



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Der Räuber-Roman* von Robert Walser“

Eine Lektüre in fünf Teilen

verfasst von

Kira Kaufmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch, UF PP

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini



# Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung zur Textgestalt und Rezeption.....	3
Einleitung .....	6
Teil I      Wer ist ein Räuber?.....	9
1.1.      Ein Knabe im Räuberkostüm.....	10
1.2.      Der Räuber als Sozialmodell .....	15
1.2.1.      Armut und ihre Kleider.....	17
1.2.1.1. <i>Sozialhistorischer Hintergrund I: Die Armut und die soziale Frage in der Schweiz</i> .....	20
1.2.1.2. <i>Sozialhistorischer Hintergrund II: Bürgertum und Arbeiterschaft in der Schweiz</i> .....	22
1.2.2.      Individuum und Kollektiv (Der Sturz aus bürgerlichem Glanz) .....	28
1.2.3.      Leistungsstreben und Genügsamkeit .....	37
1.3.      Der Räuber als Sozialrebell? (Wo liegt die Widersetzlichkeit der Figur?) .....	47
1.3.1.      Das politische Substrat als methodisches Problem .....	49
1.3.1.1.      Meinungsäußerung als erzähltechnisches Problem .....	50
1.3.2.      Das politische Substrat als poetologisches Problem .....	53
1.3.3.      Poetik der Beweglichkeit.....	56
Teil II      Der Räuber im Roman .....	61
2.1.      Namen und Bezeichnungen.....	62
2.1.1.      Er – Räuber, Verfolgter, Schuft .....	63
2.2.      Theatralisierung einer Figur .....	67
2.2.1.      Figuren, Passanten oder Statisten .....	70
2.2.2.      Edith, Wanda, Selma – und alle anderen .....	74
2.2.3.      Positionierung im sozialen Gefüge (Verfolgung) .....	82
2.2.4.      Fremd- und Eigencharakterisierung.....	87
2.3.      Eigenschaften des Räubers .....	91
2.3.1.      Das Lachen.....	91
2.3.2.      Die Nichtsnutzigkeit und die Genügsamkeit.....	95
2.3.3.      Die höflichen Manieren .....	101
2.4.      Der Räuber als moderner Romanheld.....	104
Teil III      Der Autor als Räuber .....	109
3.1.      Die Erzählinstanz .....	110
3.1.1.      Namen und Bezeichnungen .....	111
3.1.2.      Allwissenheit und Unwissenheit.....	115
3.1.3.      Handlungsführung und Arrangement.....	117
3.2.      Der Autor (der Räuber) und sein Publikum.....	121
3.2.1.      Das Händeklatschen .....	123

3.3.	Die Erzählstrategien .....	126
3.3.1.	Die Prolepse und das Rätsel .....	127
3.3.2.	Das Spiel mit der Vorhersehbarkeit .....	129
3.3.3.	Die Kapitel und die Genügsamkeit .....	132
3.4.	Die bewegliche Folge .....	135
3.4.1.	Formale Verknüpfung .....	135
3.4.1.1.	Anfänge und Enden der Abschnitte .....	136
3.4.2.	Inhaltliche Verknüpfung .....	140
3.4.2.1.	Das Kind und der Knabe .....	141
3.4.2.2.	Wer kann ein Dichter von Beruf sein? Ich oder Er? .....	149
Teil IV	Der Roman als Räuber .....	155
4.1.	Roman, Buch, Blätter oder Zeilen .....	156
4.2.	Die Textur .....	158
4.3.	Die Verfolgung .....	163
4.3.1.	Der Prozess des Lesens .....	164
4.3.2.	Aufmerksamkeit und Verlebendigung .....	168
4.4.	Der Modus des Als-Ob und In-der-Art .....	170
4.4.1.	Das Vornehme .....	178
4.5.	Der Witz .....	180
Teil V	Der Gruß .....	185
5.1.	Die Fiktion des Räuberischen und ihre realen Probleme .....	186
5.2.	Der Räuber als Figuration einer schriftstellerischen Tätigkeit ohne Berufsstand .....	191
5.3.	Der Räuber ist kein Dieb .....	193
5.3.1.	Die Konfrontation .....	198
5.4.	Rauben als dreistelliger Akt (Die Kanzelrede) .....	202
5.5.	Der Gruß .....	211
5.5.1.	Das produktive Spannungsfeld zwischen den Oppositionen .....	212
5.5.2.	Forderung ohne Fixierung (im Spannungsfeld deontischer und epistemischer Lesart) .....	219
	Literaturverzeichnis .....	225
	Anhang .....	235
	Bezeichnungen für den Räuber in der Reihenfolge ihrer Nennung .....	236
	Liste der dramatis personae in der Reihenfolge ihres Auftretens .....	238
	Abstract .....	250
	Lebenslauf .....	252
	Plagiatserklärung .....	253

## Vorbemerkung zur Textgestalt und Rezeption

Die Entstehungszeit des „Räuber“-Romans fällt in das Jahr 1925. Robert Walser lebte zu jener Zeit in Bern. Die Abfassung dürfte im Juni innerhalb von nur sechs Wochen erfolgt sein.<sup>1</sup> Der Text bleibt allerdings zu Lebzeiten unveröffentlicht. 1929 folgte der Eintritt in die Heilanstalt Waldau. Die Zeit bis zu seinem Lebensende im Dezember 1956 verbrachte Robert Walser in der Heil- und Pflegeanstalt von Herisau, im Kanton Appenzell-Außerrhoden, wo er seit 1933 lebte.<sup>2</sup>

Als zusammenhängendes, aber namenloses Konvolut wird der Text im Zuge der Entzifferung der Mikrogramme durch Jochen Greven unter der Mitarbeit von Martin Jürgens erschlossen und erscheint im Jahr 1972 neben den „Felix“-Szenen unter dem Titel „Räuber“-Roman im Rahmen der ersten Walser-Gesamtausgabe.<sup>3</sup> Die 35 Abschnitte des „Räuber“-Romans umfassen 24 Manuskriptblätter (insgesamt besteht das Mikrogramme-Konvolut aus 526 Blättern).<sup>4</sup> Sowohl der Titel als auch die Gattungsspezifizierung füllen eine Leerstelle aus, denn Walser selbst hat den Text nicht „äußerlich qualifiziert“.<sup>5</sup>

Die erste Veröffentlichung der späten Prosa und mikrographischen Entwürfe durch Jochen Greven sah sich noch von dem Verdikt der geistigen Zerrüttung des Autors überschattet.<sup>6</sup> Der „Räuber“-Roman und die „Felix“-Szenen sollten zum Zeitpunkt ihrer ersten Veröffentlichung vor allem als „autobiographische und -psychographische Dokumente“ von Interesse sein.<sup>7</sup> Bernhard Echte zufolge kann die Feststellung, dass die Komposition des Textes und seine „assoziative und diskontinuierliche Erzählweise“ Methode haben und nicht einer „pathologischen Gedankenflucht oder einer unkontrollierten Schreibmanie entspring[en]“, bereits seit dem Nachwort von Martin

---

<sup>1</sup> Siehe zum Manuskript des „Räuber“-Romans das Nachwort von Bernhard Echte. In: Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich neu entziffert und hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. 6 Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 3, S. 250-253, hier S. 251.

<sup>2</sup> Robert Mächler: Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie. Vom Verfasser neu durchgesehene und ergänzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 218-258 und 273f.

<sup>3</sup> Robert Walser: Das Gesamtwerk. Hg. von Jochen Greven unter der Mitarbeit von Martin Jürgens. 12 Bd. Genf u.a.: Kossodo 1966ff.

<sup>4</sup> Bernhard Echte (Anm. 1), S. 250. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte des „Räuber“-Romans siehe auch Thomas Bürgi-Michaud: Robert Walsers „mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück“. Eine Strukturanalyse des „Räuber“-Romans. Bern et al.: Peter Lang 1996, S. 17-42.

<sup>5</sup> Ebda., S. 213.

<sup>6</sup> Ebda., S. 5.

<sup>7</sup> Ebda., S. 5f.

Jürgens zur Erstausgabe als vermerkt gelten.<sup>8</sup> Inzwischen seien sowohl der „Räuber“-Roman als auch die „Felix“-Szenen als „vollgültige dichterische Schöpfungen anerkannt.“<sup>9</sup> Wenngleich das ehemals Pathologische nun als Zeichen von Modernität gewertet wird, so bleiben dennoch Verdachtsmomente bestehen, die den Umgang mit dem „Räuber“-Text erschweren und unter besondere Vorzeichen stellen. Martin Jürgens betont in einem Aufsatz von 1987:

Die Etikettierung des Walserschen Werks (und vor allem des *Räuber*-Romans) als ‚exemplarisch modern‘ scheint sich angesichts dieses Konsenses von selbst zu verstehen. Problemlos ist sie aber keineswegs, zumindest dann nicht, wenn sie allzu umstandslos erfolgt.<sup>10</sup>

Die Irritationsmomente des Textes werden zwar heute nicht mehr als Symptome psychischer Krankheit gewertet, sie bilden aber nach wie vor Schwierigkeiten, die nicht nur „Unmut“ stiften, sondern die Lektüre des „Räuber“-Romans sogar als „quälend“ erscheinen lassen können.<sup>11</sup> Der Text gilt zudem als „provisorisch“<sup>12</sup> und fragmentarisch, im Sinn von ‚unfertig‘, wobei nicht nur die „subjektive Fehlbarkeit“<sup>13</sup> bei der Entzifferungsleistung durch die Herausgeber gemeint ist, sondern auch die nicht zur Veröffentlichung angelegte Konzeption des Romans durch Robert Walser selbst.

Die vorliegende Analyse wählt poetologische Fragestellungen als ihren Ausgangspunkt, um diese Schwierigkeiten zu erforschen und folgt darin der Richtung einer sprachlich-stilistischen Untersuchung, die sich in der Rezeption der Spätprosa seit 1967 abzuzeichnen begann.<sup>14</sup> Die Analyse der „Räuberischen-Poetik“<sup>15</sup> und ihrer Irritationsmomente versucht zu ergründen, mittels welcher Strategien die Widersetzlichkeit der Räuber-Figuration sprachliche Manifestation erfährt. Im

---

<sup>8</sup> Bernhard Echte (Anm. 1), S. 195.

<sup>9</sup> Ebda., S. 6.

<sup>10</sup> Martin Jürgens: „... daß man ihn von nun an kenne und grüße“. Zu Robert Walsers *Räuber*-Roman. In: „Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers. Hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 47-54, hier S. 48.

<sup>11</sup> Ebda., S. 48.

<sup>12</sup> Bernhard Echte, S. 6.

<sup>13</sup> Ebda., S. 7.

<sup>14</sup> Katharina Kerr nennt vor allem die Publikationen von Christoph Siegrist und von George C. Avery. Katharina Kerr: Die Aufnahme von Robert Walsers Werk seit 1956. In: *Über Robert Walser*. Zweiter Band. Hg. v. Katharina Kerr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 360-377 (suhrkamp taschenbuch 484). Christoph Siegrist: Robert Walsers kleine Prosadichtungen. In: *Germanistisch-Romanische Monatsschrift*; Bd. 17, H. 1, Jan. 1967, S. 78-97. George C. Avery: Das Ende der Kunst. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa. *Schweizer Monatshefte*, 48. Jg., Nr. 3, Juni 1968, S. 288-305. Eine aktuellere Publikation vgl. Andreas Gößling: Abrechnung nach Noten. Eine poetologische und literaturhistorische Studie zu Robert Walsers ‚Räuber‘-Roman. Würzburg: Königshausen und Neumann: 1992. Sowie in *Ansätzen*: Malcolm Pender: Der ‚Räuber‘-Roman: Ein ‚Sieg der Kunst‘ in der bürgerlichen Welt. In: „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa...“ Robert Walser als Grenzgänger der Gattung. Hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg: Winter 2011. S. 143-156.

<sup>15</sup> *Räuberische Poetik*. Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie. Hg. von Michael Hammerschmid. Wien: Klever 2009.

Vordergrund steht also das, was unablässig für den Text als *Methode* betont wird, um den wissenschaftlichen Diskurs vor dem Einbruch des ehemals Pathologischen in der Erforschung des nun Modernen zu bewahren. Das, was Martin Jürgens als das a-Soziale auf drei Ebenen ausmacht<sup>16</sup>, wird hier ausgehend von der Annahme eines poetologischen bedingten Fehlens, eines ästhetisch berechneten Mangels, untersucht; die Topologie des „a-Sozialen“ wird umstrukturiert und erweitert: Die Namenlosigkeit der drei Instanzen (Räuber, Autor und Roman) bildet den Anlass für die Analyse von Außenseitertum und der damit verbundener Widersetzlichkeit.

Sofern nicht anders angemerkt, wurden sämtliche Texte von Robert Walser nach der folgenden Ausgabe zitiert: *Robert Walser: Das Gesamtwerk in 12 Bänden. Herausgegeben von Jochen Greven. Zürich und Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.* In Folge abgekürzt mit (GW).

Die Zitate aus dem „Räuber“-Roman folgen der Edition: *Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich. Neu entziffert und herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. 6 Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.* In Folge abgekürzt mit (R). Hypothetische Lesarten in serifenloser Type wurden übernommen (hier Calibri-Schrift), sie verweisen auf mögliche Entzifferungsvarianten.

---

<sup>16</sup> Die drei Ebenen in der Erforschung des „a-sozialen Selbstverständnisses“ und des „a-sozialen sprachlichen Gestus des *Räuber*-Romans“ nach Martin Jürgens sind: der Autor Robert Walser in seiner Berner Zeit, die Romanfigur des Räubers, die Erzählstrategien des erzählenden Ichs und deren Verhältnis zur Hauptfigur. In: Martin Jürgens (Anm. 10), S. 49.

## Einleitung

Die folgende Arbeit über die Lektüre des Räuber-Romans von Robert Walser gliedert sich in fünf gleichwertige Teile, die nicht zwangsläufig in der vorgegebenen Reihenfolge gelesen werden müssen. Die Teile dieser Teile nenne ich Abschnitte. Im thematischen Vordergrund aller Teile steht das Räuberische als poetologisches Phänomen, das aus wechselnden Perspektiven erforscht wird.

Teil II folgt dem Räuber im Roman, seiner sozialen Verortung im narrativen Gefüge und seinem reichen Figureninventar. Durch seine Namenlosigkeit verkörpert der Räuber eine ästhetische Prämisse, nämlich den Vorrang des Fehlenden. Sie bedingt den poetischen Mehrwert des Textes nicht nur auf der Ebene der Benennung und Bezeichnung, sondern auch auf der Ebene der Dispositio. Das Fehlende (der fehlende Name, Grund oder Buchstabe, die fehlende Episode oder Information) verweigert eine letzte Fixierung der sprachlichen Bilder, Gegenstände und Charaktere und fordert vom Leser größtmögliche Beweglichkeit im Nachvollzug. Als Rätsel richtet sich das Fehlende herausfordernd an erstarrte Strukturen, gegen Konventionen und Normen, wie sie in Form von Publikums- und Leseerwartungen an den Roman herangetragen werden. Dabei werden nicht nur gesellschaftliche Tugenden, sondern auch ästhetische Ansprüche der Gattung und der stilsicheren Ausführung systematisch unterlaufen.

Teil III nimmt die namenlose Figur des Autors zum Ausgangspunkt einer Betrachtung, die auf den Umgang mit erzähltechnischen Normen und Konventionen in der Übermittlung einer Geschichte fokussiert. Die Frage nach der *Erzählbarkeit* der Räuber-Geschichte steht hier im Vordergrund. Bei genauerer Betrachtung des Erzählverlaufs geraten die Grenzen zwischen Erzählinstanz und Erzählgegenstand, zwischen Autor und Räuber sowie Ich und Er zunehmend ins Schwanken. Bevor sie gänzlich in sich zusammenzubrechen drohen und somit ihre Künstlichkeit offenbaren, versucht Teil IV die poetologischen Bedingungen dieser breiten Schwankungen zu explizieren.

Es zeigt sich nun, dass gerade in den Irritationsmomenten des Textes dessen Poetik greifbar wird. Aus der Summe dieser Irritationen versucht die vorliegende Arbeit ein Konzept abzuleiten: das poetologische Konzept der Walserschen Verunsicherung und Destabilisierung. Teil IV widmet sich also den räuberischen Qualitäten des Textes selbst und seinen Mechanismen in der Realisierung von semantischer und syntaktischer

Beweglichkeit. Mit dem *Modus des Als-Ob* und *In-der-Art*, verstanden als grundlegende Strategie der Relativierung und Verunsicherung, wird versucht, der subversiven Anverwandlung sprachlicher Versatzstücke (Floskeln, Sprichwörter und Phrasen) und allgemeingültiger Vorbildlichkeit einen konzeptionellen Rahmen und Namen zu geben. Die Ähnlichkeit und der Vergleich sollen hierbei als leitende stilistische Prinzipien einer nicht restlosen Anpassung und somit bemühten, aber letztlich programmatisch vereitelten Identifizierung erkennbar werden. Das Große „Soll“, dem der Räuber, der Autor und der Roman auf je andere Art entgegentreten, wird vom Text spielerisch einverleibt und der Öffentlichkeit als eigenwillig einnehmendes, ästhetisches Konstrukt zurückgegeben. Gesellschaftliche wie auch ästhetische Normen und Erwartungen werden durch diese annähernde, sich letztlich aber nicht restlos im angestrebten Idealzustand auflösende Strategie der Angleichung bejahend verneint.

Teil V erhebt den Gruß zum Sammelpunkt der bisher erarbeiteten ästhetischen Prinzipien des Romans, um zu zeigen, dass die Poetologie des Textes nicht unabhängig von einer praktischen Dimension zu denken ist. Der Poetologie eignet ein konfrontatives Moment, das sowohl über namenlose Protagonisten (man *muss* sie irgendwie nennen) als auch im Leseereignis (als angesprochener Leser ist man in den narrativen Prozess involviert und im Nachvollzug gefordert) erfahrbar wird. Als räuberische Forderung im Moment der Begegnung wird der Gruß zum poetologisch motivierten Ereignis von grundlegender politischer Relevanz: Im Gruß entscheidet sich die Form der Anerkennung.

Der Hut ist bei Walser das zentrale Requisite des Grußes. Als weitverbreitetes Kleidungsstück erinnert er an das Gebot bürgerlicher Gleichheit. Die Realisierung des Grußes zeigt aber, dass trotz des Hutes Bürger nicht gleich Bürger ist. Teil I geht den zentralen Fragestellungen nach, ob der Räuber ein guter Bürger sein kann, wer überhaupt ein Bürger sein kann und wer ein Räuber sein muss (oder auch umgekehrt). Er nimmt das äußere Erscheinungsbild des Räubers zum Ausgangspunkt, um die Grenzen des im Räubertum artikulierten Sozialmodells auszuloten. Derselbe Teil nimmt den gesellschaftlichen Normen und Werten im Akt des Sich-Grüßens ihre Harmlosigkeit und verweist auf Ausschlussmechanismen in der Unterscheidung von Arm und Reich. Die spezifische Entwicklung des Bürgertums in der Schweiz wird als historisch gewachsener Wertehorizont verstanden, um vor diesem Hintergrund die ebenso spezifische räuberische Widersetzlichkeit erkennen zu können. Die Ähnlichkeiten zwischen dem Räuber und den Spaziergängern und Wanderern früherer Walser-Texte in Kleidung und Haltung zeigen

zwei Dinge: Zum einen verdeutlichen sie das räuberische Potenzial der früheren Prosa, zum anderen sensibilisiert dieses vagabundierende Personal für die Besonderheit des Räubers und seinen späten Text, worin die ästhetischen Prinzipien eine besondere Radikalisierung erfahren. Die Anzahl an Begegnungen steigt beträchtlich (der Anhang listet die dramatis personae des Textes), zunehmend bestimmen zeitliche Sprünge in Form von Prolepsen die Strukturierung von Raum und Zeit, die Komplexität der Schichtung der Erzählebenen wird erhöht und das konfrontative Moment wird expliziert, denn der Räuber ist bewaffnet und er bleibt nicht ohne Forderung.

