervorhebung L. G.)⁴³¹

Auf diese Art und Weise wird die Geschichte noch zwei Seiten weitergesponnen. Repetitiv werden dieselben Wörter gebraucht und immer wieder die Wendung ‚Stück‘ vorgebracht. Das Stück oder Stückli ist jedoch bei Walser, wie unter anderem an den Briefen an Frieda Mermet gezeigt werden kann, immer auch das ‚Prosastückli‘. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieser Episode noch drängender. Ist das Essen der Stücke mit dem Verfassen derselben verknüpft? Ist damit, wie in der traditionellen Metapher vom Lesen als Essen, die Walser auch vielfach verwendet, die Lektüre eigener Texte gemeint?⁴³² Und wie hängen diese Optionen mit der

versucht und sich entsprechend fragen muss, wie Frau Aebi die Sathheit ihres Gastes übersehen könne. Albes, 260. Die Auflösung, dass alles ein Scherz gewesen sei, liest sie hingegen als Hinweis auf den „ironische[n] Erzähler, dessen Aussagen darum nie wörtlich genommen werden können, weil er ständig und blitzschnell zwischen einem Zustand scheinbarer Authentizität und einem Zustand reflexiver Distanz zu sich selbst hin und her wechselt.“ Albes, 266.

431 An dieser Stelle wird wieder aus der Erstfassung von 1917 zitiert, da die Überblendung deutlicher hervortritt.

432 Bei Walter Benjamin, der Walser bekanntlich sehr schätzte, heißt es in den *Denkbildern*: „Romane zum Beispiel sind dazu da, verschlungen zu werden. Sie lesen ist eine Wollust

Sattheit des Ich zusammen? Zu guter Letzt erschwert auch das weitere Verhalten der Figuren die Interpretation – was hat es mit der Verweigerung des Plauderns von Frau Aebi auf sich? Und wie hängt diese Verweigerung mit der ‚plaudernden‘ Erzählweise des *Spaziergangs* zusammen?⁴³³

Eine adäquate Lektüre muss darauf aufbauen, die enge Verknüpfung der verschiedenen Figurationen zu betonen, so dass Essen, Lesen und Schreiben zusammenfallen und nicht mehr systematisch auseinandergehalten werden können. Diese stehen in einem poetologischen Zyklus, in dem das Schreiben der Stücke die Lektüre derselben voraussetzt. Vor dem Hintergrund dieser asystematischen Ordnung ist auch Frau Aebis Ablehnung des Plauderns zu sehen. Das Plaudern auf der Ebene der handelnden Figur soll zugunsten des Plauderns des Prosastücks aufgegeben werden: Nicht die Figur soll sprechen, sondern das Prosastück selbst soll Unterhaltung machen. Dieses artikuliert sich in den vielfachen Nennungen des Stücks – eine prekäre Figuration, die einmal mehr die Performanz des Erzählens betont.

Der Spaziergänger erstickt jedoch beinahe an den vielen Prosastücken, die ihm vorgesetzt werden, die er produzieren und lesen muss. Die „Hausfrauen [...], die vor Liebenswürdigkeit gegenüber ihren Gästen fast überfließen“ (KWA I.8, 194) haben einen hohen Verbrauch an Prosastücken, der mitunter einen Druck auf die Autoren ausübt, so dass diese mit der Produktion kaum nachkommen.⁴³⁴

Die Essenspoetik, die hier an der Szene bei Frau Aebi im *Spaziergang* herausgearbeitet wurde, findet ihre Entsprechung in den Briefen an Frieda Mermet, Walsers Freundin aus Bellelay, mit der er die intensivste Korrespondenz

der Einverleibung. Das ist nicht Einfühlung. Der Leser versetzt sich nicht an die Stelle des Helden, sondern er verleibt sich ein, was dem zustößt. Der anschauliche Bericht davon aber ist die appetitliche Ausstaffierung, in der ein nahrhaftes Gericht auf den Tisch kommt.“ Walter Benjamin, „Denkbilder“, in *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, 7 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 436 („Romane lesen“).

433 Der Erzähler spricht von seinem „Erzählen und Plaudern“ (KWA I.8, 192).

434 Dass der Braten als Metapher für Erzählungen durchaus als Auszeichnung zu sehen ist, zeigt sich daran, dass dieser dem von Walser durchaus geschätzten Jeremias Gotthelf vorbehalten war. Walser schreibt an Frieda Mermet im Januar 1924: „Gegenwärtig liest man im Emmenthalerblatt eine Geschichte von Jeremias Gotthelf: Betrachtungen vom Wandergesellen Jakob, und die sind so schön zu lesen, als äße man knusperigen Braten. Gotthelf's Sätze schmecken wie nach Fleisch: hat man sie gelesen, so hat man sich förmlich dran ersättigt, von einem spielend-reichen gesunden Geist sind sie schauspielhaft hingeworfen.“ (BA 2, 82, Nr. 606 vom 4.1.1924)

überhaupt geführt hat und eine Zeit lang eine Hochzeit denkbar gewesen wäre.⁴³⁵ Vom Briefwechsel sind 183 Briefe aus dem Zeitraum von 1913 bis 1942 erhalten. Der erste Brief, datiert auf den 13.12.1913, ist nach einem Treffen bei Walsers Schwester Lisa geschrieben, der letzte vom 20.4.1942 aus der Heil- und Pflegeanstalt Herisau; die Briefe aus Herisau bestehen jedoch nur noch aus kurzen und pflichtbewussten Sätzen.⁴³⁶ Die Hauptphase der Korrespondenz ist vom Beginn 1913 bis etwa 1928, mit einem kleineren Unterbruch, anzusetzen. Die Briefe entwickeln eine eigene Ritualität: Frieda Mermet schickt Walser Nahrungsmittel, flickt seine Socken und anderes, worauf Walser sich ausführlich bedankt und neue Wünsche anmeldet.⁴³⁷ Seine Briefe spielen verschiedene Rollen für Frieda Mermet durch, er inszeniert sich in unterschiedlichem Gewand, gibt sich charmant, abweisend, humorvoll, stellenweise herablassend und verweist so auch auf Motive aus der Trivial- und Märchenliteratur.⁴³⁸ Mitte April 1919 schreibt Walser aus dem Hotel Blaues Kreuz in Biel, wo er seit April 1913, nur von Militärdiensten unterbrochen, wohnte:

435 Laut Robert Mächler hat Walser Mermet einen Antrag gemacht, den diese „herzenskluge Frau“ ablehnte. In einem späten Brief an Carl Seelig, Walsers Vormund, Förderer und Nachlassverwalter sagt sie, sie hätte ihn wohl geheiratet, wenn sie „wirtschaftlich besser gestellt gewesen wäre.“ Robert Mächler, *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*, vom Verfasser neu durchgesehene und ergänzte Ausgabe der 1966 im Kossodo Verlag Genf und Hamburg erschienenen Biographie (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), 130f.

436 Vgl. dazu das Diagramm „Umfang und zeitliche Verteilung wichtiger Briefwechsel“ in Peter Stocker, „Korrespondenz“, in *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015), 223f. Zu den Briefen an Frieda Mermet vgl. den entsprechenden Eintrag im Robert Walser-Handbuch von Marianne Schuller: Marianne Schuller, „Briefe an Frieda Mermet“, in *Robert Walser-Handbuch*, hg. von Lucas Marco Gisi (Stuttgart: Metzler, 2015), 224–230.

437 Peter von Matt nennt den Briefwechsel ein „jahrzehntelanges Fütterungsritual“: „Er [Walser] verlangt Atzung aus ihren Händen wie ein Vogel aus dem Schnabel der Alten, will Atzung in Brocken, in Bitzen, in Mocken, in Stücken“. Matt, „Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?“, 101. Peter von Matt vertritt die These, dass der Briefwechsel von Robert Walser „allein gesteuert und geregelt“ wird. Matt, 101. Da Frieda Mermet Briefe nicht erhalten sind, kann grundsätzlich nur darüber spekuliert werden, wie sie sich verhalten hat. Die Ansicht, sie habe aktiv zu diesem Dialog beigetragen und mit Walser in einem ihnen eigenen Code einen persönlichen Dialog geführt, steht derjenigen gegenüber, dass Walser weniger wichtig war, wer der Adressat war, als dass er einen für solche Schreiben hatte, wie es im zitierten frühen Brief an seine Schwester heißt. Dass Walsers Briefe Kunststücke voller rhetorischer Kniffe sind und sich entsprechend auf der Grenze von Fiktion und Faktualität bewegen, ist deutlich.

438 Andrea Hübner weist darauf hin, dass auch trivialliterarische und märchenhafte Schemata in den Briefen eine wichtige Rolle spielen und diese deshalb präzise in Walsers Werk passen: „Es soll [...] hervorgehoben werden, daß sich auch in den Briefen an Frau Mermet, die als biographische Dokumente gelesen werden, in denen Walser aber mit

Liebe Frau Mermet.

Ich habe Ihr Päckli ohne Brief aber mit Züpfen und Anken erhalten. Für den Brief, den ich nicht erhielt, danke ich nicht, weil das nicht im Bereich der Möglichkeit liegt. Wohl aber danke ich für das Empfangene und Genossene. Es schmeckte sehr gut, und ich bin für gute Sachen empfänglich, wie wenn ich ein Banquiers wäre. Schriftsteller stecken gern Stücke von weißmehligem Wecken in den Mund. Im Uebrigen bin ich fleißig gewesen und habe ein weiteres Stück Arbeit hinter mir, nämlich die Zusammenstellung von dreißig Prosastücken, die ein sehr nettes Buch darstellen. [...] Viel Neuigkeiten kann ich nicht auftischen, da ich meist zu Hause sitzen geblieben bin [...]. (BA 1, 549f., Nr. 457 vom 12.4.1919)

Es lässt sich hier beobachten, wie die „Stücke“ zunächst Esswaren darstellen, Süßigkeiten, wie das ‚Stückli‘ für Patisserie.⁴³⁹ Dieses Stück wird zur Arbeit, zur Schriftstellerei. Sodann wird die Nachricht selbst zum Gericht, das zum Verzehr im Brief aufgetischt wird. Es ist also das Prosastück bzw. der Brief selbst, der aufgetischt, zur Lektüre angeboten und verspeist wird.⁴⁴⁰ Viele Neuigkeiten enthält die Nachricht jedoch nicht – es geht weniger um das Berichten von Information als um die gegenseitige Lektüre und Verköstigung, mithin mehr um den Akt der Kommunikation als um dessen Informationsgehalt.⁴⁴¹

Das „Stück“ hat offenkundig sowohl bei Frau Aebi wie auch bei Frieda Mermet eine erotische Komponente. Bei Frau Aebi liegt die vieldeutige erotische Aufladung auf der Hand, die zwischen Geschlechtsverkehr und Subordination changiert. Auch das ostentative Hervorheben einer wie auch immer gearteten Kastrationsangst ist auffällig. Die Korrespondenz zwischen

dem Aufgreifen standardisierter Versatzstücke trivial-klischierte Situationen entwirft, andeutungsweise das vollzieht, was sein literarisches Werk kennzeichnet – nämlich die irreduzible Pluralisierung des Subjekts als Ausdruck für die Unmöglichkeit, ein verbindliches und eindeutiges Ich zu bestimmen.“ Hübner, *Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn?*, 173.

439 In einem Brief an Max Rychner von der Redaktion *Wissen und Leben* vollzieht Walser im September 1925 eine Überblendung von Prosastück und Patisserie: „Ich hielt für angebracht, nach Wien, im K. K.-Stil, kund und zu wissen zu tun, Sie hätten gesagt, ich sei etwas wie ein Shakespear des Prosastückli's. In Biel, zu meiner Jugendzeit, ging ich hie und da in die Confiserie Stücker, um Zäner oder Zwänz'gerstückli zu kaufen.“ (BA 2, 142, Nr. 655, undatiert, vermutlich Sept. 1925)

440 Vgl. Silvia Henke, „Eigensinnige Briefe. Zwischen Literatur- und Medienwissenschaft“, in *Weiterlesen. Literatur und Wissen*, hg. von Ulrike Bergermann und Elisabeth Strowick (Bielefeld: transcript, 2007), 174–198.

441 Vgl. dazu den Ausbruch des erzählenden Ich im *Spaziergang* gegen die „verdorbene[n], sensationslüsterne[n] Neuigkeitenschnapper [...], die unglücklich sind, wenn sie nicht fast jede Minute nach niedagewesenen Genüssen lüsten können“ (KWA I.11, 138).

Mermet und Walser ist untergründig erotisch aufgeladen, wird an manchen Stellen explizit, insbesondere was Subordinationsfantasien Walsers angeht.⁴⁴²

Im Zentrum des *Spaziergangs* steht also mit der Szene um Frau Aebi ein als (erotische) Lektüre und Erzählen doppelt besetzter Vorgang. Diese Deutung unterstreicht die Wichtigkeit von Inter- und Intratextualität bei Walser.⁴⁴³ Wie beim Essen, bei dem die ursprünglichen Rohstoffe in der Zubereitung des Gerichts nicht mehr erkennbar sind, so ist hier die Lektüre im Zentrum des *Spaziergangs* verschleiert – im Vorgang des Erzählens werden, wie bei der Nahrungsaufnahme, die Beweismittel vernichtet. Das Essen ist der materielle und mediale Indikator des Erzählens. In dieser Auslegung wird eine zirkuläre, erotische und selbstreferenzielle Bewegung betont: Was durch das Erzählen hergestellt wird, steht wiederum im Zentrum der Geschichte und wird von dieser verwendet.⁴⁴⁴

In Walsers Essensmetaphern sind Lesen, Schreiben und Erzählen also verschränkt. Das Erzählen meint immer auch eine Lektüre, eine Lektüre immer auch das Schreiben. Das zeigen die vielen intertextuellen Verweise, Walsers Technik des Umschreibens und Neuschreibens eigener wie fremder Texte. Als Schreibender produziert er Lesbares und Essbares. Setzt man den *Spaziergang* und die Briefe an Frieda Mermet in Bezug zum frühen Brief von 1897 an Lisa Walser, fällt auf, dass die Relation von Essen und Erzählen, die dort noch als Gegensatz konturiert war, komplexer geworden ist. Wie besonders an der Episode um Frau Aebi deutlich wurde, wird das Essen in das Erzählen integriert. Essen ist hier Bestandteil des Schreibens. Im Folgenden wird zu sehen sein, wie im Prosastück *Auflauf* (1929) Essen und Schreiben noch einmal stärker miteinander verwoben werden.

3.4.3 *Sättigender Hunger. Auflauf*

Im Prosastück *Die grüne Spinne* von 1924/1925, das im Zusammenhang des performativen Erzählens schon besprochen wurde, spielt das Essen ebenfalls eine wichtige Rolle. Am Ende heißt es:

442 Vgl. zu den erotischen Konnotationen Matt, „Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?“, Schuller, „Briefe an Frieda Mermet“. Schuller schlägt eine interessante Lektüre von „lieb“ und „Leib“ vor, die auf die Ambivalenz zwischen Zärtlichkeit und Dinghaftigkeit aufmerksam macht.

443 Die Bedeutung der Revision im Sinn einer Re-Lektüre und eines Wiederschreibens im Frühwerk zeigt: Marc Caduff, *Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016). Für die Mikrogramme, vgl. Walt, *Improvisation und Interpretation*.

444 Vgl. Lukas Gloor, „Robert Walsers Grenzwertigkeit. Erzählen-als-Schreiben in ‚Der Spaziergang‘“, *Colloquium Helveticum* 46 (2017): 179–186.

Es beliebt mir, mit nach Käse duftenden Fingern an diesen hervorragend feinen Zeilen herumzuarbeiten, ich aß nämlich eben ein mit besagtem *Materia* Nahrungsmittel ziemlich reichlich belegtes Brötchen und sog alsdann noch den Saft einer Birne kunstvoll ein und lecke mir nunmehr friedvoll die Lippen [...]. [...] Es muß, es muß diese mit Schlangen umwundene Geschichte nun plötzlich geendet sein, denn es muß gestanden sein, daß ich Sehnsucht nach einem Glas Bier habe, die ich mit unnachsichtlicher Rücksichtslosigkeit ausgleichen will. Dem Leser statte ich für die Geduld, daß er mir sein Ohr während dieser Abwicklung lieh, heißgekochten Dank ab. (KWA VI.1, 13f.)

Hier schließen sich Essen und Erzählen nicht mehr aus, sondern finden simultan statt. Die Sachlage ist ganz konkret – der Erzähler muss während des Erzählens gegessen haben, wie im Nachhinein deutlich wird. Explizit schreibt sich der Text in eine doppelt konnotierte Erzählsituation der Mündlichkeit und Schriftlichkeit ein, indem das Ohr des Lesers angesprochen wird. Eine zusätzliche Komplizierung der mündlichen Erzählsituation findet durch das simultane Essen und Erzählen statt: Mit vollem Mund ist es bekanntlich schwierig deutlich zu reden. Es ist hier also eine inszenierte und gleichzeitig unmögliche Mündlichkeit am Werk.⁴⁴⁵ Das Essen dient zwar auf der *discourse*-Ebene als Abschluss, nicht aber auf der *story*-Ebene. Das Ende des Erzählens wird aus der *Erzählgeschichte*, die hier eine Schreibszenen darstellt, hergeleitet.

Im Prosatext *Auflauf*, am 26.7.1929 im Feuilleton des *Berliner Tageblatts* erschienen, wird das Verhältnis von Essen und Erzählen vor dem Hintergrund einer Poetik des Paradoxen direkt aufgegriffen. Dort heißt es in einer paradoxen Zuspitzung: „Sollte ich nicht den Beweis erbracht haben, dass der Hunger in gewisser Hinsicht vollständiger sättigt, als es das kompletteste Essen imstande ist?“ (KWA III.1, 236) In dieser Darstellung vom sättigenden Hunger findet sich eine weitere Figuration des Erzählens. Es wird sich im Folgenden zeigen, wie Walser im Paradox eine adäquate Aussageform zur Beschreibung seines Erzählens findet. Die poetologische Lektüre und die doppelte Codierung mit Essen und Erzählen werden gleich zu Beginn mit der Benennung eines Gerichts im Titel des Textes etabliert. Im *Auflauf* schwingt zum einen die von Walser häufig verwendete Gattungsbezeichnung des Aufsatzes mit, so dass Gericht und Lektüre überblendet werden. Mit dem ersten Satz des Textes – „Vielleicht wäre ein Strudel besser gewesen.“ (KWA III.1, 236) – wird diese Doppelung des Titels weitergeführt, insofern als der „Strudel“ den Sudel, die Skizze mitdenken lässt. Auch die anschließenden Zeilen handeln von Gerichten – Käseschnitten,

445 Zur Inszenierung des Mündlichen vgl. Roser, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*. Vgl. auch Peter Utz' „Ohralität“, die die Bedeutung des Horchens für die Mündlichkeit betont: Utz, *Tanz auf den Rändern*, 243f. Siehe FN 349, S. 152 oben.

Bratkartoffeln, Würsten –, bis ein Bruch mit der bisherigen Thematik in Aussicht gestellt wird: „Derartiges für Erfordernis haltend, spreche ich von in wundervoll geschriebener Prosa verfasstem Buch, um zugleich alles übrige darüber sorgenvoll für mich zu behalten.“ (KWA III.1, 236) Zunächst scheint der erste Teilsatz („[d]erartiges für Erfordernis haltend“) eine typische Floskel Walsers zu sein, mit der er disparate Elemente verknüpft. Deutet man jedoch die figurative Wendung auf poetologischer Ebene, ergibt sich ein Bezug zur vorhergehenden Beschreibung einer Wurst: „Eine Wurst soll von Umgläntheit blitzen; die Haut muss das Fleisch stramm umsitzen.“ (KWA III.1, 236) Diese Darstellung lässt sich als poetologisch-normative Aussage über das wünschenswerte Verhältnis von Form und Inhalt einer Erzählung verstehen. Das ‚sorgenvolle‘ Schweigen bezieht sich nun als Kritik auf ein Buch, das zwar schön geschrieben ist, aber dem die Form fehlt, dessen „Haut“ das „Fleisch“ eben nicht „stramm umsitze[t]“. Das Essen wird zur Materialisation des Erzählens.

Mit dem Wort „zugleich“ wird die Gleichzeitigkeit verschiedener, auch gegensätzlicher, Bedeutungsebenen betont: Dinge werden gesagt und zugleich verschwiegen. Das Verschwiegene und das Gesagte stehen nebeneinander. Folgende Stelle lässt sich als Manifest des Intuitiven lesen, als Poetik des Nicht-Bewussten, des Verborgenen, welcher die Performanz des Erzählens zugrunde liegt.

Ich nahm mir fest vor, keinem Fräulein, keiner Freundin, keiner Frau, keinem Freund, keinem Kameraden, keinem Kind und keiner Magd mehr ein Wort zu schreiben, da mir dies meiner Ueberzeugtheit nach schaden würde. Vergangene Woche schadete ich mir durch zu starke Unbewusstheitsabwesenheiten. Mitunter verwirren mich meine Klugheiten. Ich nahm mir vor, zurückweichend vorwärtszuschreiten, faulenzend arbeitsam zu sein, mich auf dem Wege der Lieblosigkeit im Gebiet des Liebens auszuzeichnen. (KWA III.1, 236)

Wenn der Erzähler sagt, dass er sich „fest vor[nahm]“, niemandem „mehr ein Wort zu schreiben“, um dann im nächsten Satz zu sagen, dass er sich mit „starke[n] Unbewusstheitsabwesenheiten“ – also durch Bewusstsein – schadete, dann heißt dies, er schadete sich, indem er sich an den Vorsatz hielt und nicht schrieb. Diese Verbindung von Rationalität und Sich-Schaden ist eine ‚verwirrende Klugheit‘, weil in der Regel vom Bewusstsein, von der Vernunft Positives und Produktives erwartet wird, im Falle des Erzählers die vernünftigen „zu starke[n] Unbewusstheitsabwesenheiten“ jedoch schaden.⁴⁴⁶

446 In dieser Formulierung ist ein Bezug zu Sigmund Freuds Psychoanalyse unübersehbar. Walser kannte Freuds Theorie wahrscheinlich aus einzelnen Artikeln. Freuds Sprachtherapie und dessen Sexualitätskonzeption hat in Walsers Werk zahlreiche Spuren hinterlassen, sehr deutlich wird dies etwa im 27. Abschnitt des „Räuber“-Romans, wo der Räuber

Die ‚verwirrende Klugheit‘ ist auch ein retrospektiver Kommentar auf das bisher Geschriebene und in diesem Sinn ein Hinweis auf die Re-Lektüre des Textes. ‚Klug‘ ist die Feststellung, weil der Erzähler Einsicht zeigt und einen Bezug auf den komplexen Zusammenhang von Güte und Unbewusstsein sowie Sich-Schaden und Rationalität herstellt. Die positive Beurteilung des Textes fügt sich in die Poetik des *Auflaufs* ein: Aussagen und Klugheiten kommen erst im freien Spiel des Textes und der Worte zustande. Es ist ein ‚Sich-selber-Lesen‘, das hier vorgeführt wird.

Im Text folgen weitere Beispiele solcher „Klugheiten“, die in ihren Variationen nicht mehr als bloße Paradoxien gelesen werden können, sondern eine Poetik des paradoxen Schreibens formulieren. Gegensätze werden nebeneinander gestellt – zurückweichen/vorwärtsschreiten, faulenzten/arbeiten, Lieblosigkeit/Liebe – und nicht in einer dialektischen Bewegung auf einen logisch sicheren Boden gebracht, sondern sozusagen auf der Ebene ihrer Begegnung mit Bedeutung beladen, die sie in ihrer Gleichwertigkeit bestätigt.⁴⁴⁷ Der eine Teil impliziert den anderen im Akt des Erzählens: Das Ich weicht im Schreiben zurück, der Text wird dennoch länger; es faulenzte beim Arbeiten, da es sich seinem Unbewussten ergibt; Lieblosigkeit ist ein Weg in die Liebe als

dem „Herr[n] Doktor“ davon erzählt, „daß ich mich dann und wann als Mädchen fühle.“ (AdB 3, 112) Eine andere Stelle betrifft die „Sexualautorität“, die dem Räuber einen Brief schreibt, als dieser sich in einem Sanatorium im „Zimmer Nr. 27“ – diese Nummer wird mit Nachdruck genannt und so der Bezug zum Doktor-Kapitel hervorgehoben – befindet (AdB 3, 145). Vgl. zur Psychiatrie: Gisi, „Das Schweigen des Schriftstellers. Robert Walser und das Macht-Wissen der Psychiatrie“. Vgl. auch Kammer, „Walser liest Freud? oder: Was sich zwischen Texten ereignet“. Stephan Kammer hat die Bedeutung des Schlafs in Walsers Poetik hervorgehoben: Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, 141–183.

447 Für dieses Nebeneinander von Gegensätzen findet sich beim Erfinder des Begriffs der Ambivalenz Eugen Bleuler eine pathologisierende Entsprechung – nicht nur unpassend als Diagnose, sondern auch durch den Umstand, dass im *Auflauf* aus der Ambivalenz in der Performanz derselben eine Erzählung entsteht, die ihr eigenes Entstehen, ihr Bedeuten und Nichtbedeuten lustvoll kommentiert und eben nicht statisch in der Ambivalenz verharrt. Laut Bleuler ermögliche es die „schizophrene[] Ambivalenz“ – die zu den „akzessorischen Symptomen“ der „Dementia praecox“ gehöre – „daß Gegensätze, die sich sonst ausschließen, nebeneinander in der Psyche exsistieren. Liebe und Haß gegenüber der nämlichen Person können gleich feurig sein, ohne einander zu beeinflussen (affektive Ambivalenz [...]). Der Kranke will zugleich essen und nicht essen; er tut das, was er nicht will, ebensogut wie das, was er will (Ambivalenz des Willens; Ambitendenz)“. Schließlich nennt Bleuler auch die „intellektuelle Ambivalenz“, die im „[Z]erfließen zu einem Begriffe“ von gegensätzlichen Vorstellungen und Konzepten besteht. Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, 285. Hervorhebung i. O. Vgl. zum Paradox: Bungartz, *Zurückweichend vorwärtsschreiten*.

Zeichen der emotionalen Beteiligung, in welcher auch die Bedeutung der Subordination mitspielen mag.⁴⁴⁸

Vor dem Hintergrund dieser Dynamik ist der eingangs zitierte „Beweis“ zu verstehen, „dass der Hunger in gewisser Hinsicht vollständiger sättigt, als es das kompletteste Essen imstande ist“ (KWA III.1, 236).⁴⁴⁹ Vollständiger als das „kompletteste Essen“ sättigt der Hunger in seiner Verbindung zum Erzählen: In der Lektüre, dem Verspeisen eines Textes, findet das Subjekt Nahrung. Gehen Erzählen und Lektüre Hand in Hand, so auch Hunger und Essen. Das eigentliche Ereignis dieser Texte ist das Erzählen des Textes selbst. Die subversive Performanz ist mit diesem Einschreiben des Erzählverfahrens auf die Spitze getrieben. Im Verlauf von *Auflauf* wird diese Poetik weitergeführt:

Für mich enthält der Journalismus zweifellos Poesie, und wenn ich je Notizen usw. in die Blätter, die die Welt bedeuten, schrieb, so tat ich dies infolge unwiderleglicher Befehlsgebung meines Innenlebens, das hin und wieder von der Idee erfüllt zu sein scheint, Sprechen sei nützlich und Mitteilbarkeit schön. (KWA III.1, 237)

Das „Innenleben[]“ veranlasst den Erzähler zu schreiben. Diese Poetik ist keineswegs als zufallsgesteuertes, quasi dadaistisches, bedeutungsloses Schreiben konturiert, sondern versteht sich durchaus als „nützlich“ und „schön“. „Nützlich“ ist der Text insofern, als er eine Aussage macht, wenn sie auch nicht klar ist und vielleicht, wie im *„Räuber“-Roman*, bedeutet, dass aus ihr „absolut nichts gelernt werden kann“ (AdB 3, 15). Passend zu dieser Wendung kritisiert der Erzähler in *Auflauf* Autoren, die eine „zu üppige Bildungsfülle“ (KWA III.1, 237) tragen. Ein Text muss über einen „Mangel an

448 Vgl. dazu Peter Utz, der in diesem Zusammenhang eine Differenz zu Franz Kafka ausmacht: Er sieht bei Walser die Bewegung und Performanz im Vordergrund und betont bei Kafka das Paradox: „In ihrer Häufung entlassen Walsers Paradoxe den Leser allerdings leichter aus der Zange des Widerspruchs als die Paradoxe Kafkas. Doch dadurch werden sie auf ihre Weise als Figuren einer labyrinthischen Bewegung lesbar. Denn in der fortwährenden Verschiebung jener Bilder, in denen sich die Paradoxie konstituiert, bleibt der Diskurs für weitere Assoziationen des Lesers offen; ein paradoxes Bild löst das andere zwar nicht auf, aber ab. [...] Statt den Leser in die Enge des Begriffs zu treiben, treiben die Widersprüche in Walsers Texten ihren Leser in die Weite einer fortwährenden Bilderflucht und induzieren so eine endlose Bewegung.“ Utz, *Tanz auf den Rändern*, 411.

449 Die Ironie darf nicht übersehen werden, nennt der Erzähler sein Prosastück doch selbst eine „immens korrekte Posse“ (KWA III.1, 237), die denjenigen, die „Appetit auf ein Lächeln“ haben, mitgeteilt wird. In „Posse“ mag auch die „Sauce“ mitschwingen. Der Aussagegehalt bleibt, wie bei *Einmal erzählte Einer* und dem *Heißen Brei*, ambivalent.

Wissen“ (KWA III.1, 237) verfügen, um einen Sinn zu haben.⁴⁵⁰ Vor diesem Hintergrund ist auch der Schluss der Mikrogramm-Fassung des *Auflaufs* zu verstehen, der für die Publikation im *Berliner Tageblatt* gestrichen wurde. Nach Erwähnung der Transformation des verspeisten Apfelaufaufs durch die Verdauung – „auf dem Weg nach Hause wollte sich der eßbare Auflauf in einen Auflauf ungenießbarer, weil unerfreulicher Natur verwandeln“ (AdB 6, 561) – heißt es in der Mikrogramm-Fassung resümierend:

Ach, wie viel schöner ist es, etwas zu spielen als bloß etwas zu sein. Im Sein lag[en] mir die Worte wie erkrankt im Bett, im Spielen lebten sie wieder auf, wurden neu. Ist dies die Ursache, weshalb ich nicht zu sagen vermag, wie ich bin? Hier offenbart sich's, dort nicht. Um vor mir zu fliehen, um dem Michfindenmüssen auszuweichen, lief ich weit herum, zwecklos. Im Spiele(n) fand ich die Erweiterung meiner Eigenart, die sich öffnete, wenn sie sich nicht durch mich beobachtet sah. (AdB 6, 561)⁴⁵¹

Mit Nachdruck wird die Bedeutung des Spiels hervorgehoben. Im dynamischen, assoziativen Spiel, in dem die Dinge nicht denotiert werden, sondern den Worten, Materialien und Erzählelementen eine nicht kontrollierende, sondern freie, auch paradoxe Bedeutungskonstruktion zugestanden wird, fühlt sich der Erzähler bei sich. Die Worte liegen „wie erkrankt im Bett“, wenn sie in ihren herkömmlichen Bedeutungskontexten verwendet und in die üblichen Erzählformen gepresst werden, die Walser, wie gezeigt, vielfach zitiert, um neue Formen zu finden. Erst wenn sie aus der Last der „Bildungsfülle“, die auch diesem Kontext zuzurechnen ist, befreit werden, werden sie lebendig, interessant und in diesem Sinn auch sättigend. Die Art und Weise, wie die Sätze im *Auflauf* und auch in vielen anderen Texten verknüpft sind, die exzessiv betriebene Mehrdeutigkeit der Worte und das ständige Unterlaufen des eigenen Erzählverfahrens ermöglichen dem Text, Lebendigkeit im Prozess des Erzählens zu entfalten.⁴⁵²

450 „Ueberproduktion in bezug auf Erziehung kommt vielleicht irgendwelcher Belastetheit gleich. Beispielsweise könnte vorkommen, dass das Theaterstück eines Dramatikers, auf dessen Achseln eine zu üppige Bildungsfülle ruht, nicht über einen artigen, willkommenen Mangel an Wissen verfügte, weshalb es entweder überhaupt nicht aufgeführt würde oder, zur Aufführung gebracht, gewissermassen immerhin äusserst respektabel durchfiele.“ (KWA III.1, 237)

451 Die runden Klammern verweisen hier auf Varianten der Entzifferung, die serifenlose Type auf unsichere Entzifferung gemäß AdB. Vgl. „Editorische Eingriffe und gestrichene Stellen“ im Anhang in AdB 6, 712.

452 Vielzitiert ist die Wendung aus dem Prosastück *Meine Bemühungen*: „Wenn ich gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte, so sah das vielleicht für Erzernsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der

In dieser Prekarität des Erzählens stellt sich die Frage, ob *Auflauf* seinem formulierten Ideal der ‚strammen‘ Entsprechungen von Form und Inhalt genügt. Dass es sich beim *Auflauf* um einen Text handelt, der gerade keiner Systematik nachkommen will, ist offensichtlich. Die lebendige Dynamik des Textes kann jedoch als narrative Form verstanden werden. Die passende Form ist gleichsam ein Erzählverfahren, das die Genese des Textes im Text spiegelt und so auf sein fortlaufendes Entstehen referiert. Diese Form korrespondiert mit dem Inhalt, der im Erzählprozess entsteht und seinerseits auf der *story*-Ebene auf die eigene Prekarität Bezug nimmt.

In der Fassung, die im *Berliner Tageblatt* publiziert wurde, endet der Text ohne die Ausführungen zum Apfelkuchen, dessen Verdauung und den grundsätzlichen Überlegungen zum Spiel. Es heißt lapidar: „Mein heutiges Abendessen bestand aus Apfelaufwurf.“ (KWA III.1, 238) In der Bezugnahme auf den Titel und den Anfang des Prosastücks wird für das *Tageblatt* im Gegensatz zum Mikrogramm ein klassisches Ordnungselement zitiert. Der Inhalt wird durch eine äußere, aufgesetzte Klammerung umfasst, die Poetologie zurückgebunden, der Aussagegehalt umso mehr im Spielerischen gehalten, als dieses Spielerische nicht ausgesprochen wird.

3.5 Souveränität des befreiten Erzählens. Fazit

Bei Robert Walser wird das prekäre Erzählen hauptsächlich durch drei Verfahren erzeugt: Ambivalentes Verwenden von Erzählen und Beschreiben, Digression und Performanz. Erzählen orientiert sich in der Erzählen-Bild-Relation weniger an einer bestimmten Struktur von Kausalität und Ereignis, als vielmehr an der Haltung des Erzählers zum bildnerischen Motiv. Dieser Bezug zum Bild ist wichtiger als die Erzählhaftigkeit des Bilds. Das Bild wirkt dabei auch bei der Auflösung der konventionellen Narrativität mit. Die diachrone Entwicklung von Walsers Erzählen lässt sich auch anhand des Grads der Integration der Texttypen Beschreibung und Erzählung im chatmanschen Sinn darlegen: von der eher aufgesetzten metaleptischen Struktur des Frühwerks bis hin zur strukturellen Verwobenheit in der Berner Zeit.

Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.“ (SW 20, 429f.) Vgl. dazu Wolfram Groddeck, „Versuch, ein Selbstbildnis herzustellen“. Ein philologisch-poetologischer Kommentar zu Robert Walsers Prosastück ‚Meine Bemühungen‘, in „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. *Autobiographie und Autofiktion*, hg. von Elio Pellin und Ulrich Weber (Göttingen, Zürich: Wallstein, Chronos, 2012), 29–53.

Das zweite dominante Verfahren des prekären Erzählens bei Walser ist die Digression. Dieses Verfahren wird insofern radikalisiert, als es keine bloß temporäre Abschweifung ist, die wieder zu einem narrativen Hauptstrang zurückfindet. Digression ist ein formales Verknüpfungsprinzip: Die Erzählelemente (Szenen, Episoden, Figurenreden, Themen) werden im Sinn einer Kontiguität des Raums und der Erzählstimme aneinandergereiht. Präsent ist es in den Figurationen des Aufschiebens, des Ausweichens und Abweichens präsent. Auf diese Weise weicht Walsers Erzählen in verschiedenen Dimensionen von etablierten Ordnungen ab: Die Figuren halten sich nicht an bürgerliche oder kleinstädtische Normen, die Narration entspricht nicht den Erzählkonventionen und schließlich wird auch vom Prinzip der verbindlichen Ordnung und Form überhaupt abgewichen.

Dies führt zum dritten zentralen Verfahren: der Performanz. Walsers Texte erzeugen ihre Ordnung prozessual im Changieren zwischen Erzählillusion und Illusionsdurchbrechung. Auf vielfältige Weise gestalten metanarrative Kommentierungen die Erzählung als autopoietisch im Akt des Erzählens erzeugt. Innerhalb dieser Struktur können wiederum andere Modelle etabliert und etwa retrospektiv erzählende Erzählsituationen dargestellt werden. Dieses prekäre Erzählen ist beweglich, prozessual, kontingent und kann sich so gleichsam eigene Regeln setzen. Aus dieser Prekarität erwächst eine neue Souveränität, die nicht in der Kontrolle des Erzählers über die *story* zu verorten ist, sondern in der Befreiung des *discourse* von Ordnungs- und Kontrollzwängen.⁴⁵³ Auch inhaltlich findet das prekäre Erzählen Ausdruck in zahlreichen Figurationen. Essen als Figuration des Erzählens bietet Raum für die komplexen Verschränkungen von Selbstreflexion und Erzählen, Zwang wie Befreiung der Erzählung. In diesem Sinn wird das prekäre Erzählen zu einem befreiten Erzählen.

453 Walsers Erzählweise muss also keineswegs über Negationen und Mangelerscheinungen beschrieben werden. Ausschließlich negativ charakterisiert es Andres: „Informationsgehalt, Bedeutung und Sinn reduziert Walser auf ein Minimum: kaum Handlung, keine Figurenkonstellationen, keine Entwicklung. An deren Stelle setzt er eine Fülle von Motiven und Stoffen, die auftauchen und wieder verschwinden, weil kein Rahmen sie hält und kein Thema sie begrenzt.“ Andres, *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, 51. Und: „Disparate Einzelmomente werden aneinandergereiht, ohne den Eingriff eines selektierenden und interpretierenden Subjekts. [...] Alles erscheint ohne Zusammenhang als eine Anhäufung indifferenter Stoffe.“ Andres, 53. Bezogen auf den „*Räuber*“-Roman: „Der Räuber-Roman [sic] erzählt keine Geschichte.“ Andres, 145.

Vgl. auch Andrea Hübner: „[I]ndem die Elemente der Histoire ihren Discours widerspiegeln, verlieren sie ihren Eigenwert und stellen sich somit ebenfalls in den Dienst der Verweigerung eines konsistenten [sic] und in sich abgeschlossenen Plots, wie ihn der Leser der traditionellen Trivilliteratur erwartet.“ Hübner, *Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn?*, 129.

Unmögliches Erzählen. Franz Kafkas *Der Bau*

Ordnung ist ein zentrales Thema in Leben und Werk Franz Kafkas.⁴⁵⁴ Kann Theodor Fontane als Vertreter von Ordnung gelten und Robert Walser als Experte des Unordentlichen, so befindet sich Kafka – sowohl biografisch wie in seinem Werk – im Brennpunkt sich ausschließender Ordnungen. Die Erwerbstätigkeit und die Literatur, die Zweifel an seinem Vermögen und die Ansprüche an sich, die Erwartungen der Herkunft und der eigene Lebensentwurf, das säkulare Judentum seiner Familie, der Druck der Assimilation und die ‚ostjüdische Inspiration‘ in der Figur des Schauspielers Löwy – dies alles waren gegensätzliche Ordnungen, deren Reibung Kafka in einer Zeit auszufragen hatte, in der die zunehmenden historischen Veränderungen eine tiefgreifende Verunsicherung der Ordnung und deren Verlässlichkeit bewirkte. Nicht zuletzt war Prag, wo Kafka den Großteil seines Lebens verbrachte, von Prozessen der Desintegration geprägt.⁴⁵⁵ In seiner Tätigkeit als Jurist in der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt in Prag war Kafka selbst direkt daran beteiligt, Ordnung zu schaffen, indem er Verhaltensrichtlinien für die versicherten Arbeiter konzipierte. Die Bürokratisierung als groß angelegter und entschieden

454 In diesem Kontext verortet auch Peter-André Alt das Projekt seiner Kafka-Biografie: „Zentrale Aufgabe dieses Buchs ist es daher, die Prägungen zu beschreiben, die das Leben durch die imaginären Welten der Poesie und die Formen ihrer inneren Ordnung empfangen hat. Erst die Einsicht in die literarische Konditionierung der Erfahrung erschließt das geheime – keineswegs mythische, vielmehr bewußt produzierte – Gesetz, das Kafkas Vita machtvoll regiert. In ihr existieren keine einfachen Lösungen, sondern nur Paradoxien und dialektische Verstrickungen, denen traditionelle Mythen wie das Bild vom asketischen, lebensängstlichen Schriftsteller so wenig gerecht werden wie ihre programmatischen Entzauberungen.“ Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie* (München: C. H. Beck, 2005), 15.

455 Die allgemeine Entwicklung Prags beschreibt Ernst Pawel in seiner Biografie zu Kafka wie folgt: „But the old order, with its timeless patterns and steady pace, was rapidly disintegrating. The rural community, where a man's roots reached back for generations, and where he was both trapped and protected by an intricate network of lifelong entanglements, crumbled under the onslaught of industrialization and urbanization.“ Ernst Pawel, *The Nightmare of Reason. A Life of Franz Kafka* (London: Harvill Press, 1984), 21. Pawel bezieht sich hier vorerst auf das frühe 19. Jahrhundert, das durch das Aufkommen der Nationalstaaten geprägt wurde und präzisiert diese Bewegung für die Lebensbedingungen und die Herkunft Kafkas. Allgemein lässt sich diese Beschreibung auf die Jahrhundertwende und darüber hinaus als eine Situation der Umbrüche von Ordnungen beziehen.

ausgeführter Ordnungsversuch erlebte und förderte Kafka in seiner Funktion in gewissem Sinn also mit.⁴⁵⁶ Auch die Ordnungen des bürgerlichen Lebens und des Künstlerlebens standen in Konflikt zueinander: Zum einen verfolgte Kafka den Versuch, sich durch eine Heirat bürgerlich zu etablieren, zum anderen war da die Hinwendung zum asketischen Leben als Schreibender. Dieser Konflikt war eines der zentralen Themen im Briefwechsel mit Felice Bauer.