Außerdem reflektiert Teil I die methodischen Vorentscheidungen meiner Analyse, die das widersetzliche Potenzial der Räuber-Figuration möglichst umfassend untersuchen will und darum die Manifestation dieser Widersetzlichkeit für den Protagonisten (Teil II), die Erzählhaltung (Teil III) und das textuelle Gefüge (Teil IV) gleichermaßen aufzuzeigen versucht. Der Gruß (Teil V) verdeutlicht als Motiv, das weit über die Grenzen des Räuber-Romans verbreitet ist, wie diese drei Ebenen ineinandergreifen. Im Gruß, das heißt im gemeinsamen, zielgerichteten Zusammenwirken dieser drei Ebenen, artikuliert sich der politische Gehalt des Textes auf sehr pointierte Weise.

Vielleicht kann diese Lektüre - wo auch immer sie beginnen mag - dazu beitragen, ausgehend von der Poetologie der Texte, den Mythos des unpolitischen Autors Robert Walser zu überwinden.

Teil I

Wer ist ein Räuber?

### 1.1. Ein Knabe im Räuberkostüm

Im vierten Kapitel des Räuber-Romans, „einst im bleichen Novemberwäldchen“, begegnet dem Räuber die Henri Rousseaufrau, „ganz in Braun gekleidet“ (R17). Es entspinnt sich ein Gespräch, an dessen Ende sie den Räuber auf die „Ehemannstugenden“ (R19) anspricht, die sie in ihm vermutet.

„Du bist ein Herkules.“ „Das scheint nur so.“ Und so ein Ausreißer ging im Räuberkostüm umher. Er trug einen Dolch im Gürtel. Die Hose war breit und mattblau. Eine Schärpe hing ihm am schmalen Leib. Hut und Haar vergegenwärtigten das Prinzip der Unerschrockenheit. Das Hemd schmückte ein Spitzenbesatz. Der Mantel war allerdings etwas fadenscheinig, immerhin aber mit Pelz verbrämt. Die Farbe dieses Ausstattungsstückes war ein nicht allzu grünes Grün. Dieses Grün müßte sich im Schnee vorzüglich ausgenommen haben. Die Augen blickten blau. Es lag gleichsam etwas Blondes in diesen Augen, die die Brüder der Wangen zu sein auf das Innigste vorgaben. Diese Behauptung erwies sich als schlichte Wahrheit. Die Pistole, die er in der Hand hielt, lachte über ihren Besitzer. Sie nahm sich dekorativ aus. Er glich dem Produkt eines Aquarellisten. (R20)

Das Gespräch beinhaltet also eine Beschreibung der äußeren Erscheinung des Räubers. Seine Kleidung wird gleich zu Beginn als Kostümierung kenntlich gemacht, wobei bedacht werden sollte, dass „Kostüm“ auch synonym für die Kombination von Jacke und Hose verwendet werden kann; als „Anzug“ wie ihn sonst nur feine Herrschaften und Damen zu tragen pflegen. Der Anzug des Räubers, der umgekehrt zu einem ungewissen Teil auch Kostümierung sein kann, gilt forthin nicht nur als Erkennungsmerkmal, sondern auch als Ausdruck seines Wesens: Die „Magd des Arztes“ bittet den wartenden Räuber mit der Frage, „ob er der Räuber mit der bekannten Schärpe sei“ (R112) zum Gespräch; zudem berichtet die Erzählinstanz an anderer Stelle von einem „Redaktor“, der sich „angelegentlich“ für den Räuber interessierte. Anlässlich dieser „Unterredung“ wird angemerkt: „Er fand am Kostüm nicht nur nichts auszusetzen, sondern sah es als übereinstimmend mit des Räubers Wesenszügen an.“ (R43)

Im Vergleich zur Kleidung der Henri Rousseaufrau, ganz in Braun, zu Ediths grünem Hut oder Wandas blauem Kleid (beide Farben spiegeln sich im Aufzug des Räubers) wird die äußere Erscheinung des Räubers extravagant, fast theatralisch beschrieben. Ausgehend von einem Dolch im Gürtel, über die Schärpe, das Hemd mit Spitzenbesatz und den fadenscheinigen, aber pelzverbränten Mantel führt die Beschreibung zu einzelnen Körperteilen (Augen, Wangen und Hand), die sich pars pro toto verlebendigen und verselbstständigenden und somit zu einem dynamischen Ganzen fügen. Die Körperteile

treten in familiäre Beziehung zueinander, ohne dahinter eine Persönlichkeit zu bemühen. Die Erzählinstanz liefert uns Kleidung statt Psychologie. Angesichts des Kostüms scheint sich jede weitere Beschreibung zu erübrigen. Das namenlose Gesicht des Räubers bleibt *persona*, also Maske.<sup>17</sup> Das ‚Wesentliche‘ seiner äußeren Erscheinung liegt in der Möglichkeit einer Verkleidung. Er zeigt sich uns nicht mit Haut und Haar, sondern mit „Hut und Haar“. Die Räuberfigur wird dem Betrachter also nicht restlos, nicht ‚ganz und gar‘ offenbart. Die Phonemdifferenz erzeugt Distanz in der Betrachtung und setzt stattdessen ein Respekt evozierendes Requisite: den Hut. Zugleich aber, das sollte nicht vergessen werden, bleiben der Hut wie auch die Pistole, die über ihren Besitzer „lach[t]“ und sich „dekorativ“ ausnimmt (R20), Teil eines Kostüms, also eines Anzugs der gleichermaßen verkleidet und enthüllt, der als doppelte Entstellung dem rein Wesen-enthüllenden Charakter der Kleidung entgegen steht.

Wie der Räuber ‚tatsächlich‘, also nicht verkleidet aussieht, ist ebenso unbekannt wie sein Name. Die Wirklichkeit seines Auftretens und Aussehens liegt in seiner Kleidung, die eben auch Verkleidung ist. Als Leser – und hier steht man auf einer Stufe mit dem restlichen Figureninventar des Romans – hat man den Räuber so zu nehmen, wie er ist, oder genauer, wie *es scheint*, dass er ist. „Das scheint nur so“ (R20), antwortet der Räuber auf die Identifizierung mit Herkules durch die Henri Rousseaufrau. Ein wiederholter Blick auf das obige Zitat verdeutlicht, dass sich die Verben der Beschreibung schrittweise im Ton der Behauptung zurücknehmen, dass die Schilderung ihrem Gegenstand mit zunehmender Distanz begegnet: Der Grad an Wahrscheinlichkeit nimmt zu. Mit Bestimmtheit wird von einem So-Sein zu einer Scheinbarkeit, einem Als-Ob vorgerückt: „Es lag *gleichsam* etwas Blondes in diesen Augen, die die Brüder der Wangen *zu sein* auf das Innigste *vorgaben*.“ (R20, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.) Die Pistole, die sich dekorativ ausnimmt, *hält sich für*, sieht sich *als* Dekoration. Das sprachliche Kleid des Räuberkostüms spiegelt somit das breite Repertoire der Möglichkeiten, wie es auch eine Verkleidung für sich beansprucht. Die als Wahrscheinlichkeiten inszenierten Behauptungen präsentieren sich als „schlichte Wahrheit“ (R20). Die letzte Wahrheit dieses Textes liegt also in seiner Wahrscheinlichkeit. Die zum Teil „fadenscheinige“ Kleidung zeigt sich als Chiffre einer Textur, deren ausgewiesene Fiktionalität volle Realität und Ernst beansprucht. Ich möchte in Folge zeigen, dass der Text, ähnlich wie die Kleidung der Figuren, als Textur zu verstehen ist, dass seine Komposition und

---

<sup>17</sup> Zu Maskierung und Maskenspiel vgl. Marion Gees: Schauspiel auf Papier – Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 66-89.

Architektur programmatisch Wahrscheinlichkeit und Scheinbarkeit generieren, wo Wahrheit schließlich nicht hinter der Komposition zu suchen ist, sondern in der Strategie, durch welche die Poetik (das Arrangement der einzelnen Kleidungsstücke, Stoffe und Requisiten) ihre Entfaltung findet und ihre Botschaft artikuliert.

Wenn im letzten Satz der oben zitierten Textstelle die vereinzelt Körperteile und Kleidungsstücke im Personalpronomen der dritten Person Singular zusammengefügt werden, so vollzieht sich diese vage Synthese in Gegenüberstellung zu einem bereits bestehenden Bild: „Er glich dem Produkt eines Aquarellisten.“ (R20) Die Summe der in Bewegung geratenen Einzelteile kann nur im Vergleich ihre Stabilität als personales Produkt erlangen. Das sprachlich nachgezeichnete Bild *erscheint* als wäre es gemalt, es ist ein vorübergehendes, also in der Zeit erfahrbares Bild, das für den Vergleich kurz angehalten wird. Stillstand (wie später auch die Vorbildlichkeit) ist, wenn überhaupt, nur im Vergleich denkbar, ist nur als Scheinbarkeit artikulierbar. Umgekehrt garantiert diese Scheinbarkeit, die im Raum der Ähnlichkeit zwischen Text und Bild zur Sprache kommt, eben jene Lebendigkeit und Ungebundenheit, die das Räuberische und Widersetzliche dieser Figur im Kostüm bedingt.

Als wiederkehrendes Motiv soll die Kleidung den Ausgangspunkt der in Folge erörterten Fragestellungen bilden. Dieser mit Bedacht gewählte Fokus auf das äußere Erscheinungsbild, das für den ersten Eindruck oftmals maßgeblich ist, soll für Figuren und Text gleichermaßen gelten. Die Kleidung der Figuren ist nicht nur Indikator von sozialer Zugehörigkeit, Armut oder Reichtum und somit Anlass von Zuschreibungen vieler Art, sondern als Textur immer auch eine Metapher für die gewobenen Umstände, für die sprachliche Oberfläche, deren vermeintliche Reibungslosigkeit nur zu oft in das Zentrum einer poetologischen Konzeption führt, die gelernt hat, Widersprüche ästhetisch produktiv werden zu lassen. Die Fragen um Kostümierung und Maskenhaftigkeit, um Fadenscheinigkeit und Lückenhaftigkeit skizzieren nicht nur das Potenzial einer räuberischen Figur im Text (ihr Repertoire an Möglichkeiten), sondern sie stellen sich für das Potenzial des Textes als Text selbst. Oder anders gesagt: Eine Beschäftigung mit dem Räuber im Text offenbart unversehens die räuberischen Qualitäten des Textes selbst. Die Lektüre muss darum lernen, diese Fragen, diese besondere Art von sprachlicher Potenz, methodologisch in die Art der Fragestellung zu integrieren (1.3). Tut sie das nicht, offenbart sie schnell ihre völlige Unzulänglichkeit. Die Fragen, die sich aus dem räuberischen Text herausstellen, sind mitunter bedrohlich, tückisch. Wenngleich die Pistole in der Hand des Räubers über ihren Besitzer lacht, so muss der Protagonist nicht

nur als Kostümierter, sondern auch als Bewaffneter wahrgenommen werden. Als ein Bewaffneter, der die theatrale Dimension um gesellschaftliche Formen der Anerkennung, um Konventionen von Rang und Namen, Nähe und Distanz erkannt hat, wagt er es, als Außenstehender in diesem Spiel eine zentrale Rolle zu spielen. Der Roman und sein Gefüge machen diesen besonderen Widerspruch nicht nur möglich, sondern zugleich ästhetisch reizvoll. Das lächerliche Moment, das der „Dekoration“ zugesprochen wird, negiert das konfrontative Moment nicht, es verkleidet es nur, macht es überlesbar. Das gilt wiederum gleichermaßen für die Pistole wie auch für die phrasenhaften Versatzstücke der Walserschen Sprache. Die Konfrontation und das Lächerliche gehören zusammen. Zunehmend wird sich das Lächerliche sogar als die eigentliche Waffe der Konfrontation zu erkennen geben.<sup>18</sup>

Der Satz „Er glich dem Produkt eines Aquarellisten“ (R20) öffnet eine große Klammer, die am Ende, im letzten Abschnitt des Räuber-Romans, wieder aufgegriffen wird und in mehrfacher Hinsicht an den Anfang zurückführt. Ein „Aquarellbildchen“ referiert ein weiteres Mal auf das eingangs erwähnte „Produkt eines Aquarellisten“, in dessen Abgleich das beschriebene Er, der Räuber, zu lesen war.

Und nun zum Schluss des Buches noch dies Resümee. Das ganze kommt mir übrigens vor wie eine große, große Glosse, lächerlich und abgründig. Ein *Aquarellbildchen*, das ein jugendlicher, kaum dem Knabenalter entwachsener Maler ausführte, gab uns zu all diesen kulturellen Zeilen den Anlaß. Freuen wir uns dieses Sieges der Kunst. (R148, Hervorhebung durch die Verfasserin, K.K.)

Während die große, eingangs eröffnete Klammer zwischen Text und Bild den Leser erahnen lässt, dass es etwas neben der Beschreibung gibt, eine Art außersprachliche und scheinbar nicht fiktive, gar biografische Referenz, und uns rätseln lässt, welche Art von Gleichheit dieses Bild mit der Beschreibung verbindet, so wird am Ende, sozusagen nachträglich, das Bildchen als Anlass des Textes enthüllt.<sup>19</sup> Das Bild, auf das man am Ende im Resümee zurückkommt, affiziert rückwirkend das gesamte textuelle Gebilde. Seine Wirkung kann kaum überschätzt werden, schließlich erschüttert es das literarische Unternehmen in seiner Annahme, ein Roman zu sein: Das Buch erscheint der Erzählinstanz nun als „eine große, große Glosse, lächerlich und abgründig.“ (R148) Der Räuber wird somit lesbar als Figur im Spannungsfeld zwischen Text und Bild, zwischen

---

<sup>18</sup> Siehe Teil II, 2.3.1 *Das Lachen*.

<sup>19</sup> Zur Bildbeschreibung bei Robert Walser vgl. Nachwort von Bernhard Echte in: Walser, Robert: *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt am Main et al.: Insel 2006, S. 103-113 (Insel-Bücherei Nr. 1282). Wolfram Groddeck: Robert Walser. In: *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Hg. v. Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher und Joanna Wolf. Berlin et al.: de Gruyter 2011, S. 785-788.

Aquarellbildchen und Roman (im Angesicht des Bildes wird der Roman zur Glosse, zur Anmerkung), zwischen Bewegung und Fixierung, zwischen Abwegigkeit und Vorbildlichkeit, zwischen selbstbestimmter Anverwandlung und beständigem Abgleich, in einem Raum, den ich als den *Raum der Ähnlichkeit* bezeichnen möchte.

Grundsätzlich gehe ich in dieser Arbeit davon aus, dass das breite Spannungsfeld zwischen Text und Bild an einer Wurzel der Walserschen Poetik rührt, nämlich dem Streben nach fortwährender Veränderung und Dynamisierung der angetroffenen Zustände, Bilder und Vorurteile. Die sprachliche Anverwandlung transformiert das Bild zu einem Vorgang in der Zeit, sie zerlegt das Produkt in einen andauernden Prozess, sie destabilisiert, durch nicht restlose Angleichung, die erstarrteste Struktur, die sprachliche Konvention und gesellschaftliche Norm. Auch die *gouvernantenhaft-vorbildliche Henri Rousseaufrau* ist einem Bild entstiegen. Robert Walser überträgt das Vorbildliche in einen sprachlichen Prozess, der es im spannungsreichen Raum der Ähnlichkeit neu erschafft. Jede sprachliche ‚Bezeichnung‘ widersetzt sich einer letzten Feststellung, da sie als sprachliche Gleichung systematisch als Vergleich und nicht als Identifizierung artikuliert wird. Der bescheidene und genügsame Anspruch dieser sprachlichen Gleichung lautet: Ähnlichkeit. Diese Genügsamkeit ist allerdings trügerisch, denn wo die Ähnlichkeit am Werk ist, wird die sprachliche Gleichung nie restlos zu lösen sein. In der Prämisse der Ähnlichkeit liegt somit das subversive Potenzial der Walserschen Poetik. Im *Als-Ob* und *In-der-Art* ist jede sprachliche Identifizierung gebrochen und zugleich bereichert um die Möglichkeit ihrer Äußerung (die Vergleichspartikel lässt keinen Zweifel an der sprachlichen Materialität der erzeugten Illusionen) sowie um die Möglichkeit ihrer potenziellen Andersartigkeit. Das weite Feld zwischen Text und Bild eröffnet einen Raum der Ähnlichkeit, wo Sprache als bezeichnende Kraft ihre Gegenstände nicht trifft und dingfest macht, sondern herausfordert und in Bewegung setzt.<sup>20</sup>

Wenn also das Aquarellbildchen abschließend als Anlass der „kulturellen Zeilen“ deutlich wird, so lassen sich umgekehrt die „kulturellen Zeilen“, seien sie nun in Summe eine „große, große Glosse“ oder auch ein Roman als sprachliche Nachbildung einer Abbildung verstehen, als Dynamisierung einer Figur (wahrscheinlich eines Knaben) im Räuberkostüm, als ein Bild, das durch die Sprache in Bewegung gerät.<sup>21</sup> Doch die Frage

---

<sup>20</sup> Siehe Teil IV, 4.4 *Der Modus des Als-Ob und In-der-Art*

<sup>21</sup> Die Beschreibung des Räuberkostüms folgt einem kleinen Aquarell, das Karl Walser im Jahr 1894 gemalt hat. Mit dem Vermerk „Nach Natur“ zeigt das Bild den etwa fünfzehnjährigen Robert Walser verkleidet als Karl Moor. Martin Jürgens verweist zudem auf die Prosatexte *Das Alphabet* und *Wenzel*. Vgl. die Anmerkungen von Martin Jürgens. In: Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Herausgegeben

um Identifizierung ist nur über das Konzept einer Poetik der Ähnlichkeit zu beantworten. Das soll heißen, dass Ähnlichkeiten (wie etwa zwischen Ich und Er, zwischen Autor und Räuber, kostümierten Knaben und Romanfiguren) vom Text an das Publikum herangetragen werden. Sie sind kalkuliert, poetisch vorgeformt und poetologisch bedingt und es liegt an uns zu fragen, wie der Text mit diesen Ähnlichkeiten umgeht, wie er sie provoziert und welche Ziele sie innerhalb dieses schriftstellerischen Unterfangens verfolgen.

## 1.2. Der Räuber als Sozialmodell

Ziel dieses Abschnitts ist es, das äußere Erscheinungsbild des Räubers im Kontext anderer Protagonisten weiterer Walser-Texte offenzulegen. Der Vergleich der Bekleidungsstrategie soll verdeutlichen, dass das Räuber-Kostüm bei aller Ungewöhnlichkeit (Pistole und Schärpe) kein vereinzelt Phänomen darstellt, sondern sich als Topos innerhalb eines weitreichenden Kleidungsdiskurses wiederfinden lässt, der für das Gesamtwerk Robert Walsers relevant ist. Der äußeren Erscheinung zufolge ist der Räuber in einer Linie mit den Wanderern, Spaziergängern und allen anderen vermeintlichen Müßiggängern zu sehen, vorzugsweise aus den Prosasammlungen *Poetenleben*, *Seeland* und *Die Rose*, die Texte aus dem Zeitraum zwischen 1915 und 1924 enthalten.<sup>22</sup> Der Räuber ist eine jener Figuren, die im Zuge ihrer Streifzüge den feinen Leuten aus der Stadt begegnen und dabei genau wissen, worin sie sich augenscheinlich im Vergleich zu den Herren und Damen unterscheiden, nämlich zuallererst in ihrer Kleidung.<sup>23</sup>

Wie so viele andere Protagonisten der Walser-Texte ist auch der Räuber ohne Namen. Die Folgen dieser Namenlosigkeit, ihre Bedeutung für die Struktur der Erzählung und das restliche Figureninventar des Romans bilden die zentrale Fragestellung des zweiten Teiles (Teil II, *Der Räuber im Roman*). Die These lautet, dass der namenlose Räuber die vielbesetzte Leerstelle des Textes bildet; das vielbeschriebene, letztlich namentlich nicht zu fixierende Zentrum. Eine Vielzahl an Begegnungen zwischen dem Räuber und allen

---

von Jochen Greven. Bd. 12. Der Räuber. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 210. suhrkamp taschenbuch 1112.

<sup>22</sup> Robert Walser: *Poetenleben. Seeland. Die Rose*. Hg. von Jochen Greven. Zürich und Frankfurt am Main: Suhrkamp (GW, Bd. III), S. 433.