Wie Robert Walser gilt Kafka als Autor, bei dem Leben und Werk eins sind.⁴⁵⁷ In der Selbstdarstellung verschmilzt die Identität mit der Literatur, wie es Kafka im vielzitierten Brief an Felice Bauer formuliert: „Ich habe kein litterarisches Interesse sondern bestehe aus Litteratur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein.“⁴⁵⁸ Dass dieser enge Bezug von Leben und Werk nicht autobiografisches Schreiben nach sich ziehen muss, versteht sich von selbst. In seinem Werk zeigt er sich geradezu besessen von Ordnungen, deren Darstellung und Verhandlung, in genussvoller bis sadistischer Elaboration, in vielen Texten im Zentrum stehen.

Schon in *Das Urteil* (1913) wird eine mächtige Ordnung des Vaters beschrieben.⁴⁵⁹ *Die Verwandlung* (1916) erweitert und variiert die Ordnung des Vaters um das Familiengefüge, die Arbeitswelt, die Opposition von Mensch und Tier. Auch die räumliche Ordnung, die beim *Urteil* ebenfalls eine wichtige Rolle

456 Zur Funktion der Bürokratie bei Kafka, insbesondere auf den *Bau* bezogen, vgl. Richard Heinemann, „Kafka's Oath of Service: ‚Der Bau‘ and the Dialectic of Bureaucratic Mind“, *PMLA* 111, Nr. 2 (März 1996): 256, <https://doi.org/10.2307/463105>.

457 Für eine Übersicht über die Biografien zu Franz Kafka: Christian Klein, „Kafkas Biographie und Biographien Kafkas“, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Oliver Jahraus und Bettina von Jagow (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008), 18–36. Klein stellt fest: „Wer Kafka liest, so der Eindruck, setzt sich immer auch mit dessen Biographie auseinander.“ Klein, 17.

In Bezug auf Robert Walser schreibt Lucas Marco Gisi: „Robert Walser ist in seinem Werk in geradezu paradoxer Weise gleichzeitig äußerst präsent und vollkommen verborgen. Dass Leben und Werk in seinem Fall derart ineinander zu greifen scheinen, ist nicht bloß die Folge einer Rezeptionshaltung, die Texte und Biographie kurzschließt, sondern selbst Effekt eines spezifischen Darstellungsverfahrens. Dies äußert sich vor allem darin, dass dieser Bezug – mal affirmativ, mal abwehrend – in Walsers Texten selbst ständig thematisch wird.“ Gisi, „Leben und Werk“, 1.

458 *Brief 590 an Felice Bauer in Westerland auf Sylt, 14.8.1913*, in: Franz Kafka, *Briefe. 1913–März 1914*, in *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born u. a., Bd. hg. von Hans-Gerd Koch (Frankfurt am Main: Fischer, 1999), 261.

459 *Das Urteil* wurde im von Max Brod herausgegebenen Band *Arkadia. Jahrbuch für Dichtkunst* bei Kurt Wolff in Leipzig veröffentlicht, wo auch Walser mit vier Texten vertreten war. Walser dürfte *Das Urteil* also gekannt haben; in den *Wanderungen* schreibt Seelig, Walser habe auf Seeligs Bemerkung, er habe „seine Beliebtheit in Prag wohl auch Franz Kafka zu verdanken“ kaum reagiert: „Aber Robert winkt ab; er kenne Kafkas Werke kaum.“ Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, 54f.

spielt, wird im Grundriss der Wohnung der Familie Samsa weiter differenziert. Der *Brief an den Vater* (verfasst 1919) ist eine Analyse und Modellierung der patriarchalischen Ordnung hinsichtlich der Beziehung zwischen Vater und Sohn.

Die Erzählung *In der Strafkolonie* modelliert den Konflikt zwischen der Ordnung des alten und des neuen Kommandanten. Durch den fremden Reisenden werden sie als kolonialistische Ordnungen lesbar.⁴⁶⁰ Der Apparat, Repräsentant der alten Ordnung, soll nach Aussage des alten Offiziers absolut gerecht sein, da er den Richtspruch in den Körper des Verurteilten ritzt, so dass dieser dadurch seine Schuld erkennen soll. Als der Reisende die Bitte ablehnt, für die Maschine beim neuen Kommandanten Partei zu ergreifen, liefert sich der alte Kommandant selbst der Maschine aus. Doch deren mechanische Objektivität versagt, sie zerfällt und tötet ihn, ohne einen Schuldspruch in den Körper einzuritzen. Die Maschine als Meta-Metapher, Machtapparat und totalitäre „Schreckenssignatur des 20. Jahrhunderts“ wird in ihrer Fähigkeit, Ordnung zu schaffen, zu erzwingen und zu unterbinden, in großer Effektivität dargestellt.⁴⁶¹

Die Ordnungsproblematik wird bei Kafka dominant in der räumlichen Gestaltung aufgegriffen. Insbesondere in der Architektur und Topografie von Landschaften zeigt sich die doppelbödige Anlage, die Ordnung erzeugt und gleichzeitig aufhebt.⁴⁶² Das verwinkelte Gerichtsgebäude des Romanfragments *Der Proceß* (verfasst 1914/1915, posthum erschienen 1925) etwa dient mit seinen komplizierten Strukturen als Spiegelung des Prozesses, dem K. unterzogen wird. Die bürokratische und juristische Ordnung wird gleichsam in der Architektur wirksam. In *Das Schloß* (verfasst 1922, posthum erschienen 1926) wird das Dorf dem Schloss programmatisch gegenübergestellt. Die Überwindung der Grenze zwischen Dorf und Schloss gelingt nur Ausgewählten. Regelmäßig werden jedoch auch diese Grenzziehung und die Zuordnung der Figuren zu einer der Seiten untergraben und verunsichert. Auch die Darstellung von Innenräumen ist undurchsichtig, zuweilen labyrinthisch und

460 Paul Peters, „Witness to the Execution: Kafka and Colonialism“, *Monatshefte* 93, Nr. 4 (2001): 401–425. Vgl. zum Aspekt der Ethnologie Gerhard Neumann, *Franz Kafka – Experte der Macht*, Edition Akzente (München: Hanser, 2012), 195–218.

461 Alexander Honold, „In der Strafkolonie“, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008), 477.

462 Vgl. „Wenn man einmal darauf aufmerksam geworden ist, dann gehen einem die Augen auf: Franz Kafkas ganzes Werk ist durchzogen von Vorstellungen und Argumenten der Architektur.“ Gerhard Neumann, „Chinesische Mauer und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen“, in *Kafka-Lektüren* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2012), 482, <https://doi.org/10.1515/9783110288759>.

bringt die Differenzierung von Innen und Außen, aber auch von Raum und Raumwahrnehmung durcheinander.

Diese Teilung des Raums in zwei Bereiche mittels Grenzziehung, die scheinbar eine stabile Ordnung etabliert, wird in zahlreichen Texten Kafkas dekonstruiert. Ein Beispiel ist Kafkas *Eine kaiserliche Botschaft* (1919), bzw. der posthum veröffentlichte Text *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (1931), in dem eine ins Unendliche verräumlichte und verzeitlichte Grenzziehung dargestellt wird: Innen und Außen werden einerseits inszeniert und andererseits verunsichert.

Häufig wird gerade in den Kurztexten eine dynamisierte Umkehrung der Ordnung zum eigentlichen Thema. In *Auf der Galerie* (1919) wird zunächst eine Differenzierung zwischen Täter (Zirkusdirektor und Chef) und Opfer (Kunstreiterin) in einem Konditionalsatz etabliert, die dann verunsichert wird. Dadurch wird die erzählte Geschichte ambivalent. Die Destabilisierung von Ordnung wird nicht zu einer neuen Ordnung fixiert, sondern im Unbestimmten belassen. Die Bildlichkeit Kafkas ist auch in diesem Fall nicht statisch, sondern entfaltet eine implizite narrative Dynamik.⁴⁶³

Dem zentralen Thema Ordnung nimmt sich Kafka im ‚Bau‘-Konvolut in geradezu programmatischer Weise an: In *Der Bau* ist die räumliche Metapher für die Ordnung sozusagen exklusiv aktiv als Reflexion der eigenen Erzählordnung. Das zentrale Wort „Bau“, das in der Erzählung unzählige Male vorkommt, zeigt dies in seiner Vieldeutigkeit an: Unter anderem bedeutet Bau auch Konstruktion und Struktur.⁴⁶⁴ Der Begriff steckt gleichsam die Vieldeutigkeit des Textes ab und veranschaulicht die ambivalente Position, in der sich der Erzähler in seinem Bau befindet.

Das ‚Bau‘-Konvolut endet mit einem abgebrochenen Satz am Ende eines vollgeschriebenen Blattes, den Max Brod in seiner Ausgabe durch einen minimalen, aber wirkungsvollen Eingriff vervollständigte. Dies führte zur Annahme, beim Text handle es sich um ein Fragment.⁴⁶⁵ Geschrieben hat Kafka

463 Vgl. dazu etwa Hans Hiebel in Bezug auf den *Proceß*: „Das Romanfragment *Der Proceß* ist gewissermaßen nichts weiter als die Ausweitung einer Parabel, der ‚Legende‘ *Vor dem Gesetz* [...]. Kafkas Metapher des ‚Gerichts‘ bzw. ‚Prozesses‘ ist eine verdichtete bzw. sukzessive von Sinnbeziehung zu Sinnbeziehung ‚gleitende‘ Metapher.“ Hans H. Hiebel, „Der Proceß / Vor dem Gesetz“, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008), 456.

464 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, „Bau“, in *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (Leipzig, 1853), <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=bau>.

Siehe Kap. 4.1.2 Ambivalenz in der Differenzierung, S. 207ff. unten.

465 Vgl. dazu Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Appartband*, in *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born u. a., Bd. hg. von Jost Schillemeit (Frankfurt am Main: Fischer, 1992), 142. Es gibt zahlreiche Spekulationen

den Text zwischen Ende November 1923 und Ende Januar 1924.⁴⁶⁶ Erschienen ist er erstmals 1928 in der Zeitschrift *Witiko* unter dem Titel *Der Bau* und anschließend in Max Brods 1931 zusammengestelltem Sammelband aus Kafkas Nachlass.⁴⁶⁷

Wie eng Kafkas Architektur mit der Ordnung und den Institutionen zusammenhängt, zeigt Rüdiger Campe in seiner Studie zum Institutionenroman. Er legt dar, wie Architektur und Topografie die Institution und ihre Vertreter auszeichnen.⁴⁶⁸ In *Der Bau* gibt es eine Reduktion auf das räumliche Moment und dessen Implikationen. Ordnung wird dabei als etwas hochgradig Prekäres dargestellt, das in ihrer Herstellung fortlaufend unterwandert wird. In Kafkas

zum Fortgang des Textes. Dora Diamant, die letzte Partnerin Kafkas, gab laut Max Brod an, der Text hätte in einen Kampf zwischen dem Erzähler und dem anderen Wesen gemündet: „Die Arbeit war vollendet; es fehlt in den erhalten gebliebenen Blättern nicht mehr viel bis zum Schluß gespannter Kampfstellung in unmittelbarer Erwartung des Tieres und des entscheidenden Kampfes, in dem der Held unterliegen wird.“ Max Brod und Hans-Joachim Schoeps, „Nachwort“, in *Franz Kafka. Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Max Brod und Hans Joachim Schoeps. Originalgetreuer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1931* (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2008), 261. Man beachte auch hier die Unentschiedenheit, ob es nun zu einem Kampf kommt oder ob der Erzähler „in Erwartung“ des Kampfes verharrt und die Niederlage eine bloße Möglichkeit ist.

Dagegen betont Britta Maché die Wichtigkeit, diese biografischen Informationen mit einzubeziehen. Vgl. Britta Maché, „The Noise in the Burrow. Kafka's Final Dilemma“, *The German Quarterly* 55, Nr. 4 (1982): 526–540, <https://doi.org/10.2307/404637>.

466 Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Appartband*, 143ff.

467 Franz Kafka, *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Max Brod und Hans Joachim Schoeps. Originalgetreuer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1931*, hg. von Max Brod und Hans-Joachim Schoeps (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2008).

468 „Sie [die Institution] setzt an die Stelle des Wesens des Menschen, das sich nicht selbst genügt, den Kunstbau ihrer Gehäuse und Strukturen.“ Campe, „Kafkas Institutionenroman. Der Proceß, Das Schloß“, 200. Die Institution ist eng verknüpft mit der Topografie: „Mit der Topographie – der Beobachtung ihres Innen und Außen, dem Verlauf der Grenze und den Regeln des Übertritts – ist man ganz bei der Institution selbst angelangt. In ihrer Topographie manifestiert sich die Institution als sie selbst.“ Campe, 204.

Den Zusammenhang von Figuren und Institutionen heben auch Simons und Höcker hervor: „Institutionen bedürfen der Vertreter, Grenzwächter, Türhüter, Ratgeber und Sekretäre, um ihre Ordnungen zu entfalten. Gerade diesen Figuren schenkt Kafka seine Aufmerksamkeit. Sie dienen einerseits der Institutionenbildung, andererseits scheinen sie diesen Institutionen selber gar nicht anzugehören. [...] Kafkas Texte sind Institutionengeschichten.“ Oliver Simons und Arne Höcker, „Kafkas Institutionen. Einleitung“, in *Kafkas Institutionen*, hg. von Oliver Simons und Arne Höcker (Berlin, Boston: transcript, 2007), 12.

Bau wird nicht nur auf Kontingenz reagiert, sie wird kontinuierlich selbst erzeugt.⁴⁶⁹

Vierzehnmal taucht das Morphem „Plan“ in der Erzählung auf. Wie der Begriff *Bau* ist auch *Plan* vieldeutig und wird in verschiedenen Bedeutungskontexten verwendet. Der *Plan* ist als Tätigkeit avisiert – der Erzähler plant einen Tunnel zu bauen – sowie als materieller *Plan* im Sinn einer Karte oder eines Bauplans. Auf der einen Seite meint *Plan* also eine in die Zukunft gerichtete Handlungsabsicht, auf der anderen eine materielle oder bloß gedachte Beschreibung. Die Begriffe *Plan* und *Bau* konnotieren jeweils die Bedeutung von Struktur und Ordnung. Der Bauplan kann auch auf das Bauen des *Plans* referieren, wie auf den *Bau* als Text. Mit diesen beiden zentralen Begriffen in *Der Bau* sind wichtige Eckpunkte der Erzählung abgesteckt. Pläne entwerfen und verwerfen sowie das Bauen sind zentrale Geschäfte des Bau-Bewohners und Erzählers.⁴⁷⁰

Im Folgenden wird die Darstellung von Ordnung anhand des *Baus* und seiner Topografie, zentraler Differenzierungen und der Funktion des *Planens*

469 Die Ambivalenz der Architektur des *Baus* hat Friedrich Kittler deutlich herausgestellt. In seiner Lektüre des *Bau* vertritt er die These, dass der *Bau* an die Schützengräben des Ersten Weltkriegs gemahnt. Diese Interpretation, die auf einem engen Bezug zu Kafka als Person beruht, widerspricht der hier vertretenen, eher auf das Formale ausgerichteten Interpretation nicht. Kittlers inhaltliche Konkretion zeigt vielmehr, welche Ordnung sich im Text manifestiert: die Ambivalenz zwischen Leben und Tod, Freund und Feind sowie eine architekturelle Ordnung des Grabens, welche auch als Schreibmetapher wirksam ist. Vgl. Wolf Kittler, „Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg. Franz Kafka und der 1. Weltkrieg“, in *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, hg. von Jochen Hörisch und Michael Wetzell (München: Wilhelm Fink, 1990), 289–309.

470 Vgl. dazu auch die Interpretation des *Baus* als Metapher für den Schreibvorgang selbst: „It is compelling to think that Kafka has coded in the metaphor of the burrow his ‚house of art‘ – an imaginary lodging for his being-a-writer (*Schriftstellersein*). The connection is strengthened by the link between the scratching, digging activity (*scharren*) of the burrowing creature and the act of writing (*schreiben*) [...]“. Stanley Corngold, *Franz Kafka. The Necessity of Form* (Cornell: Cornell University Press, 1988), 282. Hervorhebung i. O. Corngold sieht im *Bau* also gleichsam einen *Bau* für Kafka selbst, eine Beschreibung von Kafkas Schreiben, mithin eine Metapher für sein Werk selbst.

Vgl. dazu auch Schmitz-Emans: „Als späte große Allegorie über das (Autor-)Ich und die (Schreib-)Arbeit knüpft *Der Bau* zwar an die Thematik vieler, ja aller vorangegangenen Werke an; sie alle sind in hohem Maße autoreferentiell. Das Thema verdichtet sich hier aber besonders. Schreiben bedeutete einst, Schriftspuren in eine Grundfläche einzugraben; vor allem über das griechische Wort ‚graphein‘ läßt sich eine etymologische Verbindung zwischen ‚graben‘ und ‚schreiben‘ herstellen.“ Monika Schmitz-Emans, „Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt“, *Zeitschrift für Germanistik* 3, Nr. 3 (1993): 528. Vgl. dazu auch Bettine Menke, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka* (München: Wilhelm Fink, 2000).

untersucht. Auf dieser Basis kommt das Erzählen als Ursprung dieses Raums selbst in den Blick, wobei sich insbesondere die prekäre Zeitordnung herausstellen wird. Die Analysen werfen Licht auf die Problematik des Ereignisses und der Erzählsituation, die zum Schluss in der Performanz aufgeht.

4.1 Figurationen von Ordnung. Vom Bauen und Planen

Auf inhaltlicher Ebene wird Ordnung im Text durch die Thematisierung binärer und mehrteiliger Unterscheidungen in den Fokus gerückt. Zahlreiche Merkmale, die im realen kulturellen Bezugsrahmen zentrale Bedeutung für die Beschreibung einer Identität haben, entziehen sich in *Der Bau* durch ambivalente Bewertung einer Zuordnung. Dies gilt für den Erzähler, den Bau und die Bedeutung des Planens. Auf diese Weise wird die Ordnung in verschiedenen Hinsichten und auf mehreren Ebenen prekariert, weil keine verlässlichen Zuschreibungen getroffen werden können.

4.1.1 *Die Architektur des Baus*

Für die Ordnungsfiguration des *Bau* ist die Architektur zentral.⁴⁷¹ Bezeichnend ist, dass sich kaum verlässliche Informationen zum Bau finden lassen und er nur punktuell und mit zahlreichen Widersprüchen beschrieben wird. Der Bau verfügt über einen einzigen Zugang, der durch eine mit Moos überwachsene Falltür verborgen ist.⁴⁷² Unter der Falltür entfaltet sich ein Labyrinth, das aus

471 Damit ist natürlich immer auch die Architektur der Sprache gemeint. Schmitz-Emans arbeitet Parallelen zwischen Kafka und Mauthner heraus: „Jeder Sprecher ist durch seine Sprache vereinzelt, und Verständigung ist unmöglich, da es letztlich nur Individualsprachen gibt; die Sprache besteht aus Metaphern, verfehlt zwangsläufig das Wesen der Dinge und führt jeden irre, der sich auf sie verläßt.“ Schmitz-Emans, „Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt“, 530f.

472 Deleuze und Guattari betonen in ihrer einflussreichen Lektüre Kafkas die selbstreflexive Ebene als eine Befreiung des Signifikanten: „Der Bau in der gleichnamigen Erzählung scheint zwar nur einen Eingang zu haben; allenfalls denkt das Tier an die Möglichkeit eines zweiten, bloß zur Überwachung. Aber das ist eine Falle, aufgestellt vom Tier und von Kafka selbst; die ganze Beschreibung des Baus dient nur zur Täuschung des Feindes. [...] Das Prinzip der vielen Eingänge behindert ja nur das Eindringen des Feindes, des Signifikanten; es verwirrt allenfalls jene, die ein Werk zu ‚deuten‘ versuchen, das in Wahrheit nur experimentell erprobt sein will.“ Deleuze und Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* [franz. 1975], 7.

Weitere Eingänge werden nicht erwähnt, was jedoch nicht beweist, dass es keine weiteren geben kann. Zu bedenken ist, dass die vielen Schächte des „Kleintiers“ irgendwo Eingänge aufweisen können. Insofern ist die These der vielfachen Eingänge von Gilles Deleuze und Félix Guattari doch nicht so leicht von der Hand zu weisen, wie

den „Anfangszeiten des Baues“ (B 626)⁴⁷³ stammt. Anschließend führt der „erste[] Gang“ (B 598) zum Zentrum, das sich „[n]icht ganz in der Mitte des Baues“ (B 580) befindet, dem „Burgplatz“, einer großräumigen Höhle, in der der Ich-Erzähler seine Vorräte aufbewahrt. Vom Burgplatz gehen zehn weitere Gänge ab, die in einem Abstand von hundert Metern jeweils zu mehr als fünfzig Plätzen führen, an denen das Erzähler-Ich stets alternierend zu schlafen pflegt. Neben diesen Gängen gibt es weitere „Kreuz- und Quergänge“ (B 584).

Diese Beschreibungen scheinen auf den ersten Blick selbsterklärend zu sein, bergen jedoch viele Unklarheiten. Sie wirken, als seien sie wie die Falltür zur Tarnung des eigentlichen Baus angelegt. Es ist beispielsweise nicht klar, ob die „Kreuz- und Quergänge“ (B 584) Verbindungswege zwischen den anderen Hauptgängen oder die Hauptgänge selbst sind. Ungesichert ist auch die Anzahl der Gänge, da der Standpunkt, von dem aus gezählt wird, nicht genannt wird. Es heißt einzig: „Wenn ich auf dem Burgplatz stehe, umgeben von den hohen Fleischvorräten, das Gesicht zugewendet den zehn Gängen, die von hier ausgehn“ (B 600). Mit der Anbindung der Zählweise an die Körperposition des Erzählers wird unklar, ob jener erste Gang mitgezählt wurde, der vom Eingang herführt, oder ob nur diejenigen gezählt wurden, die vor dem Ich-Erzähler liegen. Jedenfalls wird nicht erwähnt, ob sich vielleicht hinter dem Erzähler noch andere befinden. Es ist gut möglich, dass sich diese Gänge im weiteren Verlauf verästeln oder dass sie in einer Schlaufe wieder zum Burgplatz zurückführen, es sich also um nur fünf weitere Gänge mit je zwei Eingängen handelt.

Angesichts der permanenten Veränderungen, Verbesserungen und Wartungsarbeiten, die der Erzähler am Bau vornimmt, ist es naheliegend, dass es

Katrin Dennerlein dies tut. Katrin Dennerlein, „Die Zerstörung des idealen Habitats als unerhörte Begebenheit“, in *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau“*, hg. von Dorit Müller und Julia Weber (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013), 153–177.

Deleuze und Guattaris Sichtweise wird prominent weitergeführt von Henry Sussman, „The Calculable, the Incalculable, and the Rest. Kafka's Virtual Environment“, *MLN* 127, Nr. 5 (2012): 1144–1170, <https://doi.org/10.1353/mln.2012.0144>; Hans H. Hiebel, *Franz Kafka. Form und Bedeutung. Formanalysen und Interpretationen von „Vor dem Gesetz“, „Das Urteil“, „Bericht für eine Akademie“, „Ein Landarzt“, „Der Bau“, „Der Steuermann“, „Prometheus“, „Der Verschollene“, „Der Process“ und ausgewählten Aphorismen* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999); Bettine Menke, *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. Hiebel hat die These auch auf Robert Walsers Werke übertragen: Hiebel, „Robert Walsers ‚Jakob von Gunten‘. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman“.

473 Hier und im Folgenden wird mit der Sigle B auf die Kritische Ausgabe verwiesen: Franz Kafka, „Bau‘-Konvolut“, in *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born u. a., Bd. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. von Jost Schillemeit (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1992), 575–632.

auch Gänge gibt, die nicht mehr zugänglich sind, da sie nicht mehr gewartet werden. Des Weiteren sind Forschungsgänge und Probebohrungen, die nicht weiterverfolgt wurden, wahrscheinlich.⁴⁷⁴ Zur Verwirrung trägt bei, dass auch die Nebenplätze immer wieder als Haupt- und Nebenvorratsplätze verwendet werden, die Funktionen der Plätze sich also verändern. Die Ausmaße des Baus lassen sich ungefähr berechnen. Bei fünfzig Plätzen alle hundert Meter ergäbe sich eine Mindestlänge von fünf Kilometern. In den Worten des Erzählers verfügt der Bau jedoch über eine „ungeheure[] Ausdehnung“ (B 577), was auf ein größeres Ausmaß schließen lässt. Die deutlichste Struktur des Baus ist wohl das Labyrinth, das kurz nach dem Eingang folgt, und in der Sekundärliteratur fälschlicherweise immer wieder zur Beschreibung des ganzen Baus verwendet wird.⁴⁷⁵ Der Bau als Ganzes ist jedoch kein Labyrinth.⁴⁷⁶ Struktur und Grenzen sind auffällig vage; es ist naheliegend, dass es keinen verbindlichen Plan zum Bau gibt, wenn der Erzähler auch anderes behauptet.⁴⁷⁷

4.1.2 *Ambivalenz in der Differenzierung*

Im Folgenden werden die explizit ambivalenten Zuschreibungen in *Der Bau* untersucht. Stetige Grenzziehungen und deren Auflösungen spiegeln explizite

474 Die Bauanlage ist nicht so eindeutig, wie Heinrich Henel sie beschreibt. Heinrich Henel, „Das Ende von Kafkas ‚Der Bau‘“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 22 (1972): 5.

475 Vgl. Roger Thiel, *Anarchitektur. Lektüren zur Architektur-Kritik bei Franz Kafka* (Berlin: Vorwerk 8, 2011); Vivian Liska, „Der Bau“, in *Franz Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs (Stuttgart: Metzler, 2010), 337–343; Jörg Gallus, *Labyrinth der Prosa. Interpretationen zu Robert Walsers ‚Jakob von Gunten‘, Franz Kafkas ‚Der Bau‘ und zu Texten aus Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um neunzehnhundert‘*, Literatur als Sprache (Frankfurt am Main, Berlin, Boston, u. a.: Peter Lang, 2006). Explizit dagegen argumentiert Dennerlein, „Die Zerstörung des idealen Habitats als unerhörte Begebenheit“.

476 So sehr sich die Struktur des Labyrinths für die Beschreibung des Baus anbieten würde, so wenig ist sie stimmig – wenn das Labyrinth in den 1920er-Jahren auch durchaus ein wichtiger Topos in der Literatur war. Vgl. Utz, *Tanz auf den Rändern*, 369–422. Das Labyrinth dient Gallus als Chiffre für einen Vergleich zwischen Kafka und Walsers: Gallus, *Labyrinth der Prosa*.

Ob die Struktur des Baus einem Rhizom entspricht, wie Deleuze und Guattari dies behaupten, muss offenbleiben. Es gibt Indizien, die auf eine offene, sich verändernde Struktur hinweisen, wie es auch Argumente für eine eher geschlossene Struktur gibt. Vgl. Deleuze und Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* [franz. 1975]. Dennerlein sieht insbesondere im Umstand, dass der Bau über ein Zentrum verfügt, den Grund, warum ein Vergleich mit dem Rhizom keinen Sinn macht. Dennerlein, „Die Zerstörung des idealen Habitats als unerhörte Begebenheit“, 159. Die Bedeutung des Eingangslabyrinths als „[k]ein klassisches Labyrinth“ betont Schmitz-Emans, „Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt“, 528.

477 Siehe Kap. 4.1.4 Der „Gesamtplan“. Aporetische Genese des Baus, S. 220ff. unten.

ambivalente Zuschreibungen, welche in Bezug auf die Benennung und Zweckbestimmung des Baus, die Differenzen zwischen Innen und Außen, Ich und dem Anderen bis hin zu der Frage, welcher biologischen Art das Erzähler-Ich zugerechnet werden kann, analysiert werden können.⁴⁷⁸

Rettungsloch oder Burg

Zur Beschreibung des Baus werden mit ganz unterschiedlichen Konnotationen versehene Worte verwendet: „Höhlung“ (B 599), „Loch“ (B 600) und „nicht nur ein Rettungsloch“ (B 600), „Burg“ (B 601) und „alte[] Wohnung“ (B 603).⁴⁷⁹ Rund zwanzigmal wird er als Haus bezeichnet.⁴⁸⁰ Mit siebzig Nennungen ist die Bezeichnung Bau deutlich am meisten vertreten, die jedoch ihrerseits wieder vieldeutig ist. Das Wörterbuch der Gebrüder Grimm unterscheidet zehn

478 Vgl. Wegmann: „*Der Bau* is characterized by various levels at which the dissolution of boundaries takes place – dissolutions that also affect habitation and dwelling-place, these serving to distinguish protected from unprotected space, *Drinnen* from *Draussen*.“ Thomas Wegmann, „The Human as Resident Animal. Kafka's ‚Der Bau‘ in the Context of His Later Notebooks and Letters“, *Monatshefte* 103, Nr. 3 (2011): 368. Hervorhebung i. O.

479 Mag die Bezeichnung „Wohnung“ auf den ersten Blick befremdlich wirken, lässt sie der Blick auf *Brehms Tierleben* verständlich erscheinen, wo der Bau des Dachses als „Wohnung“ bezeichnet wird. Alfred Brehm, *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Mit 1800 Abbildungen im Text, 9 Karten und 180 Tafeln in Farbdruck und Holzschnitt*, dritte, gänzlich neubearbeitete Auflage von Eduard Pechuel-Loesche, Bd. *Säugetiere – Erster Band* (Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut, 1890), 646.

480 Auch diese ambivalente Bedeutungszuschreibung von Haus mag psychoanalytischen Lektüren, die sich auf Freuds Gebrauch der Haus-Metapher stützen konnten, Auftrieb geben. Was Freud in *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* schreibt, erstaunt durch die große Nähe zum Bewohner des Baus: „In gewissen Krankheiten, allerdings gerade bei den von uns studierten Neurosen, ist es anders. Das Ich fühlt sich unbehaglich, es stößt auf Grenzen seiner Macht in seinem eigenen Haus, der Seele. Es tauchen plötzlich Gedanken auf, von denen man nicht weiß, woher sie kommen; man kann auch nichts dazu tun, sie zu vertreiben. Diese fremden Gäste scheinen selbst mächtiger zu sein als die dem Ich unterworfenen; sie widerstehen allen sonst so erprobten Machtmitteln des Willens, bleiben unbeirrt durch die logische Widerlegung, unangetastet durch die Gegenansage der Realität. Oder es kommen Impulse, die wie die eines Fremden sind, so daß das Ich sie verleugnet, aber es muß sich doch vor ihnen fürchten und Vorsichtsmaßnahmen gegen sie treffen. Das Ich sagt sich, das ist eine Krankheit, eine fremde Invasion, es verschärft seine Wachsamkeit, aber es kann nicht verstehen, warum es sich in so seltsamer Weise gelähmt fühlt.“ Sigmund Freud, „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, in *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. von Anna Freud, Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917–1920* (Frankfurt am Main: Fischer, 1966), 9.

Vgl. auch Snyder: „The burrow is a hidden kingdom, and the narrator is its dynastic ruler, although pathetically, a ruler without subjects, servants or even witness.“ Verne P. Snyder, „Kafka's ‚Burrow‘. A Speculative Analysis“, *Twentieth Century Literature* 27, Nr. 2 (1981): 115, <https://doi.org/10.2307/441134>.

Bedeutungen, von denen folgende für die Zwecke dieser Studie interessant sind: „wohnung“ für die „wilden thiere[]“, „behausung und wohnstätte der menschen“, „errichtung des hauses“, „structura, constructio“, aber auch „gefängnis“ und „festungsbau“, in den „der missethäter kommt“.⁴⁸¹

Die Benennungen des Baus schwanken sowohl in der Art und Weise der Behausung und ihrer konnotierten (Un-)Gemütlichkeit, wie sie auch unterschiedliche Urteile bezüglich der Qualität und erforderlichen Baukenntnisse implizieren.⁴⁸² Bedarf es für ein bloßes „Loch“ keiner Meisterschaft, so setzt eine „Burg“ doch große Anforderungen an Statik; wo der eine Begriff tiefstapelt, ist der andere eine Übertreibung. Dies zieht eine tiefgreifende Verunsicherung der Semantik nach sich.⁴⁸³

Freiheit oder Gefangenschaft

Mit den Bezeichnungen des Baus stellt sich auch die Frage nach dessen Funktion. Laut dem Erzähler-Ich soll der Bau ein Ort der Stille und Sicherheit sein. Zentral ist die Idee eines Versteckes, das gleichzeitig ein Verteidigungsbau sein soll. Diese zwei Sicherheitsaspekte vertragen sich schlecht, wie am Loch als Versteck und der Burg als sichtbarem Bollwerk ersichtlich ist.

Eine weitere Bedeutung steht ebenfalls prominent im Raum, die vom Erzähler jedoch nicht explizit erwähnt wird: der Bau als Gefängnis. Die Frage, wie frei das Erzähler-Ich in seinem Bau tatsächlich ist, ist untergründig stets präsent.⁴⁸⁴ Zwar vermeidet es der Erzähler tunlichst, ein schlechtes Licht auf den Bau zu werfen. Dennoch gibt es deutliche Argumente dafür, den Aufenthalt im Bau als eine Art von Gefangenschaft und den Bau selbst als Gefängnis zu verstehen. Indiz dafür sind die Freude und der plötzliche Tatendrang, die das Erzähler-Ich jeweils ergreifen, wenn es den Bau verlässt. Das Ich fühlt „in [s]einem Körper neue Kräfte, für die im Baue gewissermaßen kein Raum

481 Grimm und Grimm, „Bau“.

482 In einer gestrichenen Stelle attribuiert der Erzähler seiner Herkunft „[e]twas Baumeistermässiges“. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Appartband*, 429.

483 Im Vergleich mit Theodor Fontanes Polysemantik des Stechlin wird hier der entgegengesetzte Weg beschritten. Ist es beim *Stechlin* ein Begriff, der sich auf mehrere, zwar verbundene, aber doch deutlich getrennte Elemente bezieht, so handelt es sich beim *Bau* um ein Signifikat, das mit unterschiedlichen Namen bedacht wird, die einzig über die abstrakte Funktion „Behausung“ verknüpft sind. Insbesondere die widersprüchlichen emotionalen Färbungen fallen auf.

484 Vgl. dazu Vivian Liska: „Der Bau, der ursprünglich als Ort der Sicherheit, Gewissheit und Geborgenheit angesehen wurde, wandelt sich in die existenzielle Bedrohung um, gegen die er ursprünglich als Schutz konzipiert worden war. Er lässt sich dementsprechend zugleich als Schutzgraben und Gefängnis verstehen, wodurch das Tier-Ich prinzipiell zu keinem einzigen Handlungsentschluss gelangen kann.“ Liska, „Der Bau“, 338.

ist“ (B 590), auch die Ernährung ist „draußen eine bessere, die Jagd zwar schwieriger, der Erfolg seltener, aber das Ergebnis in jeder Hinsicht höher zu bewerten“ (B 590). Draußen ergreift das Erzähler-Ich „manchmal de[r] kindische[er] Wunsch [...] überhaupt nicht mehr in den Bau zurückzukehren“ (B 592). In dieser Hinsicht ist der Bau weit davon entfernt, ein „ideales Habitat“ zu sein.⁴⁸⁵

Diese implizite Kritik am Bau, die in der Wertschätzung der Außenwelt liegt, relativiert der Erzähler sofort. Er könne die Ausflüge nur genießen, weil er dieser anstrengenderen und ungeschützteren Lebensart nicht dauerhaft ausgesetzt sei. Nur im Wissen darum, dass er nicht immer draußen jagen müsse, sondern „daß meine Zeit gemessen ist, daß ich nicht endlos hier jagen muß sondern daß mich, gewissermaßen wenn ich will und des Lebens hier müde bin, jemand zu sich rufen wird, dessen Einladung ich nicht werde widerstehen können.“ (B 590) Nur so kann er die Zeit draußen „ganz auskosten und sorgenlos verbringen“ (B 590).

Diese Argumentation des Erzählers macht insofern Sinn, als die Freiheit nur dann ein Genuss ist, wenn sie freiwillig ist und die Sicherheit des Bekannten verfügbar bleibt. Es stellt sich jedoch heraus, dass die dauernde Sorge um den Bau den Erzähler daran hindert, die Freiheit draußen zu genießen: „Zuviel beschäftigt mich der Bau.“ (B 590) Er bleibt dem Bau so sehr verpflichtet, dass er sich gar nicht wie im Freien fühlt: „Aber im Freien bin ich eigentlich nicht“ (B 590). Entsprechend versteckt er sich und belauert den Eingang seines Baus. In diesem Doublebind ist der Bewohner und Erzähler des Baus an diesen gefesselt.

Innen und Außen. Der paradoxe Lieblingsplan

Die Differenz zwischen Innen und Außen, Freiheit und Gefangenschaft überführen grundsätzliche Ordnungskriterien in eine unauflösliche Ambivalenz.⁴⁸⁶

485 Katrin Dennerlein findet entsprechend: „Den Bau als Gefängnis zu bezeichnen, ist meiner Meinung nach ebenfalls schwierig, weil erstens das Freie nicht der Lebensraum des Tieres ist, da es sich um ein grabendes Tier handelt, und es sich zweitens nicht eingesperrt, sondern zu Hause fühlt.“ Dennerlein, „Die Zerstörung des idealen Habitats als unerhörte Begebenheit“, 164. Damit scheint Dennerlein jedoch einerseits zu sehr davon auszugehen, dass es sich um ein maulwurfähnliches Tier handelt – was keineswegs sicher ist –, und andererseits die ambivalente Dynamik zwischen Sicherheit und Gefangenschaft zu übersehen, die *Der Bau* deutlich grundiert. Auch übersieht sie, dass das Erzähler-Ich früher durchaus über der Erde gelebt hat.

486 „Meine Gefängniszelle – meine Festung“ notiert Kafka Ende Februar 1920 in sein Tagebuch und nimmt so dieses Doublebind von Gefangenschaft und Sicherheit vorweg. Franz Kafka, *Tagebücher*, in *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*,

Scheint es beispielsweise zunächst so, als ob erst der Bau den Genuss der Freiheit ermöglicht, stellt sich heraus, dass es gerade der Bau ist, der diesen verhindert. Das Doublebind zwischen Innen und Außen bzw. Freiheit und Gefangenschaft wird als Prozess modelliert und bewegt sich von einer Position zur anderen. Gewissheit oder Erkenntnis sind in dieser Anlage nicht möglich.⁴⁸⁷

Dieses Dilemma projiziert der Erzähler in den Bau. Einer seiner „Lieblingspläne“ (B 611) ist es, einen Schutzraum um den Burgplatz zu bauen, so dass er sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Burgplatzes aufhalten kann. In diesem Paradox liegt für den Erzähler die ideale Lösung des Problems.⁴⁸⁸ Im Wunsch, die Differenz zwischen Innen und Außen zu überwinden, wird die Ambivalenz in Bezug auf die Unterscheidung von Innen und Außen umso deutlicher. Der unmögliche Aufenthalt in dieser Schutzkammer der Aporie scheint dem Erzähler als sicherster Ort.

Ich und das Andere

Schließlich wird im Text mit der Opposition von Innen und Außen auch die grundlegende Differenz zwischen dem Ich und dem Anderen aufgegriffen. So scheinen das Erzähler-Ich und der Bau an manchen Stellen zu verschmelzen.⁴⁸⁹ „[I]ch und der Bau gehören so zusammen [...], denn nichts kann uns auf die Dauer trennen“ (B 602). Die „lange Wanderung durch die Gänge“ nach der Rückkehr vom Ausflug ist ein „Plaudern mit Freunden“ (B 604). Die Gänge nehmen in der Wahrnehmung des Ich die Gestalt von Subjekten an:

hg. von Jürgen Born u. a., Bd. hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (Frankfurt am Main: Fischer, 2002), 859. Vgl. dazu und zum „Zirkel von Innen und Außen“: Hiebel, *Franz Kafka*, 29–32. Hiebel stellt sogar die Möglichkeit in den Raum, dass jener Aphorismus über die Gefängniszelle „[e]iner der Ursprünge“ des *Bau* gewesen sein könnte. Hiebel, 26.

487 Der Erzähler hat zwar Erkenntnisse, diese werden jedoch, wie zu sehen sein wird, durch iterative Erzählweise *ad absurdum* geführt. Siehe Kap. 4.2.1 Zur „Trunkenheit der Iteration“. Paradoxie der Zeitordnung, S. 225ff. unten.

488 Von einer bautechnischen Seite her gesehen wäre es möglich, einen solchen Zwischenraum zu konstruieren, jedoch wäre das wohl nicht im Sinn des Erzählers, da dieser Raum bloß einen weiteren Gang darstellen würde. Was ihm vorschwebt, ist ein in sich abgeschlossener Raum um den Burgplatz herum, also eine Art von idealistisch-metaphysischer Fantasie, die eigentlich unmöglich ist. Vgl. zum Ideal des Paradoxes in *Der Bau* auch die Beschreibung, dass der perfekte Bau „gleichzeitig warm und kühl“ (B 579) ist.

489 Driscoll versteht den Bau als „extension of his own body“. Kári Driscoll, „Toward a Poetics of Animality. Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka“ (Diss, New York City, Columbia University, 2014), 171.

Euretwegen Ihr Gänge und Plätze, und Du vor allem Burgplatz, bin ich ja gekommen, habe mein Leben für nichts geachtet nachdem ich lange Zeit die Dummheit hatte seinetwegen zu zittern und die Rückkehr zu Euch zu verzögern. Was kümmert mich die Gefahr jetzt, da ich bei Euch bin. Ihr gehört zu mir, ich zu Euch, verbunden sind wir, was kann uns geschehn. [...] Und mit seiner Stummheit und Leere begrüßt nun auch mich der Bau und bekräftigt was ich sage. (B 605)

Als das Zischen einsetzt, das den Erzähler aus dem Schlaf weckt, ist nicht klar, um was es sich dabei handelt. Ist es ein fremdes Wesen, sind es mehrere, ist es ein Geräusch, das aus den Lüftungsschächten herrührt oder doch vom Erzähler selbst stammt?⁴⁹⁰ Ebenso ist es fraglich, wie dieses Wesen dem Erzähler gesinnt wäre. Die Möglichkeit, dass es sich beim „Zischer“ nicht um einen Feind handelt, verwirft der Ich-Erzähler, obwohl es sich durchaus um einen Artgenossen handeln könnte. Für ihn ist klar, dass „Verständigung“ nicht möglich wäre (B 630). Ein besinnungsloser Kampf erscheint ihm ausweglos.⁴⁹¹ Diese Einschätzung der Situation ist der paranoiden Wahrnehmung des Erzähler-Ich geschuldet, das jede Veränderung der Situation als Bedrohung sieht. Das oben beschriebene Doublebind ist auch hier aktiv. Dem Ich-Erzähler geht es darum, den Bau zu verteidigen. Dies wird er notfalls gegen sich selbst tun müssen, ist es doch möglich, dass das Zischen von ihm selbst herrührt, dass also der „Zischer“ eigentlich der Erzähler selbst ist.

Es zeigt sich, dass in *Der Bau* Differenzen, die für den kulturellen Bezugsrahmen der Moderne konstitutiv sind, wie Innen/Außen, Ich/Andere, Freiheit/Gefangenschaft, in die Unbestimmtheit führen sowie die Topografie des Baus sich als widersprüchlich herausstellt. Wenn auch der Erzähler unverkennbar einer Kriegs- und Verfolgungsordnung verfallen ist, macht der Text doch deutlich, dass diese kontingent und durch den Erzähler selbst hergestellt wird.

490 Um was es sich bei dem Geräusch handelt, ist ein zentraler Punkt in der Forschung zum *Bau*. Laut Henels existentialistischer Deutung verkörpert das Wesen die Angst, die darin besteht, sich nicht ganz dem Bau zu überlassen, „die das Tier vor seinem Dasein in der Einsamkeit, Leere und Öde des Baus empfindet.“ Henel, „Das Ende von Kafkas ‚Der Bau‘“, 7. Die „unbekannte Schuld ist die mangelnde Hingabe“ an den Bau. Henel, 11. Es ist eine „Metapher für die Todesursache des Tieres“. Henel, 17. Der „Gegner [existiert] nur in der Vorstellung des Tieres“. Henel, 17. Für weitere Positionen, was der Zischer und das Zischen bedeuten, siehe FN 538, S. 236f. unten.

491 Das ganze Zitat lautet: „In meinem Erdhaufen kann ich natürlich von allem träumen, auch von Verständigung, trotzdem ich genau weiß, daß es etwas derartiges nicht gibt und daß wir in dem Augenblick, wenn wir einander sehn, ja wenn wir einander nur in der Nähe ahnen, gleich besinnungslos, keiner früher keiner später, mit einem neuen andern Hunger, auch wenn wir sonst völlig satt sind, Krallen und Zähne gegeneinander auf tun werden.“ (B 630f.)

Dadurch, dass der Leser durch die Fokalisierung auf die Stimme und Sicht des Erzählers angewiesen ist, wird die Macht der Erzählform und ihrer Episteme greifbar.

Hände, Scharrpfoten, Barthaare

Die Unbestimmtheit der Spezies des Erzählers rückt eine weitere Ordnungskategorie ins Zentrum der Aufmerksamkeit. In der Regel wird in der Sekundärliteratur der Erzähler als dachs- und maulwurfähnliches Tier beschrieben.⁴⁹² Diese Kategorisierung ist jedoch keineswegs eindeutig, wie im Folgenden gezeigt wird. Für die hier vorgeschlagene Lektüre, die die Herstellung und Unterwanderung von Ordnung mit Mitteln der Narration ins Zentrum stellt, ist die Ambivalenz zwischen Tier und Mensch von großem Interesse.

In der Beschreibung des Protagonisten finden sich Hinweise, die auf ein Tier hindeuten, aber auch solche, die auf einen Menschen zutreffen: Der Körper des Erzähler-Ich verfügt über ein Fell (B 588), Krallen (B 611), „Scharrpfoten“ (B 621) und eindruckliche Zähne. Wie erwähnt, referieren einzelne Beschreibungen des Verhaltens des Erzählers auf den Dachs und den Maulwurf in *Brehms Tierleben*. Jedoch hat der Erzähler auch Barthaare (B 589) und nicht Tasthaare, wie dies bei den besagten Tieren heißen müsste. Sodann spricht der Erzähler einmal von einem „von meinen Händen geschaffenen [...] Mangel“ (B 588), wobei die Hand etwas genuin Menschliches ist. Eindrücklich ist neben der Reflexionsfähigkeit und Sprachbefähigung des Erzählers dessen Zeit- und Todesbewusstsein, Eigenschaften, die bei fast allen Tiergestalten Kafkas vorkommen. Ein starkes Indiz für einen Menschen besteht auch darin, dass der Erzähler beständig von anderen Tieren spricht – vom Tier zu sprechen macht jedoch nur für einen Menschen Sinn, der sich in deutlicher Differenz zum Tier sieht. Schließlich heißt es an einer Stelle über den Feind des Erzählers, dieser verfüge über einen „Hinterer“ (B 596), also ein Gesäß, wiederum ein

492 Auch wenn Kafka Beschreibungen des Dachses und des Maulwurfs aus *Brehms Tierleben* miteinander vermischt und in die Merkmale des Ich-Erzählers einfließen lässt, ist dies noch kein Beweis dafür, dass es sich tatsächlich um ein Tier handeln muss. Als erster hat Binder den Bezug zu *Brehms Tierleben* aufgedeckt: Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, 3. Aufl. (München: Winkler Verlag, 1982), 303f., 311f.

Vgl. zum Tier bei Kafka: Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Hrsg., *Kafkas Tiere*, Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 4 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015).

Zu bemerken ist auch, dass das Wesen über kein Geschlecht zu verfügen scheint. Fortpflanzung spielt keine Rolle. Überhaupt werden sogenannte „tierische“ Instinkte zum Überleben, wie Fressen als Nahrungsaufnahme, nicht im Aktiv beschrieben.

Ausdruck, der sich auf die Spezies Mensch bezieht, gelesen wird.⁴⁹³ Weiter gibt es mehrere Bemerkungen zu sozialen Rollen und Positionen: Einmal ist vom „[a]rme[n] Wanderer, ohne Haus, auf Landstraßen, in Wäldern“ (B 580) die Rede, dann von einem „Landstreicher“ (B 590). Gegen diese Figuren grenzt sich der Erzähler ab. Auch der Begriff des „Stampfhammers“ (B 585), mit dem der Erzähler seine Stirn bezeichnet, wird mit dem Werkzeug Hammer zu einem menschlichen Artefakt. Die Nahrung des Erzählers schließlich erscheint ebenfalls menschlich: Das Wesen isst gern „ein schönes Stück enthäutete[s] rote[s] Fleisch[]“ (B 630), das eine Bearbeitung einschließt.

Die Speziesfrage lässt sich nicht eindeutig lösen.⁴⁹⁴ Vielmehr werden permanent Signale in beide Richtungen gesendet, die diese Unbestimmtheit aktuell halten. Dieser Aspekt kommt in der Sekundärliteratur häufig nur am Rande zur Sprache. Das dürfte auch damit zusammenhängen, dass *Der Bau* wiederholt als ‚Tiergeschichte‘ verstanden und neben Erzählungen gestellt wurde, in denen die Spezies deutlich benannt werden kann: Hunde, Affen und Mäuse.⁴⁹⁵ In diesem Zusammenhang wird auch auf Kafkas *Der Dorfschullehrer* (verfasst um 1914/1915) verwiesen, der von Max Brod unter dem Titel *Der Riesenmaulwurf* in seinen Erzählungen aus dem Nachlass 1931 herausgegeben wurde. Auch der kulturhistorische Kontext ist zu beachten, wurde doch die Grenze zwischen Mensch und Tier durch die Thesen von Charles Darwin und Jakob Johann von Uexküll aufgeweicht. Die Literatur griff diesen Diskurs auf: 1909 erschien die deutsche Übersetzung einer Erzählung des dänischen Autors Johannes Vilhelm Jensen unter dem Titel *Der Kondignog*. Darin verwandelt sich ein Mensch in ein echsenähnliches Wesen mit Superkräften als Ausdruck seiner Einsamkeit.⁴⁹⁶

493 Diese Stelle spielt bei Hans Hiebels Lektüre des „Zwangsverhalten[s]“, das „motiviert durch aggressive *Sexualabwehr*“ sei, eine wesentliche Rolle. Insbesondere die Vorstellung des Erzählers, Tiere könnten in den Bau eindringen, hat durchaus eine (gewalt-)sexuelle Konnotation. Vgl. Hiebel, *Franz Kafka*, 28. Hervorhebung i. O.

494 Ein „hybrid of man and animal“ nennt ihn Hermann J. Weigand, „Franz Kafka’s ‚The Burrow‘ (‚Der Bau‘). An Analytical Essay“, *PMLA* 87, Nr. 2 (1972): 152, <https://doi.org/10.2307/460873>. Vgl. auch Snyder: „[H]e is a hybrid of rational Man and instinctive animal“. Snyder, „Kafka’s ‚Burrow““, 113. Snyder versucht den *Bau* auf Basis psychoanalytische Konzepte als „a grotesque satire of the excesses of modern psychology“ zu lesen. Snyder, 115.

495 Vgl. etwa bei Oliver Jahraus und Bettina von Jagow, „Kafkas Tier- und Künstlergeschichten“, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008), 530–552.

496 Die Verwandlung des Protagonisten in das Fabelwesen Kondignog ist, so suggeriert es der Text, Ausdruck von Armut und Einsamkeit. Niemand nimmt seine Verwandlung wahr; wenn er aber erkannt würde, wäre er erlöst. Dies tut Consuelo am Ende, ein Mädchen, ebenso arm und hungernd wie der Protagonist und Erzähler. Interessant an der Erzählung

Interessanterweise finden sich im Manuskript des ‚Bau‘-Konvoluts gestrichene Stellen mit weiteren Informationen über die Spezies des Erzählers und deren Verhalten. Es wird geklärt, dass das Wesen früher in Rudeln oder Verbänden an der Erdoberfläche lebte. Es soll weitere seiner Art geben, die nicht alle in einem Bau wohnen. Auch wird deutlich, dass das Wesen verschiedene Stadien der Sozialisierung durchläuft sowie über Talent, unterschiedlich entwickelte Anlagen und Berufungen verfügt. Folgenden Abschnitt hat Kafka als Ganzes gestrichen:

Etwas Baumeistermässiges muss aber immer in meinem Blut gewesen sein, schon als Kind zeichnete ich Zick-zack- und Labyrinthpläne in den Sand und eilte im Geiste auf weichen Pfoten über die ~~schönen stillen Wege~~ vielen Striche hin. Und überall suchte ich einen passenden Ort für den Bau und nirgends konnte ich ihn finden, nirgends passte der Ort zum Plan, kein Ort schien würdig, den Plan aufzunehmen und kein Plan schien stark genug sich einem Ort einzudrücken. ~~Alles war aussichtslos.~~ Ohne Schutz, bestenfalls in Höhlen oder unter trockenen Blättern oder im Rudel meiner Genossen verkrochen ruhte ich, ~~ohne Schutz in dieser Welt~~ und drückte mich wohl im Schlaf sehnsüchtig an meinen Nachbar, ~~als sei er~~ denn ich hielt ihn für die Wand der Gänge meines Baues.⁴⁹⁷

Es ist bemerkenswert, dass Kafka offensichtlich darum bemüht war, Ambivalenzen zuzuspitzen, statt sie aufzulösen.⁴⁹⁸ So wenig es gesichert ist, dass es sich um ein maulwurfähnliches Tier handelt, so wenig beweist diese Stelle, dass es sich beim Erzähler um eine Art degenerierten Menschen handelt, dessen Körper sich – beispielsweise – anderen, apokalyptischen Lebensbedingungen angepasst hat.⁴⁹⁹ Die Differenz zwischen Mensch und Tier als

ist auch die Zeitstruktur der Erzählung. Nach vollzogener Verwandlung fühlt sich der Protagonist aus der Zeit gefallen, was mit dem Wechsel in die präsentische iterative Erzählweise formal dargestellt wird; erst am Schluss, mit der Erlösung durch die Liebe, kehrt die Erzählung in den Singulativ zurück. Vgl. Johannes V. Jensen, „Der Kondignog“, in *Dolores und andere Novellen*, Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane (Berlin: Fischer, 1914), 60–70.

497 Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Appartband*, 429f. Das ganze Zitat wurde von Kafka gestrichen; die Streichungen innerhalb sind noch einmal gestrichen worden. Einfügungen oder Überschreibungen werden hier nicht gesondert gekennzeichnet.

498 Diese Streichung von Referenzen zur Zuspitzung von Unbestimmtheit ist ein Verfahren, das Robert Walser ebenfalls angewandt hat. In den späten Berner Jahren hat er Referenzen bis zur Unkenntlichkeit verfremdet, so dass ihre Genese ohne Vorlage nicht mehr nachvollziehbar ist. Vgl. Christian Walt, „Poetik der Anspielung. Zu einem nanotextuellen Element in den Texten Robert Walsers“, in *Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen*, hg. von Franz Fromholzer, Mathias Mayer und Julian Werlitz, *Ethik – Text – Kultur* 13 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2017), 207–223.

499 An dieser Stelle sei auf die biologische Lehre von Darwins Gegenspieler Jean-Baptiste de Lamarck hingewiesen, dessen Evolutionstheorie auf der Anpassung an die Umwelt

basales kulturelles Ordnungskriterium wird in *Der Bau* dauernd provoziert und herausgefordert.⁵⁰⁰ Diese Herausforderung wird durch ein Wesen erzeugt, das sich konstitutiv in der ambivalenten Grenzzone zwischen Mensch und Tier bewegt.⁵⁰¹

4.1.3 *Der panische Plan und die geplante Panik*

Planung und Planbarkeit sind Indizien einer funktionierenden Ordnung.⁵⁰² Der Plan im Sinn einer wohlüberlegten Handlungsabsicht ist ein ordnendes Instrument und gleichzeitig auf eine schon vorhandene Ordnung angewiesen. Der Erzähler betont die Bedeutung des Planens: So gibt es einen „Gesamtplan“ des Baus, es gibt Jagd- und Jahrespläne sowie kleinere Planungen. Dennoch scheint es sich dabei häufig um eine wenig zielführende Tätigkeit zu handeln, die in der sturen Durchführung eines kontingenten Denkmusters besteht. Im Folgenden stehen insbesondere die Leerläufe der Planung ins Auge. Dabei wird deutlich, dass die Inszenierung und Rechtfertigung der Planbarkeit und des planvollen Handelns vielfach subvertiert und aufgehoben wird. Dies geht so weit, dass der Protagonist darauf angewiesen ist, seine eigenen Planungs- und Denkprozesse zu unterbinden, um wörtlich in der Panik handlungsfähig zu werden.

Langfristige Planung und spontane Neuordnungen

Der Protagonist inszeniert sich als ein planendes und entsprechend ordentliches Wesen.⁵⁰³ Er legt Vorräte an und hat stets einen „genauen Überblick

beruhte. Auch andere Tierfiguren Kafkas, wie der Affe Rotpeter, zeichnen sich durch herausragende Fähigkeiten zur Adaption an die äußeren Gegebenheiten aus.

500 In *Die Verwandlung* wird der Übergang vom Menschen zum Käfer ebenfalls ausgesprochen vieldeutig gestaltet, so dass die Grenze zwischen den Spezies nicht genau bestimmbar ist.

501 Auch bei Robert Walser gibt es zahlreiche Tiergeschichten. In diesen geht es weniger um eine Konzentration unvereinbarer Differenzen, deren Aporie narrativ ausgestaltet wird, als um syntaktisch aneinandergefügte Variationen. Vgl. für einen Überblick zu Walsers Tiergeschichten die Anthologie: Robert Walser, *Der kleine Tierpark*, hg. von Lucas Marco Gisi und Reto Sorg (Berlin: Suhrkamp, 2014).

502 Vgl. Zygmunt Bauman, dessen Dialektik von Ordnung und Ambivalenz in der Einleitung erörtert wurde: „Mit anderen Worten, klassifizieren heißt, der Welt eine *Struktur* zu geben: ihre Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen; einige Ereignisse wahrscheinlicher zu machen als andere; sich so zu verhalten, als wären Ereignisse nicht zufällig, oder die Zufälligkeit von Ereignissen einzuschränken oder zu eliminieren.“ Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, 14. Hervorhebung i. O. Siehe Kap. 1.2.1 Ordnung und Ambivalenz (Bauman), S. 15ff. oben.

503 Vgl. Dennerlein: „Die Anlage ist durchdacht; das Tier spricht mehrmals von Plänen, die dem Bau zugrunde liegen (581, 582, 620).“ Dennerlein, „Die Zerstörung des idealen Habitats als unerhörte Begebenheit“, 158.

über das Vorhandene“ (B 582) auf dem Burgplatz. Auf der Grundlage dieser Übersicht kann er Pläne erstellen: „Ich kann dann auch immer Neuordnungen vornehmen und entsprechend der Jahreszeit die nötigen Vorausberechnungen und Jagdpläne machen.“ (B 582)⁵⁰⁴

In diesen Satz ist eine semantische Spannung eingebaut: Der Erzähler spricht einerseits von langfristiger, den äußeren Umständen angepasster Planung („entsprechend der Jahreszeit“), andererseits von regelmäßigen Änderungen der Pläne („Neuordnungen“). Während Jahrespläne jedes Jahr ähnlich und dauerhaft sind, zeugen die „Neuordnungen“ von spontanen Eingriffen in diese Jahrespläne, stehen mithin in Konflikt zu ihnen. Im weiteren Verlauf der Erzählung erweisen sich diese Neuordnungen als alles andere als planvolle Vorgehen.

Die häufige Beschäftigung mit Verteidigungsvorbereitungen bringt es mit sich, daß meine Ansichten hinsichtlich der Ausnützung des Baues für solche Zwecke sich ändern oder entwickeln, in kleinem Rahmen allerdings. Es scheint mir dann manchmal gefährlich die Verteidigung ganz auf dem Burgplatz zu basieren, die Mannigfaltigkeit des Baues gibt mir doch auch mannigfaltigere Möglichkeiten und es scheint mir der Vorsicht entsprechender die Vorräte ein wenig zu verteilen und auch manche kleine Plätze mit ihnen zu versorgen, dann bestimme ich etwa jeden dritten Platz zum Reservevorratsplatz oder jeden vierten Platz zu einem Haupt- und jeden zweiten zu einem Nebenvorratsplatz udgl. Oder ich schalte manche Wege zu Täuschungszwecken überhaupt aus der Behäufung mit Vorräten aus oder ich wähle ganz sprunghaft, je nach ihrer Lage zum Hauptausgang,

504 Wie nebenbei wird hier die Information vermittelt, dass es auch Jagdpläne gibt, wiewohl eine eigentliche Jagd nie geschildert wird. Der Erzähler rühmt sich, die Gänge von den „Waldmäusen [...] in meinen Bau richtig einzubeziehen, sie bieten mir auch die Möglichkeit weitreichender Witterung und geben mir so Schutz, auch kommt durch sie allerlei kleines Volk zu mir das ich verzehre, so daß ich eine gewisse für einen bescheidenen Lebensunterhalt ausreichende Niederjagd haben kann ohne überhaupt meinen Bau zu verlassen, das ist natürlich sehr wertvoll.“ (B 579) Auf dem Burgplatz lagern jedoch größere Fleischstücke als bloß Mäuse, Ratten und anderes „Kleingetier“. Wenn Jagdpläne bestehen, dann heißt dies auch, dass das Erzähler-Ich diese Ausflüge aus dem Bau nicht etwa zufälligerweise nach dem Umordnen der Vorräte vormimmt, sondern regelrecht als Jagdausflüge plant. Es verwundert, dass das Erzähler-Ich diesen Aspekt nicht herausstreicht, ist es doch sonst sehr darauf bedacht, sich als planvolles Wesen darzustellen.

Vgl. auch die gestrichene Stelle im Manuskript, die etwas mehr Eindeutigkeit gebracht hätte: „[I]ch bin unter anderem zu dem Zwecke ausgezogen Beute Vorräte einzuholen, in der ersten Zeit aber fresse ich alles was ich fange nicht sosehr aus Hunger, als vielmehr im Jägerglück an Ort und Stelle auf.“ Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Appartband*, 434. Weiter: „Und ich jage nicht nur, um ihn [den Bau] mit neuen Vorräten zu versehn sondern ~~ru~~ zweckvoll und ruhig.“ Kafka, 434. Da Kafka diese Stellen gestrichen hat, geht es offensichtlich gerade um die Ambivalenz: Das Ziel ist nicht Eindeutigkeit, sondern Verunsicherung.

nur wenige Plätze. Jeder solche neue Plan verlangt allerdings schwere Lastträgerarbeit, ich muß die neue Berechnung vornehmen und trage dann die Lasten hin und her. (B 582f.)

Nach der Betonung der Wichtigkeit des Überblicks über die Vorräte folgt überraschend die Beschreibung von verschiedenen Alternativen der Aufbewahrung und Sicherung der Nahrungsmittel. Die Pläne werden in bemerkenswerter Konsequenz und mit Beharrlichkeit vorgetragen. Dabei wird betont, dass jeder dieser unterschiedlichen Aufbewahrungsstrategien ein genauer Plan und entsprechende Berechnungen zugrunde liegen. Jedoch stellt sich die Planhaftigkeit dieser Ordnungen als fragwürdig heraus.

[D]ann habe ich keine Zeit zu Berechnungen, der ich gerade einen neuen ganz genauen Plan ausführen will, fasse willkürlich, was mir unter die Zähne kommt, schlepe, trage, seufze, stöhne, stolpere und nur irgendeine beliebige Veränderung des gegenwärtigen mir so übergefährlich scheinenden Zustandes will mir schon genügen. (B 583)

In dieser Beschreibung wird die pure Panik hinter der Umverteilung der Vorräte deutlich. Die Situation soll nicht gesichert werden, einziges Ziel ist es, „irgendeine beliebige Veränderung“ herbeizuführen.

Die Ursache der Planänderungen und der Panik ist im unbedingten Willen zur Verteidigung des Baus zu finden. Ausschlaggebend für eine Änderung sind jedoch nicht eine Neubewertung der Bedrohungslage oder ähnliche Erkenntnisse des Erzählers. Vielmehr entsteht das Bedürfnis des Erzählers, etwas zu ändern, aus der bloßen „Beschäftigung mit Verteidigungsvorbereitungen“ (B 582). Die Neubewertung der Gefahr ist unmotiviert („Es scheint mir dann manchmal gefährlich“). Es ist also die Tätigkeit des Planens selbst, die die Panik auslöst oder vielmehr mit der Panik zusammenfällt, als Ursache und Ausdruck gleichermaßen.

Später wird deutlich, dass der Erzähler die Umverteilung der Vorräte nicht nur aus Angst vor einem möglichen Feind vornimmt. Die Umverteilung dient auch dazu, die Fressattacken des Protagonisten, „die Selbstbetäubung des sinnungslosen Fressens“, einzudämmen, von denen er immer wieder überwältigt wird, wenn alles Fleisch auf einem Haufen liegt.

Ich suche mich verschiedentlich dagegen zu schützen, die Verteilung auf die kleinen Plätze ist ja auch eine derartige Maßnahme, leider führt sie, wie andere ähnliche Maßnahmen, durch Entbehrung zu noch größerer Gier, die dann mit Überrennung des Verstandes, die Verteidigungspläne zu ihren Zwecken willkürlich ändert. (B 586)

Es ist die Gier, die zur Änderung der Pläne und folglich zur Panik führt. Sie ändert die „Verteidigungspläne zu ihren Zwecken“. In einer eigentümlichen Logik wird mit dieser Formulierung der Gier Handlungsmacht und die Fähigkeit zum planvollen Handeln zugesprochen. Die Gier bekommt subjektähnlichen Status, wird ein Feind des Protagonisten, obwohl sie Teil desselben ist. Die Frage stellt sich, ob der Bau nicht auch zum Schutz des Erzählers vor sich selbst erbaut wurde.⁵⁰⁵ Die Ambivalenz erfährt im Verlauf der Erzählung weder eine Auflösung noch eine Präzisierung. Stattdessen scheint eine Zuspitzung am Werk zu sein, die sich in den andauernden Variationen der paranoiden Erzählstimme äußert und schließlich in die Performanz der Erzählung selbst mündet.⁵⁰⁶

Das Verhältnis zwischen Planung und Ordnung ist, wie oben gezeigt wurde, wechselseitig: Einerseits ist Planung Ausdruck von Ordnung, andererseits stellt sie Ordnung her. In *Der Bau* lässt Planung in erster Linie Kontingenz entstehen. Sie schafft nicht Ordnung im Sinn einer Komplexitätsreduktion der Zukunft, sondern ist Ausdruck einer Ordnung der Unsicherheit und Spontaneität, die fortwährend erzeugt wird. In diesem Vorwärtstreiben der Ordnungsbemühungen ist nicht mehr die Ordnung als Produkt wichtig, sondern der sich in der Ablösung vom Subjekt verselbstständigende Prozess des Ordnen selbst.

Geplante Panik

Nicht immer ist im Text das Planen als panisches Handeln gefasst. Es gibt Szenen, in denen Planen und Handeln als Gegensätze etabliert werden. Die Planung muss abgebrochen werden, damit der Protagonist handlungsfähig wird. Dies zeigt sich eindrücklich beim Wiedereintritt des Protagonisten in seinen Bau, der nur durch Unterbrechen der Reflexion über die richtige Methode gelingen kann: Der Erzähler zögert die Rückkehr in den Bau hinaus, aus Sorge, auf sein Versteck aufmerksam zu machen, es so in Gefahr zu bringen. Auf der Suche nach dem sicheren Weg zurück scheint er zunächst streng methodisch vorzugehen:

⁵⁰⁵ Vgl. dazu Hiebel, der darauf besteht, dass der Gegner nicht der Protagonist selbst ist: „Dennoch bleibt der Gegner ein ‚Anderer‘ – sei’s im Innern, sei’s im Äußeren!“ Hiebel, *Franz Kafka*, 28. Siehe Kap. 4.1.2 Ich und das Andere, S. 211f. oben.

⁵⁰⁶ Vgl. Hans Hiebels Konzept der „gleitenden Metapher“, das den Prozess der Semiose im Sinn von Derridas *différance* aufgreift. Hiebel, 13–50, 129–163. *Der Bau* sei dabei ein „gutes Beispiel für das Prozesshafte der Sinngebung Kafkas, d. h. für die changierende, gleitende, prozessierende Metapher“. Hiebel, 26. Vgl. auch das „gleitende Paradox“ bei Gerhard Neumann, „Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ‚Gleitendes Paradox‘ [1968]“, in *Kafka-Lektüren* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2012), 355–401.

Ich grabe, natürlich in genügender Entfernung vom wirklichen Eingang, einen Versuchsgraben, er ist nicht länger als ich selbst bin und auch von einer Moosdecke abgeschlossen. Ich krieche in den Graben, decke ihn hinter mir zu, warte sorgfältig berechnete kürzere und längere Zeiten zu verschiedenen Tagesstunden, werfe dann das Moos ab, komme hervor und registriere meine Beobachtungen. Ich mache die verschiedensten Erfahrungen, guter und schlimmer Art, ein allgemeines Gesetz oder eine unfehlbare Methode des Hinabsteigens finde ich aber nicht. (B 594)

Aus der Erkenntnis, dass die Möglichkeit des Beobachtetwerdens immer besteht, verfällt das Erzähler-Ich jedoch nicht auf die pragmatische Haltung, das Unausweichliche hinzunehmen und trotz der aporetischen Situation in den Bau einzutreten. Der Protagonist muss sich und seine leerlaufende Methodik sozusagen überlisten. Erst wenn er von der panischen Planung völlig erschöpft ist, „denkunfähig von Müdigkeit“ (B 602), kann er sich mit letzter Kraft in den Bau werfen. Denkfähigkeit meint das Ausschalten der Planungs-maschinerie, das Einstellen der Proliferation von Befürchtungen auf der Suche nach der optimalen Lösung. Die paranoide Planung verhindert die Handlung, die Methodik macht den Entscheid unmöglich, weil der Protagonist sich in einer Aporie befindet, in der er nicht gleichzeitig beobachten und handeln kann.

Durch die iterative Erzählweise, das einmalige Erzählen eines sich wiederholenden Ereignisses,⁵⁰⁷ wird gleichwohl immer wieder der Eindruck erzeugt, es handle sich um ein planvolles Vorgehen des Erzählers, weil diese Handlungssequenz immer gleich abläuft und er entsprechend wissen müsste, wie er zu handeln hat und welche Wirkung diese Handlung bzw. Planung haben wird. Die Lösung besteht in einem zwangsläufig geplanten Planausfall, im Einberechnen der Unberechenbarkeit. Dieser prekäre Status der Planung wirft auch ein neues Licht auf den Bau selbst, dessen Bauweise und Eigenschaften auf genauen Plänen und Berechnungen beruhen sollen.

4.1.4 *Der „Gesamtplan“. Aoretische Genese des Baus*

Fragwürdig sind nicht nur die Behauptungen des Erzählers über seine planerischen Fähigkeiten, sondern auch der konkrete Bauplan des Baus, dessen Topografie uneindeutig ist. Im Zusammenhang mit seinem Wunsch nach einem zweiten Hauptplatz, der eine weitere Absicherung der Vorräte mit sich bringen soll, erwähnt der Erzähler einen „Gesamtplan“, den er als Grund

507 Das iterative Erzählen steht im Gegensatz zum singulativen Erzählen, in welchem ein jeweils einmaliges Ereignis einmal erzählt wird sowie dem repetitiven Erzählen, welches ein einmaliges Ereignis mehrfach erzählt. Vgl. Genette, *Die Erzählung*, 73–81. Siehe Kap. 4.2 Iteration, Singulation und die prekäre Ordnung der Zeit, S. 224ff. unten.

dafür nennt, dass ebendieser zweite Hauptplatz nicht gebaut werden kann. Es bleibt unklar, ob dies nur deshalb nicht möglich ist, weil der Plan es nicht vorsieht oder weil es keinen Raum für weitere Plätze in der Art des Burgplatzes gibt: „Auch sind sie [die Plätze] im Gesamtplan meines Baues jetzt nachträglich nicht mehr unterzubringen.“ (B 584) Ähnlich heißt es wenig später: „[S]o sorgfältig ich den Eingang abseitsliegend gewählt habe – der Gesamtplan legte mir allerdings darin gewisse Einschränkungen auf“ (B 591). Deutlich ist, dass der Bau nach und nach entstanden ist. Bereits im zweiten Satz werden Forschungsgänge und aufgegebene Versuche beschrieben:

Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin, schon nach ein paar Schritten stößt man auf natürliches festes Gestein, ich will mich nicht dessen rühmen diese List mit Absicht ausgeführt zu haben, es war vielmehr der Rest eines der vielen vergeblichen Bauversuche, aber schließlich schien es mir vorteilhaft, dieses eine Loch unverschüttet zu lassen. (B 576)

Mit diesem zweiten Satz wird der eigentliche Anfang der Erzählung gleichsam aufgeschoben. Anstatt mit dem richtigen Eingang zu beginnen, führt der Text zunächst zur Attrappe. Dabei ist auch der Leser immer schon miteinbezogen: Sowohl ist es eine Attrappe für mögliche Feinde des Erzählers als auch eine Verwirrung des Lesers des *Baus*.⁵⁰⁸ Am Eingangsbereich ist die Genese des Baus besonders deutlich zu erkennen:

[D]ort [beim Eingang] fing mein Bau an, ich durfte damals noch nicht hoffen ihn je so beenden zu können, wie er in meinem Plane dastand, ich begann halb spielerisch an diesem Eckchen und so tobte sich dort die erste Arbeitsfreude in einem Labyrinthbau aus, der mir damals die Krone aller Bauten schien, den ich aber heute wahrscheinlich richtiger als allzu kleinliche, des Gesamtbaues nicht recht würdige Bastelei beurteile [...]. (B 586f.)

Die anfängliche Hoffnung, den Bau so „beenden zu können, wie er in meinem Plane dastand“, steht in bemerkenswerter Spannung zum Umstand, dass sich die Bewertung des Labyrinths radikal geändert hat: Von der „Krone aller Bauten“ verkommt es zu einer „Bastelei“. Da der Plan schon von Beginn an aufgestellt zu sein scheint, muss das Labyrinth Teil davon sein und doch auch wieder

⁵⁰⁸ Dieser Aufschub des Beginns ist bei Kafka auf ganz andere Weise gestaltet als bei Robert Walser. Walser macht den Erzählprozess jeweils explizit, wie besonders anschaulich an der Eingangssequenz des *Spaziergangs* zu sehen ist. Bei Kafka wird mehrheitlich auf metanarrative Einschübe verzichtet, bzw. sind diese implizit in der Bildlichkeit zu decodieren. Siehe Kap. 3.2 Digression als prekäres Ordnungsverfahren, S. 116ff.; Kap. 3.4.3 Sättigender Hunger. Auflauf S. 125ff., oben.

nicht; er ist also widersprüchlich codiert.⁵⁰⁹ Daraus erwächst eine eigentliche Aporie zwischen der Genese und dem Werk – erstere führt zum Werk, letzteres stellt erstere als widersprüchlich dar, wodurch diese wiederum ihre Wirkungskraft zur Genese des Werks verliert.⁵¹⁰ Es finden inhaltliche Verschiebungen in der Planung und im Plan statt, Bewertungen und Einschätzungen ändern sich, ohne dass diese angezeigt würden. Das ist eine denkbar schlechte Voraussetzung, verlässliche Pläne zu konstruieren. Die Genese des Werks, ihre Verfahren und ihre Planbarkeit werden so widersprüchlich. In dieser figurativen Unmöglichkeit des Erzählens zeigt sich das Prekäre desselben, ist diese Unmöglichkeit doch konstitutiv für den Text.

Auch zeigt sich, wie schon in der Diskussion um die Subjektivierung der Gier erwähnt, wie sich eine Regung des Protagonisten in den Vordergrund drängt, sich geradezu vom Ich absplattet und Subjektcharakter gewinnt. Es ist die „Arbeitsfreude“, die sich „in einem Labyrinthbau“ austobt (B 586) und nicht der Protagonist. Im Nachhinein kritisiert das Erzähler-Ich das „kleine[] tolle[] Zickzackwerk“ (B 586) im Eingangsbereich des Baus, weil es überhaupt erst darauf hinweist, dass es etwas zu verstecken gibt.

Tatsächlich scheint das Labyrinth keine gute Idee gewesen zu sein. Für Jagdtiere und insbesondere Grabtiere, die auf den Geruchssinn und andere Wahrnehmungen setzen, dürfte ein solches Labyrinth, das vor allem die visuelle Wahrnehmung herausfordert, kein großes Hindernis darstellen.⁵¹¹ Wie sinnlos und unpraktisch es jedoch in anderer Hinsicht ist, wird nicht ausgesprochen. So bleibt außer acht, wie mühsam es für den Protagonisten ist, die Beute, die er draußen in nicht geringem Masse jagt, einzubringen. Diese muss er nämlich durch die „engen und schwachwandigen Gänge des Labyrinthes“ (B 603) vor sich herschieben.

509 Vgl. die Schreibweise mit doppeltem „m“ etwas später: „Gesammtbaues“ (B 587, Zeile 25). Es ist auffällig, dass Kafka dies nicht korrigierte, hat er doch in derselben Zeile eine Korrektur eingefügt, vgl. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Appartband*, 433. Eine spekulative Lektüre könnte dies als Hinweis auf die Existenz von mehreren Gesamtplänen nehmen.

510 In diesem Doublebind sehen viele Arbeiten zum *Bau* eine Metapher für Kafkas gesamtes Werk. So Kurz: „Das Verhältnis zwischen dem Ich und seinem Bau lässt sich unschwer auf das Verhältnis des Autors Franz Kafka zu seinem Werk beziehen.“ Gerhard Kurz, „Das Rauschen der Stille. Annäherungen an Kafkas ‚Der Bau‘“, in *Franz Kafka. Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*, hg. von Beatrice Sandberg und Jakob Lothe (Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002), 160. Vgl. grundlegend für die These der Metapher des gesamten Werks: Corngold, *Franz Kafka. The Necessity of Form*.

511 Auch dies kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass es sich beim Graben des Tiers nicht um ein arttypisches Verhalten handelt, würde es andernfalls doch Schutzmethoden verwenden, die wirksam wären gegen feindliche Grabtiere.

Ich drücke vorwärts mit allen Kräften und es geht auch, aber mir viel zu langsam; um es zu beschleunigen reiße ich einen Teil der Fleischmassen zurück und dränge mich über sie hinweg, durch sie hindurch, nun habe ich bloß einen Teil vor mir, nun ist es leichter ihn vorwärtszubringen, aber ich bin derart mitten darin in der Fülle des Fleisches hier in den engen Gängen [...], daß ich recht gut in meinen eigenen Vorräten ersticken könnte, manchmal kann ich mich schon nur durch Fressen und Trinken vor ihrem Andrang bewahren. (B 603f.)

Es ist eine deutliche Fehlplanung, keinen Versorgungszugang zu berücksichtigen, der ein reibungsloses Einbringen der Beute ermöglicht. Dass das Erzähler-Ich gerade dieses Problem nicht zum Anlass nimmt, sich zu sorgen, irritiert.

Dieser Umstand hängt mit der Art und Weise des Erzählens zusammen. Das Einbringen der Beute wird in einer Sequenz berichtet, in der die den *Bau* prägende Spannung zwischen iterativer und singulativer Erzählweise besonders prägnant ist. Auch auffällig ist, dass das eigentliche Einbringen der Beute im Übergang von außen nach innen nur an einer Stelle geschildert wird: „Ich versuche es zunächst in stürmischen Nächten mit dem schnellen Hineinwerfen der Beute“ (B 594). Ansonsten ist die Beute immer schon im Gang und wird beim Wiedereinstieg des Protagonisten nur noch zum Burgplatz gebracht. Es ist dies die inhaltliche Folge einer formalen Eigenheit der Erzählweise des *Baus*, dass nur das zu existieren scheint, was ausgesprochen wird: Die stillschweigend vorausgesetzten Bedingungen von Raum und Zeit, von Kausalität und Logik sind im *Bau* in dieser radikalen Form solipsistischen Erzählens aufgehoben. Die hochselektive Wahrnehmung des Erzählers ist konstitutiv für die erzählte Welt. Es gibt kein übergeordnetes Gedächtnis, keine gültige Ordnung, keine objektive Übersicht. Außerhalb des *Baus* – als Erzählung wie als Erzähltes – existiert nichts.⁵¹²

4.1.5 *Der Bau als prekäre Ordnung*

Der Text lässt offen, von welcher Art die Planung des *Baus* war und inwiefern tatsächlich von einer durchgehenden Planung gesprochen werden kann. Die Beschreibung des *Baus* weist eher auf eine diskontinuierliche, spontane Neubildung und Fortführung desselben hin, als auf die Ausführung eines feststehenden Plans, trotz anderweitiger Aussage des Erzähler-Ich. Es wird immer auch deutlich, dass der Erzähler viel Wert auf die Planbarkeit seines Verhaltens

⁵¹² Aus dieser Einsicht ließen sich auch Argumente für eine Lektüre des Textes als *self-fulfilling prophecy* gewinnen, die den Schluss des Textes als Kampf zwischen „Zischer“ und Erzähler modelliert. Denn wenn alles, was der Erzähler erzählt, in der Erzählung wahr ist, dann wäre es auch die feindliche Existenz des „Zischers“.

wie jenes der Umwelt legt. Auch dem „Zischer“ schreibt der Erzähler ein planvolles Vorgehen zu: „Dabei wirkt mit, daß das Tier nicht auf mich zugeht, darum ändert sich das Geräusch nicht, es liegt vielmehr ein Plan vor, dessen Sinn ich nicht durchschaue“ (B 623).

Auf offensichtliche Art und Weise fungiert der Bau als Metapher für Ordnung. Diese Ordnung ist prekär, da sie auf der solipsistischen Perspektive des Urhebers, des Erzählers beruht. Die Vision des Erzählers für eine Lösung des Konflikts der Sicherheit des Baus und seinem Teilhaben an dieser Sicherheit besteht im Paradox einer Aufhebung von Innen und Außen. Er imaginiert sich zum einen zwei Eingänge, womit er sich selbst beim Eintritt beobachten könnte. Zum anderen erträumt er sich eine Art Vorhöhle um den Burgplatz. Diese Aporie zwischen Innen und Außen, der Unmöglichkeit gleichzeitig innen und außen zu sein, besteht jedoch im Raum selbst und ist mit Architektur nicht aufzulösen. Wie das Ich in seiner Funktion als Figur und Protagonist den Bau gräbt, so erzeugt es in seiner Funktion als Erzähler die prekäre Ordnung der Erzählung. In den paradoxen Verfahren entsteht ein prozessualer Bau, eine fluktuierende Ordnung. Der Text selbst wird in seiner Unbestimmtheit zu jener utopischen Vorhöhle, zum zweiten Eingang, von dem aus sich der Erzähler beim Einstieg beobachtet.

4.2 Iteration, Singulation und die prekäre Ordnung der Zeit

Bei Fontanes *Der Stechlin* hat sich herausgestellt, dass eine Spannung zwischen den Figuren und ihrer Darstellung, der *story* und dem *discourse* besteht. Der *discourse* versucht, die Ambivalenz auf der *story*-Ebene zu kontrollieren und erzeugt zugleich neue Ambivalenz. Kafkas *Bau* dagegen lebt geradezu von den oben herausgearbeiteten Ambivalenzen auf der *story*-Ebene und in der Semantik der Zuschreibungen. Dies gilt nicht nur für den Raum im *Bau* sondern auch für die Zeitdarstellung.

Die *story* des *Baus* ist simpel und handlungsarm: Der Protagonist verbringt die erzählte Zeit, von einem Ausflug abgesehen, in seinem Bau, nimmt einige Ausbesserungen vor und gibt sich seinen hypersensiblen, auf paranoiden Denkmustern beruhenden Gedanken und Beobachtungen hin. Mittels eines *discourse*, der die paradoxe Erzählsituation erzeugt, in der durch gleichzeitig iterativ und singulativ markierte Erzählweise nicht mehr unterschieden werden kann, ob ein Ereignis gerade geschieht oder schon geschehen ist, wird die Prekarität der Geschichte gesteigert. Im Versuch, die erzählte Welt in ständig variierten Plänen zu ordnen, radikalisiert der Erzähler deren Unbestimmtheit.

Es ist unklar, was Wahnvorstellung und was Wirklichkeit, was Gegenwart und was Vergangenheit ist. Letztlich wird die Kontingenz der Welt des *Baus* als Konstruktion der Erzählung herausgestellt.