<sup>23</sup> Zur Kleidung als Kommunikationsform v.a. hinsichtlich einer erotischer Disposition vgl. Pia Reinacher: Das zärtliche Knistern eines Stoffes. Robert Walsers Sprache der Kleider. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 199-216, insb. S. 201.

anderen (darunter Edith, Wanda und Fräulein Selma) provoziert sprachliche Bezugnahme. Der Räuber *konfrontiert* also die Mitbürger mit seiner Namenlosigkeit. Im Umgang mit dem namenlosen Signifikat vollzieht sich durch eine provisorische Benennung die immer wieder neu vonstattengehende Einbettung eines Außenseiters. Der Roman wird somit über die Vielzahl an Begegnungen als soziales Netz lesbar, wo sprachliche Zuwendung auch dem Namenlosen einen vorübergehenden Platz zusprechen kann. Der Räuber-Roman und mit ihm sein reiches Figureninventar verdeutlichen eine Gesellschaft im Kleinen. Sein Geschehen wird bestimmt von sprachlicher Bezugnahme im Moment der Begegnung, worin der Art der Anrede, der Begrüßung und Verabschiedung als Indikatoren sozialer Haltung besondere Bedeutung zukommt. Sprachliche Formalität bemisst und bewertet das Gegenüber und bringt die Haltungen wie Einstellungen, als deren Träger sich die einzelnen Figuren und Statisten entlarven, gedeckt durch die Konventionen der Höflichkeit zum Ausdruck.<sup>24</sup>

Der Kleidungsdiskurs fügt sich diesem Kosmos der Formalitäten. Im Zusammenspiel der sozialen Schichten übernimmt er eine zentrale Rolle: Als Trägerin von Geschmack und Gesinnung tritt die Kleidung an die Stelle der Psychologie der Figuren. Im Spiel der Formalitäten wird mittels der Kleidung das Äußerliche zur Innerlichkeit erhoben. Somit gilt Kleidung nicht nur als Indikator von Reichtum und Armut, von Oberschicht und Unterschicht, von Berufstätigen und Müßiggängern, sondern auch als Ausdruck von Charaktereigenschaften.

Das folgende Zitat, das dem Prosatext *Der Spaziergang*<sup>25</sup> entnommen ist, beschreibt, wie man sich durch Kleidung zu unterscheiden pflegt und wie man sich weiter durch Kleidung zu erkennen gibt. Es schildert die Gedanken des namenlosen Ich-Erzählers anlässlich eines angetroffenen Plakats einer „Kostgängerei“. Die Stimme führt für sich die werbenden Gedanken fort und spricht im Tonfall der Herrenpension:

Das Betragen eines bessern Herrn spricht eben hervorgehobene, eigenartige Voraussetzungen deutlich aus, und hierauf verlassen wir uns. Wer demnach nur gut, grad und ehrlich ist, sonst aber weiter keinen bedeutsamen Vorzug aufweist, der bleibe uns bitte fern.

Für die sorgfältige Auswahl von ausschließlich feinsten und gediegensten bessern Herrn besitzen wir das allerfeinste Verständnis. Wir merken am Gang, an der Tonart, an der Art und Weise, Unterhaltung anzuknüpfen, an Gesicht und Bewegung, *namentlich an der Kleidung*, am Hut, am Stock, an der Blume im Knopfloch, die

---

<sup>24</sup> Martina Schaaks zentrale Untersuchung zur szenischen Dimension der Prosatexte von Robert Walser verweist auf die „Maske“ höflicher Konvention“, durch die „schonungslos“ gesprochen wird und auf die Bühne als „Stätte des Schein“, die eine Welt abbilden kann. In: Martina Schaak: „Das Theater, ein Traum“. Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 1999, S. 15, 283.

<sup>25</sup> Robert Walser: *Der Spaziergang* (EF 1916), GW, Bd. III, S. 209-277.

entweder existiert oder nicht, ob ein Herr zu den besseren Herren gehöre oder nicht. Der Scharfblick, den wir hierin besitzen, grenzt an Zauberei, weshalb wir zu behaupten wagen, daß wir in solcher Hinsicht uns beinahe eine gewisse Genialität zumuten. (Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)<sup>26</sup>

Die Menge der besseren Herren ist begrenzt. Man erkennt an der Kleidung, was sonst nur der Name mitzuteilen vermag. Die Textstelle ironisiert den bereits an Genialität grenzenden „Scharfblick“ des Betreibers, der behauptet, in treffsicherer sozialer Abgrenzung die erwünschte, zahlende Kundschaft zu erkennen. Man verköstige eher die „verwöhntesten Gaumen“ als „hungrige Mägen“<sup>27</sup>. Die Kleidung der feinen Herren spricht für sich, oder anders gesagt, die jeweiligen materiellen Voraussetzungen sprechen, wo noch kein Wort gewechselt wurde. Das Zitat benennt die Indizes sozialer Zugehörigkeit, also die Requisiten der gehobenen, kaufkräftigen Bürgerschicht, und verdeutlicht zudem, wie Kleidung und das damit verbundene Benehmen als Distinktionsmerkmale fungieren. Der Aufzug der „besseren Herren“ steht in scharfem Kontrast zu den in Folge zitierten Protagonisten in leichter Wanderkleidung. Die Figuren der Walser-Texte verhalten sich seltsam zu ihren Kleidungsstücken. Kleidung ist für sie keine Selbstverständlichkeit.

### 1.2.1. Armut und ihre Kleider

Armut ist als soziales Phänomen nicht leicht zu definieren. Soziologisch einigt man sich darauf, Armut als gesellschaftlich wandelbar zu begreifen, deren wissenschaftliche Definition Gefahr läuft, eben jenen Ausschluss terminologisch zu reproduzieren, von dem arme Menschen tatsächlich betroffen sind.<sup>28</sup> Gerade die Bestimmung der Armutsgrenze unterliegt nach Art der Messung und Wahl der Prämissen starken Schwankungen. Wo sich die Soziologie als Wissenschaft schwer tut, begreift der alltägliche Sprachgebrauch Armut eindeutiger und spontaner; man meint, arme Menschen auf den ersten Blick zu erkennen, indem man unweigerlich von ersten Eindrücken auf den sozialen Status des Menschen schließt.<sup>29</sup> Als soziales Phänomen unterliegt die Armut gesellschaftlich-kollektiver Bewertung, die ebenfalls historischer Veränderung unterworfen ist. So galt

---

<sup>26</sup> Robert Walser: Der Spaziergang (EF 1916), GW, Bd. III, S. 273.

<sup>27</sup> Ebda., S. 271.

<sup>28</sup> Borislav Geremek: Geschichte der Armut. Elend und Barmherzigkeit in Europa. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, S. 7-21.

<sup>29</sup> Ebda., S. 9f.

Armut nicht immer als Stigma oder als eine Folge „von moralischer Schwäche oder moralischer Verfehlung“<sup>30</sup>.

Fritz Kocher, der Schüler und Autor der gleichnamigen Aufsatzsammlung<sup>31</sup>, gibt an zu wissen, was Armut ist. In einem Schulaufsatz mit dem Titel *Armut* hebt er folgendermaßen an, das Phänomen zu beschreiben. Der erste Satz seines Aufsatzes behauptet sich mit der Bestimmtheit und Aussagekraft einer Definition:

Arm ist man, wenn man mit zerrissener Jacke in die Schule kommt. Wer wollte dem widersprechen? Wir haben in unserer Klasse mehrere arme Knaben. Sie tragen zerfetzte Kleider, frieren an ihren Händen, haben unschöne, schmutzige Gesichter und unsaubere Manieren. Der Lehrer behandelt sie rauher als uns, und er hat recht. Ein Lehrer weiß, was er tut. Ich möchte nicht arm sein, ich würde mich totschämen. Warum ist Armut eine solche Schande? Ich weiß es nicht. Meine Eltern sind wohlhabend. Papa hat Wagen und Pferde. Wenn er arm wäre, könnte er das nicht haben. Ich sehe oft auf der Straße arme zerlumpte Frauen, und sie dauern mich. Arme Männer rufen dagegen eine gewisse Entrüstung in mir wach.<sup>32</sup>

Fritz Kocher, der Autor und verstorbene Knabe hinter der Herausgeberfiktion der Aufsatzsammlung, gibt sich als Mitglied einer höhergestellten sozialen Schicht zu erkennen, als Sohn besitzender Eltern. Er gesteht, dass bettelnde Frauen andere Gefühle in ihm wecken als bettelnde Männer. Folglich thematisiert der Schulaufsatz prägnant das ambivalent besetzte Phänomen positiver oder negativer Bewertung von Armut durch die Besitzenden und Vermögenden. Almosen, Fürsorge, Wohlfahrt und andere Formen karitativer Hinwendung sind demnach die Folgen positiv empfundener Armut, wohingegen Ekel, Abkehr und Diskriminierung als Effekte negativer Reaktionen erkennbar werden. In Summe schichten sich die Ausführungen im Rahmen dieser als Schulaufsatz inszenierten Abhandlung zu einer komplexen Meditation über den Diskurs eines sozialen Phänomens unter der Kontrolle einer hierarchisch höher stehenden Person. Als Schulaufsatz unterliegt der Text der Bewertung durch den Lehrer, wobei nicht nur Form, sondern auch Inhalt benotet wird. *Fritz Kochers Aufsätze* sind nicht nur als die Ausführungen eines Knaben zu lesen, sondern als Reflexionen im Rahmen einer Bildungsinstitution, die neben Erziehung auch Sozialisierung anleitet, die Gehorsam predigt und einfordert – bis in die Gattung eines Schulaufsatzes. Fritz Kocher spricht nicht so sehr als Kind denn als Schüler. Dass der Knabe dieser Aufzeichnungen bereits verstorben ist, als die Aufsätze zur Veröffentlichung gelangen<sup>33</sup>, nimmt die Auferstehung

---

<sup>30</sup> Borislav Geremek: *Geschichte der Armut* (Anm. 28), S. 13.

<sup>31</sup> Robert Walser: *Fritz Kochers Aufsätze*. GW, Bd. I.

<sup>32</sup> Ebd., S. 16f.

<sup>33</sup> „Der Knabe, der diese Aufsätze geschrieben hat, ist kurz nach seinem Austritt aus der Schule gestorben.“ Ebd., S. 7.

des Knabenhaften in späteren Außenseiterfiguren, auch dem Räuber, vorweg.<sup>34</sup> Der Tod des Knaben kann als Metapher für die erfolgreiche Eingliederung des Jungen in das gesellschaftliche Ganze gelesen werden. Berufstätigkeit und Vaterschaft verdrängen zwangsläufig das Knabenhafte. Fritz Kocher schreibt über die Armut sowohl unbedarft als auch kalkuliert. Wie auch seine übrigen Aufsätze schwankt der Text zwischen phänomenologischer Offenheit (gewährleistet durch kindlichen Leichtsinn), kindlicher Frechheit und dem Bewusstsein für die Form, an deren Erfüllung die Erwartungen einer ganzen Institution gebunden sind. Dass sich der Knabe trotz seiner sozialen Zugehörigkeit und schulischen Kontrolle eine gewisse Unvoreingenommenheit bewahrt, zeigen die offenen Fragen, die sich trotz aller Bestimmtheit aus dem Aufsatz schälen und die Idee eines potenziellen Widerspruchs herausfordern („Wer wollte dem widersprechen?“, „Warum ist Armut eine Schande? Ich weiß es nicht.“<sup>35</sup>).

Durch die Kleidung trennt nicht nur Fritz Kochers Text Armut von Reichtum. In der Bewertung der Kleidung der anderen werden der Umgang mit sozialen Unterschieden sowie das jeweilige Klassenbewusstsein und Selbstverständnis der Urteilenden erkennbar. Robert Walser hat in seinen Texten der Armut und den von Armut Betroffenen auf vielfältige Weise seine Aufmerksamkeit gewidmet; wie etwa allegorisch in der verzweifelten Figur der Frau Wirsich im Roman *Der Gehülfe*<sup>36</sup> oder eben über die Kleidungsstücke der Kurzprosa, wo den Figuren ihr sozialer Rang nicht als letzte Bedingung, sondern als Anzug mitgegeben wird.

Es folgt nun ein zweiteiliger Exkurs, der sich der spezifischen Verfasstheit der sozialen Frage in der Schweiz widmet. Dieser historische Abriss soll zum einen die soziokulturelle Relevanz der Armut für die politische Entwicklung der Schweiz um 1900 verdeutlichen und zum anderen das historische Fundament der Distanz zwischen den „feinen“ und den „armen“ Leuten und ihrer jeweiligen politischen Interessensvertretung erkennen lassen. Da Armut in der Schweiz in einer engen Beziehung mit der Arbeiterschaft zu sehen ist, bedeutet die Konfrontation zwischen Armut und Reichtum eine sehr spezifische Konfrontation zwischen dem Proletariat und einem übermächtigen Bürgertum, dessen Werte und Überzeugungen dem Phänomen der Armut ein eigenwilliges Antlitz, eine gar

---

<sup>34</sup> Davide Giuriato: Robert Walsers Kinder. In: Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. Hg. von Wolfram Groddeck, Reto Sorg et al. München: Fink 2007, S. 125-132.

<sup>35</sup> Robert Walser: Fritz Kochers Aufsätze. GW, Bd. I, S. 16.

<sup>36</sup> „Die Armut ist eine alte Frau mit verknöcherten, begehrlischen Händen. Sie hat heute versucht, bei Tisch Unterhaltung zu machen, wie eine Dame, aber es ist ihr nicht recht gelungen. Nun fährt sie dahin, an der Seite der Ungewißheit, in welcher sie, wenn sie recht genau schaut, ihren eigenen Sohn erkennen muß.“ Robert Walser: *Der Gehülfe*. GW, Bd. V, S. 44.

eigenverschuldete Dimension verleihen. Wer vor diesem Hintergrund über Armut schreibt und das soziale Gefälle bei all seinen *namenlosen* Namen nennt, tritt automatisch in Opposition zu einem als „bürgerlich“ geltenden Lager.

#### 1.2.1.1. *Sozialhistorischer Hintergrund I: Die Armut und die soziale Frage in der Schweiz*

Dem *Historischen Lexikon der Schweiz* zufolge setzte sich mit dem Begriff der „sozialen Frage“ eine neue Betrachtungsweise im Umgang mit den wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen der neu entstandenen Schicht der Arbeiterschaft durch<sup>37</sup> und löste somit den Begriff des „Pauperismus“ ab, der vor allem das Bettelwesen als Phänomen vorindustrieller Armut fokussierte. Obwohl Armut in der Sozialwissenschaft erst spät, in den 1970er Jahren als Forschungsgegenstand Bedeutung erlangte,<sup>38</sup> bestimmte das Bewusstsein um verarmte Bevölkerungsschichten und soziale Not bereits maßgeblich das gesellschaftliche Bild der frühkapitalistischen Schweiz. Die neuen sozialen Fronten der beginnenden Industrialisierung teilte die Gesellschaft in eine ländliche und kleinstädtische Aufsteigerschicht, die sich mit den unternehmerischen Interessen der hauptstädtischen Patrizier arrangierte und um 1830 mit ihnen gleichzog. Menschen, die an diesem wirtschaftlichen Aufschwung nicht teilhaben konnten, stürzten in eine neue Form der Massenarmut, den bereits erwähnten Pauperismus. Betroffen waren vor allem:

Familien, die nach den Agrarreformen nicht einmal ein kleines Stück Land für den Selbstbedarf mehr hatten, in schäbige Wohnungen in die Nähe der entstehenden Fabriken zogen und bei Löhnen wie Preisen völlig vom Konjunkturverlauf abhingen. Manchmal zogen sie auch als Fahrende durch die Lande – die „Heimatlosenfrage“ war bis 1850 Gegenstand etlicher Konkordate und kantonaler Einbürgerungsgesetze.<sup>39</sup>

Diese früh verarmte, ländliche Bevölkerungsschicht bildete Thomas Maissen zufolge einen Teil des späteren Proletariats der industrialisierten Kantone.<sup>40</sup> Dass die soziale Frage in der Schweiz vor allem als Arbeiterfrage behandelt und wahrgenommen wurde,<sup>41</sup> zeigt, dass Armut ein schichtspezifisches Problem war, das die neu entstandene Klasse des Proletariats der Fabriken betraf. Die Sozialistische Partei, die 1888 als erste formell

---

<sup>37</sup> Bernard Degen: Soziale Frage. In: *Historisches Lexikon der Schweiz*. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16092.php> (letzte Einsicht am 25.02.2015)

<sup>38</sup> Brigitte Schnegg: Armut. In: *Historisches Lexikon der Schweiz*. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16090.php>. (letzte Einsicht am 25.02.2015)

<sup>39</sup> Thomas Maissen: *Geschichte der Schweiz*. Baden: hier + jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte 2010<sup>3</sup>, S. 189.

<sup>40</sup> Ebda., S. 142.

<sup>41</sup> Bernard Degen: Soziale Frage. In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (Anm. 37).

gesamtschweizerische Partei gegründet wurde, bekannte sich 1904 ideologisch zum Klassenkampf und reagierte damit auf eine Spaltung der Gesellschaft, deren Ideal der bürgerlichen Gleichheit (seit 1848 gefestigt durch eine eidgenössische Bundesverfassung) durch die wirtschaftsliberale Haltung der freisinnigen Kräfte des Landes nicht weiter realisiert, sondern korrumpiert wurde. Für die Partei trat die ehemals bedeutende politische Frage kantonaler Zugehörigkeit angesichts der prekären sozialen Probleme in den Hintergrund.<sup>42</sup>

Soziale Not erschien nicht mehr als göttliches Geschick oder individuelles Schicksal, das es hinzunehmen galt. Vielmehr wurde sie als eine Folge der wirtschaftlichen und politischen Ordnung betrachtet, was eine gesellschaftliche Verantwortung für die Bewältigung oder zumindest die Linderung der Not nahelegte.<sup>43</sup>

Reformbewegungen, die auf die Verwahrlosung der armen Arbeiterschaft reagierten (auf Alkoholismus, Gewalttätigkeit und fehlende soziale Sicherheit)<sup>44</sup>, mussten sich gegen Auffassungen zur Wehr setzen, die soziale Ungerechtigkeit als selbstverschuldete Unfähigkeit oder gar göttliches Schicksal im Rahmen der Prädestinationslehre ansahen. Obwohl der Darstellung Thomas Maissens zufolge die Industrialisierung in der Schweiz eher als „Prozess“ denn als „Revolution“ vonstatten ging und sich die Mechanisierung schrittweise unter Einbeziehung der ländlichen Betriebe und Heimarbeiter vollzog, also die Strukturen des Verlagssystems in den Wandel integriert wurden, so verschärfen sich die sozialen Probleme ab den 1840er Jahren.<sup>45</sup> Die bereits um 1800 weit fortgeschrittene Industrialisierung beschleunigt sich nach 1848 zunehmend, „wozu die Wirtschaftspolitik des jungen Bundesstaates beitrug“<sup>46</sup>.

Da das bestimmende liberale Ideal das Individuum zum Einzelverantwortlichen seines Wohlergehens erhebt, waren staatliche Sozialmaßnahmen nur schwer umzusetzen.<sup>47</sup> Private Wohltätigkeit und kommunale Stiftungen leisteten die Fürsorgetätigkeit, „Sozialpolitik blieb Verbandspolitik“<sup>48</sup>. Die Entstehung der demokratischen Bewegung in den höher industrialisierten Kantonen trieb die Lösung der Probleme der Arbeiter voran. Die Arbeiterschaft, die sich selbst kaum als Einheit empfand (konfessionelle, kantonale Unterschiede sowie individuelle Biographien des sozialen Abstiegs)<sup>49</sup>, fügte sich nicht

---

<sup>42</sup> Thomas Maissen: Geschichte der Schweiz (Anm. 39), S. 228.

<sup>43</sup> Bernard Degen: Soziale Frage. In: Historisches Lexikon der Schweiz (Anm. 37).

<sup>44</sup> Thomas Maissen: Geschichte der Schweiz (Anm. 39), S. 227.

<sup>45</sup> Ebda., S. 222.

<sup>46</sup> Volker Reinhardt: Geschichte der Schweiz. München: Beck 2010<sup>4</sup>, S. 104.

<sup>47</sup> Thomas Maissen: Geschichte der Schweiz (Anm. 39), S.227f.

<sup>48</sup> Manfred Hettling, Mario König et al.: Eine kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 234.