4.2.1 Zur „Trunkenheit der Iteration“. Paradoxie der Zeitordnung

Gérard Genette handelt iteratives und singulatives Erzählen in der Kategorie der Frequenz ab. Er unterscheidet zwischen repetitiver (ein Ereignis mehrfach erzählen), singulativer (ein Ereignis einmal erzählen) und iterativer (mehrere sich wiederholende Ereignisse einmal erzählen) Erzählweise.⁵¹³ In seinem Referenzwerk, Marcel Prousts *  la recherche du temps perdu*, hat Genette eigenartige Überblendungen von Iteration und Singulation vorgefunden. Er analysiert die Sequenzen, in denen Proust „inmitten einer iterativ gestalteten Szene ein Pass  simple unter die Feder kommt, das notwendigerweise singulativ ist“.⁵¹⁴

Man kann diese scheinbaren Nachlässigkeiten natürlich als Spuren einer ersten singulativen Redaktion auffassen, so dass Proust also nur vergessen hätte, einigen Verben die richtige Zeitform zu geben, aber angemessener scheint es mir zu sein, diese Schnitzer als ebenso viele Zeichen dafür anzusehen, dass der Schriftsteller mitunter solche Szenen am Ende mit einer Intensität ‚erlebt‘, die ihn die Unterscheidung der Aspekte vergessen lässt [...]. Diese Vermengungen deuten bei Proust, wie mir scheint, eher auf eine Art *Trunkenheit der Iteration* hin.⁵¹⁵

Was Genette „Schnitzer“ nennt, hat bei Kafka System; Überblendungen von Iteration und Singulation tauchen regelmäsig auf. Kommt hinzu, dass sowohl bei Proust als auch bei Kafka die Zeit inhaltlich wie formal ein zentrales Thema ist. Kann man beim *Bau* auch von einer „Trunkenheit der Iteration“ sprechen? Davon, dass Kafka – bei Genette heißt es explizit „der Schriftsteller“ – aufgrund der Identifikation mit dem Erzählten den grammatischen Aspekt vernachlässigt? Angesichts der emotionalen Involviertheit des Erzählers in einigen Sequenzen, die sich in der metanarrativen Sprachverwendung äußert, ist dies nicht ausgeschlossen. Jedoch gibt es bei Kafka auch den umgekehrten Fall: das Einschleichen der Iteration in den Singulativ. Diese Form lässt sich kaum mit Genettes Rückgriff auf den Autor erklären. Zudem ist die Durchdringung der Erzählung von solchen Überblendungen weit mehr fortgeschritten und für den *Bau* selbst konstitutiv. Dennoch können diese Überblendungen als Spuren

⁵¹³ Genette, *Die Erzählung*, 73–102.

⁵¹⁴ Genette, 79.

⁵¹⁵ Genette, 79. Hervorhebung i. O.

der Herstellung, also als impliziter metafikционаler Kommentar des Erzählers gelesen werden, der den *Bau* als paradoxes Unternehmen erscheinen lässt.

In *Der Bau* sind weite Teile, insbesondere der Anfang, im Iterativ erzählt. Der Erzähler schildert sein gewohnheitsmäßiges Leben, erzählt von der Herstellung des Baus, den Gefahren im Bau und gibt Hinweise auf deren Ursachen. Entsprechend seiner zeitlichen Gestaltung wurde *Der Bau* immer wieder als zweiteilige Erzählung gelesen: Im ersten Teil wird im Iterativ von den Gewohnheiten des Erzählers und dem Entstehen des Baus berichtet. Nach dem Schlaf, dessen Ende durch das Aufkommen des Zischens herbeigeführt wird, wechselt die Erzählung sodann in den Singulativ.⁵¹⁶ Belege für das iterative Erzählen finden sich viele; Marker sind Adverbien, die den Wiederholungscharakter betonen und Verben, die Gewohnheit anzeigen.

Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille, freilich sie ist trügerisch, plötzlich einmal kann sie unterbrochen werden und alles ist zu ende, vorläufig aber ist sie noch da, stundenlang kann ich durch meine Gänge schleichen und höre nichts als manchmal das Rascheln irgendeines Kleintiers, das ich dann gleich zwischen meinen Zähnen auch zur Ruhe bringe, oder das Rieseln der Erde, das mir die Notwendigkeit irgendeiner Ausbesserung anzeigt, sonst ist es still. Die Waldluft weht herein, es ist gleichzeitig warm und kühl, manchmal strecke ich mich aus und drehe mich in dem Gang rundum vor Behagen. Schön ist es für das nahende Alter einen solchen Bau zu haben, sich unter Dach gebracht zu haben, wenn der Herbst beginnt. (B 579)

Ein lang andauernder Zustand wird beschrieben, der jedoch von einem einzelnen Ereignis zerstört werden kann. Die Stille ist immer nur „vorläufig“ intakt. Die Worte „plötzlich“ und „einmal“ betonen den singulativen Charakter des möglichen Ereignisses, der Katastrophe als Zerstörung der Stille. Der Zustand als Iteration ist positiv konnotiert, während das singulative Ereignis als Aufhebung des Zustandes eingeführt wird. Regelmäßig „schleicht“ der Erzähler durch die Gänge, frisst störendes „Kleintier“ und bessert den Bau aus. Das sind Zustandsbeschreibungen, die ambivalent sind: Schleichen weist auf eine Bedrohung oder eine Kampfsituation hin, das „Kleintier“ beweist die Porosität des Baus und die Notwendigkeit ständiger Ausbesserungen dessen Fragilität.

516 Vgl. etwa Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978); Dennerlein, „Die Zerstörung des idealen Habitats als unerhörte Begebenheit“; Liska, „Der Bau“. Nicht dieser Ansicht sind: John M. Coetzee: „Time, Tense and Aspect in Kafka's ‚The Burrow‘“. In: *MLN* (1981), S. 556–579; wiederabgedruckt auf Deutsch in: John M. Coetzee: „Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas ‚Der Bau‘“, in *Der Präsensroman*, herausgegeben von Armen Avanesian und Anke Hennig (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013), 79–100; Henel: „Das Ende von Kafkas ‚Der Bau‘“.

Die Zweiteilung des Textes in einen iterativen Teil vor und einen singulativen Teil nach dem Schlaf ist jedoch nicht so deutlich, wie gemeinhin formuliert wird.⁵¹⁷ Das Singulative ist zum einen hauptsächlich im Erzählvorgang, in der punktuell akzentuierten Erzählgeschichte, dominant.⁵¹⁸ Der Erzähler nimmt, wie im obigen Zitat deutlich, durchaus eine Position in der erzählten Zeit ein, wenn auch eine zwischen „Höhepunkt“ (B 577) und „Herbst“ (B 579) seines Lebens schwankende. Mit Gérard Genettes weiteren Differenzierungen der Frequenz lässt sich zum anderen sagen, dass die Iteration im zweiten Teil des *Baus* nicht suspendiert ist, sondern hinsichtlich der *Determination*, der „diachronischen Grenzen“, der *Spezifikation*, der „rhythmische[n] Wiederkehr ihrer konstitutiven Einheiten“ unbestimmt wird.⁵¹⁹

Bemerkenswert an der Zeitstruktur des *Baus* sind gerade die Überblendungen von iterativer und singulativer Erzählweise, die die Ordnung der Erzählung fundamental erschüttern. Ein eindrückliches Beispiel einer solchen Überblendung lässt sich in der Szene finden, in der der Erzähler den Bau verlässt. Der Erzähler berichtet, durch die Wendung ‚ich pflege zu tun‘ und den Partikel ‚öfters‘ deutlich den Iterativ markierend, wie er nach den zyklischen Umverteilungen der Vorräte und den jeweiligen Fressattacken den Bau verlässt: „Nach solchen Zeiten pflege ich um mich zu sammeln den Bau zu revidieren und nachdem die nötigen Ausbesserungen vorgenommen sind, ihn öfters wenn auch immer nur für kürzere Zeit zu verlassen.“ (B 586)⁵²⁰

Es folgt eine längere Reflexion des Erzählers über das Labyrinth im Eingangsbereich, über die Qualen, die er jeweils in dessen Nähe erleidet, die

517 So etwa bei Dorrit Cohn: „The static time of the first part of the story now becomes an evolving time, its durative tense a punctual tense“. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 197. Oder explizit mit Genettes Nomenklatur bei Manfred Engel: „Im zweiten Teil des Textes (der vom Iterativ in den Singulativ, also die Erzählung einmaliger Ereignisse, wechselt)“. Manfred Engel, „Kafka und die moderne Welt“, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs (Stuttgart: Metzler, 2010), 510. Dagegen weist John Coetzee darauf hin, dass auch nach dem Schlaf noch iterative Sequenzen vorkommen: „Es finden zu häufig Verlagerungen statt, als dass Cohns Verallgemeinerung zutreffen könnte.“ Coetzee, „Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas ‚Der Bau‘“, 87. Vgl. zu Kafkas Verwendung des Präsens auch Dorrit Cohn, „Kafka’s Eternal Present: Narrative Tense in ‚Ein Landarzt‘ and Other First-Person Stories“, *PMLA* 83, Nr. 1 (März 1968): 144, <https://doi.org/10.2307/1261242>.

518 Für den Aspekt der Erzählgeschichte siehe Kap. 3.3.1 Zum Begriff der Performanz in der Narratologie, S. 168ff. oben.

519 Genette, *Die Erzählung*, 82.

520 Die oben diskutierte Spannung in Bezug auf die Jagd ist auch hier greifbar. An anderer Stelle heißt es, dass der Erzähler regelmäßig zur Jagd nach draußen gehe; hier dagegen scheint das Verlassen des Baus eine Art Selbstgeißelung oder eine Form von Selbstbesinnung zu sein.

Möglichkeiten eines Umbaus, die Gefahren, die sich daraus ergeben würden, und schließlich wird von einem wiederkehrenden Traum berichtet, in dem der Erzähler alles „mit Riesenkräften, in einer Nacht“ (B 588) umbaut. Es folgt der Aufbruch, in dem sich singulative und iterative Erzählelemente überschneiden.

Die Pein dieses Labyrinthes muß ich also auch körperlich überwinden, wenn ich ausgehe [...]. Dann aber bin ich unter der Moosdecke, der ich manchmal Zeit lasse – solange rühre ich mich nicht aus dem Hause –, mit dem übrigen Waldboden zusammenzuwachsen und nun ist nur noch ein Ruck des Kopfes nötig und ich bin in der Fremde. Diese kleine Bewegung wage ich lange nicht auszuführen, hätte ich nicht wieder das Eingangslabyrinth zu überwinden, gewiß würde ich heute davon ablassen und wieder zurückwandern. Wie? Dein Haus ist geschützt, in sich abgeschlossen, Du lebst in Frieden, warm, gut genährt, Herr, alleiniger Herr über eine Vielzahl von Gängen und Plätzen, und alles dieses willst Du, hoffentlich nicht opfern, aber doch gewissermaßen preisgeben, hast zwar die Zuversicht es zurückzugewinnen, aber läßt Dich doch darauf ein, ein hohes, ein allzuhohe Spiel zu spielen. Es gäbe vernünftige Gründe dafür? Nein, für derartiges kann es keine vernünftigen Gründe geben. Aber dann hebe ich doch vorsichtig die Falltüre und bin draußen; lasse sie vorsichtig sinken und jage, so schnell ich kann, weg von dem verräterischen Ort. (B 589f.)

Mit dem Bedingungssatz „wenn ich ausgehe“, dem anschließenden „dann“ sowie dem „manchmal“ ist deutlich der Iterativ markiert. Ebenfalls deutlich ist die Singulation beim Herausstreichen der Einzigartigkeit der jetzigen Situation: Nur *heute* würde der Erzähler zurückkehren. Auch die metanarrative Selbstansprache weist als innerer Monolog auf Singulation.⁵²¹ Vermischt werden die Erzählfrequenzen im Teilsatz „nun ist nur noch ein Ruck des Kopfes nötig“. Hier kennzeichnet das „nun“ die Umstellung auf die einmalige Situation, gleichzeitig kann es als Vergegenwärtigung der wiederkehrenden Handlung verstanden werden. Ähnliches gilt für die Sequenz des Hebens der Falltür, in der die Wendung „aber dann“ sowohl iterativ als auch singulativ gelesen werden kann.

Es ist auffällig, dass die Unentscheidbarkeit zwischen Iteration und Singulation außerhalb des Baus deutlicher ist als innerhalb. Zahlreiche deiktische Ausdrücke, relationale, auf einen Betrachter hinweisende Adverbien – hier, dort –, stehen in Konflikt mit deutlich iterativen Sätzen wie folgendem: „Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück gleichzeitig tief zu

⁵²¹ Diese Selbstansprachen kommen auch bei Robert Walser vor. Bei Walser stellt sich das Befremden als Normverletzung auf der Ebene der Ontologie ein, indem etwa der Erzähler den Verfasser anspricht. Bei Kafka handelt es sich nicht um eine Metalepse. Das Befremden resultiert aus einer paradoxen Zeitlichkeit.

schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können.“ (B 591) Nachträglich wird dieser ‚Iterativ des Schlafs‘ vor dem Höhleneingang in einen Singulativ verwandelt: „Nein, ich beobachte doch nicht wie ich glaubte meinen Schlaf, vielmehr bin ich es der schläft, während der Verderber wacht.“ (B 593) Das vorhergehende Beobachten des Schlafes wird durch das Präteritum („wie ich glaubte“) als Singulativ markiert. Eine Erkenntnis kann, da sie den Übergang vom Nichtwissen zum Wissen darstellt, nur singular sein. Iterative Erkenntnis ist nicht möglich, weil die Iteration das Wissen um die Wiederholung voraussetzt. Mittels solcher Ambivalenzen, die in der paradoxen Vorstellung des Beobachtens des eigenen Schlafes ihre inhaltliche Entsprechung finden, wird die Frage nach dem Ereignis virulent: Kommt es nun in dieser paradoxen Situation zwischen Iterativ und Singulativ, die unter den herkömmlichen lebensweltlichen Prämissen unmöglich ist, zu einer Handlung oder nicht?⁵²² Beim Wiedereinstieg in den Bau findet sich der deutlichste Widerspruch bezüglich der Frequenz.

Und nun, schon denkfähig von Müdigkeit, mit hängendem Kopf, unsicheren Beinen, halb schlafend, mehr tastend als gehend nähere ich mich dem Eingang, hebe langsam das Moos, steige langsam hinab, lasse aus Zerstreuung den Eingang überflüssig lange unbedeckt, erinnere mich dann an das Versäumte, steige wieder hinauf um es nachzuholen, aber warum denn hinaufsteigen? nur die Moosdecke soll ich zuziehn, gut, so steige ich wieder hinunter und nun endlich ziehe ich die Moosdecke zu. Nur in diesem Zustand, ausschließlich in diesem Zustand kann ich diese Sache ausführen. [...] Nichts stört mich, niemand ist mir gefolgt, über dem Moos scheint es wenigstens bis jetzt ruhig zu sein und selbst wenn es nicht ruhig wäre, ich glaube, ich könnte mich jetzt nicht mit Beobachtungen aufhalten, ich habe den Ort gewechselt, aus der Oberwelt bin ich in meinen Bau gekommen und ich fühle die Wirkung dessen sofort. Es ist eine neue Welt, die neue Kräfte gibt und was oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche. (B 602f.)

Auffallend ist, mit welcher Detailtreue der Einstieg beschrieben wird, auch das nochmalige Hinaufsteigen wird geschildert. Mehr noch als dies ist es die Selbstkorrektur in diesen Zeilen, die wirken, als würde der Erzähler zeitgleich erzählen und handeln, dass sich also Erzählzeit und erzählte Zeit decken. Auch die Marker „bis jetzt“ sowie die unmittelbare Wirkung des Baus auf das Erzähler-Ich deuten auf ein singulatives Erzählen. Dennoch gibt es auch

522 Vgl. zu einer strengen Definition des Ereignisses, die die Singularität hervorhebt: Hühn, „Event and Eventfulness“. Wolf Schmid betont die Bedeutung der „Non-Iterativität“ explizit: „Veränderungen, die sich wiederholen, konstituieren, selbst wenn sie relevant und imprädiktabel sind, bestenfalls nur geringe Ereignishaftigkeit.“ Schmid, *Elemente der Narratologie*, 19.

Hinweise auf Iteration, etwa das einführende „und nun, schon“ sowie der Umstand, dass der Erzähler weiß, dass er „aus Zerstretheit“ den Eingang offen lässt: Dass man zerstreut war, lässt sich ausschließlich retrospektiv beurteilen. Sobald man sich seiner Zerstretheit bewusst wird, löst sie sich auf. Ins Auge sticht jedoch der Satz „Nur in diesem Zustand, ausschließlich in diesem Zustand kann ich diese Sache ausführen“, der die Szene eindeutig in die Iteration kippen lässt: Dass der Protagonist weiß, dass es diesen bestimmten Zustand braucht, um eintreten zu können, impliziert, dass er die Handlung regelmäßig ausführt. Er spricht aus Erfahrung. Der Fortgang der Szene stellt sich dann deutlich wieder als singulative Handlung dar.

Auffällig an dieser Sequenz ist auch die hohe emotionale Involviertheit des Erzählers. Dies deutet ebenfalls darauf hin, dass es sich um ein einmaliges Erlebnis handelt. Dasselbe Muster ist aktiv, als der Erzähler versucht, seine Beute einzubringen und sich mühsam durch den Gang hinab durch das eingelagerte Fleisch kämpfen muss.

Die erste Arbeit ist sehr mühselig und nimmt mich ganz in Anspruch: die Beute nämlich durch die engen und schwachwandigen Gänge des Labyrinthes zu bringen. Ich drücke vorwärts mit allen Kräften und es geht auch, aber mir viel zu langsam; [...] aber ich bin derart mitten darin in der Fülle des Fleisches hier in den engen Gängen, [...] daß ich recht gut in meinen eigenen Vorräten ersticken könnte, manchmal kann ich mich schon nur durch Fressen und Trinken vor ihrem Andrang bewahren. [...] Aber der Transport gelingt [...]. Nun ist es keine Arbeit mehr, nun rollt und fließt das Ganze fast von selbst hinab. Endlich auf meinem Burgplatz! Endlich werde ich ruhen dürfen. Alles ist unverändert, kein größeres Unglück scheint geschehen zu sein, die kleinen Schäden, die ich auf den ersten Blick bemerke, werden bald verbessert sein. (603f.)⁵²³

Die Spannung zwischen dem Iterativ („[d]ie erste Arbeit ist mühselig“) und den folgenden Sätzen, die singulativ formuliert sind, ist deutlich. Im Verlauf dieser Schilderung nähern sich die Sätze immer mehr dem Erzählzeitpunkt an und enden schließlich mit dem Ausruf „Endlich auf meinem Burgplatz!“ in einem simultanen Erzählen als dramatische Rede.⁵²⁴

Anzunehmen, bei jedem Verlassen des Baus und jeder Rückkehr in ihn liefe der gleiche Prozess ab, ist – im Widerspruch zu der durch den Iterativ suggerierten Regelmäßigkeit – absurd. Der Iterativ garantiert in seiner

523 Im Sinn Hiebels „gleitender Metapher“ lassen sich eine Vielzahl Metaphorisierungen für diese Szene ausdenken. Hiebel erwägt hier eine Lesart der „umgekehrten Geburt“. Vgl. Hiebel, *Franz Kafka*.

524 Gérard Genette unterscheidet in der Distanz oder Mittelbarkeit des Erzählens zwischen den Modi „narrative Rede“, „transponierte Rede“ und „dramatische Rede“, die den unterschiedlichen Grad an Vermittlung durch einen Erzähler anzeigen.

grammatischen Form, dass nach einem solchen Ausflug nie etwas geschehen wird, dass nie etwas anders verlaufen wird. Gerade dem widerspricht aber die Erzählung, wenn nach der Rückkehr plötzlich das Zischen vorhanden sein soll.⁵²⁵ Nicht nur in narratologischer, auch in inhaltlicher Hinsicht erweist sich die Iteration als widersprüchlich. Was bleibt, ist eine Irritation, die von der paradoxen zeitlichen Ordnung herrührt, die gleichzeitig Handlung und deren Beschreibung, sowohl singuläre Aktion als auch iterativer Zustand ist.⁵²⁶ Es lässt sich hier eine interessante, auf den Erzählvorgang bezogene Wirkbarkeit des „gleitenden Paradoxes“, wie es Neumann auf der semantischen Ebene nachgewiesen hat, feststellen: In der Spannung zwischen Iteration und Singulation gibt es ein dauerndes Oszillieren.⁵²⁷

In der Überblendung von Iteration und Singulation inszeniert *Der Bau* eine Mündlichkeit, die kommentarlos zwischen Mimesis und mittelbarer Beobachtung hin und her springen kann. Auch die eigenartige Erinnerungslosigkeit des Textes, wie sie oben herausgearbeitet wurde, erinnert an mündliche Erzählformen, während neben dem offensichtlichen Medium der Schrift die sprachliche Komplexität und die zahlreichen metaphorischen Hinweise auf Schrift und Schriftlichkeit deutlich dagegen sprechen. Jedoch würde auch die Mündlichkeit die Paradoxien im *Bau* nicht aufheben, da sich diese, wie zu sehen sein wird, auf die Stimme selbst beziehen.⁵²⁸

4.2.2 Probleme der Dauer

Der Bau weist auch Diskontinuitäten in der *Dauer* auf. Es finden sich zahlreiche extreme *Raffungen* und *Pausen*, in denen die *story* weiterläuft, jedoch stark verkürzt bzw. gar nicht erzählt wird, was geschieht, also der *discourse* pausiert. Es sind Momente, in denen der Erzähler schweigt oder etwas anderes erzählt und sich gleichwohl Ereignisse ungesagt vollziehen. Die auffälligste Pause findet sich anschließend an die oben zitierte Episode der Rückkehr in

525 Dies als Dramatisierung des Gewöhnlichen zu beschreiben ist durchaus möglich, vermag jedoch die Paradoxien nicht aufzulösen, die sich daraus ergeben. Vgl. dazu auch Coetzee, der diese Erklärung wenig gewinnbringend findet: „Statt also diese Betonung [auf den Charakter des Iterativen; L. G.] durchweg auszuführen, *dramatisiert* Kafka manchmal ein *typisches Geschehen* aus dem iterativen Zyklus [...] und ermöglicht so dem Text für einen Moment den Rückzug in die ungekennzeichnete, nicht-iterative Aktionsart.“ Coetzee, „Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas ‚Der Bau‘“, 82. Hervorhebung i. O.

526 Dorrit Cohn versuchte dieses Paradox mit dem Begriff des *eternal present* zu fassen. Cohn, „Kafka’s Eternal Present“.

527 Vgl. Neumanns Bezeichnung der „pseudo-paradoxen“ Formeln bei Kafka: „Kafka verwandelt die Starre des herkömmlichen Paradoxes in ein Gleiten.“ Neumann, „Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ‚Gleitendes Paradox‘ [1968]“, 371.

528 Siehe Kap. 4.3.2 Die Spuren des Erzählers, S. 239ff. unten.

den Bau. Das Erzähler-Ich legt sich versuchsweise hin, um zu prüfen, ob es noch immer gut schlafen könne.

Nun aber überkommt mich doch eine gewisse Lässigkeit und auf einem Platz, der zu meinen Lieblingen gehört, rolle ich mich ein wenig zusammen [...], ich will hier nicht schlafen, nur der Lockung gebe ich nach mich hier so einzu-richten, wie wenn ich schlafen wollte, nachsehn will ich, ob das hier noch immer so gut gelingt, wie früher. Es gelingt, aber mir gelingt es nicht mich loszureißen, ich bleibe hier in tiefem Schlaf. Ich habe wohl sehr lange geschlafen, erst aus dem letzten von selbst schon sich auflösenden Schlaf werde ich geweckt, der Schlaf muß nun schon sehr leicht sein, denn ein an sich kaum hörbares Zischen weckt mich. Ich verstehe es sofort, das Kleinzeug [...]. (B 605f.)

Zunächst sticht der performative Gehalt ins Auge: Die Wiederholung des „aber mir gelingt“ bildet abstrakt-mimetisch das Einschlafen ab, so als übertrage sich die zunehmende Schläfrigkeit auf die Sprachverwendung. Auffällig ist die Wendung „ich bleibe hier in tiefem Schlaf“, bezeichnet sie doch zum einen mit dem deiktischen „hier“ den Ort und die Gegenwart des Erzählens, zum anderen benennt sie den Zustand des Schlafes eben dieses erzählenden Ich. Wenn das Ich aber erzählt, kann es nicht gleichzeitig schlafen. Da im Singulativ formuliert, entsteht daraus eine paradoxe Situation, in der der Erzähler gleichzeitig erzählt und schläft, was die Grenzen des autodiegetischen Modells sprengt.⁵²⁹ Die der Erzählung zugrunde liegende Ordnung ist, wie hier deutlich zu sehen ist, eine prekäre Ordnung.

529 Es sei denn, man würde aufgrund der formalen Unmöglichkeit der gleichzeitigen Singulation und Iteration darauf schließen, dass es sich beim zweiten Teil der Erzählung um einen Traum handelt, aus dem der Erzähler nicht mehr aufwacht. Aber diese Interpretation ist Spekulation. Zudem übersieht diese Lektüre, dass die zeitlichen Aporien den Text regelrecht grundieren und konstitutiv für das Erzählen sind.

Um das traumartige Schreiben Kafkas zu fassen, wurde vielfach dessen Wendung des „traumhaften innern Lebens“ zitiert. Vgl. Kafka, *Tagebücher*, 546. Kafka visiert mit dieser Beschreibung nicht die Darstellung des Traums an, sondern die adäquate Form des Erzählens für dieses innere Leben. Vgl. die einflussreiche ältere, biographisch ausgerichtete Studie: Friedrich Beißner, „Kafkas Darstellung des ‚traumhaften innern Lebens‘ [1968]“, in *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. Mit einer Einführung von Werner Keller* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), 123–149.

Vgl. auch Joseph Vogl, der bezüglich den Erzählanfängen des Erwachens aus der *Verwandlung* und dem *Process* schreibt: „Man begegnet niemandem: das Erwachen wird referiert, während gleichzeitig der Bericht mit dem Erwachen beginnt, und beide, berichtendes und erwachendes Ich, wiederholen sich wechselseitig, kommen einander immer zuvor und halten die Spur eines Augenblicks fest, an dem Bewußtsein und Bewußtlosigkeit aneinanderstoßen.“ Joseph Vogl, „Vierte Person. Kafkas Erzählstimme“, *DVJS. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, Nr. 4 (1994): 756.

Auch das Erwachen wird sprachlich durch die mehrfache Nennung als stufenweiser Prozess nachgebildet. Befremdend ist die Zeitlichkeit: Der Satz „Ich habe wohl sehr lange geschlafen“ stellt eine Reflexion über die Dauer des Schlafes dar, nimmt also eine Distanz zum Vergangenen ein. Dies steht in einer Spannung zum performativen Gehalt der anschließenden Sätze, die mit der mehrfachen Nennung des Weckprozesses ein Aufwachen und zunehmendes Verflüchtigen der Schläfrigkeit darstellen. Plötzlich („ich verstehe sofort“) ist das Erzähler-Ich schließlich wach und ergibt sich wieder seinen Reflexionen.⁵³⁰

Das Erzähler-Ich macht sich anschließend auf die Suche nach möglichen Quellen und Ursachen des Zischens. Dies wird mit extremen Raffungen, Pausen und iterativen Sequenzen, die die erzählte Zeit sprunghaft und rasch durchlaufen, dargestellt.

Nur zum Ausruhn, zum Selbstbesinnen mache ich häufig diese Versuche, horche angestrengt und bin glücklich nichts zu hören. (B 612)

Nun habe ich schon viele Grabungen gemacht, um eines von ihnen [den fremden Tieren; L. G.] zu fassen, aber ich finde keines. (B 614)

[Ö]fters bin ich schon für ein Weilchen in irgendeinem Loch bei der Arbeit eingeschlafen, die eine Pfote eingekrallt oben in der Erde, von der ich im letzten Halbschlaf ein Stück niederreißen wollte. (B 614)

Und noch weitere unnütze Entdeckungen mache ich. Manchmal scheint es mir, als habe das Geräusch aufgehört [...]. (B 618)

Diese Stellen machen deutlich, dass vieles von dem, was der Protagonist unternimmt, gar nicht geschildert wird. Die Informationsvergabe ist gemäß dem Rahmen der (pseudo-)autodiegetischen Erzählung gänzlich vom Protagonisten und Erzähler abhängig, wie bereits an den Ungereimtheiten bezüglich der Jagd sowie des Eintritts und Austritts in und aus dem Bau deutlich wurde. Die Ungereimtheiten des unzuverlässigen Erzählers und die Abhängigkeit des Lesers von diesem haben eine Ordnung zur Folge, die immer wieder neu konturiert

530 Es ist diese Form des Erzählens, die zwischen Distanz, Reflexion und der Unmittelbarkeit interner Fokalisierung bis hin zur erlebten Rede changiert, die Kafkas Erzählen so faszinierend und irritierend macht und für die literaturwissenschaftliche Beschreibung eine Herausforderung darstellt. Diese Vielfalt der Perspektivierung scheint mir auch die Grundlage der Debatte über Friedrich Beißners Begriff der „Einsinnigkeit“ von Kafkas Erzählen zu sein, der die interne Fokalisierung betont, während andere die durchaus vorhandene Distanz nachwiesen. Vgl. Friedrich Beißner, „Der Erzähler Franz Kafka [1951]“, in *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. Mit einer Einführung von Werner Keller* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), 19–54; Winfried Kudsus, „Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas ‚Prozeß‘ und ‚Schloß‘“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38, Nr. 2 (1964): 192–207. Vgl. auch Constanze Busse, *Kafkas deutendes Erzählen. Perspektive und Erzählvorgang in Franz Kafkas Roman „Das Schloss“* (Münster: LIT Verlag, 2001).

wird. Hinzu kommt die oben bereits herausgearbeitete Sprengung des auto-diegetischen Rahmens als verlässliche, auf Logik rekurrierende Grundlage der Erzählung.

Die Raffungen und Pausen erzeugen den Eindruck einer diskontinuierlichen Zeit, welche eine nicht nur psychologische Erklärung dafür anbietet, dass sich der Erzähler plötzlich als alt empfindet. Ohne dass das Vergehen der Zeit dargestellt würde, heißt es zunächst, der Erzähler befinde sich auf dem „Höhepunkt“ (B 577) seines Lebens, nur um gegen Ende alt geworden zu sein: „Aber wie alt ich auch bin, es scheint mir, daß ich recht gern noch älter wäre als ich bin, so alt, daß ich mich gar nicht mehr erheben könnte von meinem Ruhelager unter dem Moos.“ (B 628f.) Einer solchen Zeit liegt kein verbindliches Maß zugrunde, das eine einheitliche Ordnung garantierte. Stattdessen ist auch die Zeitlichkeit abhängig vom paradoxen Erzählen einer widersprüchlichen und unzuverlässigen Figur, einer körper- und ortlosen Stimme.

4.2.3 *Prekäre Zeitordnung*

Es ist also bezüglich der Zeitstruktur festzuhalten, dass in der Erzählung mit der konventionellen Erzählordnung, die auf einer Chronologie der Ereignisse und auf der Logik der motivierten und kontinuierlichen Verknüpfung der Erzählelemente beruht, gebrochen wird. *Der Bau* hat, wie Dorrit Cohn formuliert, eine „illogical temporal structure“.⁵³¹ John Coetzee spricht von einer Zeit, die „labyrinthisch“⁵³² und „diskontinuierlich“⁵³³ ist. Diese unberechenbare Zeitstruktur subvertiert fundamentale Ordnungskriterien der Narratologie und der rationalen Weltbetrachtung.⁵³⁴ Gleichzeitig erzeugt der Text mit dieser Darstellung des Zeitgefüges ein zeitliches Empfinden, das dem

531 Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 197. Die Narratologin Dorrit Cohn hat in ihrer einflussreichen Studie zur Darstellung des Bewusstseins in der Literatur diese Zeitstruktur präzise herausgearbeitet.

532 Coetzee, „Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas ‚Der Bau‘“, 84.

533 Coetzee, 95.

534 Auch Michael Niehaus stellt die Unvereinbarkeit der Frequenzen fest. In der „Subjektspaltung“ in einen beschreibenden (iterativen) und einen handelnden (singulativen) Part sieht er ein Indiz dafür, dass es sich um einen Protagonisten handelt, der „sein Verhalten nicht durch auf Einsicht beruhende Willensakte zu ändern imstande ist und daher in einer Wiederholungsschleife gefangen bleibt. Man kann auch sagen, wir beobachten ihn auf einer Ebene, auf der er sich nicht vom *Tier* unterscheidet.“ Michael Niehaus, „Iterativität bei Kafka. Vorläufige Bemerkungen“, in *Kafkas narrative Verfahren*, hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens, *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 3* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015), 124. Hervorhebung i. O. Mit dem zweiten Teil jedoch, der im Singulativ erzählt wird, erweise sich die „Unmöglichkeit des *Wohnens* [...] – die Gewohnheit, in der wir uns eingerichtet haben.“ Niehaus, 127. Hervorhebung i. O.

phänomenologischen Erleben der Zeit in der Lebenswelt nicht selten näher kommen mag, als dies eine regelmäßige Zeitgestaltung bewirken kann.

Wahrnehmen und Empfinden werden durch die Überblendung von singulativem und iterativem Erzählen in einem ambivalenten Modus von Einzigartigkeit und Wiederholung erzählt. Die Wiederholung wird vom Erzähler-Ich dennoch jedes Mal mit großer Intensität als Neuheit erlebt. Es ist, als würde im *Bau* gleichzeitig aus zwei Perspektiven erzählt werden, aus einer, die die Ereignisse neu, intensiv und singulativ erfährt und einer, die das Leben reflektierend als ständige Iteration wahrnimmt. Es bleibt eine irritierend resistente Ambivalenz, die aufgrund ihrer konstitutiven Bedeutung für den *Bau* als prekäres Erzählen qualifiziert.

4.3 „Aber im übrigen, was ist denn geschehn?“ Problematik des Ereignisses

Die Auseinandersetzung mit dem iterativen und singulativen Erzählen problematisiert auch die Ereignishaftigkeit der Erzählung. Dem Ereignis ist in der narratologischen Theoriebildung in der Regel die singulative Erzählweise vorbehalten, während der Iterativ einen Zustand erzeugt.⁵³⁵ Diese Spannung hinsichtlich der Ereignishaftigkeit scheint *Der Bau* explizit hervorzuheben, wenn der Erzähler in Bezug auf das Zischen fragt: „Aber im übrigen, was ist denn geschehn?“ (B 612)

4.3.1 „Was ist es denn? [...] [E]in Nichts“. Ein unbestimmtes Geräusch

Die Frage formuliert den Zweifel des Ich-Erzählers an der tatsächlichen Existenz des Zischens. Fände er eine Ursache des Geräuschs, eine Erklärung für das Zischen, wäre auch dessen Vorhandensein durch die Kausalitätsrelation bestätigt. Der Text verweigert sich einer solchen Lösung, die Wahrnehmung des Zischens wird stets in einem unbestimmten Zustand zwischen Einbildung und Wirklichkeit belassen. Die Beschreibungen des Geräuschs

535 Wolf Schmid, wie schon zitiert, nennt fünf Bedingungen, die eine Zustandsveränderung erfüllen muss, um als Ereignis zu gelten: Relevanz, Imprädikabilität, Konsekutivität (gemeint sind damit die Konsequenzen der Figurenhandlungen, die gegeben sein müssen), Irreversibilität und Non-Iterativität. Schmid, *Elemente der Narratologie*, 14–19. Vgl. auch Hühn, der einen Ereignisbegriff im Sinn von Jurij Lotman als Überschreiten einer semantischen Grenze abstrakt definiert und einen anderen formal im Sinn Schmidts als irreversible und intentionale Zustandsveränderung definiert. Hühn, „Event and Eventfulness“.

sind widersprüchlich. Einmal scheint es durchgängig zu sein, an anderen Stellen wird es immer wieder von langen Pausen unterbrochen.

Manchmal scheint es mir, als habe das Geräusch aufgehört, es macht ja lange Pausen, manchmal überhört man ein solches Zischen, allzu sehr klopft das eigene Blut im Ohr, dann schließen sich zwei Pausen zu einer zusammen und ein Weilchen lang glaubt man, das Zischen sei für immer zuende. (B 618)

Diese Beschreibung erzeugt weitere Unsicherheit bezüglich des Status des Geräuschs. Wenn das Blut so sehr „im Ohr“ klopft, dass es das Zischen überhört, das Ich also zahlreiche eigene Geräusche produziert, dann könnte auch das Zischen vom Erzähler-Ich selbst stammen.⁵³⁶ Implizit wird so weitere Ambivalenz bezüglich der Art und des Vorhandenseins des Geräuschs erzeugt.

536 Uwe Steiner zeigt in seiner *Kulturgeschichte des Tinnitus* auf, wie *Der Bau* „ein Schlüsseltext für die literarische Beobachtung des Tinnitus“ darstellt. Uwe C. Steiner, *Ohrenrausch und Götterstimmen. Eine Kulturgeschichte des Tinnitus* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2012), 161. Steiner stellt fest, dass Geräusche und Horchen im Werk Kafkas weit verbreitet sind. Er betont die konstruktivistische Seite des Tinnitus als „Metapher für Kultur im Ganzen“: „Das Ohrengeräusch ist nicht einfach nur die kausal bedingte Reaktion auf das zivilisatorische Lärmtrauma. Es vollzieht vielmehr die allgemeine Geräuschproduktion eigentätig nach. Nur ist diese Eigentätigkeit nicht mehr, wie zu Zeiten der Subjektphilosophie, ein Privileg des Subjekts. Lärm ist [...] autopoietisch.“ Steiner, 155f. So lässt sich anhand des Ohrengeräuschs mitunter die Verschiebung in der Moderne nachzeichnen, die dem Subjekt seine autonome Position streitig macht. Bezogen auf den *Proceß* zeigt Steiner anhand der Geräusch-Analyse plausibel auf, wie sich im Text eine Umkehrung von Innen und Außen manifestiert: Als K. die Gerichtskanzleien aufsucht und im Wartezimmer wartet, widerfährt ihm, wie Steiner argumentiert, ein Anfall von Tinnitus. Steiner, 137. Dieses „Leiden markiert [...] das Scheitern der abendländischen Vorstellung von Subjektivität: Monadisch in sich verkapselt, ganz dem Geräusch hörig, das er selbst produziert, verfällt er einer reinen Äußerlichkeit. Hegel hatte das Ohr noch als Organ der Innerlichkeit bezeichnet. Und dort, im Inneren sozusagen der Innerlichkeit, ertönt nun ein so erschütterndes wie verlockendes Drama der Äußerlichkeit.“ Steiner, 139f. Das Außen wird also – systemtheoretisch gesprochen – mittels *re-entry* nachgebildet. Diese Darstellung ist symptomatisch für die Epoche: Kafka „macht im subjektiven Ohrgeräusch ein diskursives, ein mediales, ein Problem der Kommunikation aus, der zu folgen K. zeitweise nicht in der Lage ist. [...] Er beschwört ja weniger die materielle, als vielmehr die diskursive Produktion herauf, weniger das maschinelle, als vielmehr das mediale Lärm-paradigma.“ Uwe C. Steiner, „Signalverarbeitung und letzte Dinge. Tinnitus als Epochenkrankheit in der Literatur von Kafka bis zur Gegenwart“, in *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*, hg. von Frank Degler und Christian Kohlroß (St. Ingbert: Röhrig, 2006), 216. Vgl. dazu auch Jürgen Daiber, *Franz Kafka und der Lärm. Klanglandschaften der frühen Moderne* (Münster: Mentis Verlag, 2015).

In der Sekundärliteratur ist es ein wiederkehrender Topos, dass bei der Interpretation dieses Zischens der „biographische[] Kontext [...], also Kafkas weit fortgeschrittene Lungenkrankheit und das damit verbundene pfeifende Atemgeräusch“ nicht außer Acht

Der Erzähler kann nicht sagen, was es ist: „Was ist es denn? Ein leichtes Zischen, in langen Pausen nur hörbar, ein Nichts“ (B 615). Das Geräusch ist nur mit größter Konzentration wahrzunehmen: „Und wieviel Zeit, wieviel Anspannung erfordert dieses lange Horchen auf das pausenweise Geräusch.“ (B 612) Es ist außerordentlich leise und nur phasenweise zu hören. Diese Beschreibung erinnert wiederum an die Bemerkung des Erzählers vor dem Schlaf, dass von Zeit zu Zeit kleine Tiere zu hören seien. Es ist also durchaus möglich, dass sich tatsächlich nichts Spezifisches ereignet hat, sondern nur die Paranoia des Erzählers eine Veränderung hypostasiert, wie diese schon Ursache für die Umverteilung der Vorräte war.⁵³⁷ Mit der zunehmenden Verunsicherung des Erzählers wird der Leser immer skeptischer gegenüber dem Geschilderten.⁵³⁸ Die Frage, ob denn überhaupt ein Ereignis stattgefunden hat, bleibt virulent. Gegen Ende des Textes scheint das Geräusch zunächst intensiver zu werden:

[A]llzu sehr in Anspruch genommen bin ich von dem Zischen in meinen Wänden. Bin ich davon in Anspruch genommen? Es wird stärker, es kommt näher [...]. (B 621f.)

Und jetzt wird nun das Geräusch doch stärker, die Kreise also enger. (B 624)

gelassen werden dürfe. So wäre „der innere Feind leicht als nahender Tod zu identifizieren.“ Engel, „Kafka und die moderne Welt“, 510f. Vgl. auch Maché, „The Noise in the Burrow“.

Auch Reiner Stach betont den biographischen Bezug im *Bau* in seiner dreibändigen Biographie zu Kafka: „Das Geräusch des eigenen, allmählich kürzer werdenden Atems, dieses Lebenszeichen, das immer schon da war, auf das aber erst der Kranke angstvoll horcht, dieses Geräusch ist der Gegner. Kafka hat auch diese Metapher nicht erfunden, er hat sie vorgefunden, und seinem Text kommt am nächsten, wer sie wörtlich nimmt.“ Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008), 592. Hervorhebung i. O.