<sup>49</sup> Thomas Maissen: Geschichte der Schweiz (Anm. 39), S.227.

reibungslos als homogene Sozialistische Partei in die in Entstehung begriffene Parteienlandschaft. Radikale und (ab den 1860er Jahren) Demokraten vertraten ihre Interessen, „wollten sich aber nicht als Vertreter einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe verstehen“.<sup>50</sup> Nur zögerlich reagierte man auf die sozialen Missstände, auf Verwahrlosung der Arbeiterschaft und fehlende soziale Sicherheit. Victor Böhmert verfasste im Auftrag des Bundesrates eine umfassende Analyse der Verhältnisse (*Arbeiterverhältnisse und Fabrikeinrichtungen in der Schweiz*).<sup>51</sup> Als wichtige Etappen, den Arbeitsschutz betreffend ist die „Glerner Beschränkung“ der Arbeitszeit in Spinnereien von 1848 zu nennen sowie das „eidgenössische Fabrikgesetz“ von 1877 auf Basis der neuen Verfassung, das auf nationaler Ebene und somit überkantonale Gültigkeit hatte. Das Fabrikgesetz reduzierte die Arbeitszeit von wöchentlichen 65 auf 11 Stunden, verbot Arbeit von Kindern unter 14 Jahren sowie Nacht- und Sonntagsarbeit von Frauen und Jugendlichen.<sup>52</sup> Weitere Teilfragen der sozialen Frage blieben allerdings bestehen, wie etwa der Ausbau des Bildungswesens oder die „katastrophalen Wohnverhältnisse“<sup>53</sup> gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Trotz Befürwortung durch Radikale und Demokraten sowie den künftigen Bundesrat Ludwig Forrer scheiterte die Einführung einer Krankenversicherung am Referendum. Eine obligatorische Sozialversicherung entstand erst 1914 (Krankenversicherung), eine Unfallversicherung folgte 1918, die Altersversicherung 1945. Die konservative Regierung in Deutschland unter Otto von Bismarck verabschiedete bereits 1881 eine umfassende Sozialversicherung.<sup>54</sup>

#### 1.2.1.2. *Sozialhistorischer Hintergrund II: Bürgertum und Arbeiterschaft in der Schweiz*

Die revolutionäre Systemkritik formierte sich gegen die sich vergrößernde Kluft zwischen dem politischen Ideal bürgerlicher Gleichheit und der sozialen Wirklichkeit. Sie drängte auf eine verbesserte Organisation der Arbeiter in Form von Gewerkschaften<sup>55</sup>,

---

<sup>50</sup> Thomas Maissen: *Geschichte der Schweiz* (Anm. 39), S.227.

<sup>51</sup> Victor Böhmert: *Arbeiterverhältnisse und Fabrikeinrichtungen der Schweiz*. Bericht, erstattet im Auftrag der eidgenössischen Generalcommission für die Wiener Weltausstellung. Zürich: Caesar Schmidt 1878. Ders.: *Der Sozialismus und die Arbeiter-Frage*. Zürich: Caesar Schmidt 1872.

<sup>52</sup> Thomas Maissen: *Geschichte der Schweiz* (Anm. 39), S. 226.

<sup>53</sup> Bernard Degen: *Soziale Frage*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (Anm. 37).

<sup>54</sup> Thomas Maissen: *Geschichte der Schweiz* (Anm. 39), S. 226.

<sup>55</sup> „Als erste dauerhafte Organisation der schweizerischen Arbeiterbewegung entstand 1838 in Genf der Grütliverein, der sich 1843 nationale Strukturen gab. Er zählte 1851 in 34 Sektionen 1282 Mitglieder, mehrheitlich Schneider-, Schuhmacher-, Schreiner- und andere Handwerksgehilfen. Zentrales Anliegen war neben der Geselligkeit und der gegenseitigen Hilfe mittels Unterstützungskassen der soziale Aufstieg durch

um sich gegen gesellschaftliche Diskriminierung und politische Ohnmacht sowie den fehlenden Schutz gegen Krankheit und Arbeitslosigkeit zur Wehr zu setzen.

Das hohe Ideal der bürgerlichen Gleichheit bedarf hier allerdings einer Präzisierung.<sup>56</sup> Aus der Perspektive des Bürgertums, das sich in der Zeit zwischen 1848 und dem Ersten Weltkrieg zur „dominierende[n] Kraft“ entwickelt hatte, war soziale Distanz zu den unteren Schichten nicht nur erwünscht, sondern maßgeblich identitätsstiftend.<sup>57</sup> Da in der Schweiz der Adel bereits im 14. bis 15. Jahrhundert seine wirtschaftliche und politische Macht einbüßte und das mittelalterliche Stadtbürgertum die Vorherrschaft übernahm, ist die Prägekraft des Bürgertums als „besonders nachhaltig“ zu bezeichnen.<sup>58</sup> Die ideologische Basis der soziopolitischen Kraft des aufstrebenden Bürgertums war der wirtschaftliche Liberalismus, der sich durch die republikanische Staatsverfassung zu einem Gesellschaftsmodell entwickelte, das die bürgerliche Kultur, ihre Werte und Normen wesentlich mitbestimmte.

Diese liberale Haltung entwickelte sich zur bestimmenden Mentalität eines ebenso exklusiven wie auch offenen „Bürgerblocks“. Ihr Hauptziel war vor allem ökonomische Freiheit, der Rechtsstaat sollte die freie Entwicklung des Einzelnen gewährleisten. Bereits bei der Bekämpfung ständischer Strukturen, die Privilegien von Geburt garantierten, zielten die frühindustriellen liberalen Kräfte hierbei nicht auf eine gänzliche Nivellierung der sozialen Unterschiede, sondern auf eine gegen Patrizier und Zunftregimente gerichtete Neuorganisation, wobei der Verdienst und der Fleiß des Einzelnen seinen gesellschaftlichen Status bestimmen sollten.<sup>59</sup>

Der liberale Freisinn forderte für die Schweiz die Durchsetzung einer „bürgerlichen Verfassungsschöpfung“, was 1848 schließlich gelang.<sup>60</sup> Das „Organisationsprinzip der Geselligkeit“<sup>61</sup> fokussierte hierbei die Einbeziehung von Unternehmern und anderen Selbstständigen wie auch eines großen Teils der Mittelschicht. Zudem richtete man große Aufmerksamkeit auf das Schulsystem, das den Kindern schon früh den Wert von

---

Bildung.“ (Bernard Degen: Arbeiterbewegung. In: Das historische Lexikon der Schweiz. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16479.php>).

<sup>56</sup> Hettling, König et al. (Anm. 48), S. 229ff. Manfred Hettling nennt vier analytische Dimensionen für die Darstellung der schweizerischen Ausprägung des Bürgertums: die Geselligkeit, den sozialen Charakter von Bürgerlichkeit, den politischen Aspekt und die kulturelle Orientierung.

<sup>57</sup> Albert Tanner: Bürgertum. Kap. 2.1: Soziale Zusammensetzung und Wertesystem. In: Historisches Lexikon der Schweiz. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16379.php> (letzte Einsicht am 25.02.2015).

<sup>58</sup> Ebda.

<sup>59</sup> Thomas Maissen (Anm. 39), S. 195.

<sup>60</sup> Manfred Hettling (Anm. 48), S. 229.

<sup>61</sup> Ebda.

„Bildung, Einkommen und persönlicher Leistung“<sup>62</sup> vermittelte. Das ausgeprägte Vereinswesen und die Verbände leisteten systematische Erziehungsleistung und wurden bereits im Zeitalter der Restauration zum „Reservoir liberaler Gesinnungen“<sup>63</sup>. Sie schufen die sozialen Rahmenbedingungen für die weite Verbreitung der Idee nationaler Einheit und einer Gesellschaft von bürgerlicher Prägung.<sup>64</sup> Das bürgerliche Leben, seine freisinnigen Ziele und Wertvorstellungen wurden modellprägend.

Das liberale Ideal des vernünftigen und selbstverantwortlichen Inhabers von individuellen, insbesondere wirtschaftlichen Freiheitsrechten war in der Schweiz eine nachhaltige Verbindung mit den älteren republikanischen Vorstellungen eingegangen, wonach das souveräne Volk sich aus selbstständigen Haushaltsvorständen und wehrhaften Bürgern zusammensetzte. Wer also nicht selbst eine Familie ernähren konnte und keinen Militärdienst leistete, war politisch nicht gleichberechtigt und gesellschaftlich benachteiligt: Armengenössige und Bettler, Zahlungsunfähige und Konkursiten, Verbrecher und „Sittenlose“, Nicht-Christen und Ausländer (damit ein wachsender Teil der Arbeiterschaft) – und Frauen.<sup>65</sup>

Trotz seiner prinzipiellen Offenheit und sozialen Durchlässigkeit galt das Bürgertum als exklusiv – ein Gedanke, der gerade in Fragen einer stilisierten Lebenshaltung große Bedeutung erlangte und durch Abgrenzung zu den unteren Schichten mentalen Zusammenhalt stiftete. Es war bereit, Aufsteiger aufzunehmen, die sich durch fleißige Arbeit und wirtschaftlichen Erfolg profilierten, gleichzeitig galt die Zahl der „Aktivbürger“ aber als begrenzt.<sup>66</sup>

Bereits im Hochmittelalter, der Zeit der Städtegründungen, galt, dass bestimmte Voraussetzungen erfüllt sein mussten, um das Bürgerrecht zu erhalten (Nachweis eines Minimalvermögens, von Hausbesitz oder eine längere Aufenthaltsdauer<sup>67</sup>). Eine Besonderheit bestand darin, dass seit 1848 das Ortsbürgerrecht Voraussetzung von kantonalem Recht war, das wiederum die Basis für das schweizerische Bürgerrecht bildete. Bis 1874 bestimmten die Ortsbürger, ob und zu welchen Bedingungen jemand eingebürgert wurde oder nicht.<sup>68</sup> Das Bürgerrecht konnte käuflich erworben werden und war vererbbar. Es konnte dem betreffenden Bürger unter Ausschluss aus der Stadt aber auch entzogen werden. Menschen ohne Bürgerrecht, unter anderem die sogenannten „Heimatlosen“, bildeten einen Teil einer heterogenen sozialen Unterschicht, die über keinen Wohnsitz verfügten und darum als „Nicht-Sesshafte“ bezeichnet wurden. Sie

---

<sup>62</sup> Thomas Maissen (Anm. 39), S. 195.

<sup>63</sup> Volker Reinhardt (Anm. 46), S.97.

<sup>64</sup> Ebda.

<sup>65</sup> Thomas Maissen (Anm. 39), S. 214.

<sup>66</sup> Ebda., S. 195.

<sup>67</sup> Katharina Simon-Muscheid: Kap.1.1: Mittelalterliches Stadtbürgertum. In: Das historische Lexikon: Bürgertum <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16379.php> (letzte Einsicht am 25.02.2015)

<sup>68</sup> Thomas Maissen (Anm. 39), S. 249 und Katharina Simon-Muscheid (Anm. 67).

waren von allen Pflichten und Rechten entbunden und wurden mit harten Mitteln verfolgt. Aufgrund ihrer fehlenden kantonalen Zugehörigkeit waren ihnen alle politischen, ökonomischen und sozialen Rechte, wie auch das Recht auf Armenunterstützung, verwehrt. Diese „unterstützungsunwürdigen Armen“<sup>69</sup> waren zum Teil von jeder Hilfestellung systematisch ausgenommen. Erst der Bundesstaat schuf 1850 die Voraussetzungen für die formalrechtliche Eingliederung der sogenannten „Heimatlosen“. Es folgte die Zwangseingliederung von 30.000 Menschen, zudem sollte die fahrende Lebensweise gänzlich verschwinden.<sup>70</sup>

Die ebenfalls sehr heterogene soziale Zusammensetzung<sup>71</sup> des Bürgertums zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde durch eine spezifische, „Erwerbsklassen übergreifende“<sup>72</sup> Vorstellung von Bürgerlichkeit kompensiert. Die Vielzahl von Berufs- und Erwerbsklassen einte eine bestimmte Mentalität und Lebensweise. Ein eigenes Wertesystem stiftete Zusammenhalt und das nötige Klassenbewusstsein. Wirtschaftliche Selbstständigkeit, Besitz und Bildung, gesicherte Lebensverhältnisse und die Freiheit von schwerer körperlicher Arbeit genügten allerdings nicht, um als Bürger im engeren Sinn zu gelten. Über diese materiellen Voraussetzungen hinaus erforderte dieses prinzipiell offene, „in seinen Grundzügen aber verbindliche Kulturmodell der Bürger“<sup>73</sup>:

[Eine] ähnliche Art der Lebenshaltung im häuslichen Alltag, im Wohnen, in der Kleidung und im Essen, in der Routine und den Ritualen des täglichen Lebens, aber auch in der Art und Weise der Gestaltung der arbeitsfreien Zeit, des Konsums und des Luxus. Zur bürgerlichen Lebensweise gehörte ein System von gemeinsamen Werten und Normen wie Leistung und Erfolg, Fleiß und Arbeit, Pflicht und Beruf. Sie gründete auf einer rationalen Lebensführung, auf Individualität und Selbstverantwortung, auf Innenleitung und selbstständigem Urteilen, aber auch auf einer hohen Wertschätzung von Familie und Verwandtschaft sowie einer ausgeprägten geschlechtsspezifischen Rollenteilung. Nicht-Erwerbsarbeit der Ehefrau und der Töchter bildete eines der sichtbarsten und wichtigsten Merkmale der bürgerlichen Wohlanständigkeit. Sie demonstrierte nach außen die relative Freiheit der Familie von ökonomischen Zwängen. Man grenzte sich damit gegen unten, insbesondere auch den alten Mittelstand ab, wo die Frauen im Geschäft aktiv

---

<sup>69</sup> Rolf Wolfensberger: Heimatlose. In: Historisches Lexikon der Schweiz. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16093.php> (letzte Einsicht am 25.02.2015).

<sup>70</sup> Ebda.

<sup>71</sup> „Aufgrund statistisch messbarer Kriterien wie Erwerbstätigkeit und Bildung gehörten ein Großteil der Selbstständigen in Handwerk und Gewerbe, die Unternehmer in Industrie und Handel, die freien oder liberalen Berufe wie Ärzte, Rechtsanwälte oder Künstler, die höheren Beamten und leitenden Angestellten sowie die Kapitalrentner dazu. 1888 und 1910 stellten diese sozialen Gruppen rund 16% aller Erwerbstätigen, 1990 - nach starker Abnahme der Selbstständigen, aber hoher Zunahme der leitenden Angestellten und Kader - waren es mit höchstens 18% nur wenig mehr.“ Albert Tanner: Bürgertum. In: Das historische Lexikon der Schweiz (Anm. 57).

<sup>72</sup> Ebda.

<sup>73</sup> Ebda.

beteiligt blieben, und rückte gleichzeitig dem Ideal vornehmer Lebensführung etwas näher.<sup>74</sup>

Das Hauptanliegen dieser sozialen Grenzziehung war jedoch die Abgrenzung zur Arbeiterschaft. Als Wahrer von Geschmack und Sittlichkeit sah sich das Bürgertum nicht nur zunehmend als eigentlichen Träger nationaler Identität (der „gesunde Mittelstand“ galt synonym für das Volksganze)<sup>75</sup>, man stellte das bürgerliche Ideal dem „proletarischen bzw. nivellierten Massenmenschen [...], seinem mangelnden Pflicht- und Verantwortungsbewusstsein“ gegenüber.<sup>76</sup> Durch Ausgrenzung derjenigen, die sich diesen bürgerlichen Wertvorstellungen widersetzen, konsolidierte sich nicht nur der obere Mittelstand. Auch auf parteipolitischer Ebene fanden zwischen 1888 und 1894 die konservativen und liberalen Kräfte des Landes, die tiefgreifende Differenzen, vor allem konfessioneller Natur zu bewältigen hatten, schließlich durch Ausschluss der Arbeiterpartei einen politischen Konsens.<sup>77</sup> Thomas Maissen betont die „modellbildende Lebensweise“ des nun parteipolitisch repräsentierten bürgerlichen Lagers:

Erst in dieser Auseinandersetzung mit einer zusehends ausgegrenzten Sozialdemokratie entstand der „Bürgerblock“ mit einem Klassenbewusstsein, das in der Schweiz letztlich fast alles vereinnahmte, was sich nicht zur revolutionären Arbeiterschaft bekannte. Das war weit mehr als das Wirtschafts- und Bildungsbürgertum von selbstständigen Unternehmern, höheren Angestellten, Beamten, Pfarrern und Angehörigen der freien Berufe (Anwälte, Ärzte), das sich in der Regenerationszeit in Abgrenzung zu den ständisch denkenden „Aristokraten“ in den Hauptstädten gebildet hatte. Auch gegenüber anderen sozialen Gruppen hob es sich durch eine eigentümliche, aber modellbildende Lebensweise ab [...]. [In] der prinzipiellen Offenheit für Aufsteiger, die durch eigene Leistung zu Wohlstand und Ansehen gelangten, prägte das Bürgertum eine liberal-republikanische Grundhaltung, die politisch und kulturell weit über die eigentliche soziale Schicht hinaus anziehend wirkte: auf konservative Patrizier und Bauern, auf Angestellte und im 20. Jahrhundert selbst auf Aufsteiger aus der Arbeiterschaft.<sup>78</sup>

Ein Grund für die Ausgrenzung der sozialistisch gesinnten „Systemfeinde“ lag in der Festigung der inneren Einheit der neufundierten Nation. Die Schaffung eines gemeinsamen Nationalbewusstseins duldet keine Form von Internationalismus. Aus bürgerlicher Sicht galt die Arbeiterpartei als „unschweizerisch“.<sup>79</sup> Jede Art von Internationalismus stand einem gemeinsamen Nationalgedanken im Weg. Erst als die Sozialdemokratische Partei im Zuge der Richtlinienbewegung von 1935 die „Diktatur des Proletariats“ aus dem Parteiprogramm strich und sich zur uneingeschränkten

---

<sup>74</sup> Albert Tanner: Bürgertum. In: Das historische Lexikon der Schweiz (Anm. 57).

<sup>75</sup> Albert Tanner: Mittelstandsideologie. In: Historisches Lexikon der Schweiz. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13791.php> (letzte Einsicht am 25.02.2015)

<sup>76</sup> Albert Tanner: Bürgertum. In: Historisches Lexikon der Schweiz (Anm. 57).

<sup>77</sup> Volker Reinhardt (Anm. 46), S. 105.

<sup>78</sup> Thomas Maissen (Anm. 39), S. 233.

<sup>79</sup> Ebda., S. 232f.

Landesverteidigung bekannte, wurde sie vom „unschweizerischen Feind“ zu einem „politischen Gegner innerhalb derselben demokratischen Grundordnung.“<sup>80</sup>

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts übte die bürgerliche Kultur zunehmend auf breite Bevölkerungsschichten einen „Sozialdisziplinierungs- und Integrationsdruck aus, dem sich diese zusehends weniger entziehen konnten“<sup>81</sup>. Dass von den bürgerlichen Lebensformen eine hohe Attraktivität ausging, zeigen nicht nur die Angestellten, die den neuen Mittelstand bildeten, sondern auch die Arbeiter und Bauern, die trotz geringem Einkommen bürgerliche Ideale, etwa das der nicht erwerbstätigen Hausfrau, anstrebten. Vor dem Hintergrund dieses „Verbürgerlichungsprozesses“<sup>82</sup> und einem Anstieg der Reallöhne, kann die allgemeine Zustimmung zu den bestehenden Verhältnissen, trotz einer Vielzahl an Streiks<sup>83</sup>, als „hoch“ eingestuft werden.<sup>84</sup> Streiks gingen vor allem von rechtlich benachteiligten ausländischen Arbeitskräften aus. Mit 829 Aufständen erreichte die Streiktätigkeit zwischen 1917 und 1920 ihren Höhepunkt.<sup>85</sup> Der Landesstreik von November 1918, bei dem zuerst in Zürich und Winterthur und dann landesweit ein Drittel der Industriearbeiter die Arbeit niederlegt, wurde durch staatlich-militärische Eingriffe beendet. Die Forderungen umfassten unter anderem die sofortige Neuwahl des Parlaments nach dem Proporzsystem, die 48-Stunden Woche und das Frauenstimmrecht.<sup>86</sup> Albert Tanner zufolge blieb „der Gegensatz zwischen den sogenannten bürgerlichen Parteien und der Linken [...] bis in die 2. Hälfte des 20. Jh. die wichtigste Trenn- und Konfliktlinie der schweizerischen Politik“<sup>87</sup>.