Ob das Zischen existiert und was es bedeutet, ob es als Metapher des nahenden Todes, als Bild existenzieller Angst fungiert, ob es als Tinnitus oder pfeifendes Atmen verstanden werden kann und in Bezug zu Kafkas Lungenkrankheit zu setzen oder mit Kittler als pfeifende Granaten in Schützengräben zu lesen ist, muss offen bleiben. Zentral ist jedoch, wie der Text diese Vielfalt an Semantiken anbietet, lenkt, widerlegt und wie die Ambivalenz diesbezüglich konstitutiv für den Text selbst wird. In diesem Sinn wird das Zischen zu einem Rauschen, in welchem die zahlreichen Erklärungen in der Ambivalenz verschwimmen.

537 Siehe Kap. 4.1.3 Langfristige Planung und spontane Neuordnungen, S. 216ff. oben.

538 Vgl. dazu Gelus: „Granted, the animal participates to a great extent in creating the conditions of his world – the army of enemies that he describes approaches under the banner that is the law of his life: not that of reality, but that of possible realities [...]. And his utterances are too muddled and jumbled to be considered reliable [sic] indices of the world around him.“ Marjorie Gelus, „Notes on Kafka's ‚Der Bau‘. Problems with Reality“, *Colloquia Germanica* 15, Nr. 1/2 (1982): 106.

Aber auch diese Beobachtung wird relativiert. Der Erzähler hält insgesamt viermal fest, dass das Geräusch nicht zugenommen, dass sich nichts verändert hat.⁵³⁹ Beim Wiedereintritt in den Bau bemerkt der Erzähler: „Alles ist unverändert, kein größeres Unglück scheint geschehen zu sein“ (B 604). Später stellt der Erzähler fest, dass auch unter dem Eingang, wo das Zischen nicht zu hören ist, alles beim Alten blieb: „[H]ier hat sich nichts verändert“ (B 621). Ein drittes Mal konstatiert er nach einem Hin und Her, ob das Zischen lauter oder leiser wurde: „[D]as Zischen ist gleich geblieben, nichts hat sich geändert.“ (B 629) Und letztlich wiederholt er dasselbe im abgebrochenen Schlusssatz: „aber alles blieb unverändert“ (B 632).⁵⁴⁰

Fortlaufend wird im Text die Frage verhandelt, ob ein Ereignis stattgefunden hat oder nicht, was Ursache und was Wirkung sein könnte. Am Ende entscheiden nicht die Logik oder die Wahrscheinlichkeit über die gültige Erklärung, sondern das Gefühl des Erzählers. Sein Instinkt bezüglich des Zischens beschreibt er am Ende folgendermaßen:

Aber was helfen alle Mahnungen zur Ruhe, die Einbildungskraft will nicht stillstehn und ich halte tatsächlich dabei zu glauben – es ist zwecklos, sich das selbst abzuläugnen –, das Zischen stamme von einem Tier und zwar nicht von vielen und kleinen sondern von einem einzigen Großen. (B 622f.)

Es ist bezeichnend, dass – neben den schon diskutierten Fällen der Gier und der Arbeitsfreude – auch die „Einbildungskraft“ sich vom Erzähler abspaltet und Selbstständigkeit erlangt. Wie die „häufige Beschäftigung mit Verteidigungsvorbereitungen“ (B 582) die Panik des Planens mit sich bringt, so ist es hier die Einbildungskraft, die die schlimmste Möglichkeit zur Tatsache erklärt.

Deutlich und wiederholt weist der Text also auf Unstimmigkeiten bezüglich des Vorhandenseins des Geräuschs hin. Dies leistet den Fragen nach der Ereignishaftigkeit und der Unterwanderung von Kausalität Vorschub.⁵⁴¹ In

539 Vgl. dazu Henel, der die dreimalige Wiederholung dieser Aussage als „drei Stufen im Bewußtsein des Tieres“ deutet: Von der Bewertung des Baus als sicheren „Ort der Stille“, zur Umkehrung der Verhältnisse und schließlich zur unveränderten „Ratlosigkeit des Tieres“. Henel, „Das Ende von Kafkas ‚Der Bau‘“, 19f.

540 Daneben bleibt auch anderes unverändert. Der Erzähler berichtet: „[Ich] lausche in die Stille, die hier unverändert herrscht bei Tag und Nacht“ (B 580); und: „Ich komme gar nicht dem Ort des Geräusches näher, immer klingt es unverändert dünn in regelmäßigen Pausen“ (B 607).

541 Bei Franz Kafka ist diese Thematisierung der Kausalität bis in die Satzstrukturen festzustellen. Gut zeigen lässt sich dies an seinen unvollständigen Wenn-dann-Konstruktionen. Häufig wird bloß der Konditional mit „wenn“ eingeführt, ohne darauf die Folge („dann“) zu erwähnen. Die Kausalität bleibt im Vollzug stecken. In der Kurzprosa ist dies insbesondere im Text *Wunsch, Indianer zu werden* gut nachzuvollziehen. Der Text besteht

dieser Hinsicht ist *Der Bau* auch eine Darstellung seiner eigenen narrativen Verfahren: Er macht eine Konzeption von Ordnung sichtbar, die ihren Gegenstand im Akt des Ordnen erzeugt.

4.3.2 *Die Spuren des Erzählers*

In der Erzählsituation wird der Erzähler in der Regel, so verborgen er auch sein mag, greifbar. Wenn auch der Status des Erzählten prekär ist, so ist doch deutlich, dass etwas erzählt wird und dieses Sprechen in einem *Jetzt* stattfindet. Zunächst stellt sich eine unproblematisch erscheinende Erzählsituation dar: „Ich lebe im innersten meines Baues in Frieden und inzwischen bohrt sich langsam und still der Gegner von irgendwoher an mich heran, *ich will nicht sagen*, daß er bessern Spürsinn hat als ich [...]“ (B 577, Hervorhebung L. G.) Die Wendung „ich will nicht sagen“ referiert auf den Erzählakt, während die anderen Teile in iterativer Erzählweise die Lebensumstände beschreiben. Zwar gibt es an mehreren Stellen Hinweise, wo der Erzähler sich zum Zeitpunkt des Erzählakts befindet und von wo aus er erzählt, jedoch ist die Ich-jetzt-hier-Origo nicht gesichert und bleibt fragmentarisch: „Ich liege hier auf einem allseits gesicherten Platz, [...] und zwischen Hindämmern und bewußtlosem Schlaf vergehn mir die Stunden, die ich nach meinem Belieben dafür wähle.“ (B 580) Der Erzähler liegt im Dämmerzustand auf einem der vielen Plätze und rekapituliert sein Leben aus einem Zustand heraus, wie es auch der Eingangssatz – „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.“ (B 576) – suggeriert. Es wird eine nachvollziehbare Erzählsituation gebildet, die durchaus eine Erzählerillusion erzeugt.⁵⁴² Reflexe auf das Genre der Memoiren, der Lebensberichte und der extradiegetischen Erzählung sind deutlich. Aus dieser Position heraus bestünde die Möglichkeit für den Erzähler, die iterativen Elemente zusammenzufassen, einen Rückblick zu halten, bis er wieder aufbräche und sich daraus eine neue Erzählsituation ergeben könnte, von der aus er erzählen könnte.

Jedoch wird diese Erzählsituation sogleich unterwandert. Der abschließende Relativnebensatz im obigen Zitat weist auch auf der Ebene des

aus einer Kaskade von „Wenn“-Anfängen, die im Verlauf des Textes ohne Ergänzung aufgehoben werden. So wird statt der Kausalität die Performanz unterstrichen. In Bezug auf *Der Bau* schreibt Oliver Simons: „In seinen [Kafkas] Aufzeichnungen zum *Bau* etwa gibt es zwar zahlreiche Wenn-Dann-Sätze, noch häufiger aber wiederholt der Erzähler ein Wenn, ohne ein Dann folgen zu lassen. Ein Wenn wird 51 Mal wiederholt, das Dann lediglich 45 Mal. Gerade daran aber lässt sich ermessen, inwiefern der *Bau* eine systematische Erkundung eines logischen und syntaktischen Verfahrens ist, einer Schluss- und Schreibweise.“ Oliver Simons, „Diagrammatik – Kafka mit Deleuze“, in *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau“*, hg. von Dorit Müller und Julia Weber (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013), 108.

542 Siehe Kap. 3.3.1 Zum Begriff der Performanz in der Narratologie, S. 168ff. oben.

Erzählens auf Iteration hin. Der Erzähler ‚wählt‘ die Stunden des Dämmerns „nach [s]einem Belieben“. Dies betont den Wiederholungscharakter und steht im Widerspruch zur Singulation des Erzählvorgangs. Diese scheinbar unverfängliche Stelle veranschaulicht schon die Komplexität der überlagerten Zeiten in *Der Bau*. Es wird ein Naturalisierungsangebot für die Erzählstimme gemacht, das im nächsten Atemzug desavouiert wird.⁵⁴³ Zugespitzt ergibt sich in der Konsequenz, dass es sich hier um einen eigentlich unmöglichen Erzähler handelt.⁵⁴⁴ Auch die Erzählsituation ist vor der Überblendung iterativer und singulativer Erzählfrequenzen nicht gefeit. Der scheinbare Dämmerzustand der Mußestunden kann keineswegs als Schreibszenen von Memoiren naturalisiert werden.⁵⁴⁵

Eine ähnlich ambivalente Etablierung einer Erzählscene findet sich nach der bereits erwähnten Beschreibung der Umverteilung der Vorräte auf verschiedene Plätze: „Wie es auch sei, ich muß mich mit dem einen [Burgplatz] begnügen, die kleinen Plätze können ihn unmöglich ersetzen und so fange ich dann, wenn diese Anschauung in mir gereift ist, wieder an alles aus den kleinen Plätzen zum Burgplatz zurückzuschleppen.“ (B 585) Hier liegt die Spannung zwischen der Erkenntnis als einmaligem Ereignis und der iterativen Handlung der Umverteilung der Vorräte. Mit der Wendung „[w]ie es auch sei, ich muß mich mit dem einen [Burgplatz] begnügen“ wird Unmittelbarkeit erzeugt: Die Erkenntnis ist gewonnen, der Entscheid gefallen, sich damit zu begnügen. Dagegen erzeugt das „dann“ und „wieder“ den Eindruck von Wiederholung: Es läuft immer so ab, dass zunächst diese „Anschauung“ wieder ‚reifen‘ muss, um dann zu jener Erkenntnis zu gelangen.⁵⁴⁶ Dies ist paradigmatisch für das unsichere Erinnerungsvermögen des Textes: Wissen ist wechselhaft, unsicher und abhängig von Kontext, Zeit und Verfassung des Erinnernden.

In der Szene des Austritts aus dem Bau, in der die Überblendung iterativer und singulativer Erzählweise, wie gezeigt, sehr prägnant ist, werden durch die

543 Vgl. Cullers Konzept der *naturalization*: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975). Für die Debatte mit Monika Fludernik und ihrem Term *narrativization* siehe Kap. 5.2 ‚Natural‘ Narratology (Fludernik), S. 253ff.; Kap. 5.3 Unnatural Narratology, S. 257ff. unten.

544 Vgl. auch Krogh Hansen, „First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration“.

545 So auch Dorrit Cohns These zu Kafkas *Ein Landarzt*: „The classic image of the old man sitting at his desk composing his memoirs has been radically modified: Kafka’s hero is not an old man at peace; he will, most likely, not die in bed, it is indeed questionable whether he will die at all. Suspended in a hopeless and unbearable limbo, between life and death, his final situation is projected into an unending future“. Cohn, „Kafka’s Eternal Present“, 146.

546 Vgl. Coetzee, „Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas ‚Der Bau‘“.

deiktischen Ausdrücke die Bewegungen des Erzähler-Ich deutlich, ohne dass sie explizit als Handlung erzählt würden. Während der Erzähler sich außerhalb des Baus befindet, ist das einzige, was als Handlung greifbar wird, jeweils die indirekt vermittelten Änderungen der Erzählerposition. Alle eigentlichen Handlungen, wie das Jagen, das Beobachten des Eingangs, das Graben eines Beobachtungslochs werden nicht oder nur in stark geraffter Form erzählt.⁵⁴⁷ Besonders deutlich ist dies an folgender Stelle, an der der Erzähler von der mangelnden Sicherheit des Baus sowie, in der Konsequenz, seinem Versagen als Baumeister spricht: „Es ist sehr schmerzlich sich das einzugestehn, aber es muß geschehn, gerade angesichts des Eingangs *dort*, der sich *jetzt* gegen mich den Erbauer und Besitzer abschließt, ja förmlich verkrampft.“ (B 600, Hervorhebung L. G.) Die Ich-jetzt-hier-Origo des Erzählers ist deutlich benannt: Die deiktischen Ausdrücke „dort“ und „jetzt“ ermöglichen eine sichere räumliche und zeitliche Positionierung des Erzählers. Obwohl im präsentischen Singulativ erzählt, werden beim Wiedereintritt in den Bau fortlaufend deiktische Ausdrücke verwendet, welche die ausgesparten Handlungselemente in der Fortbewegung des Erzählers markieren: „Ich gehe deshalb den Gang abwärts bis zum Burgplatz und beginne *dort* zu horchen. Sonderbar, das gleiche Geräusch auch *hier*.“ (B 609, Hervorhebung L. G.) Ist der Erzähler im ersten Satz noch nicht beim Burgplatz („dort“), so ist er im zweiten da („hier“). „Ich horche jetzt die Wände des Burgplatzes ab“ (B 612), heißt es wenig später. Dazwischen wird eine Reflexion über einen der „Lieblingspläne“ (B 611) angestellt sowie über die Ursache des Geräuschs spekuliert, jedoch keine Handlung beschrieben. Ohne es zu erwähnen, ist der Erzähler vom bloßen Horchen zum Graben übergegangen, von der Reflexion zur Tat. Das Graben und Suchen nach dem Geräusch findet ebenfalls nur als Reflexion Erwähnung: „Aber alles dieses Schöne [der „Lieblingsplan“] besteht nun eben nicht und ich muß an meine Arbeit [...]. Ich brauche freilich, wie sich immer mehr herausstellt alle meine Kräfte zu dieser Arbeit, die zuerst eine ganz geringfügige schien.“ (B 612) Dann heißt es unvermittelt: „Nun habe ich schon viele Grabungen gemacht“ (B 614). Deutlich tritt hervor, dass der *discourse* keineswegs durchgängig das Geschehen abbildet.

547 Das Beobachtungsloch stellt für eine Lektüre, die die Iteration betont, eine Herausforderung dar. Denn wenn die Ausflüge immer gleich abliefen, was in der iterativen Form der Fall wäre, müsste konsequenterweise der Boden rund um den Eingang mit solchen Löchern übersät sein. Vgl.: „Ich grabe, natürlich in genügender Entfernung vom wirklichen Eingang, einen Versuchsgraben, er ist nicht länger als ich selbst bin und auch von einer Moosdecke abgeschlossen. Ich krieche in den Graben, decke ihn hinter mir zu [...].“ (B 594)

Schließlich steigt der Erzähler auf der Suche nach Stille den Gang vom Burgplatz hinauf bis unter das Moos, findet dort aber keine Ruhe und steigt wieder hinab zum Burgplatz: „Auf dem Burgplatz wähle ich ein schönes Stück enthäuteten roten Fleisches aus und verkrieche mich damit in einen der Erdhaufen“ (B 630). Dieser Erdhaufen bleibt dann der Aufenthaltsort des Erzählers bis zum Abbruch der Erzählung. Darin spiegelt sich die Erzählszene des Anfangs. Zugleich findet damit eine eigentümliche, gleichsam umgekehrte Verwirklichung jenes Lieblingsplans statt, der um den Burgplatz eine zweite Höhle gebaut hätte: Im Erdhaufen innerhalb der Höhle sucht der Erzähler Schutz.

Es zeigt sich also, dass die Trennung in einen iterativen ersten und einen singulativen zweiten Teil des *Baus* fragwürdig ist. Zwar lässt sich aus den impliziten Bewegungen und Handlungen des Erzählers eine gewisse Verlässlichkeit der *story* herstellen. Dennoch bleiben die Bewegungen lückenhaft, vieles muss erschlossen werden, manches bleibt widersprüchlich. Handlungen sind hochgradig unbestimmt und unsicher. Das prekäre Erzählen Kafkas verfügt über einen zwischen Ortlosigkeit und Anbindung, zwischen Iteration und Singulation oszillierenden Ursprung.

4.4 Die Performanz des *Baus*

Durch die Verunsicherung der Ordnung von *story* und *discourse* wird in *Der Bau* der Fokus auf den Akt des Erzählens selbst gelegt.⁵⁴⁸ Den Status der Ereignishaftigkeit befragend, verweist *Der Bau* schließlich auf sich selbst. Gerade die analysierten Stellen simultanen Erzählens, in denen der Erzählakt und das erzählte Geschehen gleichzeitig stattfinden, machen dies besonders deutlich:

Es [das Zischen] wird stärker, es kommt näher, ich aber schlängele mich durch das Labyrinth und lagere mich hier oben unter dem Moos, es ist ja fast, als überließe ich dem Zischer schon das Haus, zufrieden wenn ich nur hier oben ein wenig Ruhe habe. Dem Zischer? Habe ich etwa eine neue bestimmte Meinung über die Ursache des Geräusches? Das Geräusch stammt doch wohl von den Rinnen, welche das Kleinzeug gräbt? Ist das nicht meine bestimmte Meinung? (B 621f.)

548 Vgl. dazu auch, hier auf den Schreibakt übertragen, Alexander Honold: „Die fortlaufende Entstellung und Verfremdung des Dargestellten ist ein Effekt des Darstellens; ein Indiz dafür, dass Darstellung stattfindet.“ Alexander Honold, „Kafkas Trickster. Zum Auftritt des Fremden in der Schrift“, in *Kafkas Institutionen*, hg. von Oliver Simons und Arne Höcker (Bielefeld: transcript, 2007), 308. Zur theoretischen Grundlage siehe Kap. 3.3.1 Zum Begriff der Performanz in der Narratologie, S. 168ff. oben.

Die ersten Teilsätze sind noch im retrospektiven Iterativ zu lesen – das Zischen kommt Stück für Stück näher, das Ich schlängelt sich davon –, dann macht die zweite Hälfte des Satzes die Erzählsituation deutlich: Der Erzähler befindet sich jetzt unter dem Moos („hier oben“) und spricht zu sich selbst. Dabei scheint er sich selbst zu überraschen, indem er plötzlich bekennt, er glaube, das Zischen stamme von einem einzelnen Tier, einem „einzigem Großen“ (B 623). Erzählte Zeit und Erzählzeit decken sich in diesem Moment: Unter dem Moos liegend rekapituliert der Erzähler das Geschehen. Das Wiedererzählen wird dabei zu einem simultanen Erzählen, das im zweiten Satz metanarrativ wird. Im Versuch, das Zischen und die eigene Reaktion darauf zu begreifen, also Ordnung in die Darstellung des Geschehenen zu bringen, wird der Erzähler gleichsam von seiner eigenen Rede überrumpelt („Ist dies nicht meine bestimmte Meinung?“).

Paradoxerweise wird durch die performative Erzählweise eine neue Form von Ordnung erzeugt. Fällt der narrative Rahmen einer Erzählung durch die Erzeugung einer performativen Sprechsituation weg, so kann aus dieser Position grundsätzlich alles gesagt werden, auch in jeder Form. Als Inszenierungen des Erzählens sind paradoxe Sprechsituationen ebenso möglich wie Selbstwidersprüche. Paradoxe Strukturen sind keine Systemfehler mehr, sondern können als Effekte des Sprechakts eines Erzählers verstanden werden. Das Sprechen kann durchaus konventionelle Züge annehmen, was im *Bau* auch tatsächlich geschieht, wenn plötzlich wieder deutliche Vorher-nachher-Strukturen eingeführt werden.⁵⁴⁹ In dieser performativen Sprechsituation können ebenfalls unterschiedliche Erzählweisen überblendet werden, wie die iterative und die singulative, wodurch es möglich wird, Zeiterfahrungen abzubilden, die sich grundsätzlich widersprechen.

In dieser Hinsicht grenzt sich *Der Bau* explizit von anderen Erzählformen ab. Wie in Robert Walsers *Spaziergang* gibt es hier einen Bezug zum Märchen als formaler Erzählreferenz, die nicht länger funktional ist. Nachdem der Erzähler sich eine rasche Lösung in Bezug auf das Zischen imaginiert hat, stellt er resigniert fest: „Ja in Märchen geht alles im Fluge und zu den Märchen gehört auch dieser Trost.“ (B 618) Das Märchen als traditionelle und prototypische Form der Erzählung wird als Gegensatz zum Erleben und Erzählen des Ich gesetzt.⁵⁵⁰ Im Gegensatz zum Märchen, das als lehrreiches Anschauungsmaterial, als metaphorische Anleitung zum richtigen Verhalten und in diesem Sinn als verschlüsseltes Vermitteln von Weltwissen und Identitätspolitik

549 So wird im Anschluss an die Ankunft auf dem Burgplatz plötzlich im Präteritum erzählt (B 609).

550 Vgl. Ryan, „The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors“.

angesehen werden kann, ist *Der Bau* ein Erzählen in einer gleichsam unendlichen Gegenwart, das sich in seiner Performanz selbst erzeugt und subvertiert. Damit formuliert *Der Bau* eine Position zum Ordnungsproblem, die das Märchen als einfache Erzählform von paradoxen, solipsistischen Erzählformen zur Etablierung von Ordnung und Identität ablöst.

Von diesem Punkt aus wäre auch eine Lektüre des *Baus* denkbar, die das Zunehmen des Zischens als Effekt dieser Verschiebung in der Erzählordnung hin zur Performanz versteht. Statt von einem Verstreichen von Zeit auszugehen, ließe sich eine zeitliche Konzentration, eine nach innen transportierte Zeit annehmen, die sich wie unter einem Mikroskop immer weiter ausdehnt. Das Erleben des Augenblicks bringt die Unendlichkeit des Augenblicks mit sich. Das Zischen wäre in dieser Lesart von Beginn der Erzählung an vorhanden, aber erst durch die Verschiebung und Fokussierung auf die Performanz des Jetzt würde es dominant. Gestützt wird diese Lektüre durch die Tatsache, dass mit dem *Bau*, der auf mehreren Ebenen selbst als Erzählung betrachtet werden kann, ein inhaltliches Pendant im Text gegeben ist.⁵⁵¹ Die Sorge um die Qualität des *Baus* entspreche der Sorge um die Vollkommenheit der Erzählung; die Angst vor dem Eindringen eines Gegners ließe sich als Angst vor der Entschlüsselung der Erzählung durch den Leser verstehen.⁵⁵² Wie beim *Bau* wäre

551 Vgl. dazu Alexander Honold, der zeigt, wie sich die figurative Darstellung des materiellen Schreibprozesses in zahlreichen Texten Kafkas nachweisen lässt. Honold, „Kafkas Trickster. Zum Auftritt des Fremden in der Schrift“.

552 Vgl. dazu Bettina Menke, die in ihrer Lektüre den *Bau* als „*Allegorie des Lesens*, das heißt seiner Unlesbarkeit“ bezeichnet und den Leser als Entsprechung des gefürchteten Tiers versteht. Menke, *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, 9. Hervorhebung i. O. Der Text adressiert den Leser, wie der *Bau* den Feind adressiert und so in einem Doublebind auf diesen angewiesen ist: „Die Geste des Textes bringt Leser in die Position des ebenso gefürchteten, von der Konstruktion des *Baus* abzuwehrenden, wie von ihr vorausgesetzten Eindringlings; er wird zu dessen Analogon. Der literale ‚Bau‘, dem es doch um Geheimhaltung im Abschluß nach außen geht, bedarf wie dessen Erzählung des bedrohenden oder bedrohlichen Eindringlings.“ Menke, 76.

Die Grundlage dieser Lektüre bilden Deleuze und Guattaris *Kleine Literaturen*: „Aber das ist eine Falle, aufgestellt vom Tier und von Kafka selbst; die ganze Beschreibung des *Baus* dient nur zur Täuschung des Feindes. [...] Das Prinzip der vielen Eingänge behindert ja nur das Eindringen des Feindes, des Signifikanten; es verwirrt allenfalls jene, die ein Werk zu ‚deuten‘ versuchen, das in Wahrheit nur experimentell erprobt sein will.“ Deleuze und Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* [franz. 1975], 7. Zentrum der These von Deleuze und Guattari ist die Ansicht, dass es sich bei Kafka und den „kleinen Literaturen“ nicht mehr um eine Frage der Semiotik handelt, sondern diese Entsprechung von Inhalt und Form in der Folge des *Poststrukturalismus* überschritten wird: „Was wir vor uns haben, ist also keine strukturelle Entsprechung zweier Formen, der des Inhalts und der des Ausdrucks, sondern eine *Ausdrucksmaschine*, die sowohl ihre eigenen Formen als auch die des Inhalts desorganisiert, um reine Inhalte freizusetzen, die sich mit den Ausdrücken in ein

es auch in Bezug auf die Erzählung irgendwann zu spät, um neu anzufangen; das Vorhandene lässt fundamentale Änderungen nicht mehr zu. Einem Text vergleichbar ist der Bau (und *Der Bau*) prinzipiell unabschließbar. Zwar ist er „eingrichtet“ und scheinbar „wohlgelungen“ (B 576), doch die Arbeit an den Details ist endlos.

Diese metaphorisch ausgerichtete Lektüre hebt den statischen, bildhaften Aspekt des *Baus* hervor, dem die Dynamik der narrativen Entfaltung des Textes und insbesondere dessen performative Verschiebung gegenüber steht.⁵⁵³ Die Modelle der „gleitenden Metapher“⁵⁵⁴ bzw. des „gleitenden Paradoxes“⁵⁵⁵ greifen insofern zu kurz, als sie mit dem Fokus auf die Verfahren der Semantik die Ebene des Erzählens ausklammern und so statt der Verschiebungen im Erzählen die Bedeutungsverschiebungen der Semantik betonen. Diese Performanz der Erzählverfahren im *Bau* ist auch inhaltlich formuliert: Es ist die „Einbildungskraft“ (B 622), die Ursprung und Ursache der Handlungen und des Erzählens des Ich ist.⁵⁵⁶

4.5 Kafkas unmögliches Erzählen. Fazit

In zahlreichen Texten Franz Kafkas ist Ordnung ein zentrales Thema. Die dominante räumliche und architektonische Figuration findet *par excellence* in *Der Bau* Anwendung. Im Zentrum der Erzählung steht eine Figur, die

und demselben Intensivstoff vermischen. Große oder etablierte Literaturen folgen einer Linie, die sie vom Inhalt zum Ausdruck führt: Sie müssen für einen gegebenen Inhalt in gegebener Form die passende Ausdrucksform finden, entdecken, sehen. Was man gut begriffen hat, kann man auch gut sagen. – Die ‚kleine‘ oder revolutionäre Literatur indessen beginnt mit dem Sagen und sieht oder begreift erst später (‚Ich sehe das Wort überhaupt nicht, das erfinde ich‘). Der Ausdruck muß die Formen zerbrechen, die Bruchstellen und neuen Verzweigungen angeben. Ist eine Form dann zerbrochen, so gilt es, den Inhalt zu rekonstruieren, der zwangsläufig mit der Ordnung der Dinge im Bruch sein wird. Den Stoff mit sich fortreißen, ihm vorausseilen.“ Deleuze und Guattari, 40. Hervorhebung i. O.

Auch Robert Walser gebraucht den Vergleich des Schreibens mit dem Graben: „Sie [die Schriftsteller] legen gern von Zeit zu Zeit die Feder ein wenig aus der Hand. Anhaltendes Schreiben ermüdet wie Erdarbeit.“ (KWA I,8, 189)

553 Vgl. dazu auch Niehaus, der davon ausgeht, „dass Kafkas Texte zu iterativen Formen tendieren, weil das Schreiben für Kafka eine *Form des Denkens* ist: Der Vorgang des Schreibens gleicht der Erkundung einer *Sache* – eines Zustandes, einer Struktur, eines Verhältnisses.“ Niehaus, „Iterativität bei Kafka. Vorläufige Bemerkungen“, 113. Hervorhebung i. O.

554 Vgl. Hiebel, *Franz Kafka*.

555 Vgl. Neumann, „Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ‚Gleitendes Paradox‘ [1968].“

556 Siehe Kap. 4.1.3 Der panische Plan und die geplante Panik, S. 216ff. unten.

zahlreichen Ordnungskriterien widersteht und ambivalent konnotiert ist. Der Kontingenz im Bau ist das Erzähler-Ich in einem Doublebind aus Planung und Panik ausgeliefert. In *Der Bau* wird angedeutet, was bei Robert Walser auffällig kenntlich ist: Ordnung wird performativ im Erzählen erzeugt. Neben der vielfach betonten Prekarisierung der semantischen Ordnung, die Kafka mittels konstanter Bedeutungsverschiebung von Begriffen und Bildern praktiziert, ist die prekäre Erzählanlage hervorzuheben. Die Geschichte, die sich auf das Ordnungsproblem der Moderne bezieht, wird mit einem ‚unmöglichen‘, konstitutiv ambivalenten Erzähler, diskontinuierlicher Zeit und ambivalenter Ereignishaftigkeit erzählt. In dieser konzeptuellen Herangehensweise an die Ordnung lässt sich, im Gegensatz zu Walser, ein paradoxes, spiralförmiges Graben feststellen, das seinen Grund, so unmöglich wie das Erzählen, immer selbst erzeugen muss. Die Vieldeutigkeit und Ambivalenz ist nicht nur auf einer symbolisch-semantischen Ebene für den *Bau* konstitutiv, sondern auch auf der Ebene des Erzählens als Ordnungsverfahren selbst. Das Prekäre an Kafkas Erzählen besteht also auf formaler Ebene in der aporetischen Erzählsituation, der widersprüchlichen Raum- und Zeitkonstruktion und auf inhaltlicher Ebene in ambivalenten Zuschreibungen und Ordnungsfigurationen.

Narratologische Konzepte des grenzwertigen Erzählens

Die Analyse ausgewählter Werke von Robert Walser, Theodor Fontane und Franz Kafka hat deren narrative und ambivalente Auseinandersetzung mit Ordnung aufgezeigt. Während Kafkas und Walsers Erzählen sich als unzuverlässig, inszeniert und aporetisch erweist, indem es eine durchgängige *story* verweigert und Konventionen der Kohärenz, Kausalität und Zeitstruktur verletzt, subvertiert Fontane Erzählmodelle durch einen untergründig geführten Ordnungsdiskurs und die ausgestellte Kontrolle von Ambivalenz. Diese Erzählformen werden hier als prekäres Erzählen konzeptualisiert. Aus einer theoretischen Perspektive stellt sich nun die Frage, ob diese Verunsicherungen der Ordnung des Erzählens überhaupt noch als Erzählen gelten soll.⁵⁵⁷

Wurde bislang lediglich Bezug genommen auf Seymour Chatmans Texttypen-Theorie⁵⁵⁸, stehen im Folgenden neuere narratologische Ansätze im Zentrum, die sich dezidiert den Grenzen des Erzählens und grenzwertigem Erzählen widmen. So kann die Theoriedebatte zielgerichtet zum Zweck einer stärkeren Konturierung des prekären Erzählens im Kontext der zeitgenössischen Narratologie geführt werden.⁵⁵⁹

557 Vgl. dazu eines der sechs „Dilemmas“, die sich bei der Definition des Begriffs „narrative“ stellen: „Should a definition of narrative give equal status to all works of literary fiction, or should it regard certain types of postmodern novels (and films) as marginal? In other words, does an avant-garde text that refers to characters, settings, and events, but refuses to organise these contents into a determinate story expand the meaning of narrative, making it historically variable, or does it simply demonstrate the separability of the concepts of ‚literature‘, ‚narrative‘, and ‚fiction‘?“ Marie-Laure Ryan, „Narrative“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2010), 346.

558 Siehe Kap. 3.1.1 Erzählen – Beschreiben – Argumentieren (Chatman), S. 97ff. oben.

559 Die Narratologie erlebt seit Mitte der 90er-Jahre einen regelrechten Boom. Es kann hier nicht darum gehen, einen erschöpfenden Überblick über die Definitionen von Erzählen und Erzählung zu liefern. Stattdessen stehen ausgesuchte, postklassische Positionen im Zentrum, die für das prekäre Erzählen, wie es in den Textanalysen in induktiv ausgerichteter Weise erarbeitet wurde, von unmittelbarem Wert sind. Es gibt zahlreiche sehr gute Einführungen in die Narratologie, deren aktuelle Entwicklungen und Spezialprobleme. In mehreren Auflagen erschienen sind: Monika Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, Einführung Literaturwissenschaft (Darmstadt: WBG, 2006); Martinez und Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*; Köppe und Kindt, *Erzähltheorie*.

Mit Marie-Laure Ryans Studie *Modes of Narrativity* wird ein Versuch vorgestellt, wie Narrativität analog zu Gérard Genettes Modi des Erzählens in verschiedenen Graden konzeptualisiert werden kann. Monika Fluderniks Konzept der ‚natural‘ *narratology* liefert ein kognitives Modell, das es ermöglicht, mittels *narrativization* Texte als Erzählungen zu rezipieren, die konventionelle *frames* des Narrativen nicht aktivieren. Die *unnatural narratology* schließlich stellt dezidiert Texte in den Vordergrund, die Erzählkonzepte herausfordern, ohne die Widersprüche der Texte vorschnell aufzulösen. Das Kapitel schließt mit einer Diskussion des Begriffs der *antinarratives* und deren Bezug zum prekären Erzählen.

5.1 Modes of Narrativity (Ryan)

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass Narrativität eine skalare Eigenschaft ist, die unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann.⁵⁶⁰ Entsprechend würden

Den Begriff der „postclassical narratology“ hat David Herman geprägt. Einen guten Überblick bietet der Band Alber und Fludernik, *Postclassical Narratology*. Vgl. auch Tom Kindt und Hans-Harald Müller, Hrsg., *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2003). Darin besonders: Nünning, „Narratology or Narratologies?“; Gerald Prince, „Surveying Narratology“, in *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, hg. von Tom Kindt und Hans-Harald Müller, *Narratologia. Contributions to Narrative Theory 1* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2003), 1–17. Ein Advokat der strukturalistisch ausgerichteten Narratologie ist Meister, „Narratology as Discipline. A Case for Conceptual Fundamentalism“.

560 Wolf Schmid spricht von narrativen Texten in einem engeren und weiteren Sinn: Unter narrativen Texten in einem weiten Sinn fasst er mimetische Texte, die ohne vermittelnde Erzählinstanz funktionieren (dramatische Texte, Comics, Film und andere) und unterscheidet weiter zwischen deskriptiven Texten und einer nicht weiter differenzierten Restklasse. Die narrativen Texte in einem engeren Sinn zeichnen sich gemäß Schmid durch eine vermittelnde Erzählinstanz aus. Im Zentrum dieser Vermittlung steht die Geschichte als eine Reihe von verknüpften Ereignissen. Ereignisse wiederum definiert Schmid als Zustandsveränderungen, die einen Katalog von Bedingungen erfüllen müssen. Vgl. Schmid, *Elemente der Narratologie*, 1–26. In der bei Kafkas *Bau* dominanten Iterativität sieht er ein Ausschlusskriterium. Vgl. Schmid, 18. Dass das Vorhandensein einer illusionistischen Erzählinstanz den Grad der Narrativität beeinflussen muss, kann bestritten werden. Vgl. dazu Nünning, „Metanarration“; Nünning, „Mimesis des Erzählens“.

Es gibt auch Versuche, die Grenzen des Erzählens über die Medialität zu bestimmen und hierbei der schriftlichen Erzählung einen prototypischen Stand zuzuschreiben. Diese Dimension ist für die vorliegende Arbeit nicht relevant, da es hier ausschließlich um schriftliche Texte geht, die Mündlichkeit zwar inszenieren, jedoch in ihrer Medialität schriftlich bleiben. Vgl. zur Debatte um eine mediensensitive Narratologie: Marie-Laure Ryan und Jan-Noël Thon, Hrsg., *Storyworlds Across Media. Toward a media-conscious Narratology* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2014).

Texte, wie die hier behandelten, die die klassischen Erzählordnungen subvertieren, bloß über eine geringe Narrativität verfügen. Marie-Laure Ryan schlägt verschiedene Modi von Narrativität vor, die formalistischen Konzepten, wie der Idee einer *minimal story*, dennoch verbunden bleiben.⁵⁶¹ In ihrem einflussreichen Aufsatz *The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors* entwickelt sie einen Katalog von einem Dutzend narrativer Modi.⁵⁶² Mit den verschiedenen Modi der Narrativität versucht Ryan gleichsam auf der *story*-Ebene das Gegenstück zu Genettes auf die *discourse*-Ebene bezogenen Modi des Erzählens zu erarbeiten.

Als prototypisch für die „narrative family“ und am eindeutigsten erzählerisch definiert Ryan die „simple narrativity“.⁵⁶³ Darunter versteht sie einfache Märchen, Anekdoten, „urban legends“, die Erzählungen aus dem *Decamerone* und Witze, die nicht auf Sprachwitz beruhen: „In simple narrativity, the semantic content of the text is a plot and little else. The plot resolves around a single problem, punch line, or point and ends when the problem is resolved, the punch line delivered, or the point demonstrated.“⁵⁶⁴ Werden mehrere solcher einfachen Erzählungen aneinandergelängt, wie im *Decamerone* oder den *Märchen aus 1001 Nacht* kann man mit Ryan von *multiple narrativity* sprechen. Vielfältigere Verknüpfungsformen der Erzählungen definiert sie als *complex narrativity*. Darunter zählt sie die Romane Balzacs, Zolas, Flauberts, Dostojewskis und Dickens'. Im Erzählmodus dieser Texte sind die „units“, womit Ryan die Mikroerzählungen (Binnenerzählungen) meint, stärker in die Makroerzählung eingebunden.

Die ersten drei narrativen Typen in Ryans Konzept sind durch die Komplexität der *story* geprägt, respektive durch deren integrative Kombination von Mikro- und Makroerzählung. Den ersten Modus, in dem Ryan eine Schwächung von Narrativität ausmacht, nennt sie die *proliferating narrativity*: Die Mikroerzählungen sind ausufernd und lassen sich nicht mehr in eine übergeordnete Makroerzählung einbinden. Der Fokus bei diesen „picaresque, chatty novels“

561 In seinem *Dictionary of Narratology* definiert Gerald Prince die „minimal story“ wie folgt: „A narrative recounting only two states and one event such that (1) one state precedes the event in time and the event precedes the other state in time (and causes it); (2) the second state constitutes the inverse (or the modification, including the ‚zero‘ modification) of the first. John was happy, then he saw Peter, then, as a result, he was unhappy“ is a minimal story.“ Prince, *A Dictionary of Narratology*, 53. Ein „minimal narrative“ besteht aus einem einzelnen Ereignis. Prince spricht auch davon, dass „narrativity“ auf den „formal and contextual features making a narrative more or less narrative“ gründet und impliziert also ebenfalls eine Skalarität von Erzählhaftigkeit. Prince, 64.

562 Ryan, „The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors“.

563 Ryan, 371.

564 Ryan, 371f.

„does not reside in the building and resolution of dramatic suspense spanning the entire text, but in the narrative verve displayed in the accumulation of little stories.“⁵⁶⁵ Es wird hier also der Erzählakt (die „narrative verve“) hervorgehoben und auf die *discourse*-Ebene verwiesen. An diesem Zitat ist die Problematik abzulesen, die sich aus Ryans Ansatz hinsichtlich *story* und *discourse* ergibt: Sie will die graduellen Abstufungen der Narrativität über *story* definieren, kommt aber nicht um die Vermittlungsebene („narrative verve“) herum. Dies ist insofern problematisch, als Ryan explizit einen Ansatz vertritt, der eine klare Trennung zwischen *story* und *discourse* anstrebt. Ryans Beschreibung des Modus der *proliferating narrativity* erinnert stark an das *discourse*-Phänomen Digression. In digressiven Texten sind die Figuren ebenfalls weniger als solche wichtig, denn in ihrer Funktion, die Mikroerzählungen zu verknüpfen.

Die nächste Stufe in Ryans Modell abnehmender Narrativität ist die *diluted narrativity*, die „verwässerte Narrativität“, als deren Vertreter sie die Klassiker der Erzählkunst („classics of the narrative genre“⁵⁶⁶) nennt: Flauberts *Madame Bovary*, Tolstois *Krieg und Frieden*, Prousts *À la recherche du temps perdu*.

Far from forming the sole focus of interest, the plot of the diluted narrative competes for attention with nonnarrative elements such as extended descriptions, metanarrative comments, digressions, narratorial and authorial interventions, general considerations, and philosophical meditations.⁵⁶⁷

Die „nonnarrative elements“, die Ryan hier als Konkurrenz zum „plot“ bezeichnet, scheinen im Grunde allesamt Phänomene der Digression zu sein. Der Weg von den ‚hoch-narrativen‘ Erzählungen zu denjenigen mit schwacher Narrativität präsentiert sich bei Ryan als zunehmende Digression: Digression und Erzählhaftigkeit begrenzen einander. In der *diluted narrativity* geht es gemäß Ryan weniger um die *story* als darum, die Atmosphäre zu spüren und den Charakteren nahezukommen: „While the highly narrative text keeps the reader looking ahead, the text of diluted narrativity invites her to linger on the scene, to step outside narrative time.“⁵⁶⁸ Auch hier baut Ryan ihr Argument über den *discourse* auf, ist die *Pause* als Heraustreten aus der *story* doch ein *discourse*-Effekt. Nichtsdestotrotz hat die *diluted narrativity* nach wie vor ein konkretes erzählerisches Ziel, nämlich das Darstellen und Erfahrbarmachen einer Atmosphäre und der Charaktere.

565 Ryan, 374.

566 Ryan, 375.

567 Ryan, 375.

568 Ryan, 375.

Die *embryonic narrativity* verliert weiter an Narrativität. *Events* fehlen ganz oder werden kaum mehr oder nur durch bloße Aufzählung aneinandergehängt. Das „complex network of logical relations“⁵⁶⁹ fehlt, das gemäß Ryan die *events* zu einem intelligiblen Plot zusammenfügt.

Den nächsten Modus gegen Ende der Skala der Narrativität nennt Ryan *underlying narrativity*. Hier wird nur noch das Rohmaterial geliefert, das der Rezipient zu einer sinnhaften Erzählung zusammenfügen muss.