Als sich Robert Walser am 3. März 1897 brieflich an Robert Seidel, den Redakteur der *Zürcher Arbeiterstimme*, wandte und nach einer möglichen Anstellung fragte, trat er

---

<sup>80</sup> Thomas Maissen (Anm. 39), S. 257.

<sup>81</sup> Albert Tanner: Bürgertum. Kap. 2.2. In: Historisches Lexikon der Schweiz (Anm. 57).

<sup>82</sup> Ebda.

<sup>83</sup> „Arbeitskonflikte nahmen ab der Mitte der 1880er Jahre stark zu. 1880-1914 zählte man 2416 Streiks – davon allein 1906-07 deren 540 – mit 193 schwereren Polizei- und mit 40 Militäreinsätzen. 1902-12 kamen dazu zehn lokale Generalstreiks, die größten 1902 und 1907 in Genf und 1912 in Zürich.“ Im internationalen Vergleich gilt die Schweiz in dieser Zeitspanne als „streikfreudig“ Bernard Degen: Arbeiterbewegung. In: Das historische Lexikon der Schweiz (Anm. 55).

<sup>84</sup> Den Ausführungen Albert Tanners zufolge erreicht der Verbürgerlichungsprozess erst in der Hochkonjunktur der 1950er und 60er Jahre seinen Höhepunkt. (Albert Tanner: Bürgertum. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Anm. 57). Thomas Maissen zufolge verdoppelte sich das Realeinkommen bereits von 1850 bis 1900 und er stellt fest, dass „die Zustimmung zu den herrschenden Verhältnissen“ unter den im Militärdienst zu Gehorsam angehaltenen Menschen „keine Seltenheit“ war (Thomas Maissen, Anm. 39, S. 227).

<sup>85</sup> Bernhard Degen: Arbeiterbewegung. In: Das historische Lexikon der Schweiz (Anm. 55).

<sup>86</sup> Volker Reinhardt (Anm. 46), S. 107 und Thomas Maissen (Anm. 39), S. 244.

<sup>87</sup> Albert Tanner: Bürgertum. In: Historisches Lexikon der Schweiz (Anm. 57).

damit automatisch in Opposition zu den bürgerlichen Kräften des Landes. Er schreibt: „Kurz gesagt, ich möchte zu gerne, einer Partei dienen, der mein ganzes Herz angehört[.]“<sup>88</sup> Die soziopolitischen Verhältnisse der Schweiz um 1900 forderten es, den Kontrast zwischen dem Bürgerblock und der sozialdemokratischen Systemkritik nicht zu unterschätzen. Das mit der angefragten Anstellung verbundene Bekenntnis zur Partei galt nicht einfach als Alternative, sondern als Abkehr von einem Modell bürgerlicher Lebenshaltung, das Armut als erwünschte soziale Distanz in Kauf nimmt und dessen liberale Ideologie der Einzelverantwortung staatliche Maßnahmen zur Gewährleistung breiter sozialer Absicherung zumindest blockierte. Robert Walser wird seine „politische Tatenlust“<sup>89</sup> auf parteilicher Ebene nicht weiterführen, sondern sich zunehmend distanzieren. Sein Gedicht *Zukunft!*<sup>90</sup>, das er dem Brief an Robert Seidel vom 10. Juni 1897 beilegte, bleibt unveröffentlicht. Trotzdem sind seine Ambitionen für die sozialistische Zeitung als ein biographisch-historischer Beleg seines politischen Problembewusstseins für soziale Konflikte und Missstände zur Kenntnis zu nehmen. Es bleibt weiter zu fragen, wie sich vor dem Hintergrund der spezifischen soziopolitischen Entwicklung der Schweiz eine Opposition zur ideellen und bis zur Wahl von 1914 auch politisch gesicherten Dominanz einer bürgerlichen Vormachtstellung gestaltet. Die Erforschung des politischen Gehalts der Texte von Robert Walser muss sich der Frage stellen, wie die Auflehnung gegen dieses bürgerliche Wertesystem einer „ungeselligen Geselligkeit“<sup>91</sup> gedacht werden kann, wenn sie nicht explizit sozialistisch ist, sondern frei von ideologischen Vorentscheidungen.

### 1.2.2. Individuum und Kollektiv (Der Sturz aus bürgerlichem Glanz)

Das *Historische Lexikon der Schweiz* definiert Armut unter anderem als „Situation der Ohnmacht und gesellschaftlicher Verachtung“<sup>92</sup>. Die Umgangsformen, allen voran die Rituale der Höflichkeit, werden somit lesbar als Ausdruck von Einschätzung und Bewertung der angetroffenen Person und ihrer sozialen Stellung im Moment der Begegnung. Ohnmacht manifestiert sich nicht nur in politischen Geltungsfragen und

---

<sup>88</sup> Markus Bürgi, 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, S. 14f.

<sup>89</sup> Robert Mächler: Das Leben Robert Walsers. (Anm. 2), S. 51f.

<sup>90</sup> Markus Bürgi, Katharina Kerr: Die drei frühesten bisher bekannten Briefe (Anm. 88), S. 22f.

<sup>91</sup> Manfred Hettling, Mario König et al. (Anm. 48), insb. Bürgerlichkeit, S. 230.

<sup>92</sup> Brigitte Schnegg: Armut. In: Historisches Lexikon der Schweiz (Anm. 38).

Mitbestimmung, sondern auch in der Verweigerung der Anerkennung, im Entzug von Beachtung. Nicht-Achtung und Ignoranz sind die strafenden Antworten auf einen äußerlich wahrgenommenen materiellen Mangel. Bewertung von sozialem Ansehen und beruflicher Stellung findet in der Literatur Robert Walsers eine spezielle Formgebung: den Gruß. Die Frage, wen man wie grüßt, wird zur Manifestation impliziter Vorstellungen und Annahmen von gesellschaftlicher Anerkennung und Missgunst, von Rang, Name und Status. Der Gruß kann auch den Entzug all dessen anzeigen. Auf einer hochritualisierten und hochformalisierten Ebene steuert die Art seines Vollzugs den Ausdruck von Wertschätzung. Im Prosatext *Das Bild des Vaters*<sup>93</sup> (EA 1916) wird erzählt, wie sich für den Vater sein Platz in der Gesellschaft veränderte, nachdem er seine Arbeit verloren hatte. Sein beruflicher Misserfolg oder „Sturz aus jeglichem bürgerlichen Glanz“<sup>94</sup> verändert auch die Reaktion der anderen Leute auf ihn.

Nach seinem Mißlingen trat der Vater quasi in eine bescheidene Ecke. Daß die Leute ihn auf der Straße nunmehr nur noch mit recht schlecht verdeckter Mißachtung grüßten, wobei die Hände träge genug zum Hut hinauf gingen, um besten Falles dessen Rand zu streifen, sah er wohl und merkte er deutlich. Trotzdem ging er ruhig seinen Weg, traf da und dort schlichte Leute an, die nicht das geringste an ihm auszusetzen fanden, die gern mit ihm verkehrten, die ihn fühlen ließen, mit was für Gattung von Menschen er in Zukunft hauptsächlich Umgang zu pflegen habe, womit erklärlich gemacht sein mag, daß er sich im stillen sagte, ein Armgewordener gehöre zu allen anderen Nichtbeachteten und Armen.

Die Folgen seines Falles aus dem Ansehen trug er demütig oder, um es genauer zu sagen, mit freundlichem Lächeln[.]<sup>95</sup>

Die Art des Grußes signalisiert die Veränderung: Durch den beruflichen Misserfolg des Vaters fällt er unter den Mitbürgern in Ungnade. Der „Armgewordene“ bezahlt seinen sozialen Abstieg mit der Einbuße seiner gesellschaftlichen Anerkennung, er zählt fortan zu den „Nichtbeachteten“. Im Gruß als sozialer Praxis wird diese Veränderung im Umgang mit dem plötzlich erwerbslosen Familienvater ablesbar. „Die Folgen seines Falles aus dem Ansehen“<sup>96</sup> zeigen ihm seinen zukünftigen Platz im gesellschaftlichen Ganzen. Dieser Platz wird dem Individuum vom Kollektiv zugewiesen und in der Art des Grußes wiederholt besiegelt und bestätigt.

Wie sehr der Beruf einer Person und der damit verbundene Erfolg das Maß an Anerkennung und Ansehen bestimmt, mit dem das Kollektiv den allgemeinen gesellschaftlichen Nutzen eines Individuums honoriert, verdeutlicht auch eine andere, von Walser vielzitierte Erzählung. In der Erzählung *Das Erdbeerimareili* von Jeremias

---

<sup>93</sup> Robert Walser: *Das Bild des Vaters*. GW, Bd. III, S. 278-298.

<sup>94</sup> Ebda., S. 289.

<sup>95</sup> Ebda., S. 291.

<sup>96</sup> Ebda.

Gotthelf<sup>97</sup> wird auf anschauliche Weise verdeutlicht, wie die Eingliederung einer alleinerziehenden Mutter in die Gesellschaft nur über die regelmäßige Ausübung einer einträglichen, allgemeinen Nutzen bringenden Arbeit vonstattengeht. Als die arme Witwe und Mutter durch Zufall das Lismen, Nähen und Zuschneiden als mageren Brotberuf entdeckt,<sup>98</sup> kann sie sich dadurch gerade noch ein „kümmerlich Leben“<sup>99</sup> verdienen. Da ihr die Arbeit allerdings nicht von einem Meister oder einer Meistersfrau gelehrt wurde, wird sie nicht geschätzt.

Sie verdiente damit Geld, wenig zwar, denn die Leute schätzten das Geld höher als die Arbeit, dafür gaben sie dann aber auch ihre Produkte wohlfeil ab. Sie verdiente aber nicht bloß Geld mit der Arbeit, sondern auch die Teilnahme der Menschen, sie ward ein lebendig Glied in der Kette der Bewohner; sie lebte nicht bloß im Tschaggeneigraben, sondern sie gehörte dazu und tat was darin.<sup>100</sup>

Ihre wenig Geld einbringende Arbeit bewirkt für die alleinerziehende Mutter lediglich ein „Dazugehören“. Durch ihr Tätigsein erkämpft sie sich ein grundsätzliches Maß an Respekt, die „Teilnahme“ der Menschen. Erst als sie „an einem schönen Sonntag nach Johanni“<sup>101</sup> das Geschäft mit den Erdbeeren entdeckt, wobei ihr die Kinder hilfreich zur Hand gehen, wird ihr Tun auch mit Wertschätzung und Ansehen honoriert:

Das war der Anfang eines recht guten Verdienstes. Von da an hieß die Witwe die Erdbeerifrau und war gewissermaßen angesehen und gern gesehen im Lande. Der Tschaggeneigraben, und was dazu gehörte, war eine rechte Schatzkammer voll Erdbeeren, und schöner Erdbeeren. Die Erdbeerigwinner machten einander nicht Plätzen ab, die Erdbeerifrau hatte keine Konkurrenten, man gönnte ihr den neuen Verdienst und ließ sie machen.<sup>102</sup>

Die Eingliederung in die Gesellschaft bringt der Witwe einen neuen Namen: „Von da an hieß die Witwe die Erdbeerifrau“. Die neue Arbeit, die ein gutes Auskommen einbringt, wird von der nutznießenden Umgebung mit einem Namen belohnt. Er leitet sich ab von der Funktion, die die Frau im gesellschaftlichen Ganzen ab nun besetzt und bewerkstelligt. Ansehen und Wohlwollen sind die Folge. Mit dem Namen wird ihr also zugleich auch ein Platz zugesprochen und zugewiesen. Sie überträgt diesen Namen, wie auch den sozialen Status auf ihre Tochter – beziehungsweise übertragen die Lebensbedingung, das Milieu, diesen Namen auf das Kind.

---

<sup>97</sup> Jeremias Gotthelf: Das Erdbeerimareili. Sämtliche Werke in 24 Bänden. In Verbindung mit der Familie Bitzius. Hg. von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Hier Bd. 21. Kleine Erzählungen. Sechster Teil. Bearbeitet von Hans Bloesch. Erlenbach, Zürich: Eugen Rentsch: 1927, S. 5-53.

<sup>98</sup> Ebda., S. 10.

<sup>99</sup> Ebda., S. 11.

<sup>100</sup> Ebda.

<sup>101</sup> Ebda., S. 12.

<sup>102</sup> Ebda., S. 13.

Sowohl für den Vater im Prosastück *Bild des Vaters* als auch für die Mutter des Erdbeerimareili gilt der Beruf als Garant der gesellschaftlichen Stellung. Mit dem Beruf steht und fällt das bürgerliche Ansehen. An der untersten Stufe stehen die Armen und darum Nichtbeachteten, die, wie uns die Geschichte der Erdbeerifrau zeigt, zumeist auch die Namenlosen sind. Rang und Namen scheinen miteinander einher zu gehen. Ihre Zuschreibung vollzieht sich in der Opposition von Kollektiv und Individuum, zwischen den Leuten auf der Straße oder im Tschaggeneigraben und dem oder der Einzelnen. In der Opposition von Kollektiv und Individuum wird nun die Kleidung zur Mittlerin des ersten Eindrucks, der alle weiteren Reaktionen und Folgen festzulegen vermag. Man liest sie als Indikator von Reichtum oder Armut, als sicheren Beleg sozialer Herkunft.

Die folgenden zwei Textbeispiele verdeutlichen, wie dem sozialen Umfeld die Kleidung des Einzelnen zum Distinktionsmerkmal und die damit verbundene äußere Erscheinung zum Anlass innerer Zuschreibungen gereicht; wie also Anzug und Charakter zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Der Text *Würzburg*<sup>103</sup> von Robert Walser beginnt wie folgt:

Um die und die Zeit, d.h. vor etlichen Jahren, reiste ich, wie ich glaube, eines schönen Tages im Sommer zu Fuß von München nach Würzburg. Ein flinker, dummer, unerfahrener, junger Mensch flog da nur so dahin, nämlich ich selber.<sup>104</sup>

Der namenlose Protagonist begibt sich auf eine Wanderung und beschließt unterwegs einem alten Bekannten namens „Dauthendey“<sup>105</sup> einen Besuch abzustatten. Die zeitliche Verortung des Geschehens ist bestimmt unbestimmt, die beiden bestimmten Artikel („um die und die Zeit“) verweisen auf die Konkretheit des Zeitpunktes, geben ihn aber nicht Preis, sondern verdoppeln ihn stattdessen. Die Verdoppelung ist aber aufgrund des einleitenden Tonfalls und der stehenden Phrase kaum zu hören. Die Satzparenthese „wie ich glaube“ verunsichert diesen einleitenden Satz zusätzlich auf einer anderen Ebene als die bestimmte Unbestimmtheit<sup>106</sup> der Zeitangabe. Sowohl der Umstand einer Reise zu Fuß als auch die „Schönheit“ des Reisetages büßen an Selbstverständlichkeit ein. Als unbeschwerte Einleitung sind diese eröffnenden Worte nur um den Preis der Vagheit zu genießen, denn jede Form von Gewissheit wird bereits zu Beginn der Erzählung verabschiedet. Man muss als Leser der Erzählinstanz folgen darin, dass sie *explizit* glaubt

---

<sup>103</sup> Robert Walser: *Würzburg*. GW, Bd. III, S. 35-50.

<sup>104</sup> Ebd., S. 35.

<sup>105</sup> Als Vorbild der Figur dürfte der in Würzburg geborene Schriftsteller Maximilian Albert Dauthendey (1867-1918) gedient haben. Siehe die Anmerkungen zu *Würzburg* in GW, Bd. III, S. 448.

<sup>106</sup> Beweglichkeit („change“) als poetologisches Prinzip und Zeichen der Modernität. Vgl. George C. Avery: *Das Ende der Kunst. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa*. Schweizer Monatshefte, 48. Jg., Nr. 3, Juni 1968, S. 288-305.

anstatt um die Wahrheit der Erzählinhalte zu jeder Zeit und an jeder Stelle des Textes *implizit* zu wissen. Man folgt dem Aufbruch in die Ungewissheit. Das äußere Erscheinungsbild des Protagonisten stimmt mit dem Ziel seiner Tätigkeit überein, er trägt einen Wanderanzug.

Der Wanderanzug, den ich trug, hatte gewissermaßen süditalienisches Aussehen. Es war eine Sorte oder Espresso Anzug, mit dem ich mich in Neapel zu meinem Vorteil hätte sehen lassen können. Im wohldurchdachten, wohlabgemessenen Deutschland schien er jedoch mehr Argwohn als Vertrauen und mehr Ab- als Zuneigung zu erwecken. Wie war ich mit dreiundzwanzig keck und phantastisch.<sup>107</sup>

Die *erwartete* Reaktion des deutschen Publikums vorwegnehmend bestätigt schließlich der Bekannte „Dauthendey“ dem Ich-Erzähler noch vom Bett aus mit seinen begrüßenden Worten den Auffälligen Eindruck seiner Wanderkleidung und weiß großzügiger Weise diesem Umstand Abhilfe zu schaffen.

[...] Er lag noch friedlich im Bett. Als er mich sah, lachte er.

„Wie sehen Sie aus!“ rief er mir mit lauter Stimme zu, und indem er aus dem Bett aufstand und sich mit sehenswerter Sorgfalt ankleidete, sagte er mir, was ich sogleich hier mitteilen werde, und richtete folgende kluge Rede an mich:

„Viel zu abenteuerlich, mein Lieber, ist Ihr Aufzug. Warten Sie, ich will gleich nachschauen. Sie müssen sich hier bei mir jetzt sogleich anders anziehen; denn mit Kleidungsstücken, wie die sind, die Sie da anhaben, spaziert man in Arkadien oder in irgendwelchen sonstigen eingebildeten Ländern, keineswegs aber in der Wirklichkeit und in unserer gegenwärtigen Zeit herum. Sie müssen die Zeit, in der Ihnen gegönnt ist zu leben, besser begreifen lernen. Abenteuerlich können Sie in Ihrem Innern nach Lust und Belieben sein.<sup>108</sup>

In seiner Rede fortfahrend, rügt er die Fahrlässigkeit des Wanderers, seine abenteuerliche Natur und das Faktum, dass er die Verfassung seiner Seele zu sehr durch seine Kleidung zur Schau zu stellen. Dieser Umstand würde den Unmut der Leute erwecken und sie gegen ihn aufbringen. Dauthendey fährt fort:

Sie lassen Ihre Innerlichkeit, Ihre Verfassung, Ihre Seele allzudeutlich merken. Es beliebt Ihnen, auf offener Straße Ihre Phantasien und Träumereien vorzuzeigen. Das ist unklug. Sehen Sie! Hier ist ein Anzug, den Sie ruhig jederzeit tragen können, ohne daß Sie Anstoß erregen. Wozu überall auffallen, wo Sie doch ganz gewiß in keiner Hinsicht auffällig sein wollen. Sie sind ohne Zweifel nur auffallend ungeschickt, und weil Sie dies sind oder zu sein scheinen, so werden Sie mir erlauben, Ihnen kurz einigen diesbezüglichen Unterricht zu erteilen.<sup>109</sup>

Die Kleidung des Wanderers gilt also hier als Ausdruck seiner Phantasien und Träumereien, als äußerer, sichtbarer Spiegel seiner Innerlichkeit. Zwischen Sein und Schein entscheidet man sich nicht. Um kein Aufsehen zu erregen, rät Dauthendey dem Wanderer, diese Einstellungen zu verbergen, und tatsächlich bleibt die „achtungsvolle“

---

<sup>107</sup> Robert Walser: Würzburg. GW, Bd. III, S. 36.

<sup>108</sup> Ebda., S. 41.

<sup>109</sup> Ebda., S. 42.