Ryans Katalog kulminiert schließlich in der *antinarrativity*. Zwar sind narrative Elemente vorhanden, sie können aber nicht in eine stabile Lektüre überführt werden: „[T]he reader of the antinarrative text recognizes narrative elements, such as characters, actions, and a reference world, but she cannot fit these items into the network of a stable and comprehensive narrative interpretation.“⁵⁷⁰

Scheinen Ryans Modi zunächst plausibel, so stellt sich doch die Frage nach der Zuteilung. Distinkte Eigenschaften der Erzählungen, die sie einem der Modi zuordnen würden, sind kaum oder im Übermaß vorhanden.⁵⁷¹ Auf ihrer Skala der Narrativität beruht auch Ryans Vorschlag zur Definition des Narrativen. Sie wehrt sich gegen binäre Definitionen und vertritt ein „fuzzy set“ von prototypischen Bedingungen, aus denen die passenden Konzepte zusammengestellt werden können.⁵⁷² Für das prekäre Erzählen scheint Ryan zunächst eine geeignete Kontextualisierung anzubieten.

569 Ryan, 376.

570 Ryan, 379.

571 Vgl. dazu auch Brian McHale, der in einer Studie zur Narratologie der Lyrik Mühe hat, die lyrischen Arten des Erzählens den Kategorien Ryans zuzuordnen. Ryans „antinarrativity“ bezeichnet er als „grab-bag“, was hinsichtlich der Breite dieser Kategorie sicherlich zutreffend ist. Er schlägt stattdessen, ohne selbst präzise zu sein, den Begriff der „weak narrativity“ vor. Brian McHale, „Weak Narrativity. The Case of Avant-Garde Narrative Poetry“, *Narrative* 9, Nr. 2, (2001): 165. „Weak narrativity involves, precisely, telling stories ‚poorly,‘ distractedly, with much irrelevance and indeterminacy, in such a way as to evoke narrative coherence while at the same time withholding commitment to it and undermining confidence in it; in short, having one’s cake and eating it too.“ Brian McHale, 165. Hervorhebung i. O.

572 „Rather than regarding narrativity as a strictly binary feature, that is, as a property that a given text either has or doesn’t have, the definition proposed below presents narrative texts as a fuzzy set allowing variable degrees of membership, but centered on prototypical cases that everybody recognizes as stories.“ Ryan, „Toward a Definition of Narrative“, 28. Diese verschiedenen Kategorien von Raum, Zeit, kognitiven, formalen und pragmatischen Dimensionen bieten Raum für unterschiedliche Akzentuierungen in der Definition des Erzählens. Es liegt auf der Hand, dass die Verabschiedung einer binären Definition, die der Vielfalt der Ausformungen des Erzählens nicht gerecht werden kann, viele Vorteile

Jedoch stellt es sich als schwierig heraus, Ryans Modi Fontane, Walser und Kafka zuzuordnen. Sowohl bei Walser wie bei Fontane kann von einer *proliferating narrativity* gesprochen werden, insofern als es zahlreiche Mikroerzählungen gibt, die bei Fontane mit der Künstlichkeit der Erzählstimme geordnet und bei Walser dem Erzählfluss überlassen werden.⁵⁷³ Die *diluted narrativity* scheint auf Fontane und Kafka zu passen, da bei beiden die Darstellung der Ordnung, die Figuren und die Atmosphäre im Zentrum stehen. Außen vor jedoch bleibt dabei die Künstlichkeit von Fontanes Ordnung und die Paradoxie von Kafkas Erzählens.⁵⁷⁴ Schließlich weisen alle drei auch Elemente der *embryonic narrativity* auf, die insbesondere bei Walser augenfällig ist.⁵⁷⁵ Die *antinarratives* werden später auch eine wichtige Position bei der *unnatural narratology* einnehmen und mit Bezug zum prekären Erzählen gesondert diskutiert.⁵⁷⁶ Der Fokus auf die klassische Erzählordnung, die sich am Märchen und der *story* als Definiens von Erzählen orientiert, schränkt Ryans Konzept stark ein.

bringt. Damit einher geht ebenso offenbar der Nachteil, dass keine Einheitlichkeit geschaffen werden kann. Für eine Diskussion über die Möglichkeiten und Grenzen dieser Definitionsstrategie von Narrativität vgl. die Diskussion zwischen Ryan und Rudrum, wobei letzterer mit Wittgensteins Sprachspiel- und Familienähnlichkeits-Konzept auf die Bedeutung der pragmatischen Dimension hinweist: David Rudrum, „From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition“, *Narrative* 13, Nr. 2 (2005): 195–204, <https://doi.org/10.1353/nar.2005.0013>; Marie-Laure Ryan, „Semantics, Pragmatics, and Narrativity: A Response to David Rudrum“, *Narrative* 14, Nr. 2 (2006): 188–196; David Rudrum, „On the Very Idea of a Definition of Narrative: A Reply to Marie-Laure Ryan“, *Narrative* 14, Nr. 2 (2006): 197–204.

- Vgl. auch die „fuzziness“ der Definition der Narrativität, die Abbott betont. Porter H. Abbott, „Narrativity“, in *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2018), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>.
- 573 Samuel Frederick benutzt den Begriff der „narrative proliferation“ für Walser. Er sieht in der *apophatic narration*, also den vielfach angefangen, bloß möglichen und negierten Erzählfragmenten bei Walser die Ursache der narrativen Wucherung. Frederick, *Narratives Unsettled*, 36–56.
- 574 Vgl. zum ungeklärten Status des Erzählers bei Kafka auch Brian Richardson, „Narrative Poetics and Postmodern Transgression. Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame“, *Narrative* 8, Nr. 1 (2000): 23–42.
- 575 Vgl. auch hier die *apophatic narration* bei Frederick, die mit Ryan als *embryonic narrativity* zu beschreiben wäre. Frederick, *Narratives Unsettled*, 42.
- 576 Siehe Kap. 5.4 Antinarratives?, S. 263ff. unten.

5.2 ‚Natural‘ Narratology (Fludernik)

Monika Fludernik geht Erzählen in ihrem Buch *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, das 2016 sein zwanzigjähriges Erscheinen feierte und als eines der Gründungsdokumente der kognitiven Narratologie gilt, in dezidiertem Opposition zum *story*-Begriff an.⁵⁷⁷ Für sie steht das Kriterium der *experientiality* im Zentrum, der Begriff anthropomorpher Erfahrung, den sie als „quasi-mimetic evocation of ‚real-life‘ experience“ umschreibt.⁵⁷⁸ Der Leser vermag durch die *experientiality*, bzw. deren kognitive Parameter *embodiment*, Intention, Zeit und emotionale Evaluation des Geschehenen, einen Bezug zwischen der dargestellten Welt und seinem eigenen Erleben herzustellen.⁵⁷⁹

Mit diesem Verständnis können die Grenzen von Narrativität quer zu den formalistisch etablierten gezogen werden, die den Fokus auf die Struktur des Textes selbst legen.⁵⁸⁰ Narrativität ist hier nicht mehr an die möglichst lückenlose kausale Verknüpfung von *events* oder an die Erzählinstanz gebunden. Die prototypische Erzählung ist nicht dem Vorbild des Märchens nachgeahmt wie Marie-Laure Ryans *simple narrativity*, sondern gleichsam den Gegebenheiten, den „naturally occurring forms of storytelling“ selbst.⁵⁸¹ Damit richtet sich Fludernik mit Bezug auf Käthe Hamburger an der Fiktionalität aus. Bewusstseinsdarstellungen erhalten bei Fludernik entsprechend einen hohen

577 So John Pier, der die Studie „one of the founding documents of cognitive narratology“ nennt. John Pier, „Two Decades after the Publication of Monika Fludernik’s ‚Towards a ‚Natural‘ Narratology‘: Introduction to the Forum“, *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 16, Nr. 2 (2018): 239, <https://doi.org/10.1353/pan.2018.0014>. 2016 wurden Fludernik an der *International Conference on Narrative* 2016 zwei Panels gewidmet und die Beiträge gedruckt: *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 16.2 (Juni 2018). David Herman sieht schon die Wirkungsästhetik Wolfgang Iersers als Vorgänger der kognitiven Narratologie. Grundideen seien schon bei Roman Ingarden vorhanden. Vgl. David Herman, „Cognitive Narratology“, in *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2013), Abs. 7, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html>.

578 Fludernik, *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, 9. Vgl. auch: „I here argue that narrativity is a function of narrative texts and centres on experientiality of an anthropomorphic nature.“ Fludernik, 26.

579 Für eine konzentrierte und kritische Diskussion vgl. Marco Caracciolo, „Experientiality“, in *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn u. a. (Hamburg: Hamburg University, 2018), <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality>.

Vgl. auch Monika Fludernik, „Towards a ‚Natural‘ Narratology Twenty Years After“, *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 16, Nr. 2 (2018): 329–347, <https://doi.org/10.1353/pan.2018.0023>.

580 Monika Fludernik, „Experientiality“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn (London: Routledge, 2010).

581 Fludernik, *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, 16.

narrativen Stellenwert, im Gegensatz zu historiografischen und summarischen Darstellungen, die für die *story*-orientierte Narratologie zentral waren.⁵⁸²

Um dem Vorwurf zu entgehen, mit ihrer Wortwahl des ‚natürlichen Erzählens‘ die unrühmliche normative Grenze zwischen dem Natürlichen und dem Unnatürlichen erneut zu etablieren, deren Unhaltbarkeit die Dekonstruktion gezeigt hat, macht Fludernik die drei Theorien explizit, auf die sie sich mit ihrem Konzept bezieht: Wiliam Labovs Untersuchungen über alltägliche Formen spontanen Erzählens, die Frame-Theorie mit ihren Ursprüngen in der Prototypentheorie und Jonathan Cullers Konzept der *naturalization*. Die Funktion der *natural narrative* liegt darin, einen Referenzrahmen zu bilden, um Erzählen als solches überhaupt erst verstehen zu können.

The major theoretical function of natural narrative in this study consists in supplying a prototype for the constitution of narrativity. Moreover, natural narrative, it is argued, operates as one central productive pattern of cognitive origin which regulates the textual production and reception of new naturally non-occurring discourse types and modes.⁵⁸³

Für den kognitiven Prozess der Rezeption von Erzählungen geht Fludernik von einem Vier-Ebenen-Modell aus, wobei auf jeder Ebene jeweils bestimmte *frames* aktiv sind.⁵⁸⁴ Hierbei referiert sie deutlich auf Paul Ricoeurs Konzept einer dreiteiligen Mimesis. *Level I* besteht aus den „axiomatic natural parameters of real-life experience“ und bildet die basale kognitive Ebene. Mit diesen Parametern sind die internalisierten Konzepte von Handlungsmacht (*agency*), Intention, emotionale Evaluation, Motivation und anderen gemeint. *Level II* bezieht sich auf die narrative Vermittlung. Fludernik unterscheidet zwischen den Schemata *telling*, *viewing*, *reflecting*, *experiencing* und *acting* zur Konzeptualisierung der Dimensionen der Vermittlung. Im Grunde transportieren diese Kategorien die genetischen Unterscheidungen Fokalisierung, Modus und Perspektive in einen kognitiven Kontext. In *level III* geht es um die verschiedenen Genres und Erzählformen („kinds or types of narration“) und deren „large-scale cognitive frames“. ⁵⁸⁵ *Level IV* betrifft die *narrativization*. Fludernik beschreibt damit die Lese-Strategie für Texte, die in den übrigen *frames* nicht

582 „It is therefore prototypical historiography and prototypical fiction which are at odds on the issue of experientiality, and individual novels or histories may obey rules of their own.“ Fludernik, 25.

583 Fludernik, 16.

584 Hier ist auch Wolf Schmid's Modell zu erwähnen, das ebenfalls vierstufig konzipiert ist. Es führt vom Geschehen zur Geschichte, zur Erzählung und schließlich der Präsentation der Erzählung. Vgl. Schmid, *Elemente der Narratologie*, 382–425.

585 Fludernik, *Towards a „Natural“ Narratology*, 44.

als Erzählung rezipiert werden können, weil ihnen gewisse Kriterien fehlen: „Level IV constitutes an all-embracing *dynamic* process engendered by the reading experience.“⁵⁸⁶ Wenn nicht klar ist, ob ein Text eine Erzählung ist und wie er in einen sinnvollen Kontext gestellt werden kann, tritt der Prozess der *narrativization* in Kraft. Mit diesem Neologismus bezieht sich Fludernik explizit auf Jonathan Cullers *naturalization*, das den Prozess umschreibt, wie eigenartige und unverständliche Phänomene in einen Erklärungszusammenhang gestellt werden können.⁵⁸⁷ Dieses Konzept ermöglicht es Fludernik, die Konventionalisierung von Erzähltechniken und Erzählinhalten zu erfassen, insbesondere die Anpassung der *frames* an Texte, die neue narrative Formen und Wahrnehmungen erproben. Irgendwann ist es nicht mehr notwendig, den

586 Fludernik, 45.

587 Jonathan Culler entwickelte dieses Konzept im Rahmen seiner an die Dekonstruktion angelehnten Arbeiten. Vgl. seine Definition: „Naturalisation‘ emphasizes the fact that the strange or deviant is brought within a discursive order and thus made to seem natural.“ Culler, *Structuralist Poetics*, 137. Während Cullers *naturalization* durchaus auch ein kritischer Begriff ist, gebraucht ihn Fludernik rein deskriptiv. Culler weist darauf hin, dass in Fluderniks *narrativization* eine Spannung zwischen dem Modell und der Interpretation des Lesers bestehe; die Gefahr bestünde, dass Texte zu einfach naturalisiert würden mit der Rechtfertigung der kognitiven *frames*: „This is perhaps only to say that there is a difference between narratology, an account of the structures that enable us to read and understand narrative, albeit at the cost of ignoring oddities and going with the flow of so-called ‚natural‘ frames, and a hermeneutics that wants to show how particular narratives really work, what they really do or signify.“ Jonathan Culler, „Naturalization in ‚Natural‘ Narratology“, *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 16, Nr. 2 (2018): 249, <https://doi.org/10.1353/pan.2018.0015>. Was Culler mit „really do or signify“ meinen dürfte, ist gerade jenes Inkommensurable, das er in seinen dekonstruktivistischen Lektüren verfolgte. Zu erwähnen bleibt auch, dass Culler durchaus auch Naturalisierungsebenen vorsieht, die mit Fluderniks Ebenen-Modell in Verbindung gebracht werden können: „To naturalize at these various levels is to make the text intelligible by relating it to various models of coherence.“ Culler, *Structuralist Poetics*, 159.

Dazu sei Fludernik ausführlicher zitiert: „In my reading [...] *narrativization* applies one specific macro-frame, namely that of narrativity, to a text. When readers are confronted with potentially unreadable narratives, texts that are radically inconsistent, they cast about for ways and means of recuperating these texts as narratives motivated by the generic markers that go with the book. They therefore attempt to re-cognize what they find in the text in terms of the natural telling or experiencing or viewing parameters, or they try to recuperate the inconsistencies in terms of actions and event structures at the most minimal level. This process of *narrativization*, of making something a narrative by the sheer act of imposing narrativity on it, needs to be located in the dynamic reading process where such interpretative recuperations hold sway.“ Fludernik, *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, 25.

Prozess der *narrativization* bei bestimmten Techniken zu aktivieren, weil sich die kognitiven Strukturen an die neuen Verfahren angepasst haben.⁵⁸⁸

Inwiefern Fluderniks Modell radikal konstruktivistisch ist, indem es davon ausgeht, dass Narrativität erst vom Leser hergestellt wird, ist umstritten.⁵⁸⁹ Fludernik jedenfalls betont die universelle Gültigkeit der Parameter des *level I*. Dass erst auf der Ebene der Vermittlung kulturspezifische Erzählweisen zum Tragen kommen, hat zu Kritik geführt.⁵⁹⁰ Fludernik beschreibt das Was der Narration, die *story*, als Repräsentation von *experientiality* und das Wie, den *discourse*, als auf der Vermittlung durch Bewusstsein basierend: „[N]atural' narratology bases itself on a very specific definition of narrative which is thematically identified as the representation of experientiality. Formally [...] one can now claim that all narrative is built on the mediating function of consciousness.“⁵⁹¹

Dieses Modell hat den großen Vorteil, dass es Narrativität nicht mehr auf eine bestimmte Weise an miteinander verknüpfte *events* binden muss. Narrativität wird weder an der *story* noch am Erzähler festgemacht.⁵⁹² So kann Fludernik der Intuition gerecht werden, dass auch hochgradig experimentelle Texte wie etwa Becketts Sprechtheater über mehr Narrativität verfügen als beispielsweise die berühmte Minimalgeschichte bei E. M. Forster, der Fludernik

588 Den Prozess der *narrativization* versucht Fludernik später konkret an kognitions-wissenschaftliche Begriffe und Theorien anzubinden. Sie verknüpft sie mit der *blending theory*, die die These vertritt, dass „unnatürliche“ Elemente in einer Erzählung über das *blending* zweier schon bekannter *frames* naturalisiert werden. Vgl. Monika Fludernik, „Naturalizing the Unnatural. A View from Blending Theory“, *Journal of Literary Semantics* 39, Nr. 1 (Januar 2010): 1–27, <https://doi.org/10.1515/jlse.2010.001>. Eines ihrer zahlreichen Beispiele ist die Erzählung des Sterbens aus der Ich-Perspektive, ein im Grunde unmöglicher Vorgang, der dadurch verständlich wird, dass er als eine Überblendung des *frame* des Erlebens des Todes und demjenigen des allwissenden Erzählers, der dieses Erleben beschreiben kann, verstanden wird. Diese Überblendungen werden mit der Zeit konventionalisiert und generieren neue Typen des Erzählens. Vgl. Fludernik, 17f. Diese These der Konventionalisierung wurde kontrovers aufgenommen. Vgl. dazu Pier, „Two Decades after the Publication of Monika Fludernik's Towards a ‚Natural‘ Narratology“.

589 Vgl. Caracciolo: „[D]epending on how we construe the term ‚evocation,‘ Fludernik's definition seems to hover between the textualist orientation of structuralist narratology and the readerly orientation of postclassical, and specifically cognitive, approaches.“ Caracciolo, „Experientiality“, Abs. 8. Dagegen Fludernik selbst: „The general framework for the theory is a constructivist one. Readers actively construct meanings and impose frames on their interpretations of texts just as people have to interpret real-life experience in terms of available schemata.“ Fludernik, *Towards a „Natural“ Narratology*, 9.

590 vgl. Jan Alber, „Natural Narratology“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn (London: Routledge, 2010).

591 Fludernik, *Towards a „Natural“ Narratology*, 49.

592 „I emphatically refuse to locate narrativity in the existence of a narrator.“ Fludernik, 26.

als „report-like narrative“, das über keine *experientiality* verfügt, einen geringen Grad an Narrativität bescheinigt.⁵⁹³

Eine grundsätzliche Problematik der Theorie Fluderniks besteht jedoch offensichtlich darin, dass sie auf dem ‚natürlichen‘ Vorkommen von Erzählen basiert, das für viele avantgardistische Texte keine Referenz ist. Der Fokus auf der *narrativization* führt zur Tendenz, die einer Interpretation widerstrebenden Erzählungen über einen Kamm zu scheren und sie so ihrer Devianz zu berauben. So gibt es Erzählungen, die sich sowohl der *narrativization* als auch der Konventionalisierung verwehren, wie die hier behandelten, die prekär bleiben, weil diese Prekarität die Konstitution derselben bildet. Auf diese Problematik weist auch die *unnatural narratology* hin, die den Fokus auf das Normverletzende und Normerweiternde von Erzählungen legt.⁵⁹⁴

5.3 Unnatural Narratology

Brian Richardson brachte mit seiner Studie *Unnatural Voices* zehn Jahre nach dem Erscheinen von Fluderniks Thesen das Gegenstück zu *Towards a ‚Natural‘ Narratology* in die Diskussion ein: die *unnatural narratology*.⁵⁹⁵ Obwohl vom Begriff her diese gegensätzliche Stoßrichtung betont wird, wollen die Exponenten der *unnatural narratology* diese komplementär verstanden wissen und betonen die Nähe zu Fluderniks Modell.⁵⁹⁶ Der Begriff der *unnatural*

593 Forster definiert *story* und *plot* folgendermaßen: „We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. ‚The king died and then the queen died,‘ is a story. ‚The king died, and then the queen died of grief‘ is a plot.“ E. M. Forster, „The Plot“, in *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1927), 130.

594 So auch in der Verwandtschaft zum Begriff „queer“, die die Exponenten betonten. Vgl. Jan Alber und Rüdiger Heinze, „Introduction“, in *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, hg. von Jan Alber und Rüdiger Heinze (Berlin, Boston: De Gruyter, 2011), 3.

595 Brian Richardson, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: Ohio State University Press, 2006). In der Regel wird im Folgenden der englische Ausdruck *unnatural* verwendet, um den Theoriehintergrund deutlich zu machen. Was Fludernik in der Herleitung ihres Begriffs *natural* geschrieben hat, es handle sich nicht um eine Reaktualisierung von normativ aufgeladenen Begrifflichkeiten, gilt auch für den Term *unnatural*. Zu bemerken ist, dass Richardson 1998, also zwei Jahre nach Erscheinen von Fluderniks *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, noch von einer „Antinarratology“ spricht, die entwickelt werden müsse. Brian Richardson und David Herman, „A Postclassical Narratology“, *PMLA* 113, Nr. 2 (1998): 289, <https://doi.org/10.2307/463366>.

596 „Nevertheless, we would all like to describe the relationship between Fludernik’s ‚natural‘ narratology and our unnatural narratology in terms of complementarity. For us, the

narratology hat sich mittlerweile in zahlreichen Studien und Sammelbänden verbreitet und verfügt auch über Handbuch- und Lexikoneinträge.⁵⁹⁷ Er zielt darauf, den marginalisierten experimentellen und fantastischen Formen des Erzählens einen angemessenen Platz in der Narratologie zuzuweisen und den Kanon der Narratologie somit zu erweitern: „Unnatural narratologists also point out that narrative theory has had a mimetic bias ever since the times of Aristotle and the unities of time, place, and action. And this real-world orientation has led to the marginalization of the unnatural.“⁵⁹⁸

Die *unnatural narratology* stellt auch hinsichtlich der Systematik eine Alternative zu Fluderniks Modell dar. Es wird Wert darauf gelegt, dass die *unnatural narratology* kein geschlossenes Modell liefert. Die Notwendigkeit der Abweichung von einem umfassenden und ganzheitlichen Modell, was normalerweise gerade als Qualität einer Theorie gilt, wird betont: „However, we do not mean to replace existing unified theories so much as to supplement them as we rescue the types of narratives that are left out by the dominant theories.“⁵⁹⁹

Bei aller Differenz der verschiedenen Ansätze besteht die gemeinsame Basis der *unnatural narratology* im Interesse an „narratives that have a defamiliarizing effect because they are experimental, extreme, transgressive,

unnatural and the natural are equally important.“ Jan Alber u. a., „What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik“, *Narrative* 20, Nr. 3 (2012): 380, <https://doi.org/10.1353/nar.2012.0020>.

597 Vgl. dazu Herman und Vervaeck: „Unnatural narratology has become one of the most prominent recent developments in narrative theory.“ Luc Herman und Bart Vervaeck, „How Unnatural Does It Get?“, *Style* 50, Nr. 4 (2016): 514, <https://doi.org/10.1353/sty.2016.0042>.

598 Alber und Heinze, „Introduction“, 5.

599 Alber u. a., „What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“, 375. Vgl. dazu auch die gegenseitigen Bezugnahmen in *Narrative* 20, Nr. 3 (2012). Monika Fludernik kritisiert zu Recht einige Unklarheiten an der *unnatural narratology*. Sie hebt deren Nähe zur ‚*natural*‘ *narratology* hervor und fragt kritisch nach den Unterschieden zu herkömmlichen „post-modernist reading strategies of metafictionality, fantasy, contradictoriness“. Und weiter: „Or, seen from a different perspective, does the ‚unnatural‘ simply highlight the post-modernist and the fantastic both within and on the margins of realism and the mimetic?“ Monika Fludernik, „How Natural Is ‚Unnatural Narratology‘; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“, *Narrative* 20 (2012): 365, <https://doi.org/10.1353/nar.2012.0019>. Des Weiteren weist sie darauf hin, dass mit dem Begriff *unnatural* eine fragwürdige Dichotomie eingeführt wird, die sie mit einer breiten Diskussion und Herleitung des Begriffs *natural* umgehen wollte. Die Frage nach der Methodik und der Abgrenzung gegenüber anderen postmodernen Theorien werden von den Vertretern der *unnatural narratology* verschieden geklärt; die Kritik an der Dichotomie des Begriffs veranlasst sie meist dazu, die „decidedly positive connotation“ ihrer Analysen zu betonen. Alber u. a., „What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“, 374. Hervorhebung i. O.

unconventional“.⁶⁰⁰ Diese weite Definition geht im Grunde nicht über Viktor Schklowskis Begriff der Verfremdung hinaus, der damit das Unnatürliche im Sinn einer entautomatisierten Sprache als Literarizität bezeichnete.⁶⁰¹ Schklowski wird denn auch von Richardson als Gewährsmann herangezogen.⁶⁰²

Bei Jan Alber, der in seinem Ansatz für eine enge Definition von *unnatural narratives* plädiert, erfährt der Begriff eine starke Reduktion. Er beschränkt sich auf Texte, die, gemessen an den bekannten Gesetzen der Physik und der Logik, „physically or logically [], impossible scenarios and events“⁶⁰³ darstellen. Alber konzentriert sich auf Texte der Postmoderne, zeigt aber auch, dass solche ‚unnatürlichen‘ Phänomene auch in früheren Epochen eine zentrale Rolle gespielt haben.

Im Rahmen dieser Studie ist die dritte, weitere Definition von *unnatural narratives*, die den Fokus auf die Frage der Mimesis in einem allgemeinen Sinn lenkt, am fruchtbarsten.⁶⁰⁴ Brian Richardson streicht in seiner Argumentation besonders heraus, dass *unnatural narratives* gängige Konventionen verletzen. Als zentrale Erzählkonvention nennt er erstens die Erzählstimme bzw. die Identität des Erzählers, zweitens die klare Trennbarkeit von *story* und *discourse* („a logically consistent fabula that is retrievable from the sujet“⁶⁰⁵) sowie die epistemologische Konsistenz („epistemic consistency“) der Figuren, die etwa darin besteht, dass eine Figur nicht wissen kann, was eine andere denkt. Mit dem ersten Punkt, der Frage nach dem Erzähler, zielt er auf Texte, in denen nicht klar ist, wer erzählt oder in denen die Erzählstimme wechselt. Richardson hebt besonders den Fall der „second-person narration“ hervor, die

600 Alber und Heinze, „Introduction“, 2.

601 Vgl. Schklowski: „Poesie müssen wir also als gebremste, verbogene Rede definieren. Poetische Rede ist konstruierte Rede.“ Viktor Schklowski, „Kunst als Verfahren“, in *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, hg. von Fritz Mierau (Stuttgart: Reclam, 1991), 31.

602 Richardson nennt als weitere Vorläufer Michael Bachtin („Polyphonie“), Käte Hamburger, Dorrit Cohn, Ann Banfield (*Unspeakable Sentences*), Sylvie Patron und Lubomir Dolezel (*Possible World-Theory*), vgl. Brian Richardson, „What Is Unnatural Narrative Theory?“, in *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, hg. von Jan Alber und Rüdiger Heinze (Berlin, Boston: De Gruyter, 2011), 30.

603 Alber, „Diachronic Development of Unnaturalness“, 41.

604 „The basic insight of scholars working within the framework of unnatural narratology is that narratives do not only mimetically reproduce the world as we know it. Many narratives confront us with strange narrative worlds which rely on principles that have very little to do with the actual world around us.“ Alber und Heinze, „Introduction“, 5.

605 Richardson, „What Is Unnatural Narrative Theory?“, 23.

grundsätzlich logische Schwierigkeiten bereithält.⁶⁰⁶ Mit dem zweiten Punkt visiert er Texte an, die selbstwidersprüchliche oder multiple *stories* beinhalten, einen unfixierten *discourse* haben oder *denarrated* sind.⁶⁰⁷ Ein extremes Beispiel von *denarration* ist Samuel Becketts Roman *Molloy*, in dem jeder Satz wieder zurückgenommen wird.⁶⁰⁸ Die epistemologische und ontologische Konsistenz als dritter Aspekt scheint meist ein Sonderfall vom ersten Punkt zu sein, weil sie besonders häufig in Fällen von *first-person narration* auftaucht.

Diese drei Kriterien von *unnaturalness* führt Richardson mit den Begriffen der Anti-Mimesis und des Anti-Realismus eng. Er unterstreicht damit die Verletzung der mimetischen und realistischen Normen im Unterschied zur Ablehnung derselben, wie es die Begriffe amimetisch oder unrealistisch denotieren würden.⁶⁰⁹ Damit betont er auch die Wichtigkeit des Bezugs der *unnatural narrative* zu den verletzten Parametern.⁶¹⁰

606 „This confusion is inevitable because second-person narration is situated between but irreducible to the standard binary oppositions of either first and third person or hetero- and homodiegetic narration; instead, it oscillates irregularly from one side to the other and cannot be convincingly ‚naturalized‘ to either conventional practice.“ Richardson, 25.

Vgl. dazu auch Fludernik, *Towards a „Natural“ Narratology*, 166–186.

Vgl. auch den Eintrag im Online-Lexikon: Jan Alber u. a., Hrsg., *Dictionary of Unnatural Narratology*, 2017, <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary/>.

607 Vgl. dazu auch Richardson, „Denarration“.

608 Dieses Erzählen wird als „ontological denarration“ bezeichnet, weil es die Ontologie der erzählten Welt verletzt. Die andere Form der „existential denarration“, die den Verlust einer Lebensgeschichte und damit der Identität bezeichnet, ist in diesem Kontext nicht von Belang. Siehe Kap. 3.2.4 Digression als Aufschub, Ausweichen und Abweichen, S. 125ff. oben.

609 Diese Betonung des Unterschieds zwischen *anti-mimetic* und *non-mimetic* hat Richardson im Jahr 2000 noch nicht etabliert. Dies zeigt auch, was für ein dynamisches Feld die *unnatural narratology* ist. Vgl. Richardson, „Narrative Poetics and Postmodern Transgression. Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame“. Dabei stellt sich jedoch die Frage, warum diese Überlegung nicht auch in die Definition des Begriffs der *unnatural narratives* einfluss und diese konsequent *anti-natural narratives* genannt werden.

610 Zur Präzisierung dieses Aspekts schreibt Richardson: „This point can be clarified by a glance at Tristan Tzara’s play, *The Gas Jet*. This work is entirely unnatural and is irreducible to any conceptual framework. It simply contains several lines of nonsense dialogue spoken by pseudo-characters called, for no particular reason, ‚Eye‘, ‚Ear‘, ‚Mouth‘, ‚Eyebrow‘, etc. There is no allegory, no realism, no dreamlike qualities, and unlike the theater of the absurd, no sustained play with the conventions of human conversation. It is, significantly, rather boring and is understandably rarely staged. This suggests to me that unnatural elements function best in a literary context when framed by, combined with, or in a dialectical relation with other, ‚natural‘ (that is, conventional) elements of narrative: the purely unnatural is perhaps not especially interesting. The conclusion I draw is that, when we analyze a play by Pinter, we should recognize the hints of allegory, the thematic associations, the suggestion of fantasy or dream-like events, the parody of

Als Prototypen mimetischen Erzählens erwähnt Richardson *Anna Karenina*, weil dort die Fiktion sich an der Nachahmung realistischer, möglicher Ereignisse und Charaktere orientiert. Märchen begreift Richardson als amimetisch, weil es seiner Argumentation gemäß keinen Sinn macht, auf deren Widersprüchlichkeit zur realen Welt hinzuweisen. Die anti-mimetische Erzählung dagegen, so formuliert Richardson, wiederum an Schklowski erinnernd, „points out its own constructedness, the artificiality of many of its techniques, and its inherent fictionality“.⁶¹¹

Mit der *unnatural narratology* hat sich also ein aufsehenerregender und produktiver Forschungszweig herausgebildet, der sich grenzwertigen Fällen annimmt und weniger am großen, allumfassenden System interessiert ist.⁶¹² Während Richardson den *unnatural narratives* ihre Widerspenstigkeit belassen will und ihre Differenz zu Konzepten der klassischen Narratologie herausarbeitet, schlägt beispielsweise Alber einen Katalog von neun Lese-strategien vor, mit denen Sinn aus den Texten geschöpft werden kann, ohne sie in ihrer Eigenart zu beschneiden.⁶¹³

Obgleich Fontanes *Stechlin* kaum als *unnatural narrative* angesehen werden kann, vermag hier deren spezifische Perspektivierung ein neues Licht auf den Text zu werfen. Wenn etwa die Verbindungen des Sees Stechlin zu tektonischen wie revolutionären Bewegungen nicht nur symbolisch, sondern auch wörtlich gelesen werden können, ist dies als auffälliger Einbruch des Übernatürlichen in ein realistisches Setting anzusehen, das dadurch in seinen

ordinary human interactions – but not reduce the unnatural elements to any one of these other aspects.“ Richardson, „What Is Unnatural Narrative Theory?“, 33. Mit dieser weiteren Klärung, die für gewisse Texte sicherlich wichtig ist, gerade wenn sie deutlich Bezug zu Intertexten nehmen, läuft man jedoch gleichzeitig wiederum Gefahr, dass man das „Unnatürliche“ als parasitäres Textphänomen begreift.

611 Richardson, 31.

612 Vgl. dazu die Formulierung bei Fludernik: „While I tend to concentrate on the overall taste [of the pudding; L. G.], ignoring some of the ingredients, Alber et al. savour the tinge of spice that conflicts with the overall familiar blandness of the pudding.“ Fludernik, „How Natural Is ‚Unnatural Narratology‘? or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“, 362. Vgl. die Affirmation in Alber u. a., „What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“, 380.

613 Jan Alber, „Unnatural Narratology. The Systematic Study of Anti-Mimeticism“, *Literature Compass* 10, Nr. 5 (2013): 449–460. In dieser Hinsicht lässt sich ein Bezug der Vertreter der *unnatural narratives* zur Position von Moritz Baßler herstellen, der die „Unverständlichkeit“ der Prosa mit modernistischen Verfahren der Textur als Phänomen insbesondere der *emphatischen Moderne* versteht: „Texturierte Texte machen Sinn. Sie machen Sinn auf eine Weise, die unsere gewohnten Sinnerwartungen unterläuft. Ihre Bedeutung lässt sich immer nur für Momente feststellen, nie auf Dauer festlegen. Damit bleibt die Kunst der klassischen Moderne für uns eine intellektuelle und ästhetische Herausforderung.“ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 195.

Grundfesten erschüttert würde.⁶¹⁴ Ähnliches gilt für den roten Hahn, der in der geistreich-ironischen Rede Dubslays unter dem Eis des Sees schlummert. Andere Aspekte ‚unnatürlichen‘ Erzählens finden sich in den Erzählverfahren. So ist das Oszillieren zwischen einem omnipotenten Erzähler, der Kenntnis vom Innenleben der Figuren hat, und einer internen Fokalisierung auf einzelne Figuren durchaus ein ‚unnatürliches‘ Verfahren zu nennen, wenn es auch verbreitet und in diesem Sinn konventionalisiert ist. Weiter scheint auch die überdeutliche Kontrolle von Ambivalenzen und deren Auflösung und un-mittelbare Ablösung durch neue Ambivalenzen, welche die Künstlichkeit des Ordnungsverfahrens ausstellen, ein Verfahren zu sein, das durchaus als *unnatural* gelten kann.

Bei Robert Walser liegt es auf der Hand, dass sein Erzählen als ‚unnatürlich‘ verstanden werden kann, ist es doch hochgradig widersprüchlich, durchsetzt von Unstimmigkeiten, Metalepsen und Digressionen. Auch Kafkas *Bau* mit der paradoxen Zeitstruktur und dem in seiner Spezies ambivalent konnotierten Erzähler kann als ‚unnatürliches‘ Erzählen bezeichnet werden, auch insofern der Text Fluderniks kognitive *real-life* Parameter Lügen straft.⁶¹⁵

Das prekäre Erzählen Walsers, Kafkas und auch Fontanes lässt sich also durchaus als ‚unnatürlich‘ im diskutierten Sinn beschreiben. Bei Fontane wird durch überdeutliche Führung des Erzählers Ambivalenz in der Anwendung so kontrolliert eingegrenzt, dass in der Künstlichkeit dieser Kontrolle eine tiefergehende Prekarität greifbar wird. In Walsers Texten ist es die Befreiung des *discourse*, der performativ *stories* entwirft, die den prekären Status verantwortet. Kafka dagegen gestaltet eine prekäre Ordnung in einer eigentlich unmöglichen, weil paradoxen Erzählsituation. Bei Walser und Kafka wird Ordnung als Erzählordnung bewusst untergraben. Insofern scheint sich das prekäre Erzählen der beiden als *antinarrative* darzustellen, als ein Erzählen, das einen ‚Angriff‘ auf das Erzählen ausführt.

614 Interessanterweise sieht Fludernik gerade darin den Vorteil der *unnatural narratology*, dass diese das Übersinnliche in der realistischen Literatur ins Zentrum rückt: „An analysis of how modern(ist) our empirical resistance to the fantastic is could help to foreground the intrinsic reliance of realism and of the mimetic on what is not usually regarded as ‚natural.‘ Not only is realism illusionary, but the mimetic reproduces both that which is natural and fictional scenarios that are non-natural.“ Fludernik, „How Natural Is ‚Unnatural Narratology‘; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“, 368.

615 Vgl. Brian Richardson, der Tier-Erzähler als *unnatural narrator* beschreibt: Richardson, „Narrative Poetics and Postmodern Transgression. Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame“, 33.

5.4 Antinarratives?

Antinarratives werden im *Dictionary of Unnatural Narratology* definiert als „flagrant forms of unnatural narratives which violate conventional narrative practices; such works may have contradictory chronologies, collapsed narrative voices, or extremely opaque discourse“.⁶¹⁶ Diese Beschreibung deckt sich mit der Definition des Begriffs der Anti-Mimesis bei Richardson: Es wird unterstrichen, dass die Texte in engem Bezug zu konventionellen Formen stehen, die sie verletzen. Der Begriff *antinarrative* taucht zuerst in Seymour Chatmans *Story and Discourse* auf, wo das Infragestellen der narrativen Logik das Zentrum der Definition bildet.⁶¹⁷ Gerald Prince referiert auf Chatman und definiert den Begriff in seinem *Dictionary* wie folgt: „A (verbal or nonverbal) text adopting the trappings of narrative but systematically calling narrative logic and narrative conventions into question“.⁶¹⁸ Wie erwähnt, betont Ryan den geringen Grad an Narrativität der *antinarrative* und die Schwierigkeit, eine stabile und umfassende Interpretation zu erzeugen.⁶¹⁹

Im Zentrum der letzten zwei Definitionen steht die *story*. Richardson scheint keinen nennenswerten Unterschied zwischen der Definition von *anti-mimetic*,

616 Jan Alber u. a., „Anti-Narrative“, in *Dictionary of Unnatural Narratology*, 2017, <http://projects.au.dk/en/narrativeresearchlab/unnaturalnarratology/dictionaryofunnaturalnarratology/antinarrative/>.

617 Chatman schreibt in Bezug auf Jorge Luis Borges' Text *El jardín de senderos que se bifurcan*: „In a genuine sense such texts may be called ‚antinarratives,‘ since what they call into question is, precisely, narrative logic, that one thing leads to one and only one other, the second to a third and so on to the finale.“ Chatman, *Story and Discourse*, 57. Wie in diesem Zitat kenntlich ist, scheint Chatman den Begriff auf die Zeitstruktur und die kausale Verknüpfung der *events* zu beschränken.

618 Prince, *A Dictionary of Narratology*, 6. Bei Seymour Chatman ist der Unterschied zu den *nonnarrated narratives*, also Texten, die über keinen, respektive einen unmarkierten Erzähler verfügen, wichtig. Typischerweise wird hierfür Ernest Hemingways Erzählen mit dem Fokus auf das Erleben der Figuren genannt.

619 Ryan, „The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors“, 379. Richardson plädiert gerade für eine Offenheit der Lektüren und warnt davor, Texte mit einer alles erklärenden Interpretation einzuengen: „The conclusion I draw is that when we analyze an unnatural work, we should recognize the hints of allegory, the thematic associations, the suggestion of fantasy or dreamlike events, the parody of ordinary human interactions – but not reduce the unnatural elements to one or two of these other aspects in an effort to place the entire work safely within a single totalizing interpretation.“ Brian Richardson, *Unnatural Narrative. Theory, History, and Practice* (Columbus: Ohio State University Press, 2015), 21.

unnatural narratives und *antinarratives* zu machen.⁶²⁰ Wie für Ryan ist auch für ihn die *story* die zentrale Referenz für die Definition von Narrativität:

[T]he unnatural refers to the story, not the discourse. That is, we need to ask whether the events, figures, and framing are mimetic or not, rather than how much the presentation of those figures and events differs from that of a natural or conventional narrative.⁶²¹

I propose that narrative is most usefully considered as the representation of a causally related series of events.⁶²²

So markiert der Vorsatz „anti-“ einen Grenzbereich, der gleichzeitig Exklusion und Inklusion aus der Menge der erzählenden Texte bedeutet.⁶²³ Das „anti-“ denotiert in Richardsons Verständnis einen Angriff auf die *story* im strukturalistischen Sinn als eine kausal verknüpfte Reihung von Ereignissen. Entsprechend werden *antinarratives* von ihren Defiziten gegenüber dieser engen Definition des Erzählens bestimmt: keine *story*, keinen *plot*, keine Charaktere, statt dessen eine unlogische erzählte Welt.⁶²⁴ Gemäß Richardson

620 Vgl. dazu Brian Richardson, „Anti-Narrative“, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn (London: Routledge, 2010); Richardson, „What Is Unnatural Narrative Theory?“

621 Richardson, *Unnatural Narrative. Theory, History, and Practice*, 21.

622 Richardson, 52.

623 Ryan verortet die *antinarratives* am äußersten Rand ihres Spektrums der Narrativität. Die nachfolgenden Modes Nr. 11 und Nr. 12 beschreiben keine weitere Abnahme von Narrativität, sondern sind mediale Ausdifferenzierungen. Mit diesen Kategorien will Ryan zeigen, dass sich ihr Konzept nicht auf literarische Texte beschränkt: „[The] concept of mode of narrativity is not limited to literary text“. Ryan, „The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors“, 380.