Reaktion auf den nun gut gekleideten Herren Wanderer, der sich in der geborgten Kleidung des Freundes vorkam „wie ein Prinz“, nicht aus. Mit der „neuen Ausstaffierung“<sup>110</sup> ändert sich allerdings nicht seine innere Verfassung oder gar Seele, sondern nur sein Benehmen. Das Benehmen ist somit die Fortführung einer der Kleidung entsprechenden Haltung und Gestik. Sie ist ebenso ein Kostüm und ebenso geborgt, wie die Kleidungsstücke des Freundes. Es spricht der Wanderer:

In der Tat gingen wir zusammen in guter und heiterer Stimmung auf die Straße, wo im schönsten Sommerwetter, das uns lustig anlächelte, zahlreiches Publikum hin- und herprominierte. In meiner neuen Ausstaffierung kam ich mir wie ein Prinz vor, womit ich verständlich zu machen versuche, daß ich mich beinahe wie neu geboren fühlte. Zwar engte und klemmte mich der hohe elegante Kragen ein wenig ein; den Grundsätzen des Schicklichen und den Erfordernissen des Tonangebenden brachte ich jedoch das gewiß nicht ungeheure Opfer gern und verzichtete auf einen Bruchteil persönlichen Wohlbefindens oder Bequemlichkeit mit Vergnügen. Es war der erste steifgebügelte Kragen, den ich im Leben trug. Da sich mein Benehmen fast augenblicklich den hübschen Sachen, die ich die Ehre hatte zu tragen, gehorsam anpaßte, so wurde ich von allen Seiten her mit sozusagen achtungsvollen und gütigen Augen beaugapfelt und angeguckt, was mich durchaus nicht unbedingt in schlechte Laune setzen mußte.<sup>111</sup>

Das Täuschungsmanöver scheint zu gelingen. Man erfährt erst später, dass der Wanderer auch über einen Hut verfügte, den er zu der geliehenen Kleidung sich ausnimmt zu tragen. Sein „Stroh- und Vergnügungs- oder vornehmer Sommer- und Landaufenthaltshut“ glich einem „Wegknechtshut“, der Freund versicherte aber dem verkleideten Wanderer, dass ihm „der betreffende Hut sitze, harmoniere und passe“<sup>112</sup>. Obwohl der Wanderer ein Hut-Träger ist, bedarf es der Verkleidung, um für einige Zeit die Gunst und das Ansehen des prominierenden Publikums zu erlangen, also eine vorübergehende Verwandlung zu einem gesellschaftlich angesehenen Individuum zu erwirken. Nach acht Tagen verlässt der Wanderer Würzburg und auch seinen „Lehrmeister, Freund und freundlichen Gönner“<sup>113</sup>, der ihm, verständnisvoller Weise, zwanzig Mark für die Fahrt nach Berlin gibt.

Ein anderer namenloser Protagonist begibt sich eines frühen Morgens im Herbst auf eine Wanderung. Der Beginn des Prosatextes *Die Tante* erinnert an die temporale Einbettung der Aufbruchssituation in der Würzburg-Geschichte. Die Deixis wechselt hier vom Tempus zum Kausalverhältnis:

Unter den und den Voraussetzungen und Umständen lief ich eines frühen Morgens im Herbst aus dem Städtchen, wo ich bestens in Stellung gewesen war, munter fort.

---

<sup>110</sup> Robert Walser: Würzburg. GW, Bd. III, S. 44.

<sup>111</sup> Ebda., S. 43f.

<sup>112</sup> Ebda., S. 44.

<sup>113</sup> Ebda., S. 43.

Zweierlei Dinge sind mir dabei lebhaft in Erinnerung geblieben: das prächtige Wetter und die Säuberlichkeit der Landstraße. Mein Anzug bestand in einer jägergrünen Hose und einem blauen und weißen Kittel. Letzterer würde eigentlich besser für den Sommer gepaßt haben; ich habe es jedoch in solchen kleinen Sachen nie genau genommen. Wandern, was bist du für eine helle, lichtblaue Freude!

Ich sprang fast mehr, als daß ich ging; mein Gehen war mehr ein Davonschweben als ein regelrechtes, festes, schwerfälliges Marschieren. Allerlei Landleute begegneten mir auf der schönen Straße, Bauern und Bäuerinnen. In die fröhliche Straße war ich förmlich verliebt.<sup>114</sup>

Der wandernde Protagonist ist also zu dünn gekleidet, was bedeutet, dass er vor Kälte nicht geschützt ist. Ausgehend von der „Säuberlichkeit der Landstraße“ kommt er auf sein äußeres Erscheinungsbild zu sprechen, das eine Frau im Garten eines stattlich-wohlhabenden Dorfes nicht davon abhält, ihn zu grüßen.

Aus einem Garten heraus grüßte mich eine nette, hübsche Frau; ich hätte ein Grobian sein müssen, wenn ich sie nicht wiedergegrüßt und –beehrt haben würde. Zum Glück entpuppte ich mich aber nicht als Grobian und Flegel, sondern als Mensch von Sitte, etlicher Manierlichkeit und einiger guter Erziehung.<sup>115</sup>

Auffällig ist zudem der besondere Gang des munter Fortgelaufenen, der eher einem „Davonschweben“ und weniger einem Marschieren gleicht, der also das Leichte gegenüber dem Schweren favorisiert und über jede Form der Regelmäßigkeit und auch der Folgsamkeit mit Leichtigkeit hinwegstreicht. Der Marsch gilt zudem beim Militär als rhythmisiert-disziplinierende Gangart. Der Wanderer verweigert das Regelrechte und Feste, zugleich fehlt es ihm aber nicht an Sitte und guter Erziehung, wie sein Wiedergrüßen demonstrativ verdeutlichen soll. Ich werde an anderer Stelle auf diese zentrale Opposition der Gangarten, über die sich das leichtfüßige Spazieren als ‚Königsdisziplin‘ erhebt, am Ende des I. Teiles noch zu sprechen kommen.

Die Landstraße führt den Protagonisten in ein Städtchen, wo er seine Cousine und seine Tante antrifft, und nun wird deutlich, dass die farbliche Kodierung seines Anzugs das Kostüm des Räubers nicht nur in Erinnerung ruft, sondern dass der Text diese im grün-blauen Gewand angedeutete Korrelation sogar expliziert. Der „Putz“ der Häuser tritt mit dem „Putz“ des Wanderers in scharfen Kontrast. Die sich ärmlich ausnehmenden Wanderkleider bekommen vor dem Hintergrund der prächtigen Häuser den Anschein eines Räuberkostüms, das nur im besten Fall auf eine theatrale Verkleidung verweist.

Gegen Mittag betrat ich ein Städtchen. Alles war so schön und fein herausgeputzt darin, alles glänzte und fächelte sonntäglich, träumerisch-feierlich, derart, daß ich mir im besagten Wanderkleid fast wie ein Räuber, wie eine Art Rinaldini erschien. Stieß nicht eine hübsche junge Dame, als sie an mir vorübergehen wollte, einen

---

<sup>114</sup> Robert Walser: Würzburg. GW, Bd. III, S. 21.

<sup>115</sup> Ebd., S. 23.

leisen Schreckensschrei aus, und erwies sich das Mädchen etwa nicht als meine Cousine? Freilich!

Es gab ein Grüßen, Ausfragen, Lachen. Hierauf zog sie mich in ihr Elternhaus hinein, wo ich vor ihre Mutter, meine Tante, gestellt wurde. Dann gab es ein großes Mittagessen.<sup>116</sup>

Was den Landleuten auf der Landstraße gar nicht auffällt und die nette, hübsche Frau im Garten eines Dorfes nicht abhält zu grüßen, nämlich der Anzug des Wanderers, eben das versucht die Tante kurz vor dessen Abschied zu ändern. Sie bietet ihm einen neuen, besseren Anzug an, da seiner „doch wohl nicht mehr so recht als die Spitze des Passenden und Gebräuchlichen angeschaut und betrachtet werden könne.“<sup>117</sup> Doch der Protagonist lehnt das Angebot ab, der Anzug passe ihm „herrlich“<sup>118</sup>. Sein Entschluss ist definitiv und er hält eine Rede, in welcher er seinen Anzug als Stück seines eigenen Wesens vor der Tante verteidigt.

[A]ber sehen Sie, dieser wunderliche Anzug ist ein Stück meines eigensten Wesens, und wenn er nun auch ein wenig närrisch, toll und dumm aussieht, so kann das ja ganz und gar nichts schaden.<sup>119</sup>

Als Wanderer beansprucht er vor sich selbst „passend“ gekleidet zu sein und nicht vor dem Kollektiv, das den Anspruch des Gebräuchlichen verkörpert und normiert. Authentizität gilt als der neue Maßstab dieser selbstbestimmten Herrlichkeit, die das scheinbar Närrische, Tolle, Dumme, ja sogar das Räuberische miteinschließt. Der Wanderer fährt fort:

Ein Mensch habe den Mut sich zu geben und zu tragen, wie er einmal ist. Da ich einmal selber wie mein Äußeres bin, so lügt wenigstens mein Kleid nicht, und wenn irgend jemand bei meinem Anblick sich denkt, daß ich sicherlich ein merkwürdiger Geselle sei, nun, so mag er meinetwegen recht haben. Was kann mich das weiter kümmern? Besten und schönsten Dank immerhin, daß Sie mich neu haben ausstatten wollen.<sup>120</sup>

Die feurige Ansprache des namenlosen Protagonisten warnt uns also davor, durch die Betonung der Kostümierung und Verkleidung eine Korrelation von außen und innen, von äußerem Erscheinungsbild und innerer Einstellung, von Kleidung und Träumen, völlig zu negieren. Die spezielle, ärmlich anmutende Kleidung dieser namenlosen Wanderer verdeckt ihren Charakter eben nicht, wie es Verkleidungen tun. Darum macht es keinen Sinn, ein Wesen dahinter zu suchen. Vielmehr tragen sie durch die Kleidung ihre unkonventionelle Persönlichkeit, oder besser, ihre persönliche Unkonventionalität

---

<sup>116</sup> Robert Walser: Die Tante. GW, Bd. III, S. 25.

<sup>117</sup> Ebda.

<sup>118</sup> Ebda.

<sup>119</sup> Ebda.

<sup>120</sup> Ebda., S. 26.

sichtbar zur Schau. Vor dem Hintergrund des Wohlstands, also dem Putz der höher gestellten Damen und Herren, wo Benehmen zu Charakter naturalisiert wird sowie das Schickliche und Ansehnliche von einer Norm geregelt ist, wo das Auffällige bestenfalls noch modisch ist, kontrastiert der Anzug der Wanderer als ärmlicher Aufzug als fehl am Platz.

Langsam wird deutlich, warum sich der Anzug des Räubers im textuellen Gefüge so auffällig ausnimmt. Wäre er nicht auch ein Kostüm, dann wäre er ein Armutszeugnis. Die Verkleidung verbirgt keine dahinterstehende Figur, sondern sie ermöglicht es dem Namenlosen, von den Rändern der Gesellschaft in sie einzuwirken und mitzuspielen.

„[N]ärrisch, toll und dumm“ auszusehen, könne „ja ganz und gar nicht schaden“<sup>121</sup>, meint der Protagonist zur Tante, denn er erkennt diese Eigenschaften als Teil seines Wesens an und sieht ihren Ausdruck somit als angemessen. Zumindest tut er so, als ob. Der Schluss von Äußerem auf Inneres zitiert die Logik des Ausschlusses, welche ärmliche Kleidung als Ausdruck von Faulheit und Unwillen zur Arbeit und wirtschaftlichen Misserfolg als individuelle Nachlässigkeit, vielleicht sogar als Strafe Gottes, ansieht. Diese bruchlose Gleichung im Trugschluss von Besitzverhältnis und daran geknüpfte Ehre wird im Text sowohl provoziert als auch unterlaufen. Während der Protagonist des Textes *Die Tante* sein äußeres Erscheinungsbild als Spiegelbild seines Wesens verteidigt, also sehr wohl eine Gleichung von außen und innen beansprucht, beschreibt der Protagonist aus dem Text *Würzburg*, wie sich mit dem Wechsel zu vornehmer Kleidung auch sein Benehmen verändert. Diese nur oberflächliche Veränderung scheint die Identitätshypothese zwischen Kleidung und Einstellung indirekt zu betonen, sie nimmt ihr aber zugleich auch die Verbindlichkeit. Das Benehmen bleibt vom Charakter entkoppelt. Es bleibt Teil einer Kostümierung.<sup>122</sup> Diese gegenläufigen Tendenzen scheinen sich im Verwirrspiel von Schein und Wirklichkeit, Verstellung und Wahrheit verlieren zu wollen. Letztlich, so denke ich, artikuliert sich in der Summe der Widersprüchlichkeiten die Warnung, sich im Rückschluss des angetroffenen Erscheinungsbildes auf eine dahinterstehende, unumstößliche Wesenheit nie zu sicher zu sein. Das Dreiecksverhältnis von Kleidung, Kostümierung und Wesen einer Figur gleicht einem herausfordernden Vexierspiel: Schließt man von der Kleidung des Räubers auf sein Wesen, drängt sich das Kostüm dazwischen, nimmt man das Kostüm zum Ausgangspunkt und verneint mit der „richtigen“ Kleidung auch einen dahinterstehenden Charakter,

---

<sup>121</sup> Robert Walser: *Die Tante*. GW, Bd. III, S. 25.

<sup>122</sup> Zu Kostümierung und Maskierung vgl. Marion Gees: *Schauspiel auf Papier* (Anm. 17), S. 66-89.

meldet sich das Wesentliche im Erscheinungsbild zu Wort und fordert seinen Tribut. Das Kostüm behauptet dann wieder eine besondere Eintracht mit dem Wesen der Figur und ist nicht mehr so sehr eine Verkleidung, wie sie es zu Beginn des Gedankenexperimentes gewesen ist. Denn die Verkleidung hat an dieser Stelle bereits ihre Beliebigkeit eingebüßt und ist als Setzung in ihrem scheinbaren So-Sein zur Kenntnis zu nehmen.

### 1.2.3. Leistungsstreben und Genügsamkeit

Die Protagonisten aus den beiden Prosastücken *Die Tante* und *Würzburg* verbindet der gemeinsame Boden unter ihren Füßen, nämlich die Landstraße. Ihr äußeres Erscheinungsbild entspricht ihrer Beweglichkeit; es ist unzulänglich, wie es die Möglichkeit zum jederzeitigen Aufbruch den Bedingungen abverlangt. Ihr plötzliches Fortlaufen, vielleicht sogar aus „sicherer Stellung“, verschwindet hinter der Kleidung der Wanderer. Auch die Novellen und Romane von Gottfried Keller handeln von vergleichbaren Problemen und beschreiben sehr präzise die Identifikations- und Selbststilisierungsstrategien des Bürgertums, die auf einer grundsätzlichen Koppelung von Besitz und Ehre beruhen.<sup>123</sup> Zum Beispiel wird die idyllische Friedfertigkeit der Leute von Seldwyla als Illusion entlarvt, indem ihnen der Preis ihrer Lebensführung und das daran gebundene Unrecht nicht zuletzt in der Gestalt einiger geschädigter und gescheiterter Figuren permanent vorgeführt wird, denen das Existenzrecht innerhalb der Besitzenden versagt ist.<sup>124</sup> Nicht nur Gottfried Keller, sondern auch der von Walser vielzitierte Jeremias Gotthelf bringt in seinen Texten die Unheil generierenden Koppelung von Besitz und Ehre zum Ausdruck. Eine besondere Rolle spielt hierbei das „Nicht-Rentable“.<sup>125</sup> In Gotthelfs Text *Das Erdbeerimareili* ist das ziellose Umherwandern als Nutzlosigkeit verrufen; es wird nicht gern gesehen. Als die Erbeerifrau beschließt, ihre Tochter in den Wald zu begleiten, täuscht sie eine Arbeit vor, denn müßiges Spaziergehen gilt als unschicklich: „Die Mutter konnte es [ihr Kind,

---

<sup>123</sup> Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla*. Erzählungen. Hg. von Bernd Neumann. Stuttgart: Reclam 1993. Vgl. *Tradition als Provokation*. Gottfried Keller und Robert Walser. Hg. von Ursula Amrein, Wolfram Groddeck und Karl Wagner. Zürich: Chronos 2012.

<sup>124</sup> In der Erzählung *Romeo und Julia auf dem Dorfe* ist beispielsweise der hinkende Geiger ohne Taufschein der fleischliche Beweis für bäuerliches Unrecht. In: Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla* (Anm. 123), S. 65-140.

<sup>125</sup> Karl Wagner: *Lust am Dienen? Zu einem Motiv-Komplex im Werk Robert Walsers*. In: *Gedankenspaziergänge mit Robert Walser*. Hg. von C. Arthur M. Noble: Bern et al.: Peter Lang 2002, S.305–322, insb. S. 305.

K.K.] nicht mehr halten und ging mit ihm, las aber, weil es sich für eine Frau nicht schickt, müßig spazieren zu gehen, Holz auf und brach Reckholderschützling ab.“<sup>126</sup>

Auch der Protagonist aus dem Prosastück *Der Spaziergang*<sup>127</sup> ist sich über den Eindruck von Müßiggang und Faulheit bewusst, den seine Wanderungen in den angetroffenen Arbeitern und anderen Erwerbstätigen hervorrufen.

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. [...]

Eine Arbeiter-gefüllte Metallgießerei verursacht hier links vom Landschaftsweg auffälliges Getöse. Bei dieser Gelegenheit schäme ich mich aufrichtig, daß ich nur so spaziere, wo viele andere schufteten und schaffen. Allerdings schufte und arbeite dann ich vielleicht zu einer Stunde, wo alle diese fleißigen Arbeiter ihrerseits Feierabend haben und ausruhen.

Beiläufig ruft mir ein Monteur zu: „Du spazierst wieder einmal, wie mir scheint, am hellen Werktag.“ Lachend grüße ich ihn und gebe mit Freuden zu, daß er recht hat.<sup>128</sup>

Sein Aufbruch geschieht ebenso plötzlich<sup>129</sup> wie jener der anderen Wanderer aus *Würzburg* und *Die Tante*. Selbstbewusst behauptet er in einem Gespräch mit einem „hohen, respektablen Steuerbeamten“<sup>130</sup>, der ihm unterstellt, über ein nicht unbeträchtliches Vermögen zu verfügen, dass er gerade durch sein Spazieren womöglich mehr arbeite als alle anderen. Aus der Rede an den Steuereintreiber erfahren wir, dass er kaum Geld besitzt, kein Sonntagskleid, und dass er beharrlich am Spazieren als wesentliche Voraussetzung seines Berufes festhält. Es spricht der namenlose Spaziergänger und Hutträger:

Ihnen ist offenbar eingefallen, zu glauben, daß ich über vielerlei Einkünfte verfüge. Ich fühle mich jedoch genötigt, diesem Glauben, wie allen derartigen Vermutungen höflich aber entschieden entgegenzutreten und die nackte, schlichte Wahrheit zu sagen, die auf alle Fälle lautet, daß ich überaus frei von Reichtümern, dagegen aber vollbehangen von jeder Art Armut bin, wovon Sie gütig Vormerkung nehmen wollen.

Sonntags darf ich mich auf der Straße kaum blicken lassen, weil ich kein Sonntagskleid habe. [...] Ich habe einige Bücher geschrieben, die aber leider nicht den geringsten Anklang beim Publikum fanden. [...]

Bürgerliche Stellung, bürgerliches Ansehen usw. besitze ich keineswegs, das ist sonnenklar. Einem Menschen wie mir gegenüber scheinen nicht die mindesten Verpflichtungen zu existieren. Lebhaftes Interesse für schöne Literatur ist überaus spärlich vertreten.<sup>131</sup>

---

<sup>126</sup> Jeremias Gotthelf: *Das Erdbeerimareili* (Anm. 97), S. 22f.

<sup>127</sup> Robert Walser: *Der Spaziergang*, GW, Bd. III, S. 209-277.

<sup>128</sup> Ebd., S. 209, 219.

<sup>129</sup> Zum Topos des plötzlichen Aufbruchs vgl. Sabine Eickenrodt: *Plötzlicher Spaziergang. Der Aufbruch als Topos einer literarischen Bewegungsform bei Kafka und Walser*. In: *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*. Hg. von Hans Brittnacher et al.: Köln et al.: Böhlau 2008, 43-60.

<sup>130</sup> Robert Walser: *Der Spaziergang*, GW, Bd. III, S. 249.

<sup>131</sup> Ebd., S. 249f.

Das Spazieren wird in Folge als unabdingbare Voraussetzung für literarische Produktivität gesetzt und verdeutlicht.<sup>132</sup> Bürgerliches Ansehen scheint mit dieser Form der Lebenshaltung nicht kompatibel zu sein. Hinter dieser Produktionsästhetik verbirgt sich das Verständnis einer anderen Art von Arbeit, die sich nicht an geregelte Zeiten hält, die sich an überhaupt keine Form der Regelmäßigkeit zu halten scheint, als an die eigens geschaffenen (vergleichbar mit den Ansprüchen einer Autonomieästhetik). Der Protagonist, der sich zunehmend als Künstler zu erkennen gibt, muss sich gegen die Anschuldigungen von Faulheit und Müßiggang wehren; stolz behauptet er für sich diesen anderen Begriff von Arbeit:

Wissen Sie, daß ich hartnäckig und zäh im Kopf arbeite und oft vielleicht im besten Sinne tätig bin, wo es den Anschein hat, als ob ich ein gedankenlos wie arbeitslos im Blauen oder Grünen mich verlierender, saumseliger, träumerischer, träger, schlechten Eindruck weckender Erztagedieb und Mensch ohne Verantwortung sei? [...]

Kurz und gut: Ich verdiene mein tägliches Brot durch Denken, Grübeln, Bohren, Graben, Sinnen, Dichten, Forschen, Untersuchen und Spazieren so sauer wie irgendeiner.<sup>133</sup>

Das Spazierengehen mag für manche als Ausdruck von Faulheit, Müßiggang oder gar Reichtum gelten. Verstanden als die Basis literarischer Produktion ist es aber als Arbeit zu verstehen, die nicht minder Anstrengung und besondere Aufmerksamkeit im Vollzug erfordert.<sup>134</sup> Je nachdem, welcher Maßstab und welches Wertesystem an die Wanderungen des namenlosen Protagonisten gelegt werden, entscheidet sich, ob die Aktivität als Tätigkeit oder Untätigkeit, als Kunst oder Nutzlosigkeit gewertet wird. Wenn sich die Figuren in den Texten von Robert Walser also für oder gegen den Müßiggang wie auch über den Wert desselben aussprechen, muss darauf geachtet werden, welcher gesellschaftliche Maßstab als Basis ihres Urteils vorausgesetzt wird.

Darum soll nun gefragt werden, vor welchem Hintergrund es gilt, das Spazieren und Wandern, das viel mehr ist als harmlose Naturbetrachtung und Naturgenuss, zu verteidigen. Wie gestaltet sich das Feindbild, der bürgerliche Habitus, gegen den man das gehende Denken, das progressive Nachsinnen, das fachmännische Grübeln, Bohren, Graben, Dichten und Forschen – kurz das Spazieren – behaupten muss? Wie sieht er aus,

---

<sup>132</sup> Robert Walser: Der Spaziergang, GW, Bd. III, S. 255. Claudia Albes sieht in der „nicht-teleologischen Reihung von Ereignissen“ einen Bezug zur Poetologie der Frühromantik. Vgl. Claudia Albes: Erzählerische Durchquerung fremder Texträume: Robert Walser „Der Spaziergang“ (1917). In: Dies.: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen, Basel: Francke 1999, S. 221–270, insb. S. 258.

<sup>133</sup> Robert Walser: Der Spaziergang, GW, Bd. III, S. 253 und 255.

<sup>134</sup> Zum Verhältnis von „Arbeit“ und „Spazierengehen“ vgl. Guido Stefani: Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser. Zürich et al.: Artemis 1985, insb. S. 28-43.

der Horizont, vor dem sich die Spaziergänger als stille Rebellen erheben und allein durch ihre Beweglichkeit und Leichtigkeit einen widersetzlichen Akt der Provokation zu setzen vermögen? Mit Verweis auf die Ausführungen im historischen Abriss, die soziale Frage, das Bürgertum und sein Wertesystem, sei hier ein besonderer Faktor herausgegriffen: die Zeit. Die Spaziergänger widersetzen sich mit ihren Wanderungen und der literarischen ‚Verwertbarkeit‘ ihrer Tätigkeit dem modernen, ökonomischen Prinzip der Zeiteinteilung. Thomas Maissen verweist auf die Veränderungen im Verständnis von Zeit, die mit der Industrialisierung sowohl die städtische als auch die ländliche Bevölkerung erfassen:

Die Industrialisierung veränderte das Verhältnis vieler Menschen zu ihrer nun städtischen Umwelt wie auch zur Zeit. Die Heimarbeit hatte noch erhebliche Freiräume bei der Gestaltung der Arbeit gelassen, während nun nicht nur die Dauer, sondern auch Geschwindigkeit und Pausen bei der Arbeit durch allgegenwärtige Uhren vorgegeben wurden. Auch die langsam zunehmende „Freizeit“ und der Feierabend entstanden in klarer räumlicher Abgrenzung vom Arbeitsplatz, aber – mit Geselligkeit in Wirtshäusern oder Vereinen – oft auch vom engen Zuhause. Pünktlichkeit zählte wie Zuverlässigkeit, Sauberkeit, Ordnung, Gehorsam und Sittlichkeit zu den Eigenschaften, die den Arbeitnehmern nicht nur innerhalb des Betriebs, sondern auch außerhalb eingepflegt wurden.<sup>135</sup>

Auf die strukturierende Kraft des effizienten Zeitverständnisses verweist auch der Soziologe Helmut Fend in seiner Beschreibung der Prägung des modernen Berufsmenschen durch die Institution Schule.<sup>136</sup> Als Vertreter des Strukturfunktionalismus behauptet Helmut Fend, dass die Schule in ihrer Funktion als Sozialisationsinstanz die Prägung des modernen Berufsmenschen gelenkt habe. Er beruft sich in seiner Darstellung der modernen Mentalität auf die religionssoziologischen Schriften von Max Weber, wo Fend zufolge erstmals der „Charakter des disziplinierten, *selbstständigen Berufsmenschen*“ beschrieben wird, „der seine *ganze Lebensführung methodisch gestaltet*“.<sup>137</sup> Ich folge in der Schilderung dieses modernen Sozialcharakters der prägnanten Auflistung Fends, die sich auf einen Aufsatz von Elisabeth Flitner stützt.<sup>138</sup>

Er nennt vier richtungsweisende Eigenschaften:

---

<sup>135</sup> Thomas Maissen (Anm. 39), S. 226f.

<sup>136</sup> Helmut Fend: Neue Theorie der Schule. Einführung in das Verstehen von Bildungssystemen. 2. durchgesehene Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

<sup>137</sup> Ebda., S. 84. Hervorhebungen i. Orig. Vgl. die Maxime der Lebensführung im „Geist“ des Kapitalismus in Max Weber: Die protestantische Leistungsethik und der Geist des Kapitalismus. Vollständige Ausgabe. Hg. und eingeleitet von Dirk Kaesler. 2., durchgesehene Auflage. Nachdruck der Fassung der von Max Weber redigierten Aufsätze von 1920. München: Beck 2006, insb. S. 73-96.

<sup>138</sup> Elisabeth Flitner: Grundmuster und Varianten von Erziehung in modernen Gesellschaften. Eine erziehungswissenschaftliche Lektüre der herrschafts- und religionssoziologischen Schriften. In: Max Webers Herrschaftssoziologie. Studien zu Entstehung und Wirkung. Hg. von Edith Hanke und Wolfgang J. Mommsen. Tübingen: Mohr Siebeck 2001, S. 265-281.

- ein differenziertes Zeitschema, das Zeitverschwendung minimiert,
- eine Haltung, die Arbeitszeit ausdehnt und den Genuss zurückdrängt,
- eine mäßige Lebensweise, reduzierter Schlaf und
- eine Haltung der Sachlichkeit, die persönliche Präferenzen abwertet.<sup>139</sup>

Der „unbefangene Lebensgenuss“ sollte durch eine „gottgefällige Haltung“ ersetzt werden.<sup>140</sup> Ökonomische Erfolge und Wohlergehen zu Lebzeiten gelten als irdischer Beleg göttlichen Wohlwollens, als Honoration der gelebten göttlichen Haltung. Den Ausführungen von Helmut Fend zufolge wurzelt das methodisch-disziplinierte Vorgehen des modernen Berufsmenschen in der Religion. Das Bildungswesen, genauer das Konzept eines institutionellen Curriculums, habe diese „gottgefällige Haltung“ der Prädestinationslehre zum Erziehungssystem ausgebaut. Der nach dem Wettbewerbsprinzip organisierte Schulunterricht gewährleistet, dass „die Haltung des Erfolgsstrebens in Seele und Körper des heranwachsenden und bildsamen Menschen eingeschrieben wird.“<sup>141</sup> Die Schule leite somit als Sozialisationsinstanz die säkularisierte Fortführung der protestantischen Leistungsethik in Form der Vermittlung einer Effizienzpädagogik: eines „prüfungsbasierten Promotionssystems“ und zeitlich genau strukturierten Tagesablaufs.<sup>142</sup>

Es wäre unzulänglich, die gesamte soziokulturelle Entwicklung der Schweiz auf die Folgen der Prädestinationslehre zu reduzieren, zumal die Theorie Max Webers nach dem Stand der aktuellen Forschung nicht unangefochten ist.<sup>143</sup> Tatsächlich ist aber die Idee wirtschaftlicher Prosperität zu Lebzeiten und das damit verbundene Arbeitsethos kompatibel mit der freisinnigen Ideologie, die als die Basis des breiten bürgerlichen Konservatismus gesehen werden kann. Zudem entdeckten die freisinnig-liberalen Kräfte der Schweiz bereits früh das Schulwesen als bedeutende Trägerschaft in der Vermittlung ihrer zentralen Werte,<sup>144</sup> was die Ausführungen Helmut Fends, unabhängig von seiner Berufung auf Max Weber, bestätigt.

Der moderne Berufsmensch strebt als tätiger Bürger zu Lebzeiten nach Reichtum und damit verbunden nach Ehre. Er richtet seine ganze Lebensführung auf die Erfüllung seiner Ziele, macht Abstriche, wo es eben nötig ist, um so effizient und gewinnbringend wie möglich zu wirtschaften. Jegliche Art der Zeitverschwendung wie auch Genuss

---

<sup>139</sup> Helmut Fend (Anm. 136), S. 84.

<sup>140</sup> Ebda.

<sup>141</sup> Ebda., S. 81.

<sup>142</sup> Ebda., S. 84.

<sup>143</sup> Joachim Radkau: Max Weber. Die Leidenschaft des Denkens. München, Wien: Hanser 2005. Hartmut Lehmann: Die Entzauberung der Welt. Studien zu Themen von Max Weber. Göttingen: Wallstein-Verlag 2009.

<sup>144</sup> Thomas Maissen (Anm. 39), S. 195.

werden zurückgedrängt, Mäßigung und Verzicht bestimmen das arbeitsame Leben. Die Freizeit wird zu einer einträglichen Wirtschaftsquelle, da in der knapp bemessenen Zeit, wo die einen nicht arbeiten, die anderen an der Erholung und Zerstreuung der Ausruhenden verdienen.<sup>145</sup> Eine Steigerung der Leistung hat eine Steigerung des Einkommens zur Folge, die als Indikator des erlangten Wohlstands gilt. Ich möchte dieses Modell kurz an einem bekannten Text von Robert Walser veranschaulichen. Der wahrscheinlich bekannteste Unternehmer der Walser-Texte, der Erfinder Karl Tobler, ist am Ende des Romans, als der Gehülfe Joseph Marti sein Haus verlässt, finanziell ruiniert. Als jähzorniger und verschwenderisch großzügiger Herr hat er, so scheint es, die Anforderungen des disziplinierten, selbstständigen Berufsmenschen verkannt. Er verhält sich hochgradig unwirtschaftlich in diesem umkämpften Gebiet von Angebot und Nachfrage, das den Konkurrenten Disziplin, Mäßigung und Tüchtigkeit abverlangt, damit ihre Produktion finanziell prosperiert. Er scheitert, kann wirtschaftlich nicht reüssieren, nicht weil er den anspruchsvollen Charakter des modernen Berufsmenschen gänzlich verneint, sondern weil er ihn schlecht umsetzt oder gar denkt, ihn neu definieren zu können. Zudem verkörpert die Figur des Selbstständigen „gleichsam idealtypisch den ‚Bürger‘ des 19. Jahrhunderts in der Schweiz“.<sup>146</sup> Es scheitert mit Karl Tobler also nicht nur ein Unternehmer, also ein Erfinder, sondern ein wohl angesehener Patriarch und Bürger.

Nicht so der in der sozialen Hierarchie auf einer niederen sozialen Stufe stehende Gehülfe Joseph Marti. Er bildet die Antithese zum vorherrschenden Ethos im Hause Tobler. Als Fremder kommt und geht er wieder. Ihm eignet das Moment der Beweglichkeit, sein Verbleiben ist vorübergehend. Seine Anstellung - seine Stelle im Spiel der Berufsmenschen - ist zeitlich begrenzt. Die andere Seite seiner Ungebundenheit ist seine Arbeitslosigkeit. Der Preis seiner Flexibilität ist seine Armut. Er ist zwar nicht so arm wie Wirsich, sein trinkender Vorgänger, aber er ist auch nicht vermögend. Marti schämt sich, die kulinarische Großzügigkeit der Familie Tobler zu genießen, wo er doch arbeiten müsste. Der Genuss treibt ihn in einen Zwiespalt von wohlwollender Dankbarkeit und tatsächlicher Abhängigkeit und Abneigung. Nach der Logik des Berufsethos hätte er sich nicht so sehr für die Inanspruchnahme der genossenen Großzügigkeit zu schämen, sondern für den Genuss selbst. In der Suche nach

---

<sup>145</sup> Karl Wagner verweist im Kontext des sonntäglichen Erscheinungsbildes der Stadt (im Vergleich zum Haus) auf den Kontrast von „Frei-Haben“ und „Frei-Sein“. Karl Wagner: Lust am Dienen? Zu einem Motiv-Komplex im Werk Robert Walsers (Anm. 125), S.305-322, S. 312.

<sup>146</sup> Manfred Hettling, Mario König et al. (Anm. 48), S. 242.

Berufsoptionen, wobei Joseph Marti auch körperlich anstrengende Arbeit als Möglichkeit in Erwägung zieht,<sup>147</sup> wird deutlich, dass eine Gleichzeitigkeit von Genuss und Anstrengung im Beruf kaum realisierbar scheint, dass sich diese beiden Aspekte sogar ausschließen sollten. Die Frage nach der Berufsoption mündet in die Frage, ob ein Beruf auch Spaß machen kann und ob genossene Arbeit überhaupt noch als Arbeit gelten kann? Die Suche nach dem Beruf wird zur Suche nach einer Tätigkeit, die nicht notgedrungen schwerfällig und mühsam ist, und trotzdem von den Mitbürgern als Beruf anerkannt wird.

Der namenlose Spaziergänger aus dem Prosatext *Der Spaziergang* beispielsweise verdient sich seinen Lebensunterhalt durch das Schreiben von Berichten, Aufsätzen und Novellen. Als unabdingbarer Teil einer Arbeit, die er für sich zum Beruf erhoben hat, ist sein Spazieren weder Freizeitbeschäftigung noch Müßiggang, sondern aufmerksames Studium, Auflesen von Eindrücken und fortlaufende Beobachtung. Es ist metaphorisch nicht nur an das Produzieren, sondern auch an das Konsumieren von literarischen Texten geknüpft.

Der Vorsteher oder Taxator sagte: „Man sieht Sie aber immer spazieren!“

„Spazieren“, gab ich zur Antwort, „muß ich unbedingt, damit ich mich belebe und die Verbindung mit der Welt aufrechterhalte, ohne deren Empfinden ich weder einen halben Buchstaben mehr schreiben, noch ein Gedicht in Vers oder Prosa hervorbringen könnte. Ohne Spazieren wäre ich tot, und meinen Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, hätte ich längst preisgeben müssen. Ohne Spazieren und Bericht-Auffangen vermöchte ich nicht den leisesten Bericht abzustatten, ebensowenig einen Aufsatz, geschweige denn eine Novelle zu verfassen. Ohne Spazieren würde ich weder Studien noch Beobachtungen sammeln können. [...] Höchst aufmerksam und liebevoll muß der, der spaziert, jedes kleinste lebendige Ding, sei es ein Kind, ein Hund, eine Mücke, ein Schmetterling, ein Spatz, ein Wurm, eine Blume, ein Mann, ein Haus, ein Baum, eine Hecke, eine Schnecke, eine Maus, eine Wolke, ein Berg, ein Blatt oder auch nur ein ärmliches, weggeworfenes Fetzen Schreibpapier, auf das vielleicht ein liebes, gutes Schulkind seine ersten, ungefügten Buchstaben hingeschrieben hat, studieren und betrachten.“<sup>148</sup>

Die Spaziergänger und Wanderer lesen in den Spuren ihrer Umgebung die Eindrücke ihrer Geschichten.<sup>149</sup> Die Schilderung des Spaziergangs, der an den Anfang der literarischen Produktion gerückt wird, ist selbst ein sprachlicher Abdruck dieser Spuren, die letztlich in der Lektüre des Lesers – im neuerlichen Aufsammeln von Bedeutung – ihre lebendige Rekonstruktion erfahren.

---

<sup>147</sup> Robert Walser: *Der Gehülfe*. GW, Bd. V, S.187f.

<sup>148</sup> Robert Walser: *Der Spaziergang*. GW, Bd. III, S. 251 und 252.

<sup>149</sup> Markus Frank: *Wanderschau und ambulante Nachdenklichkeit. Elemente einer Poetik des Spaziergangs im Berlin-Feuilleton des frühen 20. Jahrhunderts*. In: *Berlin-Flaneure. Stadt-Lektüren in Roman und Feuilleton 1910–1930*. Hg. von Peter Sprengel. Berlin: Weidler 1998, S. 23–44, insb. S. 28, 36f.

Die Wanderer und Landstreicher, die sich in ihren Anzügen gleichen und Räufern ähnlich scheinen<sup>150</sup>, sind vor allem eines: Spaziergänger, literarische Objekte, die ganz an der Wurzel eines ästhetischen Prozesses, dem Auflesen von Bedeutung ihre Arbeit verrichten. Sie arbeiten mit Leichtigkeit und Freude, so vergnügt, dass es in den Augen der beschäftigten Berufsmenschen gar nicht nach Arbeit aussieht. In der Schilderung ihrer Wanderungen werden diese namenlosen Ich-Erzähler zu letztlich nicht verortbaren, sondern immer in Bewegung verbleibenden Schnittstellen zwischen Romanfigur, Autor und Leser. Nicht nur, dass der Spaziergänger das Denken als Tätigkeit für sich beansprucht und als hochwertige Arbeit umgewertet wissen will, das Spazieren ist weiter als Schlüsselbegriff einer poetologischen Konzeption zu begreifen<sup>151</sup>, in welcher Genügsamkeit als besondere Form der Kontingenz in neuartige sprachliche Blüte getrieben wird. Der Spaziergänger ist eine Chiffre für den Entstehungsprozess des Textes, der in einen erlebenden Protagonisten zurückgespiegelt wird, der sowohl als Produkt wie auch als Hervorbringer des erzählenden Textes in Erscheinung tritt. Die Frage nach der Kontingenz der Eindrücke, auf die der Spaziergänger trifft, ist nicht so sehr eine, wie sie im Zusammenhang mit dem Typus des Flaneurs diskutiert wird<sup>152</sup>, obwohl Ähnlichkeiten erkennbar sind. Die Walserschen Spaziergänger sind nicht nur verdächtig, „baldigst auffallend und suspect“<sup>153</sup> wie der Berliner Flaneur nach Walter Benjamin, sondern sie sind komisch, seltsam zuvorkommend und ihr Anzug ähnelt manchmal dem eines Räubers. Sie brauchen weder die Stadt noch ihre Massen, denn die Landstraße *eröffnet und umschließt* ihnen verschiedene Städte *und* Dörfer, führt sie durch Landschaften *und* Stuben.<sup>154</sup> Die besondere Kontingenz ihrer Eindrücke liegt in der inszenierten Genügsamkeit, wo sich Text und Protagonist mit scheinbar wenig zufrieden geben und gerade darin ihren Reichtum erkennen. Diese Haltung, die als Umwertung zu begreifen ist, gilt als eine Inszenierung, die aus der Not eine Tugend macht, denn ob sich die Genügsamkeit der Walserschen Spaziergänger als Idee vollständig von den Zwängen

---

<sup>150</sup> Der Räuber als „Sinnbild des Wanderers“ vgl. Sabine Rothemann: Spazierengehen – Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung bei Robert Walser und Franz Kafka. Marburg: Tectum 2000, S. 103.