624 Vgl. dazu Fludernik, die argumentiert, dass das Konzept *story* für die Literatur der Moderne kaum angemessen ist: „Events and stories are simply no longer central to the focus of what these texts are about. An obvious theoretical conclusion to this problem is of course simply to deny the label narrative to the bulk of twentieth-century fictions, to say, that is, that the norm for twentieth-century fiction is no longer instantiated by the narrative discourse type. The predominantly negative characterization of experimental fiction as contravening traditional story parameters (no plot, no character, no teleology, etc.) points in this direction, as do formulations on the lines of the ‚death of the author.‘“ Fludernik, *Towards a „Natural“ Narratology*, 252. Fludernik kann an dieser Stelle ihr Konzept der *experientiality* in Anschlag bringen. Jedoch findet auch dieses seine Grenzen dort, wo die *narrativization* nicht mehr über Fluderniks *frames* der *real-life parameters* funktioniert: „I have, however, eschewed generalizing statements about the potential usefulness (or lack thereof) of postmodernist writing techniques, particularly in the attempt to transcend the current descriptive terminology, which is mostly of a negative kind: no plot, no setting, no characters. Nevertheless, at the point where natural parameters, even stretched to their utmost, no longer help to narrativize certain experimental

ist es dieses Defizit, das als Gegenbewegung einen Angriff auf das Erzählen als solches darstellt. Die Devianz der *antinarratives* ist sozusagen ihre Waffe.

Auch wenn in der Definition des *Dictionary of Unnatural Narratology* der Fokus nicht auf die *story* gelegt wird und dem Grundsatz der *unnatural narratology* entsprechend solches Erzählen nicht defizitär verstanden werden soll, lässt sich die Ausrichtung des Begriffs *antinarrative* auf die Destruktion des Erzählens sowie die teilweise Gleichsetzung von Erzählung und *story* beobachten. Es wird impliziert, dass es in den Texten hauptsächlich darum gehe, sich *gegen* das Erzählen zu richten. Diese Argumentation macht wiederum eine gewisse Form des Erzählens zum Standard. Ausgangspunkt ist die Vorstellung einer Art reinen Erzählens, wie es bei Ryan die *simple narrativity* verkörpert. Wenn es auch anti-narrative Texte gibt, die aus dem Antrieb entstehen, gewisse Erzählelemente aufs Korn zu nehmen, zu persiflieren, dekonstruieren und subvertieren, heißt dies nicht, dass es allen Texten solcher Erzählweise darum geht. In der Mehrzahl dürfte der Impetus dieser Texte im Erzählen selbst liegen, im Stoff, für den es eine adäquate Form braucht, die dann in ihrer Wirkung anti-narrativ daherkommt, zuallererst aber narrativ ist.

Der Vorbehalt gegenüber dem Konzept der *antinarrative* gründet also auf zwei Einwänden. Zum einen scheint es eine zu enge Definition zu sein, die *story* als mehr oder weniger kausale Verkettung von *events* zur Grundlage von Narrativität zu erklären. Zum anderen ist die Betonung der Aggressivität und der negativen Definition mit dem Präfix „anti-“, das auf das parasitäre Verhalten hinweist und eine selten direkt vorhandene Intention dieser Texte unterstellt, nicht angemessen. Lässt sich Fontanes *Stechlin* noch als ansatzweise *unnatural narrative* lesen, so kaum als *antinarrative*. Dennoch hat *Der Stechlin* mit Walser und Kafka sehr viel zu tun, was durch das Präfix „anti“ unnötigerweise verschleiert wird. Die narrativen Formen, die Walser und Kafka entwickeln und akzentuieren, zitieren herkömmliche Formen und setzen sich mit deren Ordnungen auseinander. Gleichwohl ist es wenig sinnvoll, sie auf diesen Aspekt der Subversion zu reduzieren.

Der Begriff des prekären Erzählens bietet in dieser Hinsicht eine Alternative. Indem die Texte an das Ordnungsproblem der Moderne angebunden werden, wird ihre Reflexion auf Ordnung und Ordnungsverfahren deutlich. Dass darin konventionelle Erzählverfahren subvertiert werden, ist nicht die Absicht, sondern eine Wirkung davon. Prekär sind die dargestellten Ordnungen im Text und das Erzählen selbst, das ein Bewusstsein von Künstlichkeit und Konstruktion der Narration kennzeichnet und dieses ausstellt. Die Analyse der

texts, Natural Narratology will ultimately have to yield to a different model that is of a more poststructuralist orientation.“ Fludernik, 314.

Texte aller drei Autoren hat die Bedeutung des *discourse* für die Ordnungsherstellung verdeutlicht. Das prekäre Erzählen betont, wie sehr *discourse* und *story* auch in dieser Hinsicht fundamental verstrickt sind. Der *discourse* kann eine sehr komplexe und unübersichtliche *story* als geordnet darstellen und eine eigentlich simple *story* unter Einbezug diverser Erzähltechniken als hochkomplex oder chaotisch ausweisen. Dennoch lässt sich, wenn die Erzählstimme als Urheber des Textes paradox oder eine weitere Ebene als Erzählgeschichte akzentuiert wird, die *story* auch nicht mehr vorbehaltlos rekonstruieren.⁶²⁵ So zeichnet sich dieses Erzählen dadurch aus, dass sowohl *story* als auch *discourse* im Zusammenspiel ihrer Ordnung und Herstellung von Ordnung prekär werden.

5.5 Prekäres Erzählen. Fazit

Das prekäre Erzählen aktiviert zwar zahlreiche Modi der Erzählhaftigkeit, wie Ryan sie etabliert, jedoch ist die Zuordnung wenig aussagekräftig. Die Betonung der *story* und die damit einhergehende defizitorientierte Beschreibung des Erzählens hebt Fludernik in ihrer ‚*natural*‘ *narratology* auf. Der Fokus auf das ‚natürliche‘ Erzählen ist jedoch seinerseits problematisch. Das Prekäre des Erzählens lässt sich im Prozess der *narrativization* gerade nicht auflösen, da es konstitutiv für diese Texte ist. Vor diesem Hintergrund liegt eine Anschließbarkeit des prekären Erzählens an die *unnatural narratives* oder *antinarratives* auf der Hand. Offenkundig ist dies bei Kafka und Walser. Die widersprüchliche Zeitstruktur, die ambivalente Spezies des Erzählers und die zwischen Iteration und Singulation changierende Erzählweise in *Der Bau* sowie die zahlreichen *denarrations*, metanarrativen Sequenzen und das performative Erzählen bei Walser legen Zeugnis davon ab. Im Falle von Fontanes *Stechlin* bestimmt die Interpretation darüber, ob etwa der See als übersinnliches Element verstanden wird, welches das realistische Setting in ambivalente Schwingung bringt oder ob der rote Hahn im See wörtlich genommen wird. Hinzu kommen das Oszillieren zwischen einem omnipotenten und personalen Erzähler, die wechselnden Fokalisierungen, die als ‚unnatürliche‘ Elemente gelesen werden

625 Auch beim Konzept der *unnatural narratives* trägt der *discourse* zur Beschreibung einer Erzählung als „unnatürlichem“ Erzählen bei. Insofern ist an Fluderniks Vorwurf, dass die *unnatural narratology* ohne Not binäre Oppositionen wie die zwischen *natural* und *unnatural* zementiere, durchaus bedenkenswert. In Fluderniks Modell ist die *story* nur ein *frame* im Prozess der *narrativization*. Vgl. die schon oben erwähnte Debatte: Fludernik, „How Natural Is ‚Unnatural Narratology‘; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“; Alber u. a., „What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“

können, sowie die fehlende Motivierung zahlreicher Ereignisse durch die *story*. Es ist aufschlussreich zu beobachten, wie der Realismus zur Etablierung seiner Poetik auf das ‚Unnatürliche‘ angewiesen ist.

Der Begriff der *unnatural narratives* impliziert die Verletzung herkömmlicher Ordnungen. Aus einer kognitivistischen Perspektive ist dasjenige ‚unnatürlich‘, was nicht in den üblichen *frames* naturalisiert und erzählbar gemacht (*narrativized*) werden kann. Dort, wo verschiedene kognitive *frames* aktiviert werden müssen, wird deutlich, dass die Ordnung des Textes nicht mit dem mentalen ‚natürlichen‘ Modell einer Erzählung übereinstimmt, wie es hier vor allem für Walser und Kafka, aber auch für Fontane der Fall ist.

Das prekäre Erzählen ist also gleichzeitig weiter und enger als die *anti-narratives*. Weiter ist es, weil das Hervorstreichen der Gegenbewegung wegfällt, also zunächst der Aspekt des Erzählens betont wird statt der des *Anti*-Erzählens. Enger ist das prekäre Erzählen insofern, als es die Ordnungsthematik miteinbezieht und damit Erzählen auch in einen größeren Kontext einbindet: Der Fokus auf die Ordnung ermöglicht es, die angesprochenen Aspekte auf den narrativen und symbolischen Ebenen zusammenzuführen und dieses Erzählen wiederum als Ordnungsleistung zu verstehen.

Schluss

Seit ihren Anfängen lässt sich die Moderne mit Zygmunt Bauman durch stetige Spannung zwischen Ordnung und Ambivalenz beschreiben. Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist eine Kulmination des Ordnungsproblems festzustellen. Zum einen zeigt sich dies in den vielgestaltigen sozialen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Umbrüchen. Zum anderen bilden sich in diesem Kontext spezifisch prekäre Erzählformen heraus, die einerseits Teil dieses Ordnungsproblems sind, zum anderen dieses Ordnungsproblem erzählend modellieren.

Mit vier Referenzpositionen der Moderne lässt sich das Ordnungsproblem auffächern: Georg Simmel betont die Dynamisierung der Ordnungsprozesse, die Ablösung einfacher Kausalitäten durch ständige Wechselwirkungen sowie die Komplexität insbesondere der Großstadt. Fritz Mauthner hebt die solipsistische Konstruktion der Ordnung hervor, die mit Unsicherheiten einhergeht. Sprache wird bei ihm zur kontingenten Basis von Wissen und Orientierung. Mit Henri Bergson wird die Ordnung als Akt herausgestellt. Zygmunt Bauman liefert mit seiner These der engen Verwandtschaft von Ambivalenz und Ordnung, die sich gegenseitig hervorrufen, ein Grundverständnis der Moderne als Ordnungsproblem. In dieser Verunsicherung und dem Betonen der Kontingenz bilden sie den historischen Kontext für das Ordnungsverständnis dieser Studie.

Theodor Fontane, Robert Walser und Franz Kafka zeichnen sich als Autoren der Moderne als genuine Ordnungstheoretiker und Ordnungspraktiker aus. Ihre narrativen Ordnungen sind auf je unterschiedliche Weise prekär in Inhalt und Verfahren. Was hier prekäres Erzählen genannt wird, lässt sich in den Analysen der Texte als Forschungsperspektive anwenden und als Konzept präzisieren: Das prekäre Erzählen zeichnet sich durch eine für die Narration konstitutive Thematisierung der eigenen Ordnung, von Ordnungsverfahren und der Subversion derselben aus. Im Herausstellen des unsicheren Grundes, auf dem die Erzählungen stehen, wird ihre Prekarität zum produktiven Moment. Methodisch versucht das Konzept des prekären Erzählens einen Weg zwischen Dekonstruktion und Kulturwissenschaft, zwischen der Betonung von Ambivalenzen und Ordnung mit einem klaren Fokus auf das Erzählen zu finden.

Das Konzept des prekären Erzählens lässt sich gut an die zeitgenössische Narratologie, insbesondere die *unnatural narratives* wie die *antinarratives*,

anbinden. Der Begriff des prekären Erzählens hat gegenüber diesen jedoch den Vorteil, dass er mit seinem Fokus auf Ordnungsdarstellung und Ordnungsherstellung einen Blickwinkel einnimmt, der inhaltliche und formale Aspekte zusammenzuführen vermag. In dieser Hinsicht ist er auch positiv auf die Erzeugung von Ordnung ausgerichtet und nicht auf die Gegenbewegung zu einem bestimmten Modell reduziert.

In Fontanes *Stechlin* äußert sich das prekäre Erzählen in der zwischen Verstecken und Herausstellen changierenden Künstlichkeit der Kontrolle über die Ambivalenz. Im Ordnungsversuch des Romans, die Ambivalenz durch gezieltes Einsetzen kontingenter Entscheidungen zu kontrollieren, besteht eine große Spannung. Gerade die scheinbar souveräne Erzählweise der vielfältig ambivalent dargestellten Inhalte exponiert ihre Prekarität in der widersprüchlichen Beziehung von *story* und *discourse*.

Robert Walser, dessen prekäres Erzählen besonders akzentuiert ist und auf dem deshalb der Hauptfokus dieser Studie liegt, findet gerade im Herausstellen der Prekarität des Erzählens zu einer neuen Souveränität. Auf inhaltlicher Ebene unterlaufen die Figuren und Handlungselemente, die intertextuellen Bezüge und Rollenspiele, die keinen festen Grund mehr erlauben, sondern stets auf weitere Zitate und Masken verweisen, Erzählordnungen. Das Verhältnis von Bild und Erzählen dient als Möglichkeit der Ausreizung von Grenzen des Erzählbaren jenseits von Handlung und Individualität der Figuren. Insbesondere in der Performanz des Erzählens, in der metanarrativen Inszenierung und Sprengung von Erzählordnungen liegt der Kern von Walsers prekärem Erzählen. Von dieser aus erschließt sich auch die Digression als radikales Verfahren der Verknüpfung von in anderen Ordnungen disparaten Elementen. Schließlich findet sich bei Walser auch die prekäre Figuration bzw. die Figuration des prekären Erzählens im Essen.

Kafkas *Bau* wiederum lässt sich als Thematisierung von Ordnung in der Raummetapher lesen. Prekär ist diese Ordnung, weil inhaltlich eine extreme Unbestimmtheit am Werk ist und ihre Funktion, Konnotation und Bewertung polysemantisch bleiben. Herauszustreichen ist insbesondere die prekäre Erzählweise, die im eigentlich unmöglichen Erzähler und Erzählen besteht, in der paradoxen Zeitordnung, die sich auch im performativen Erzählen nicht aufhebt.

Die von Walser und Kafka geteilte Bedeutung der Performanz mag erstaunen. Scheint sie bei Kafka eher eine Randerscheinung in seiner fast systematischen Behandlung, Erzeugung und Subversion von Ordnung zu sein, so ist sie bei Walser Zweck des Erzählens selbst, der in einer Schreibszene der Improvisation mündet. Wird Ambivalenz in den narrativen Ordnungen bei

Walser und Kafka zugespitzt und zum eigentlichen literarischen Antrieb, so scheint sie Fontane im Modus der Kontrolle gleichsam zaghaft aufzunehmen.

Diese Studie versucht also dreierlei zu leisten: Einen Beitrag zur Narratologie, indem sie eine spezifische Form des Erzählens zu fassen versucht; sie rückt Ordnung als wichtige Thematik in den literaturwissenschaftlichen Blick und hofft schließlich, mit ihren Lektüren von Fontane, Kafka und insbesondere Walser, den jeweiligen Forschungsgebieten Impulse zu liefern. Inwiefern sich Formen prekären Erzählens auch in anderen Epochen als der Moderne finden lassen, wäre weiter zu prüfen. Dabei wäre es insbesondere interessant, Zeiten auszumachen, in denen das Erzählen die in der Moderne akzentuierte Prekarität aufgibt, eine These, die insbesondere im Übergang zur Neuen Sachlichkeit zu verfolgen wäre. Mit Helmut Lethens *Verhaltenslehren der Kälte* wäre es interessant zu untersuchen, ob und inwiefern prekäres Erzählen nach Walser und Kafka gerade nicht mehr begrüßt, gesteigert, ins Unendliche oder in die Aporie gelenkt wird, sondern in eine Form von souveränem Erzählen überführt wird.⁶²⁶ Ambivalenz, so könnte eine These lauten, wird wieder von zwar geprüften, aber nicht prekären Figuren in einer *story* erlebt, so dass daraus eine Art souveräne Geschichte entstehen kann. Nicht unbedeutend ist dabei, dass die behandelten Autoren, insbesondere Kafka und Walser, Elemente der Neuen Sachlichkeit vorwegnehmen. In diesem Sinn soll mit einem metaleptischen Ratschlag des Erzählers aus dem „Räuber“-Roman an seine Figur, seinen Freund und sein Spiegelbild, den Räuber, geendet werden, der direkt an die Neue Sachlichkeit heranführt: „Bleibe kalt und womöglich künstlerisch.“ (AdB 3, 99)

626 Vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Moritz Baßler, Roland Hubert und Jörg Schuster, Hrsg., *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930–1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*, Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 146 (Berlin, Boston: De Gruyter, 2016).

Literaturverzeichnis

Siglen

- AdB Walser, Robert. *Aus dem Bleistiftgebiet*. Herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985–2000.
- B Kafka, Franz. „Bau‘-Konvolut“. In *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Bd. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, herausgegeben von Jost Schillemeit: 575–632. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- BA Walser, Robert. *Werke. Berner Ausgabe*. Herausgegeben von Lucas Marco Gisi, Reto Sorg, Peter Stocker und Peter Utz, im Auftrag der Robert Walser-Stiftung Bern. Berlin: Suhrkamp, 2018ff.
- DS Fontane, Theodor. *Der Stechlin. Roman. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, 1998.
- GG Simmel, Georg. „Die Großstädte und das Geistesleben [1903]“. In *Georg Simmel. Gesamtausgabe in 24 Bänden*, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Bd. 7.1: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, herausgegeben von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt: 116–131. 24 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- KWA Walser, Robert. *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*. Herausgegeben von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2008ff.
- KWAe Walser, Robert. *Elektronische Edition der Kritischen Robert Walser-Ausgabe*. Herausgegeben von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2020.
- SW Walser, Robert. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Herausgegeben von Jochen Greven. 20 Bde. Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985f.

Primärliteratur

- Brod, Max und Franz Kafka. *Eine Freundschaft*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. 2 Bde. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.
- Fontane, Theodor. *Der Stechlin. Roman. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Peter Staengle. Edition Text 1. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, 1998.

- . *Große Brandenburger Ausgabe*. Herausgegeben von Gotthard Erler, fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering. Berlin: Aufbau, 1994ff.
- . „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“. In *Theodor Fontane. Sämtliche Werke*, herausgegeben von Walter Keitel, Bd. 1: *Aufsätze. Kritiken. Erinnerungen, Aufsätze und Aufzeichnungen*, hg. von Jürgen Kolbe: 236–260. München: Hanser, 1969.
- Kafka, Franz. *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982ff.
- . *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Max Brod und Hans Joachim Schoeps. Originalgetreuer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1931*. Herausgegeben von Max Brod und Hans-Joachim Schoeps. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2008.
- Walser, Robert. „Apollo und Diana von Lukas Cranach. Ein Gedicht“. *Kunst und Künstler* 19, Nr. 2 (November 1920): 66–68.
- . *Berlin gibt immer den Ton an. Kleine Prosa aus und über Berlin*. Herausgegeben von Jochen Greven. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 2006.
- . „[Der heiße Brei] zitiert nach einer provisorischen Entzifferung der KWA – Mkg 85r/11 + 75r/1“, 2018.
- . *Der kleine Tierpark*. Herausgegeben von Lucas Marco Gisi und Reto Sorg. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- . *Der Räuber-Roman. Faksimile der 24 Manuskript-Seiten in Robert Walsers Mikrogramm-Schrift*. Herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. Zürich: Suhrkamp, 1986.
- . *Dichteten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte*. Herausgegeben von Bernhard Echte. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 2002.
- . *Die kleine Berlinerin. Geschichten aus der Großstadt*. Herausgegeben von Pino Dietiker und Reto Sorg. Berlin: Insel, 2018.
- . *Elektronische Edition der Kritischen Robert Walser-Ausgabe (KWAe)*. Herausgegeben von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, 2020.
- . *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*. Herausgegeben von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2008ff.
- . *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Herausgegeben von Jochen Greven. 20 Bde. Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985f.
- . „Simon. Eine Liebesgeschichte“. *Freistatt. Süddeutsche Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst (München)* 6, Nr. 14 (2. April 1904): 266–267.
- . *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*. Herausgegeben von Bernhard Echte. Insel-Bücherei. Frankfurt am Main: Insel, 2006.
- . *Werke. Berner Ausgabe*. Herausgegeben von Lucas Marco Gisi, Reto Sorg, Peter Stocker und Peter Utz. Berlin: Suhrkamp, 2018ff.

Theorie- und Sekundärliteratur

- Abbott, Porter H. „Narrativity“. In *The Living Handbook of Narratology*, herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University, 2018. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>.
- Abel, Julia, Andreas Blödorn und Michael Scheffel. „Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung“. In *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*, herausgegeben von Julia Abel, Andreas Blödorn und Michael Scheffel, 1–15. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009.
- Abels, Heinz und Alexandra König. *Sozialisation. Soziologische Antworten auf die Frage, wie wir werden, was wir sind, wie gesellschaftliche Ordnung möglich ist und wie Theorien der Gesellschaft und der Identität ineinanderspielen*. Studententexte zur Soziologie. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Alber, Jan. „Natural Narratology“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn. London: Routledge, 2010.
- . „The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre“. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, herausgegeben von Jan Alber und Rüdiger Heinze, 41–70. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011.
- . *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016.
- . „Unnatural Narratology. The Systematic Study of Anti-Mimeticism“. *Literature Compass* 10, Nr. 5 (2013): 449–460.
- Alber, Jan und Monika Fludernik, Hrsg. *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses. Theory and Interpretation of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- Alber, Jan und Rüdiger Heinze. „Introduction“. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, herausgegeben von Jan Alber und Rüdiger Heinze, 1–19. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen und Brian Richardson. „What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik“. *Narrative* 20, Nr. 3 (2012): 371–382. <https://doi.org/10.1353/nar.2012.0020>.
- Alber, Jan, Henrik Skov, Brian Richardson und Stefan Iversen, Hrsg. *Dictionary of Unnatural Narratology*, 2017. <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary/>.
- Alber, Jan, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson und Stefan Iversen. „Anti-Narrative“. In *Dictionary of Unnatural Narratology*, 2017. <http://projects.au.dk/en/narrativeresearchlab/unnaturalnarratology/dictionaryofunnaturalnarratology/antinarrative/>.

- Albes, Claudia. *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. Tübingen, Basel: Francke, 1999.
- Alt, Peter-André. *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C. H. Beck, 2005.
- Altenhain, Claudio, Anja Danilina, Erik Hildebrandt, Stefan Kausch, Annekathrin Müller und Tobias Roscher, Hrsg. *Von „Neuer Unterschicht“ und Prekariat. Gesellschaftliche Verhältnisse und Kategorien im Umbruch. Kritische Perspektiven auf aktuelle Debatten*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Amberg, Andreas. „Poetik des Wassers. Theodor Fontanes ‚Stechlin‘. Zur protagolistischen Funktion des See-Symbols“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115, Nr. 4 (1996): 541–60.
- Amrein, Ursula und Regina Dieterle. „Einleitung“. In *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*, herausgegeben von Ursula Amrein und Regina Dieterle, 1–17. Berlin, New York: De Gruyter, 2008.
- Andres, Susanne. *Robert Walsers arabeskes Schreiben*. Göttingen: Cuvillier-Verlag, 1997.
- Anter, Andreas. *Die Macht der Ordnung. Aspekte einer Grundkategorie des Politischen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004.
- Aragay, Mireia und Martin Middeke, Hrsg. *Of Precariousness. Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21st-Century British Drama and Theatre*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017. <https://doi.org/10.1515/9783110548716>.
- Atkin, Rhian, Hrsg. *Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression*. Leeds: Legenda, 2011.
- Auer, Barbara. „Geschrieben, aber nicht gedruckt? Quellen zu Robert Walsers Schreibtätigkeit in der Heil- und Pflgeanstalt Herisau“. *Appenzellische Jahrbücher* 133 (2005): 38–41.
- Aust, Hugo. „Kulturelle Traditionen und Poetik“. In *Fontane-Handbuch*, herausgegeben von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, 306–465. Stuttgart: Kröner, 2000.
- Avanessian, Armen und Anke Hennig. „Die Evolution des Präsens als Romantempus“. In *Der Präsensroman*, herausgegeben von Armen Avanessian und Anke Hennig, 139–180. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- . *Präsens. Poetik eines Tempus*. Zürich: Diaphanes, 2012.
- Bailey, Colin B. *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Baldick, Chris. „Digression“. In *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.
- Balzer, Bernd. „Zugegeben, daß es besser wäre, sie fehlten, oder wären anders, wie sie sind‘. Der selbstverständliche Antisemitismus Fontanes“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale*: 197–209. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

- Barner, Ines. „Ich beneide dumme Jungens ganz rasend.“ Zum Briefwechsel zwischen Robert Walser und Christian Morgenstern“. Vortrag gehalten auf der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Bern, 20. Oktober 2018.
- Baroni, Raphaël. „Tellability“. In *The Living Handbook of Narratology*, herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University, 2014. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability>.
- Barthes, Roland. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen [franz. 1966]“. In *Das semiologische Abenteuer*, übersetzt von Dieter Hornig, 102–143. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Baßler, Moritz. *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- , Hrsg. *Literarische Moderne. Das große Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010.
- . „Robert Walser in den ‚Weißen Blättern““. In *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, herausgegeben von Michael Baumgartner, Andreas Michel und Reto Sorg, 301–311. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- . „Robert Walsers Moderne“. In *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 68–72. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Baßler, Moritz, Roland Hubert und Jörg Schuster, Hrsg. *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930–1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 146. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.
- Bauman, Zygmunt. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Übersetzt von Martin Suhr. Hamburg: Junius, 1992.
- Baur, Wolfgang. *Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk Robert Walsers*. Göppingen: Kümmerle, 1974.
- Beißner, Friedrich. „Der Erzähler Franz Kafka [1951]“. In *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. Mit einer Einführung von Werner Keller*, 19–54. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- . „Kafkas Darstellung des ‚traumhaften inneren Lebens‘ [1968]“. In *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. Mit einer Einführung von Werner Keller*, 123–149. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Bell, Alice und Jan Alber. „Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology“. *Journal of Narrative Theory* 42, Nr. 2 (2012): 166–192.
- Benjamin, Walter. „Denkbilder“. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*: 305–437. 7 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- . „Robert Walser [1929]“. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, herausgegeben von Rolf

- Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1: *Aufsätze, Essays, Vorträge*: 324–328. 7 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Benne, Christian. „Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl? Der surrealistische Robert Walser“. In *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, herausgegeben von Friederike Reents, 49–70. Berlin, New York: De Gruyter, 2009.
- Benz, Wolfgang. „Antisemitismus als Zeitströmung am Ende des Jahrhunderts“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale*: 157–168. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Bergson, Henri. *Schöpferische Evolution* [franz. 1907]. Übersetzt von Margarethe Drewsen. Philosophische Bibliothek. Hamburg: Felix Meiner, 2013.
- Berndt, Frauke und Stephan Kammer. „Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit“. In *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, herausgegeben von Frauke Berndt und Stephan Kammer, 7–30. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Bernofsky, Susan. „Introduction“. In *The Walk by Robert Walser*. Translated by Christopher Middleton with Susan Bernofsky, 3–11. New York: New Direction, 2012.
- Berns, Ute. „Performativity“. In *The Living Handbook of Narratology*, herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University, 2014. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/performativity>.
- Bildindex der Kunst & Architektur. „Apoll und Diana in waldiger Landschaft von Lucas Cranach (der Ältere)“. Zugegriffen am 2. Mai 2020. <https://www.bildindex.de/document/obj02554118>.
- Binder, Hartmut. *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. 3. Aufl. München: Winkler Verlag, 1982.
- Binggeli, Ulrich. „Intertextualität und Lektüresemiotik. Der ‚Räuber‘-Roman von Robert Walser“. *Zeitschrift für Semiotik* 24, Nr. 2 (2002): 231–260.
- Bleckmann, Ulf. „Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers“. In *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, herausgegeben von Ulf Bleckmann und Thomas Eicher, 29–58. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994.
- Bleuler, Eugen. *Lehrbuch der Psychiatrie*. Berlin: Julius Springer, 1916.
- Blumenberg, Hans. „Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche“. In *Das Problem der Ordnung*, herausgegeben von Helmut Kuhn und Franz Wiedmann, 37–57. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1962.
- Bollag, Jael. „Unbestimmtheit. Robert Walsers Poetik der Saumseligkeit“. In *Goldenes Anfängliches. Neue Beiträge zur Robert Walser-Forschung*, herausgegeben von Lukas Gloor und Rebecca Lötscher, 53–63. Robert Walser-Studien 4. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020.

- Bolli, Thomas. *Inszeniertes Erzählen. Überlegungen zu Robert Walsers „Räuber“-Roman*. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bern: Francke, 1991.
- Borchmeyer, Dieter. „Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke“. In *„Immer dicht vor dem Sturze ...“*. Zum Werk Robert Walsers, herausgegeben von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, 129–143. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.
- Böschenstein, Renate. „Fontanes Melusine-Motiv“. In *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer, 15–63. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Bowman, Peter James. „Fontane’s ‚Der Stechlin‘. A Fragile Utopia“. *The Modern Language Review* 97, Nr. 4 (2002): 877–891.
- Braun, Curt Johannes. *Die grüne Spinne*. Kleine Kriminal-Bücher 119. Dresden: Mignon-Verlag, 1921.
- Brehm, Alfred. *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Mit 1800 Abbildungen im Text, 9 Karten und 180 Tafeln in Farbdruck und Holzschnitt*. Dritte, gänzlich neubearbeitete Auflage von Eduard Pechuel-Loesche. Bd. *Säugetiere – Erster Band*. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut, 1890.
- Briegleb, Klaus. „Fontanes Elementargeist: Die Preußin Melusine. Eine Vorstudie zum ‚Stechlin‘“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 2: *Sprache, Ich, Roman, Frau*: 109–122. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Brittnacher, Hans Richard und Magnus Klaue, Hrsg. *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2008.
- Brod, Max und Hans-Joachim Schoeps. „Nachwort“. In *Franz Kafka. Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*. Herausgegeben von Max Brod und Hans Joachim Schoeps. Originalgetreuer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1931, 250–66. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2008.
- Bruyker, Melissa De. *Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas „Der Verschollene“, Schnitzlers „Therese“ und Walsers „Räuber“-Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Bungartz, Christoph. *Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. New York, Bern, Paris, u. a.: Peter Lang, 1988.
- Bürgi, Markus und Katharina Kerr. „Die drei frühesten bisher bekannten Briefe Robert Walsers und ein Gedicht aus der Zeit seines ersten Zürcher Aufenthaltes“. In *Robert Walser zum Gedenken. Aus Anlaß seines 20. Todestages am 25. Dezember 1976. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung Zürich*, herausgegeben von Elio Fröhlich und Robert Mächler, 14–43. Zürich und Frankfurt: Suhrkamp, 1976.

- Bürgi-Michaud, Thomas. *Robert Walsers „mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück“. Eine Strukturanalyse des „Räuber“-Romans*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1996.
- Busse, Constanze. *Kafkas deutendes Erzählen. Perspektive und Erzählvorgang in Franz Kafkas Roman „Das Schloss“*. Münster: LIT Verlag, 2001.
- Caduff, Marc. *Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- Campe, Rüdiger. „Kafkas Institutionenroman. Der Proceß, Das Schloß“. In *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*, herausgegeben von Rüdiger Campe und Michael Niehaus, 197–208. Heidelberg: Synchron. Wissenschaftsverlag der Autoren, 2004.
- . „Robert Walsers Institutionenroman ‚Jakob von Gunten‘“. In *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, herausgegeben von Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald, 235–250. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Caracciolo, Marco. „Experientiality“. In *The Living Handbook of Narratology*, herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University, 2018. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality>.
- Chambers, Ross. *Loiterature*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1990.
- . *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1978.
- Coetzee, John M. „Time, Tense and Aspect in Kafka’s ‚The Burrow‘“. *MLN* 96, Nr. 3, (1981), 556–579.
- . „Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas ‚Der Bau‘“. In *Der Präsensroman*, herausgegeben von Armen Avanesian und Anke Hennig, 79–100. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- Cohn, Dorrit. „Ich döse und wache‘. Die Normabweichung gleichzeitigen Erzählens“. In *Der Präsensroman*, herausgegeben von Armen Avanesian und Anke Hennig, 125–138. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- . „Kafka’s Eternal Present: Narrative Tense in ‚Ein Landarzt‘ and Other First-Person Stories“. *PMLA* 83, Nr. 1 (März 1968): 144. <https://doi.org/10.2307/1261242>.
- . „Metalepsis and Mise en Abyme“. Übersetzt von Lewis S. Gleich. *Narrative* 20, Nr. 1 (2012): 105–114.
- . *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Colwell, Constance. *Robert Walser, „Der Räuber“. A Study of the Narrative Structure*. Ann Arbor, 1979.

- Connell, Liam. *Precarious Labour and the Contemporary Novel*. New York: Springer, 2017.
- Conze, Werner. „Vorwort“. In *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Studienausgabe*, herausgegeben von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 4: v–vi. 8 Bde. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004.
- Corngold, Stanley. *Franz Kafka. The Necessity of Form*. Cornell: Cornell University Press, 1988.
- Cranach Digital Archive. The Research Resource. „Apollo und Diana“. Zugegriffen am 2. Mai 2020. http://lucascranach.org/BE_MRBAB_3930.
- Culler, Jonathan. „Naturalization in “Natural” Narratology“. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 16, Nr. 2 (2018): 243–49. <https://doi.org/10.1353/pan.2018.0015>.
- . *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Czucka, Eckehard. „Faktizität und Sprachskepsis. Fontanes ‚Stechlin‘ und die Sprachkritik der Jahrhundertwende“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 2: *Sprache, Ich, Roman, Frau*: 27–39. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Daiber, Jürgen. *Franz Kafka und der Lärm. Klanglandschaften der frühen Moderne*. Münster: Mentis Verlag, 2015.
- Degenhardt, Inge. „Ein Leben ohne Grinsezug? Zum Verhältnis von sozialer Wirklichkeitsperspektive und ästhetischem Postulat in Fontanes ‚Stechlin‘“. In *Naturalismus/Ästhetizismus*, herausgegeben von Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse, 190–223. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kafka. Für eine kleine Literatur* [franz. 1975]. Übersetzt von Burkhard Kroeber. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- Delf von Wolzogen, Hanna, Hrsg. *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Bd. 1: *Der Preuße. Die Juden. Das Nationale*. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Demetz, Peter. *Formen des Realismus. Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. Literatur als Kunst. München: Hanser, 1964.
- Denneker, Iris. „Erzähle ich eine Geschichte, so denke ich ans Essen.“ Zur kulinarischen Poetologie Robert Walsers“. *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 49, Nr. 1 (1999): 46–62.
- Dennerlein, Katrin. „Die Zerstörung des idealen Habitats als unerhörte Begebenheit“. In *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau“*, herausgegeben von Dorit Müller und Julia Weber, 153–177. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.

- Dillmann, Martin. *Poetologien der Kontingenz. Zufälligkeit und Möglichkeit im Diskursgefüge der Moderne*. Kölner germanistische Studien. Köln: Böhlau, 2011.
- Driscoll, Kári. „Toward a Poetics of Animality. Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka“. Diss, Columbia University, 2014.
- Dunkel, Alexandra. *Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783110422894>.
- Dutt, Carsten. „Was nicht in den Rahmen passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion“. In *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, herausgegeben von Anna Fattori und Margit Gigerl, 49–61. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- Echte, Bernhard. „Nachwort“. In *Aus dem Bleistiftgebiet*, herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang, Bd. 3: „Räuber“-Roman. „Felix“-Szenen: 195–213. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Echte, Bernhard und Werner Morlang. „Editorische Vorbemerkung“. In *Aus dem Bleistiftgebiet*, herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang, Bd. 1: *Mikrogramme 1924/25*: 5–8. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Eisenhut, Werner. „Diana“. In *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden*, herausgegeben von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Bd. 1: Sp. 1510–1512. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.
- Engel, Manfred. „Kafka und die moderne Welt“. In *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Manfred Engel und Bernd Auerochs, 498–515. Stuttgart: Metzler, 2010.
- Esselborn, Hans. „Digression“. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Bd. 1, herausgegeben von Klaus Weimar, 363–364. Berlin, New York: De Gruyter, 2007.
- Evans, Tamara S. „Ein Künstler ist hier gezwungen aufzuhorchen“. Zu Robert Walsers Kunstrezeption in der Berliner Zeit“. In *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, herausgegeben von Anna Fattori und Margit Gigerl, 107–116. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- . „Robert Walser: Writing Painting“. In *Robert Walser and the Visual Arts*, herausgegeben von Tamara S. Evans, 23–35. New York: The Graduate School and University Center, The City University of New York, 1996.
- . *Robert Walsers Moderne*. Bern, Stuttgart: Francke, 1989.
- Ewers, Hanns Heinz. „Die Spinne“. In *Die Besessenen. Seltsame Geschichten*, 8. Aufl., 99–146. München, Leipzig: Georg Müller, 1913.
- Fasoletti, Dorette. *Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch „Seeland“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.
- Fattori, Anna. „Forschungsgeschichte“. In *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 417–430. Stuttgart: Metzler, 2015.

- Fattori, Anna und Margit Gigerl, Hrsg. *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- Fauth, Wolfgang. „Apollon“. In *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden*, herausgegeben von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Bd. 1: Sp. 441–448. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.
- Fludernik, Monika. „Description and Perspective. The Representation of Interiors“. *Style* 48, Nr. 4 (2014): 461–478.
- . *Einführung in die Erzähltheorie*. Einführung Literaturwissenschaft. Darmstadt: WBG, 2006.
- . „Experientiality“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn. London: Routledge, 2010.
- . „How Natural Is ‚Unnatural Narratology‘; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?“ *Narrative* 20 (2012): 357–370. <https://doi.org/10.1353/nar.2012.0019>.
- . „Metanarrative and Metafictional Commentary. From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction“. *Aufsätze | Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 35 (2003): 1–40.
- . „Naturalizing the Unnatural. A View from Blending Theory“. *Journal of Literary Semantics* 39, Nr. 1 (Januar 2010): 1–27. <https://doi.org/10.1515/jlse.2010.001>.
- . *Towards a „Natural“ Narratology*. London: Routledge, 1996.
- . „Towards a ‚Natural‘ Narratology Twenty Years After“. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 16, Nr. 2 (2018): 329–347. <https://doi.org/10.1353/pan.2018.0023>.
- Forster, E. M. „The Plot“. In *Aspects of the Novel*, 126–154. New York: Harcourt, Brace and Company, 1927.
- Frederick, Samuel. *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*. Evanston: Northwestern University Press, 2012.
- . „Stealing the Story. Robert Walser’s ‚Robber‘-Novel“. In *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, herausgegeben von Alexis Grohmann und Caragh Wells, 130–142. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Freud, Sigmund. „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“. In *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, herausgegeben von Anna Freud, Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917–1920*: 3–12. Frankfurt am Main: Fischer, 1966.
- Gallus, Jörg. *Labyrinth der Prosa. Interpretationen zu Robert Walsers ‚Jakob von Guntent‘, Franz Kafkas ‚Der Bau‘ und zu Texten aus Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um neunzehnhundert‘*. Literatur als Sprache. Frankfurt am Main, Berlin, Boston, u. a.: Peter Lang, 2006.

- Gass, William H. „Robert Walser“. In *Über Robert Walser. Zwei Essays*, übersetzt von Jürg Laederach, 5–18. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1997.
- Gees, Marion. *Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers*. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- Gelus, Marjorie. „Notes on Kafka's ‚Der Bau‘. Problems with Reality“. *Colloquia Germanica* 15, Nr. 1/2 (1982): 98–110.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. 3., durchges. und korrigierte Aufl. UTB. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.
- . *Fiktion und Diktion*. Übersetzt von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink, 1991.
- . „Frontiers of Narrative“. In *Figures of Literary Discourse*, 127–144. übersetzt von Alan Sheridan. New York: Columbia University Press, 1982.
- Georgakopoulou, Alexandra. „Text-Type Approach“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn. London: Routledge, 2010.
- Gigerl, Margit. „Bang vor solchen Pinsels Schwung‘ – Robert Walsers Lektüre der Bilder van Goghs“. In *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, herausgegeben von Anna Fattori und Margit Gigerl, 117–127. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- . „Lassen Sie ihn weiter hindämmern ...‘ – oder weshalb Robert Walser nicht geheilt wurde“. *Appenzellische Jahrbücher* 133 (2005): 10–23. <https://doi.org/10.5169/seals-283392>.
- Gisi, Lucas Marco. „Das Schweigen des Schriftstellers. Robert Walser und das Macht-Wissen der Psychiatrie“. In *Wissen und Nicht-Wissen in der Klinik. Dynamiken der Psychiatrie um 1900*, herausgegeben von Martina Wernli, 231–259. Bielefeld: transcript, 2012.
- . „Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers ‚Felix‘-Szenen“. In „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. *Autobiographie und Autofiktion*, herausgegeben von Elio Pellin und Ulrich Weber, 55–70. Göttingen, Zürich: Wallstein, Chronos, 2012.
- . „Leben und Werk“. In *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 1–6. Stuttgart: Metzler, 2015.
- . „Vom Verschwinden des Autors. Robert Walsers Spuren“. *Études Germaniques* 285, Nr. 1 (2017): 91–109. <https://doi.org/10.3917/eger.285.0091>.
- Gloor, Lukas. „Robert Walsers Grenzwertigkeit. Erzählen-als-Schreiben in ‚Der Spaziergang‘“. *Colloquium Helveticum* 46 (2017): 179–186.
- . „Robert Walsers unordentliche Ordnung in ‚Simon. Eine Liebesgeschichte‘“. In *Goldenes Anfängliches. Neue Beiträge zur Robert Walser-Forschung*, herausgegeben von Lukas Gloor und Rebecca Lötscher, 133–143. Robert Walser-Studien 4. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020.

- Götz, Irene und Barbara Lemberger, Hrsg. *Prekär arbeiten, prekär leben. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf ein gesellschaftliches Phänomen. Arbeit und Alltag.* Frankfurt am Main, New York: Campus, 2009.
- Graevenitz, Gerhart von. *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre.* Konstanz: Konstanz University Press, 2014.
- Grawe, Christian. „Fontanes neues Sprachbewußtsein in ‚Der Stechlin‘“. In *Sprache im Prosawerk. Beispiele von Goethe, Fontane, Thomas Mann, Bergengruen, Kleist und Johnson*, 2. Aufl., 38–62. Bonn: Bouvier, 1987.
- Grevel, Liselotte. „Das Alte und das Neue. Ambivalenz und Eindeutigkeit in Theodor Fontanes Roman ‚Der Stechlin‘“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127, Nr. 4 (2008): 517–533.
- Greven, Jochen. „Indem ich schreibe, tapeziere ich.‘ Zur Arbeitsweise Robert Walsers in seiner Berner Zeit“. In *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, herausgegeben von Anna Fattori und Margit Gigerl, 13–31. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- . „Nachwort des Herausgebers“. In *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, herausgegeben von Jochen Greven, Bd. 7: *Seeland*: 209–215. 20 Bde. Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- . *Robert Walser – ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung.* Konstanz: Libelle, 2003.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. „Bau“. In *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Bd. 2. Leipzig, 1853. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=bau>.
- Groddeck, Wolfram. „Begegnung mit einem ‚Gelehrten‘ in Robert Walsers ‚Spaziergang‘“. In *Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur. Physiognomien, Gattungen, Kontexte*, herausgegeben von Robert Leucht, Georg Gerber, Werner Michler, Clemens Özelt und Christian van der Steeg, 103–111. Wien, Hamburg: new academic press, 2019.
- . „Versuch, ein Selbstbildnis herzustellen.‘ Ein philologisch-poetologischer Kommentar zu Robert Walsers Prosastück ‚Meine Bemühungen‘“. In *„... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion*, herausgegeben von Elio Pellin und Ulrich Weber, 29–53. Göttingen, Zürich: Wallstein, Chronos, 2012.
- Grohmann, Alexis und Caragh Wells, Hrsg. *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald.* London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Modern“. In *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Studienausgabe*, herausgegeben von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 4: 93–132. 8 Bde. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004.

- Gutjahr, Ortrud. „Kultur der Ungleichzeitigkeit. Theodor Fontanes Berlin-Romane im Kontext der literarischen Moderne“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 3: *Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne: 171–188*. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Heffernan, Valerie. *Provocation from the Periphery. Robert Walser Re-Examined*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Heinemann, Richard. „Kafka's Oath of Service: ‚Der Bau‘ and the Dialectic of Bureaucratic Mind“. *PMLA* 111, Nr. 2 (März 1996): 256. <https://doi.org/10.2307/463105>.
- Henel, Heinrich. „Das Ende von Kafkas ‚Der Bau‘“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 22 (1972): 3–23.
- Henke, Silvia. „Eigensinnige Briefe. Zwischen Literatur- und Medienwissenschaft“. In *Weiterlesen. Literatur und Wissen*, herausgegeben von Ulrike Bergermann und Elisabeth Strowick, 174–198. Bielefeld: transcript, 2007.
- Henninger, Peter. „Erlebnis, Dichtung und Kritik in Robert Musils ‚Literarischer Chronik‘ vom August 1914“. Herausgegeben von Norbert Christian Wolf und Rosmarie Zeller. *Musil-Forum* 31 (2009/2010): 193–201. <https://doi.org/10.1515/9783110271218.193>.
- Herman, David. „Cognitive Narratology“. In *The Living Handbook of Narratology*, herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University, 2013. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html>.
- Herman, David, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan, Hrsg. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge, 2010.
- Herman, Luc und Bart Vervaeck. „How Unnatural Does It Get?“ *Style* 50, Nr. 4 (2016): 514–525. <https://doi.org/10.1353/sty.2016.0042>.
- Hessel, Franz. „Spazieren in Berlin“. In *Franz Hessel. Sämtliche Werke in fünf Bänden*, herausgegeben von Hartmut Vollmer und Bernd Witte, Bd. 3: *Städte und Porträts*, hg. von Bernhard Echte. Paderborn: Igel Verlag, 2013.
- Hiebel, Hans H. „Der Proceß / Vor dem Gesetz“. In *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus, 456–476. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- . *Franz Kafka. Form und Bedeutung. Formanalysen und Interpretationen von ‚Vor dem Gesetz‘, ‚Das Urteil‘, ‚Bericht für eine Akademie‘, ‚Ein Landarzt‘, ‚Der Bau‘, ‚Der Steuermann‘, ‚Prometheus‘, ‚Der Verschollene‘, ‚Der Process‘ und ausgewählten Aphorismen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- . „Robert Walsers ‚Jakob von Gunten‘. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman“. In *Über Robert Walser*, herausgegeben von Katharina Kerr, Bd. 2: 308–345. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.
- . „Robert Walsers ‚Jakob von Gunten‘. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman“. In *Robert Walser*, herausgegeben von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, 240–275. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

- Hobus, Jens. *Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- . „Räuber‘-Roman (verfasst 1925)“. In *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 180–189. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Hong, Kil-Pyo. *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Honold, Alexander. „In der Strafkolonie“. In *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus, 477–503. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- . „Kafkas Trickster. Zum Auftritt des Fremden in der Schrift“. In *Kafkas Institutionen*, herausgegeben von Oliver Simons und Arne Höcker, 295–320. Bielefeld: transcript, 2007.
- Horch, Hans Otto. „Von Cohn zu Isidor. Jüdische Namen und antijüdische Namenspolemik bei Theodor Fontane“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale: 169–181*. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Howe, Patricia, Hrsg. *Theodor Fontane. Dichter des Übergangs. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft 2010*. Fontaneana. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Hübner, Andrea. „Das Märchen ja sagt ...‘ Märchen und Trivalliteratur im Werk von Robert Walser“. In *Robert Walser und die moderne Poetik*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, 167–186. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- . *Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivalliteratur*. Stauffenburg Colloquium 36. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- Hügli, Anton und Poul Lübcke, Hrsg. *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.
- Hühn, Peter. „Event and Eventfulness“. In *The Living Handbook of Narratology*, herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University, 2018. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness>.
- Hühn, Peter, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert, Hrsg. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2016. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>.
- Jahraus, Oliver und Bettina von Jagow. „Kafkas Tier- und Künstlergeschichten“. In *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus, 530–552. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Jakobson, Roman. „Die Dominante“. In *Linguistik und Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, herausgegeben von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, 212–219. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

- . „Linguistik und Poetik“. In *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, herausgegeben von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, 83–121. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Jensen, Johannes V. „Der Kondignog“. In *Dolores und andere Novellen*, 60–70. Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane. Berlin: Fischer, 1914.
- Jolles, Charlotte. „Der Stechlin“. Fontanes Zaubersee“. In *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks*, herausgegeben von Hugo Aust, 239–257. München: Nymphenberger Verlagshandlung, 1980.
- Jürgens, Martin. „Nachwort“. In *Der Räuber*, herausgegeben von Jochen Greven, 200–207. Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- . *Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa*. Kronberg Taunus: Scriptor, 1973.
- Kagen, Melissa B. „The Wanderer as Soldier: Robert Walser's ‚Der Spaziergang‘, Switzerland in World War I, and Digression as Occupation“. *The German Quarterly* 89, Nr. 1 (Januar 2016): 36–50. <https://doi.org/10.1111/gequ.10254>.
- Kammer, Stephan. *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 2003.
- . „‚Krisis‘ (1928/1929). Robert Walsers Ambivalenznarrativ“. In *Robert Walsers Ambivalenzen*, herausgegeben von Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler und Peter Stocker, 2., durchgesehene und korrigierte Aufl., 177–193. Robert Walser-Studien 3. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.
- . „Walser liest Freud? oder: Was sich zwischen Texten ereignet“. *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft* 5 (2002): 35–45.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. In *Immanuel Kant. Werkausgabe*, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Bd. 3. 20 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Karpenstein-Eßbach, Christa. *Deutsche Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2013.
- Kerr, Katharina, Hrsg. *Über Robert Walser*. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.
- Kiesel, Helmuth. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2004.
- Kiesel, Helmuth und Sabine Becker. „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“. In *Literarische Moderne*, herausgegeben von Helmuth Kiesel und Sabine Becker, 9–35. Berlin, Boston: De Gruyter, 2007.
- Kindt, Tom und Hans-Harald Müller, Hrsg. *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2003.
- Kittler, Wolf. „Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg. Franz Kafka und der 1. Weltkrieg“. In *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, herausgegeben von Jochen Hörisch und Michael Wetzels, 289–309. München: Wilhelm Fink, 1990.

- Klein, Christian. „Kafkas Biographie und Biographien Kafkas“. In *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Oliver Jahraus und Bettina von Jagow, 18–36. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Klemm, Martina. „Die Bedeutung der Verkehrsmittel in Theodor Fontanes ‚Der Stechlin‘“. In *Theodor Fontane. Dichter des Übergangs. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft 2010*, herausgegeben von Patricia Howe, 109–122. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Klimek, Sonja. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft. Paderborn: Mentis, 2010.
- Klinger, Cornelia. „Modern/Moderne/Modernismus“. In *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe*, herausgegeben von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Bd. 4: 121–167. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.
- Knapp, Fritz Peter. „Ordo artificialis/Ordo naturalis“. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Bd. 2, herausgegeben von Harald Fricke: 766–768. Berlin, New York: De Gruyter, 2007.
- Knoop, Christine Angela. „Is Digression a Viable Concept for Literary Studies“. In *Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression*, herausgegeben von Rhian Atkin, 112–126. Leeds: Legenda, 2011.
- Knüsel, Livia. „Herr Walser hilft stets fleissig in der Hausindustrie. Falzt zusammen mit Herrn Solenthaler Papiersäcke.‘ Robert Walser in der Arbeitstherapie“. *Appenzellische Jahrbücher* 133 (2005): 24–37. <https://doi.org/10.5169/seals-283393>.
- Kondrič Horvat, Vesna, Hrsg. *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*. Berlin: Weidler, 2010.
- Köppe, Tilmann und Tom Kindt. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Universal-Bibliothek. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Korrodi, Eduard. „Der Spaziergang [1917]“. In *Über Robert Walser*, herausgegeben von Katharina Kerr, Bd. 1: 113–114. 3 Bde. Frankfurt am Main, 1978f.
- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.
- Kramer, Anke. „Der große Zusammenhang der Dinge‘. Zur Funktion des Eros in Fontanes ‚Der Stechlin‘“. In *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, herausgegeben von Maria Moog-Grünewald, 181–192. Heidelberg: Winter, 2006.
- Krapotkin, Peter. „Die Ordnung [franz. 1881]“. In *Worte eines Rebellen. Vom Verfasser genehmigte Uebersetzung aus dem Französischen; mit von ihm gutgeheißenen Fußnoten und Erläuterungen versehene Ausgabe, besorgt in dankbarem Angedenken*,

- herausgegeben und übersetzt von Pierre Ramus, erste vollst., deutsche Ausgabe, 67–72. Wien-Klosterneuburg: Verlag „Erkenntnis und Befreiung“, 1922.
- Kreienbrock, Jörg. *Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers*. Zürich: Diaphanes, 2010.
- Krogh Hansen, Per. „First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration“. In *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, herausgegeben von Elke D’hoker und Gunther Martens, 317–338. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. <https://doi.org/10.1515/9783110209389.317>.
- Kudszus, Winfried. „Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas ‚Prozeß‘ und ‚Schloß‘“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38, Nr. 2 (1964): 192–207.
- Kuhn, Helmut und Franz Wiedmann, Hrsg. *Das Problem der Ordnung*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1962.
- Kurscheidt, Georg. „Stillstehendes Galoppieren‘ – der Spaziergang bei Robert Walser. Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des ‚stehenden Sturmlaufs‘ bei Franz Kafka“. *Euphorion* 81 (1987): 131–155.
- Kurz, Gerhard. „Das Rauschen der Stille. Annäherungen an Kafkas ‚Der Bau‘“. In *Franz Kafka. Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*, herausgegeben von Beatrice Sandberg und Jakob Lothe, 151–174. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002.
- Kutter, Uta, Hrsg. *Literarisches Doppelporträt Theodor Fontane / Fritz Mauthner*. Schriften der Akademie für Gesprochenes Wort. Stuttgart, Marbach: Verein der Freunde der Akademie für Gesprochenes Wort, 2000.
- Laclau, Ernesto. *Emanzipation und Differenz*. Übersetzt von Oliver Marchart. Wien: Turia Kant, 2002.
- Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Übersetzt von Michael Hintz. 4., durchges. Aufl. Passagen Philosophie. Wien: Passagen, 2012.
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Liska, Vivian. „Der Bau“. In *Franz Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Manfred Engel und Bernd Auerochs, 337–343. Stuttgart: Metzler, 2010.
- Loster-Schneider, Gudrun. *Der Erzähler Fontane. Seine politischen Positionen in den Jahren 1864–1898 und ihre ästhetische Vermittlung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf D. Keil. 4. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink, 1993.
- Royal Collection Trust. „Lucas Cranach the Elder (1472–1553) – Apollo and Diana“. Zugegriffen am 2. Mai 2020. <https://www.rct.uk/collection/407294/apollo-and-diana>.

- Lüscher, Kurt. „Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen. Eine transdisziplinäre Annäherung“. In *Robert Walsers Ambivalenzen*, herausgegeben von Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler und Peter Stocker, 2., durchgesehene und korrigierte Aufl., 9–31. Robert Walser-Studien 3. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.
- Lüscher, Kurt, Reto Sorg, Bernd Stiegler und Peter Stocker. „Vorwort“. In *Robert Walsers Ambivalenzen*, herausgegeben von Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler und Peter Stocker, 7–8. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018.
- Maché, Britta. „The Noise in the Burrow. Kafka's Final Dilemma“. *The German Quarterly* 55, Nr. 4 (1982): 526–540. <https://doi.org/10.2307/404637>.
- Mächler, Robert. *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Vom Verfasser neu durchgesehene und ergänzte Ausgabe der 1966 im Kossodo Verlag Genf und Hamburg erschienenen Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Malkmus, Bernhard. „Berliner Zeit (1905–1913)“. In *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 116–129. Stuttgart: Metzler, 2015.
- . *The German Picaro and Modernity. Between Underdog and Shape-Shifter*. New York, London: Continuum, 2011.
- Man, Paul de. *Allegorien des Lesens*. Übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- . „Semiologie und Rhetorik“. In *Allegorien des Lesens*, übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme, 31–51. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Mann, Thomas. „Anzeige eines Fontane-Buches [1919]“. In *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Ruprecht Wimmer, Bd. 15.1: *Essays II 1914–1926*, hg. von Hermann Kurzke: 261–273. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- . „Der alte Fontane“. In *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Ruprecht Wimmer, Bd. 14.1: *Essays I. 1893–1914*, hg. von Heinrich Detering unter Mitarbeit v. Stephan Stachorski: 245–274. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- Martin, Josef. *Antike Rhetorik. Technik und Methode*. München: C. H. Beck, 1974.
- Martinez, Matias und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 2007.
- Matt, Peter von. „Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?“ In *Immer dicht vor dem Sturze ...“ Zum Werk Robert Walsers*, herausgegeben von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, 98–105. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.
- Mauthner, Fritz. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* [1901/02]. 2. Aufl. Bd. 3: *Zur Grammatik und Logik*. Stuttgart, Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1913.

- . *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 2 Bde. München, Leipzig: Georg Müller, 1910.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London, New York: Routledge, 1987.
- . „Weak Narrativity. The Case of Avant-Garde Narrative Poetry“. *Narrative* 9, Nr. 2, (2001): 161–167.
- Mecklenburg, Norbert. *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Meinhardt, Helmut, Wolfgang Hübener, Ulrich Dierse und Hans Georg Steiner. „Ordnung“. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 6: 1249–1309. Basel: Schwabe, 2017. <https://doi.org/10.24894/HWPh.5661>.
- Meister, Jan Christoph. „Narratology as Discipline. A Case for Conceptual Fundamentalism“. In *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, herausgegeben von Tom Kindt und Hans-Harald Müller, 55–71. Narratologia. Contributions to Narrative Theory 1. Berlin, New York: De Gruyter, 2003.
- Menke, Bettine. *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2000.
- Miller, Eric. „Der Stechlinsee: Symbol und Struktur in Fontanes Altersroman“. *The Journal of English and Germanic Philology* 97, Nr. 3 (1998): 352–370.
- . „Die roten Fäden des roten Hahns. Zu einem Motivkomplex im ‚Stechlin‘“. *Fontane-Blätter*, Nr. 67 (1999): 91–105.
- Musil, Robert. „Die ‚Geschichten‘ von Robert Walser“. In *Über Robert Walser*, herausgegeben von Katharina Kerr, Bd. 1: 89–91. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.
- . „Literarische Chronik“. *Die neue Rundschau* 7 (Juli 1914): 1166–1172.
- Naumann, Barbara. „Schwatzhaftigkeit. Formen der Rede in späten Romanen Fontanes“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 2: *Sprache, Ich, Roman, Frau*: 15–26. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Negt, Oskar. *Die Konstituierung der Soziologie als Ordnungswissenschaft. Strukturbeziehungen zwischen den Gesellschaftslehren Comtes und Hegels*. 2. Aufl. Studien zur Gesellschaftstheorie. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1974.
- Neuhäus, Stefan. *Fontane-ABC*. Reclam-Bibliothek 1631. Leipzig: Reclam, 1998.
- Neumann, Birgit und Ansgar Nünning. „Metanarration and Metafiction“. In *The Living Handbook of Narratology*, herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University, 2014. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/50.html>.
- Neumann, Gerhard. *Franz Kafka – Experte der Macht*. Edition Akzente. München: Hanser, 2012.
- . „Chinesische Mauer und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen“. In *Kafka-Lektüren*, 482–503. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012. <https://doi.org/10.1515/9783110288759>.

- . „Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ‚Gleitendes Paradox‘ [1968]“. In *Kafka-Lektüren*, 355–401. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012. <https://doi.org/10.1515/9783110288759>.
- Neumeyer, Harald. *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Neumeyer, Harald und Wilko Steffens, Hrsg. *Kafkas Tiere*. Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 4. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- Niccolini, Elisabetta. *Der Spaziergang des Schriftstellers. „Lenz“ von Georg Büchner, „Der Spaziergang“ von Robert Walser, „Gehen“ von Thomas Bernhard*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- Niehaus, Michael. „Iterativität bei Kafka. Vorläufige Bemerkungen“. In *Kafkas narrative Verfahren*, herausgegeben von Harald Neumeyer und Wilko Steffens, 111–27. Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 3. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- Nottinger, Isabel. *Fontanes Fin de Siècle: Motive der Dekadenz in „L’Adultera“, „Cécile“ und „Der Stechlin“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Nünning, Ansgar. „Metanarration als Lakune der Erzähltheorie. Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen“. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26, Nr. 2 (2001): 125–164.
- . „Metanarrative Comment“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2010.
- . „Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration“. In *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*, herausgegeben von Jörg Helbig, 13–47. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001.
- . „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term“. In *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, herausgegeben von Tom Kindt und Hans-Harald Müller, 239–275. Narratologia. Contributions to Narrative Theory 1. Berlin, Boston: De Gruyter, 2003.
- Nürnberger, Helmuth. „Fontane und Mauthner“. In *Literarisches Doppelportrait. Theodor Fontane / Fritz Mauthner*, herausgegeben von Uta Kutter, 81–103. Stuttgart, Marbach: Verein der Freunde der Akademie für Gesprochenes Wort, 2000.
- Öhlschläger, Claudia. „Figurationen der Krise: Robert Walsers Feuilleton im Kontext der Unterhaltungs- und Konsumkultur zwischen 1927 und 1932. Das Beispiel ‚Sport im Bild: Kultur, Gesellschaft, Mode‘“, in *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie*, herausgegeben von Birgit Nübel und Anne Fleig, 103–125. München: Wilhelm Fink, 2011.

- Parr, Rolf. „Der Deutsche, wenn er nicht besoffen ist, ist ein ungeselliges, langweiliges und furchtbar eingebildetes Biest‘. Fontanes Sicht der europäischen Nationalstereotypen“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der PreuÙe, die Juden, das Nationale*: 211–226. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- . „Kongobecken, Lombok und der Chinese im Hause Briest. Das ‚Wissen um die Kolonien‘ und das ‚Wissen aus den Kolonien‘ bei Theodor Fontane“. In *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*, herausgegeben von Konrad Ehlich, 212–228. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Partl, S., B. Pfuhlmann, B. Jabs und G. Stöber. „Meine Krankheit ist eine Kopfkrankheit, die schwer zu definieren ist‘. Robert Walser (1878–1956) in seiner psychischen Erkrankung“. *Der Nervenarzt* 82 (2011): 67–78.
- Pawel, Ernst. *The Nightmare of Reason. A Life of Franz Kafka*. London: Harvill Press, 1984.
- Pestalozzi, Karl. „Spazieren und Schreiben. Franz Kafka ‚Der plötzliche Spaziergang‘ und Robert Walser ‚Der Spaziergang‘“. In *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, herausgegeben von Vesna Kondric Horvat, 23–39. Berlin: Weidler Buchverlag, 2010.
- . „Tre giorni son che Nina ...‘ Zu einem rätselhaften Zitat im 45. Kapitel des ‚Stechlin‘“. In *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*, herausgegeben von Ursula Amrein und Regina Dieterle, 127–145. Berlin, New York: De Gruyter, 2008.
- Peters, Paul. „Witness to the Execution: Kafka and Colonialism“. *Monatshefte* 93, Nr. 4 (2001): 401–425.
- Petersen, Jürgen H. *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung, Typologie, Entwicklung*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Pfeifer, Annie und Reto Sorg, Hrsg. „Spazieren muss ich unbedingt“. *Robert Walser und die Kultur des Gehens*. Robert Walser-Studien 1. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.
- Pfeifer, Wolfgang, Hrsg. „Prekär“. In *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. Zugegriffen am 2. Mai 2020. <https://www.dwds.de/wb/prekar>.
- Piatti, Barbara. *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein, 2008.
- Piepmeier, Rainer. „Modern, die Moderne“. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 6: 54–62. Basel: Schwabe, 2017. <https://www.doi.org/10.24894/HWPh.2571>.
- Pier, John. „Two Decades after the Publication of Monika Fludernik’s ‘Towards a ‘Natural’ Narratology’: Introduction to the Forum“. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 16, Nr. 2 (2018): 239–242. <https://doi.org/10.1353/pan.2018.0014>.

- Pizer, John David. „The Disenchantment of Snow White. Robert Walser, Donald Barthelme and the Modern/Postmodern Anti-Fairy Tale“. *Canadian Review of Comparative Literature* 17 (1990): 330–347.
- Plett, Bettina. „Frauenbilder, Männerperspektiven und die fragwürdige Moral. Applikation und Demontage von Rollenbildern und Wertzuschreibungen in Fontanes Romanen“. *Fontane-Blätter*, Nr. 68 (1999): 118–129.
- Poser, Michael von. *Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert*. Respublica Literaria. Studienreihe zur europäischen Bildungstradition vom Humanismus bis zur Romantik. Bad Homburg: Gehlen, 1969.
- „Prekär“, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache“. Zugegriffen am 2. Mai 2020. <https://www.dwds.de/wb/prekar>.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1987.
- . „Disnarrated“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2010.
- . „Surveying Narratology“. In *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, herausgegeben von Tom Kindt und Hans-Harald Müller, 1–17. Narratologia. Contributions to Narrative Theory 1. Berlin, Boston: De Gruyter, 2003.
- Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Reddy, Srikanth. „Changing the Sjuzet. Lyn Hejinian's Digressive Narratologies“. *Contemporary Literature* 50, Nr. 1 (2009): 54–93.
- Reibnitz, Barbara von. „Editorisches Nachwort“. In *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, herausgegeben von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Bd. I.8: *Prosastücke. Kleine Prosa. Der Spaziergang*, hg. von Barbara von Reibnitz: 227–276. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2016.
- . „Erstdrucke in Zeitungen. Zur editorischen Kontextdokumentation am Beispiel von Robert Walsers Feuilletons“. In *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, herausgegeben von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski, 219–35. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.
- Richardson, Brian. „Anti-Narrative“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn. London: Routledge, 2010.
- . „Denarration“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Marie-Laure Ryan und Manfred Jahn. London: Routledge, 2010.
- . „Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others“. *Narrative* 9, Nr. 2 (2001): 168–75.

- . „Narrative Poetics and Postmodern Transgression. Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame“. *Narrative* 8, Nr. 1 (2000): 23–42.
- . *Unnatural Narrative. Theory, History, and Practice*. Columbus: Ohio State University Press, 2015.
- . *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- . „What Is Unnatural Narrative Theory?“ In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, herausgegeben von Jan Alber und Rüdiger Heinze, 23–40. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011.
- Richardson, Brian und David Herman. „A Postclassical Narratology“. *PMLA* 113, Nr. 2 (1998): 288–90. <https://doi.org/10.2307/463366>.
- Richter, Dieter. *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*. Berlin: Wagenbach, 2007.
- Roser, Dieter. *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.
- Rothemann, Sabine. *Spazierengehen – Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*. Marburg: Tectum Verlag, 2000.
- Roussel, Martin. „Der Riese Tomzack. Robert Walsers monströse Moderne“. In *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, herausgegeben von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein, 363–400. Bielefeld: Transcript, 2009.
- Rudrum, David. „From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition“. *Narrative* 13, Nr. 2 (2005): 195–204. <https://doi.org/10.1353/nar.2005.0013>.
- . „On the Very Idea of a Definition of Narrative: A Reply to Marie-Laure Ryan“. *Narrative* 14, Nr. 2 (2006): 197–204.
- Ruprecht, Lucia. „Performanz“. In *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 299–301. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Ryan, Marie-Laure. „Narrative“. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, herausgegeben von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2010.
- . „Semantics, Pragmatics, and Narrativity: A Response to David Rudrum“. *Narrative* 14, Nr. 2 (2006): 188–196.
- . „The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors“. *Style* 26, Nr. 3 (1992): 368–387.
- . „Toward a Definition of Narrative“. In *The Cambridge Companion to Narrative*, herausgegeben von David Herman, 22–35. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Ryan, Marie-Laure und Jan-Noël Thon, Hrsg. *Storyworlds Across Media. Toward a media-conscious Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2014.

- Sagarra, Eda. „Der Stechlin‘ (1898): History and Contemporary History in Theodor Fontane’s Last Novel“. *The Modern Language Review* 87, Nr. 1 (Januar 1992): 122.
- . „Geschichte als Prozess. Von der Honoratiorenpartei zur Massendemokratie. Wahlen und Wähler beim späten Fontane“. *Fontane-Blätter* 76 (2003): 44–61.
- . „Kommunikationsrevolution und Bewußtseinsänderung. Zu einem unterschwelligen Thema bei Theodor Fontane“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 3: *Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne*: 105–118. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Salathé, André. „Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen.“ *Robert und Karl Walsers Briefwechsel mit dem Verlag Huber Frauenfeld (1916–1922) samt einer Biografie von Verleger Walther Lohmeyer (1890–1951)*. Frauenfeld: Historischer Verein d. Kantons Thurgau, 2013.
- Sander, Nadine. *Das akademische Prekariat. Leben zwischen Frist und Plan*. Analyse und Forschung : Sozialwissenschaften. Konstanz: UVK, 2012.
- Santovetti, Olivia. *Digression. A Narrative Strategy in the Italian Novel*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang, 2007.
- Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Herausgegeben von Charles Bally und Albert Sechehaye. 3. Aufl. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011.
- Schaak, Martina. „Das Theater, ein Traum“. *Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 1999.
- Schafroth, Heinz. „Wie ein richtiger Abgetaner. Über Robert Walsers ‚Räuber‘-Roman“. In *Über Robert Walser*, herausgegeben von Katharina Kerr, Bd. 2: 286–307. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.
- Scheffel, Michael. *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1997.
- . „Narrative Constitution“. In *The Living Handbook of Narratology*, herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University, 2013. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-constitution>.
- Scheffler, Karl. „Berliner Secession“. *Kunst und Künstler* 10, Nr. 9 (1912): 432–41.
- Scheffler, Kirsten. *Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein „Bleistiftgebiet“ avant la lettre*. Lettre. Bielefeld: transcript, 2010.
- Scheichl, Sigurd Paul. „Eierhäuschen und Spindlersfelde. Die Welt der Industrie in Fontanes ‚Stechlin‘“. In *Industriekulturen. Literatur, Kunst und Gesellschaft*, herausgegeben von Marcin Golaszewski und Kalina Kupczynska, 139–151. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2012.
- Schischkin, Michail. „Walser und Tomzack“. In *Ein Buchstabe auf Schnee. 3 Essays*, 8–87. O. O. [Kleinlützel]: Petit-Lucelle, 2019.

- Schklowski, Viktor. „Kunst als Verfahren“. In *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, herausgegeben von Fritz Mierau, 11–32. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.
- Schmitz-Emans, Monika. „Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt“. *Zeitschrift für Germanistik* 3, Nr. 3 (1993): 526–544.
- Schuller, Marianne. „Briefe an Frieda Mermet“. In *Robert Walser-Handbuch*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 224–230. Stuttgart: Metzler, 2015.
- . „Robert Walsers Poetik des Winzigen. Ein Versuch“. In *Robert Walsers „Ferne Nähe“*. *Neue Beiträge zur Forschung*, herausgegeben von Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Utz Peter und Karl Wagner, 74–81, 2007.
- . „Zwischen Brief und Literatur. Zu Robert Walsers Korrespondenz mit Frieda Mermet“. *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft* 11 (2009): 16–27.
- Schuppli, Madeleine, Thomas Schmutz und Reto Sorg, Hrsg. *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst*. Sulgen: Aargauer Kunsthaus Aarau / Benteli, 2014.
- Seelig, Carl. *Wanderungen mit Robert Walser*. St. Gallen: Tschudy, 1957.
- Simmel, Georg. „Die Großstädte und das Geistesleben“. In *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*, herausgegeben von Th. Petermann, Bd. 9: 185–206. Dresden, 1903.
- . „Die Großstädte und das Geistesleben [1903]“. In *Georg Simmel. Gesamtausgabe in 24 Bänden*, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Bd. 7.1: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt: 116–131. 24 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- . „Über sociale Differenzierung“. In *Georg Simmel. Gesamtausgabe in 24 Bänden*, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Bd. 2: *Aufsätze 1887 bis 1890. Über sociale Differenzierung (1890). Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)*, hg. von Heinz-Jürgen Dahme: 109–295. 24 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Simonis, Annette. „Vom ästhetischen Blick zur ‚bricolage‘. Zur Entstehung der modernen Kulturpoetik bei Georg Simmel und Walter Benjamin“. In *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue, 9–26. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2008.
- Simons, Oliver. „Diagrammatik – Kafka mit Deleuze“. In *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau“*, herausgegeben von Dorit Müller und Julia Weber, 107–124. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- Simons, Oliver und Arne Höcker. „Kafkas Institutionen. Einleitung“. In *Kafkas Institutionen*, herausgegeben von Oliver Simons und Arne Höcker, 7–14. Berlin, Boston: transcript, 2007.

- Skov Nielsen, Henrik. „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction“. *Narrative* 12, Nr. 2 (2004): 133–150.
- Snyder, Verne P. „Kafka's ‚Burrow‘. A Speculative Analysis“. *Twentieth Century Literature* 27, Nr. 2 (1981): 113–126. <https://doi.org/10.2307/441134>.
- Sorg, Reto. „Der Spaziergang (1917)“. In *Robert Walser-Handbuch*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 148–154. Stuttgart: Metzler, 2015.
- . „Jäger und Gejagter in ein und derselben Person. Zur ‚Zweibedeutigkeit‘ in Robert Walsers Tagebuch-Erzählung von 1926“. In *Robert Walsers Ambivalenzen*, herausgegeben von Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler und Peter Stocker, 2., durchgesehene und korrigierte Aufl., 117–129. Robert Walser-Studien 3. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.
- Sprünglin, Matthias. „Editorisches Nachwort“. In *Robert Walser. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, herausgegeben von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Bd. I.11: *Seeland*, hg. von Matthias Sprünglin: 193–217. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2018.
- Stach, Reiner. *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- . *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
- Stefani, Guido. *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*. Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. Zürich, München: Artemis, 1985.
- Steiner, Uwe C. *Ohrenrausch und Götterstimmen. Eine Kulturgeschichte des Tinnitus*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012.
- . „Signalverarbeitung und letzte Dinge. Tinnitus als Epochenkrankheit in der Literatur von Kafka bis zur Gegenwart“. In *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*, herausgegeben von Frank Degler und Christian Kohlroß, 213–231. St. Ingbert: Röhrig, 2006.
- Stiemer, Hendrik. „Wenn das Schreiben Hand in Hand mit dem Leben geht. Zu Robert Walsers ‚Tagebuch‘-Fragment von 1926“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87, Nr. 1 (März 2013): 93–122. <https://doi.org/10.1007/BF03375853>.
- Stocker, Peter. „Korrespondenz“. In *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Lucas Marco Gisi, 217–224. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Storch, Dietmar. „Theodor Fontane – Zeuge seines Jahrhunderts“. In *Fontane-Handbuch*, herausgegeben von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, 103–191. Stuttgart: Kröner, 2000.
- Sussman, Henry. *Franz Kafka. Geometrician of Metaphor*. Madison: Coda Press, 1979.
- . „The Calculable, the Incalculable, and the Rest. Kafka's Virtual Environment“. *MLN* 127, Nr. 5 (2012): 1144–1170. <https://doi.org/10.1353/mln.2012.0144>.
- Thiel, Roger. *Anarchitektur. Lektüren zur Architektur-Kritik bei Franz Kafka*. Berlin: Vorwerk 8, 2011.

- Thüring, Hubert. „Der Commis, der Räuber und ihre Geschwister. Robert Walsers erkenntnispoetische Figuren erkunden die Normalität“. In *Literatur des Ausnahmezustands (1914–1945)*, herausgegeben von Cristina Fossaluzza und Paolo Panizzo, 45–67. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- . „Schwelle und Glück. Zur Poetik zweier früher Texte Robert Walsers: ‚Der Greifensee‘ (1899) und ‚Glück‘ (1900)“. In *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition. Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Felix Christen, Thomas Forrer, Hubert Thüring und Martin Stingelin, 140–162. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2014.
- Thut, Angela, Christian Walt und Wolfram Groddeck. „Editorisches Nachwort“. In *Robert Walser. Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, herausgegeben von Barbara von Reibnitz und Wolfram Groddeck, BD. VI.1: *Mikrogramme 1924/25*, hg. von Angela Thut, Christian Walt und Wolfram Groddeck: 379–391. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Schwabe, 2016.
- Utz, Peter. „Helvetische Heroik im Huber-Verlag. Robert Faesi, Paul Ilg, Robert Walser“. In *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*, herausgegeben von Michael Gamper, Karl Wagner und Stephan Baumgartner, 81–98. Zürich: Chronos, 2014.
- . „Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock. Robert Walsers Auseinandersetzung mit der Novellentradition“. In *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, herausgegeben von Anna Fattori und Margit Gigerl, 33–48. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- . „Professoren und andere Zerstreuungen. Auf einem ‚Universitätsbummel‘ mit dem literarischen Feuilleton“. In *Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur. Physiognomien, Gattungen, Kontexte*, herausgegeben von Robert Leucht, Georg Gerber, Werner Michler, Clemens Özelt und Christian van der Steeg, 127–147. Wien, Hamburg: new academic press, 2019.
- . „Robert Walser“. In *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Hartmut Steinecke, 197–211. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994.
- . *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- . „Urkatastrophe, Ohropax und ferner Donner. Zur Literatur aus der Schweiz im Ersten Weltkrieg“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur* 59 (2015), 268–284.
- . „Wo spielt Walsers ‚Spaziergang‘? Stichworte zu seinem kultur- und literaturgeschichtlichen Ort“. In *„Spazieren muss ich unbedingt“ Robert Walser und die Kultur des Gehens*, herausgegeben von Annie Pfeifer und Reto Sorg, 51–65. Robert Walser-Studien 1. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.
- Villwock, Peter. *Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells*. Epistemata Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.

- Vogl, Joseph. „Vierte Person. Kafkas Erzählstimme“. *DVJS. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, Nr. 4 (1994): 745–756.
- von Schwerin, Kerstin Gräfin. „Im weitverzweigten Lebensgarten. Robert Walsers Gedicht ‚Der verlorene Sohn‘ und Rembrandts Bild ‚Die Rückkehr des Verlorenen Sohnes‘“. In *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, herausgegeben von Anna Fattori und Margit Gigerl, 129–141. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- Wagner, Karl. „Österreicheleien“. In *Robert Walsers „Ferne Nähe“*. *Neue Beiträge zur Forschung*, herausgegeben von Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz und Karl Wagner, 97–105. München: Fink, 2007.
- Walt, Christian. „‚Den Lyrikern empfehl‘ ich dringend, / sich dem Zwang des Reims zu unterziehen ...‘. Zur Übererfüllung von Gattungsnormen in Robert Walsers späten Gedichten“. In *‚Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa‘. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, herausgegeben von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin, 157–175. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.
- . *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2015.
- . „Poetik der Anspielung. Zu einem nanotextuellen Element in den Texten Robert Walsers“. In *Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen*, herausgegeben von Franz Fromholzer, Mathias Mayer und Julian Werlitz, 207–223. Ethik – Text – Kultur 13. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- Walter-Schneider, Margret. „Von Wetterfahnen, Schönheitskursen und Straßenmalern. Über das Moderne in Fontanes ‚Stechlin‘“. In *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*, herausgegeben von Ursula Amrein und Regina Dietlerle, 113–126. Berlin, New York: De Gruyter, 2008.
- Wandrey, Conrad. *Theodor Fontane*. München: C. H. Beck, 1919.
- Weder, Christine. „Oskar und Emma statt Romeo und Julia. Vom modernen Schicksal des Liebespaars bei Robert Walser“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92, Nr. 1 (März 2018): 43–61. <https://doi.org/10.1007/s41245-018-0055-5>.
- Wegmann, Thomas. „The Human as Resident Animal. Kafka’s ‚Der Bau‘ in the Context of His Later Notebooks and Letters“. *Monatshefte* 103, Nr. 3 (2011): 360–371.
- Weigand, Hermann J. „Franz Kafka’s ‚The Burrow‘ (‚Der Bau‘). An Analytical Essay“. *PMLA* 87, Nr. 2 (1972): 152–166. <https://doi.org/10.2307/460873>.
- Widmer, Urs. „Der Dichter als Krimineller. Robert Walsers im Nachlaß entdeckter Roman ‚Der Räuber‘ [1974]“. In *Über Robert Walser*, herausgegeben von Katharina Kerr, Bd. 2: 21–25. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978f.
- Wienfort, Monika. „Fontane und der Adel. Beobachtungen zum Stechlin“. *Fontane-Blätter*, Nr. 76 (2003): 126–133.

- Wirth, Uwe. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. 5. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.
- Wittgenstein, Ludwig. „Tractatus logico-philosophicus“. In *Ludwig Wittgenstein. Werkausgabe*, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*: 7–85. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- . „Framing of Narrative in Literature and the Pictorial Arts“. In *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, herausgegeben von Marie-Laure Ryan und Jan-Noël Thon, 126–147. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2014.
- Wolff, Eugen. „1886 Eugen Wolff: Die Moderne“. Universität Duisburg-Essen. Zugegriffen am 2. Mai 2020. https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_wolff.html.
- . „Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne“. In *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, herausgegeben von Gotthart Wunberg und Stefan Dietrich, 2., verb. u. komm. Aufl., 27–82. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998.
- . „Die Moderne. Zur ‚Revolution‘ und ‚Reform‘ der Litteratur“. *Deutsche akademische Zeitschrift (Organ der „Deutschen akademischen Vereinigung“)* Jg. 3, Nr. 33 (26. September 1886): Erstes Beiblatt, S. 4 und Zweites Beiblatt, S. 1–2.
- Wülfing, Wulf. „Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie“. Zur politischen Bildlichkeit Theodor Fontanes“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 1: *Der Preuße, die Juden, das Nationale*: 81–96. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Wunberg, Gotthart, Hrsg. *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. 2. Aufl. Rombach Wissenschaft Reihe Litterae. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998.
- Zenker, Ernst Viktor. *Der Anarchismus. Kritische Geschichte der anarchistischen Theorie*. Jena: Verlag von Gustav Fischer, 1895.
- Ziegler, Edda. „Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk“. In *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen, Bd. 2: *Sprache, Ich, Roman, Frau*: 173–185. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Zinniker, Otto. *Robert Walser der Poet*. Zürich: Werner Classen, 1947.

Dank

Dieses Buch ist die überarbeitete Version meiner Dissertation, die ich im März 2019 an der Universität Basel verteidigt habe.

Ich danke sehr herzlich Prof. Dr. Alexander Honold, der die Arbeit betreut und mir stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat. Auch Prof. Dr. Hubert Thüring, der die Arbeit als Korreferent begleitet hat, danke ich sehr herzlich für die zahlreichen Hinweise und Gespräche. Reto Sorg, der das Projekt mitangestoßen hat, danke ich dafür und für die weitere Unterstützung sehr herzlich. Lucas Marco Gisi sei ebenfalls sehr für die Diskussionen und Hinweise gedankt. Oliver Simons von der Columbia University danke ich sehr für die vielen wichtigen Hinweise, die Inspiration und die freundliche Aufnahme während meines Aufenthalts als Visiting Scholar am Department of Germanic Languages.

Für die genaue und kritische Lektüre des gesamten Manuskripts danke ich Ladina Fessler, Ruth Meyer Schweizer und Maria von Tavel sehr herzlich. Margret Westwinter sei ebenfalls herzlich gedankt. Und ganz besonders Isabelle Schmied. Für die Mithilfe beim Literaturapparat bin ich Stefanie Nydegger sehr dankbar.

Für Gespräche und Diskussionen, auch früher Fassungen und einzelner Ideen, danke ich besonders Susan Bernfosky, René Frauchiger, Wolfram Groddeck, Rebecca Löttscher, Ralf Simon und Peter Utz.

Auch meinen Eltern, Daniel und Ursula Gloor, danke ich sehr für alles, was sie für mich getan haben.

Finanzielle Unterstützung, für die ich ausgesprochen dankbar bin, erhielt ich durch ein Anschubstipendium des Doktoratsprogramm Literaturwissenschaft der Universität Basel sowie im Rahmen einer Projektförderung durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung. Der Schweizerische Nationalfonds hat auch die Publikation dieses Buchs ermöglicht.

Für die Aufnahme in die Reihe der Robert Walser-Studien danke ich den Herausgebern Lucas Marco Gisi, Annie Pfeifer und Reto Sorg. Andreas Knop und Hanno Klöver vom Wilhelm Fink Verlag danke ich für die ausgezeichnete Zusammenarbeit.

Sehr herzlich möchte ich mich auch bei Thomas Schütte bedanken, der das Aquarell *Some Odd Stuff* aus seiner Reihe *Watercolors for Robert Walser and Donald Young* für den Umschlag zur Verfügung gestellt hat.