<sup>151</sup> Zum Zusammenhang von Spazierengehen, Schreiben und daran geknüpfte Wahrnehmungsformen vgl. Sabine Rothemann: Spazierengehen – Verschollengehen (Anm. 150), S. 104-128.

<sup>152</sup> Matthias Keidel: Die Wiederkehr der Flaneurs. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 19f. Uta Degner: Die Figuren des Flanierens. Autor, Leser, Text (Anm. 149), S. 45–64.

<sup>153</sup> Walter Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Jan Philipp Reemtsma. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 303.

<sup>154</sup> Ebd., S. 300. Bei Benjamin hingegen „tritt [dem Flanierenden, K.K.] die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander. Sie eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube.“

eines materiellen Mangels loslösen lässt, lassen die Texte gerade durch ihre Leichtigkeit zumeist offen: Wir wissen nicht, wieviel die Protagonisten wirklich besitzen, doch ihre fadenscheinige oder zu dünne Kleidung, die diese Namenlosen mit Stolz tragen, veranlasst dazu, hinter der Tugend der Genügsamkeit doch auch eine Not zu vermuten. Da Fahrende und Landstreicher, die Kollegen von Schinderhannes, Zundelheiner und Zundelfrieder lange Zeit als „unterstützungsunwürdige Arme“<sup>155</sup> galten, also von sozialen Hilfestellungen ausgenommen waren und zur Auswanderung gedrängt wurden, kann die besondere Widersetzlichkeit dieser namenlosen, nicht fixierbaren Walserschen Wanderer und Spaziergänger gerade in ihrer zur Tugend erhobenen Genügsamkeit gesehen werden. Diese Figuren, die mit Stolz ihre Strohhüte zur Schau stellen, verleihen dem, was von den anderen als Schicksal und Vorsehung interpretiert wird, ein willentliches Kleid. Sie wollen sich für ihren Genuss nicht schämen. Sie tragen ihren Strohhut im Kontrast zu den Herren mit Hut oder gar Zylinder und sie tragen sie stellvertretend für die vielen Bettelleute, die oftmals baren Hauptes auf der Straße knien und ihren Hut dazu verwenden, Almosen zu erbitten.<sup>156</sup> Diese besondere Widersetzlichkeit der namenlosen Wanderer, der Strohhüte-tragenden Figuren (auch die Erzählinstanz des Räuber-Romans trägt einen Strohhut, R21) soll im Folgenden als die zentrale zu erforschende Leitfrage meiner Ausführungen gelten. Der Bruch mit Norm und Konvention im gesellschaftlichen Netz sozialer Relationen zwischen Individuen, wo Anerkennung und Ehre, soziales Ansehen und Verkennen ähnlich wie Waren getauscht werden, lässt sich bis in die kleinsten Details des Walserschen Textes nachverfolgen. Der als gut geltende Ton, die sprachlichen Manieren, die schriftstellerische Tätigkeit ohne Berufsstand, sind, wie auch das Spazieren, gesellschaftlicher Bewertung (repräsentiert durch das Kollektiv, das bürgerliche Figureninventar, das unpersönliche „man“ des Romans) und poetischer Umwertung unterworfen. Als Drahtzieher der Umwertungen gilt die Poetologie, die bewirkt, dass wir dem Räuber, einem Armen, glauben, wenn er als ein Armer reich ist, nämlich reich an Armut.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Rolf Wolfensberger: Heimatlose. In: Das historische Lexikon der Schweiz (Anm. 69).

<sup>156</sup> „Ganz früh sah ich einmal, mit den Eltern spazierend, einen Bettler an der Erde sitzen. Eine gewaltige Hand hielt den Spaziergängern einen Hut dar zum Hineinwerfen von Almosen.“ (R16)

<sup>157</sup> Die Armut des Räubers wird in Teil II, 2.2.3 *Positionierung im sozialen Gefüge (Verfolgung)*, näher ausgeführt. Die Formulierung „reich an Armut“ (vgl. R20) wird nicht für den Räuber verwendet, sondern bezeichnet von Armut betroffene Menschen. Sie zeigt aber auf anschauliche Weise die Umwertung, die sich aus der Umkehrung von Armut und Reichtum ergibt: Das Fehlende und der Mangel erscheinen als Reichtum an Wenig. Die Formulierung artikuliert eine Unterscheidung zwischen dem Gut, das besessen wird und der Person, die als Besitzer zu diesem Gut in Beziehung gebracht wird. Für gewöhnlich wird diese Unterscheidung nicht gesehen, im Gegenteil wird sie verschwiegen. Die einzige Unterscheidung ist die

Im Kontext dieser Wanderer und Landstreicher erscheint der Hut des Räubers einmal mehr als Teil eines Kostüms. Offenbar ist 1925, mit der Entstehung des Räuber-Romans, die Zeit gekommen, den erprobten Typus des Wanderers zu bewaffnen. Die Kodierung durch die Kleidung lässt ihn als Teil eines umfassenden Sozialmodells, als Teil eines ironisch durchsetzten Abbildes eines gesellschaftlichen Ganzen samt dessen Konventionen und Wertigkeiten erkennen. Doch ebenso, wie der Räuber in einer Reihe mit den namenlosen Protagonisten anderer Texte zu sehen ist, in eben solchem Maße sticht er hervor als einer, der Räuber ist und auch als Räuber von seinem Umfeld wahrgenommen wird. Die Namenlosigkeit wurde die Verbündete einer Berufsbezeichnung ohne Beruf. Der Räuber zehrt sein widersetzliches Potenzial aus all den anderen vermeintlichen Müßiggängern, aber er ist der erste, dem auch eine Pistole beigegeben wird. Er ist die erste Walsersche Romanfigur, der das konfrontative Moment als wesentliches Merkmal ihrer Figur, sogar ihrer äußeren Erscheinung, mitgegeben wurde. Wenngleich die Pistole über ihren Besitzer lacht und der Räuber sich übrigens sehr vor Pistolen fürchtet (R59), so wird er doch von seinen Waffen Gebrauch machen, die da wären: sein Humor und sein Lachen.

Ausgehend von der Kleidung, verstanden als textimmanente Kodierung sozialer Zugehörigkeit, über Requisiten wie Stock und Hut, Hemd und Kragen, dünne Westen und fadenscheinige Mäntel, ist die Argumentation nun in einen Bereich vorgedrungen, wo die äußere Erscheinung nicht mehr unabhängig von der Reaktion der Mitbürger im Moment der Begegnung betrachtet werden kann. Der Konflikt spitzt sich zu und die Konfrontation gewinnt an Kontur. Teil V der vorliegenden Arbeit widmet sich schließlich dem Gruß und stellt sich der Frage, was der Räuber eigentlich fordert und was durch den Text für den Räuber und für alle anderen auf ähnliche Weise Namenlosen gefordert wird. Über den Hut, der als Kleidungsstück das Haben und Nichthaben kennzeichnet wie kaum ein anderes Requisite, wird die Frage, wen man grüßt und wen nicht, zu einer Frage von Rang und Namen, von Anerkennen und Verkennen im Moment der Begegnung, von sozialer Verantwortung und politischem Bewusstsein.

---

zwischen den Besitzenden und den Besitzlosen, diese Grenze wird naturalisiert. Das Gut wird in jenem Maß personifiziert, in welchem die Person über ihren Besitz definiert und namentlich identifiziert wird. Der „Reichtum an Armut“ führt die Unnatürlichkeit dieser um Naturalisierung bemühten, durch göttliche Vorsehung zu legitimieren versuchte Ordnung vor Augen. Die Formulierung ist nur scheinbar widersinnig, im Gegenteil verdeutlicht sie die Unsinnigkeit der Identifizierung von Persönlichkeit und Habseligkeit. Sie spricht sich aus für eine Trennung von Persönlichkeit und Besitz.

### 1.3. Der Räuber als Sozialrebell? (Wo liegt die Widersetzlichkeit der Figur?)

In diesem letzten Abschnitt des einführenden Teiles soll die dargestellte Materie eine Zuspitzung zur Fragestellung erfahren. Ausgehend von einer ersten Beschreibung der Situierung der Räuber-Figur im Gefüge des Textes, verstanden als ein in das Schema der Narration übertragenes Sozial-Modell, sei hier eine erste Andeutung gewagt, im Räuber die Umriss eines Sozialrebellen zu erkennen. Der vorangegangene Kontextualisierungsversuch der Räuber-Figur über die Kleidung hat gezeigt, dass Haltungsfragen wesentlich über die äußere Erscheinung einer Person transportiert werden, dass sich feine Herren und Damen fein zu kleiden wissen und somit der Anzug einer Person im Text als Distinktionsmerkmal fungiert. Erst durch ein breiteres Spektrum an Textbeispielen wird deutlich, wie unscheinbare Motive, wie zum Beispiel ein Wanderhut, ein Hemd mit oder ohne Kragen, ein Stock oder auch ein Schirm, ihre Harmlosigkeit einbüßen und ihr widersetzliches, gar oppositionelles Potenzial offenbaren; genauer zeigt sich in der Summe der intratextuellen Ähnlichkeiten das oppositionelle Potenzial ihrer Setzung. Die motivische Streuung der Beschreibungen von Kleidungsstücken und Ausstattung (manche Figuren werden geradezu ausstaffiert) ist nicht nur Teil einer Oberflächengestaltung, sondern sie verweist auf die Beschaffenheit des Textes, auf seine ästhetischen Bedingungen und Forderungen; sie erfasst Form und Inhalt gleichermaßen. Verstanden als Auflehnung gegen das herrschende bürgerliche Wertesystem ist der Kleidungsdiskurs nicht nur bedeutsam, sondern in einem ganz grundlegenden Sinn politisch: Ärmlich aussehende Leute mit Hut fordern den Gruß für sich ein.

Seltsamerweise ist die Extraktion politischer Botschaften im Text Robert Walsers gerne von der Feststellung einer Travestie und Camouflage begleitet. Der Effekt der Verkleidung hat sich also bereits auf den Textkörper übertragen, ohne dass dieser Übertragung näher nachgegangen würde.<sup>158</sup> Das gezielte Lesen entpuppt sich als Haltung, die meint, das Wesentliche hinter der Verkleidung zu erkennen; als eine Strategie, die hinter die Maske blicken will, um einer Täuschung zu entgehen, der sie, wie ich denke, bereits unterliegt. Den politischen Robert Walser zu zeigen bedeutet demnach, die beständige Relativierung des bereits Gesagten nicht nur zu konstatieren, sondern das Programm einer vereitelten Festlegung gegen die Möglichkeit einer politisch homogenen

---

<sup>158</sup> Insb. Robert Mächler: *Das Leben Robert Walsers*. (Anm. 2) und Peter Rippmann: *Robert Walsers politisches Schreiben*. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Aisthesis Essay, Bd. 4).

Meinungsäußerung in Rechnung zu stellen. Die Destillation politischer Meinung geschieht über Mitteilungen der Figuren. Die Meinungen des Autors, die politische Einstellung Robert Walsers wird erkennbar als Konglomerat einer sich aus Extrakten der Figurenrede zusammensetzenden Textneuschöpfung. Das textuelle Gefüge, das diese zur Autorenmeinung homostasierten Figurenreden hervorbringt, wird dabei völlig außer Acht gelassen.

Diese Arbeit versucht, einen anderen Weg zu gehen und der Frage um den politischen Gehalt der Texte von Robert Walser einen neuen Ausgangspunkt zu geben: nämlich die Textur, genauer die Poetologie.<sup>159</sup> Der Erschließung dieses poetologischen Konzeptes widme ich die folgenden vier Teile (II-V) denn, so lautet die These, *in der Poetologie der Walser-Texte liegt die eigentliche Botschaft*. Eine solche Vorgehensweise gerät nicht in Verlegenheit, Figurenrede bewerten und ideologisch zuordnen zu müssen, denn hier, in der Poetologie, zeigt sich die *Funktionsweise* der Ideologiekritik, und die Mechanismen der Relativierung von fremder Rede, von Meinungen und Konventionen werden erkennbar. Wenn man das Politische bei Robert Walser nicht als methodisch bedingtes Problem der Texte selbst begreift, entpuppen sich voreilige Schlüsse sowie voreilige Extraktionen politischer Ansichten und Meinungen (nicht nur der Figuren als Figuren, sondern sogar der Figuren als Autor Robert Walser) als Falle. Die Komplexität der Texte kann der Analyse zum Verhängnis werden.

In den folgenden zwei Abschnitten (1.3.1 und 1.3.2) soll das Problem des Politischen ausgehend von einer Reflexion seiner methodologischen Befragbarkeit auf eine poetologische Ebene gehoben werden. Insgesamt verfolgt die Argumentation eine Bewegung weg von der Verwirrung stiftenden Meinung einer Figur, eines Autors oder eines Robert Walser hin zu den Bedingungen der wahren Urteilsbildung, wie sie das textuelle Gefüge artikuliert. Die Analyse treibt diese Bewegung voran, indem sie der Poetik des Textes darin folgt, fortwährend das Bewegliche gegenüber dem Erstarrten zu favorisieren und das festgefügte Produkt in einen sprachgewandten Prozess von schwebend-schwankender Leichtigkeit zu übersetzen, der trotz seiner programmatischen Flüchtigkeit Tiefe beansprucht.

---

<sup>159</sup> „Die herausragende Bedeutung poetologischer Fragen“ erhebt auch Jens Hobus zur Grundlage der von ihm erforschten „Poetik der Umschreibung“. Jens Hobus: Poetik der Umschreibung, Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2011 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 697), S. 44.

### 1.3.1. Das politische Substrat als methodisches Problem

Wenn man das Politische bei Robert Walser als methodisches Problem der Artikulation begreift (also als Aussage, deren Gestalt bedingt ist in den impliziten poetologischen Prämissen), so muss man dieses methodische Problem der Texte in die Methodologie der Lektüre und ihre Fragestellungen übersetzen. Die Analysestrategie muss der Struktur des gesamten Textes folgen und sprachliche Details aus dem narrativen Zusammenhang erschließen, anstatt von außen einzelne Stücke aus dem Zusammenhang zu reißen und voreilig als Meinung auszustellen. Peter Rippmann stellt fest, dass es nicht funktioniere, Robert Walser als Vertreter einer homogenen Ideologie anzusehen, da in seinen Texten jeder affirmativen Bewegung eine Relativierung folgt.<sup>160</sup> Er sieht die „verwirrende Vielfalt“<sup>161</sup> der vom Autor angelegten Deutungen als besondere Form seiner Ideologiekritik. Das „Verwirrspiel“, wie etwa das Ende des Prosatextes *Klassenkampf und Frühlingstraum*, ziele darauf ab, „alles in der Schweben zu lassen, nichts Verbindliches auszusagen[.]“<sup>162</sup> Peter Rippmann zufolge distanzierte sich Robert Walser von seinem Versuch, im Jahr 1897 bei der *Zürcher Arbeiterstimme* Anstellung zu finden und sich aktiv in der Partei zu engagieren, indem er seine „kurzlebige ‚linke‘ Vergangenheit“<sup>163</sup> in späteren Texten ironisierte. Peter Rippmanns Verdienst ist es, zu zeigen, dass Walsers Texte von Bewusstsein und auch Aufmerksamkeit für das gesellschaftspolitische Geschehen seiner Zeit durchdrungen sind. Die Texte von Robert Walser thematisieren mit großer Beharrlichkeit soziale Fragestellungen und zeigen tendenziell Aufsässigkeit gegen die Vorstellungen von Konsensualität, also das, was man für das mediale Geschehen als den „guten Ton“ benennen könnte.<sup>164</sup> Rippmann spricht von Relativierung und Ironisierung, dennoch gehen seine Fragestellungen in der Komplexität der Texte unter. Die Schichtungen und Überschneidungen der im Walserschen Text hörbaren Stimmen bewirken, dass die Distanz zwischen Erzählstimme und Erzählgegenstand oftmals nicht auszumachen ist. Eine weitreichende Autorfiktion legt sich bei Rippman über diese theoretisch festgestellten, praktisch aber oftmals

---

<sup>160</sup> Peter Rippmann (Anm. 158), S. 24, 38.

<sup>161</sup> Ebda., S. 23.

<sup>162</sup> Ebda.

<sup>163</sup> Ebda., S. 13. Rippmann nennt den Prosatext *Luise* (GW, Bd. II, S: 286). Die Ambitionen lassen sich durch den Briefwechsel zwischen dem Herausgeber Robert Seidel und dem kaum zwanzigjährigen Robert Walser belegen. Siehe Markus Bürgi und Katharina Kerr (Anm. 83).

<sup>164</sup> Vgl. Bernhard Echte: „Bedenkliches“. Überlegungen zur Kulturkritik bei Robert Walser. In: Robert Walsers „Ferne Nähe“ (Anm. 34), S. 203-213, S. 210f.

ungesehenen Differenzen und bewirkt, dass dem Leser als Meinung gegeben wird, was der Interpret als Meinung gesucht hat. Rippman extrahiert politische Botschaften durch die Preisgabe der Distanz, welche auszumachen und zu benennen die eigentliche Herausforderung der Texte bildet.

Diese Arbeit hingegen nimmt gerade den Widerstand der Texte, das berechnete „Verwirrspiel“, zum Ausgangspunkt der Fragestellung, anstatt bei ihr zu enden. Es genügt nicht, Verwirrung als Indikator für Ideologiekritik herauszustellen, sondern es gilt, nach dem Zustandekommen dessen zu fragen, was Rippmann zur Autorenmeinung, zum politischen Weltbild Robert Walsers hochstilisiert. Ich frage nach den poetologischen Bedingungen der auftretenden Probleme in der auf politische Botschaft ausgerichteten Lektüre und verweise auf die Komplexität und methodologische Herausforderung in der Destillation von Meinung als sprachliches Konstrukt. Diese Arbeit versucht zu vermeiden, dass die Analyse in eine Ontologisierung abdriftet, die sich als das Resultat der Rekonstruktion einer Autorfigur und ihrer politischen Ansichten zu erkennen gibt. Darum begreift sie die Artikulation politischer Meinung und Haltung als erzähltechnisches Problem. Das „Wie“ der Äußerung durchdringt das „Was“. Somit sei an dieser Stelle die zentrale Behauptung vorweggenommen: Das Politische bei Robert Walsers Texten ist ohne die Poetologie nicht zu erkennen, wie auch die Poetik der Texte politisch ist.

#### 1.3.1.1. Meinungsäußerung als erzähltechnisches Problem

Das folgende Beispiel illustriert exemplarisch die Gefahr einer unzulänglichen Homogenisierung von Autor- und Figurenebene, wenn man im Walserschen Prosatext nach politischer Meinung sucht.

Der Protagonist *Hans* des gleichnamigen Prosastücks<sup>165</sup> trifft auf einem „Geschäfts- oder Spaziergan[g] [...] zwei friedlich an einem Waldrand eng nebeneinander am Boden sitzende freundliche Bettelsleute“<sup>166</sup>. Er bewegt sich an diesem festsitzenden Paar vorbei, der Anblick der armen Leute erscheint dem Vorübergehenden als „Gemälde“<sup>167</sup>. In Anbetracht realer Armut gerät die Betrachtung zum verklärten Anblick, zum fixierten Bild, das man, als befände man sich in einer Galerie, hinter sich lassen kann. Es folgen

---

<sup>165</sup> Robert Walser: *Hans*. GW, Bd. III, S. 299-332.

<sup>166</sup> Ebda., S. 308.

<sup>167</sup> Ebda.

Reflexionen zu „warm und zutraulich“<sup>168</sup> abgebildeter menschlicher Not, die durch Anführungszeichen markierten Grenzen eines Selbstgesprächs täuschen allerdings. Im Stillen setzt die Erzählinstanz das Zitat der monologisierenden Figur über die Grenzen der Anführungszeichen hinaus fort. Hinter dem „freundlichen Bettelpaar“ meint Hans einen Revoltanten zu erkennen, um welchen herum es „stockte [...] wie dicke, mond- und sternlose Mitternacht“<sup>169</sup>:

Ihm kam vor, als wolle aus dem Himmel ein besonders schöner, heller Lichtstrahl auf die Armut herabfallen, die nicht zürnt, sondern in Gottes Namen auf sich nimmt, was ihr vom Schicksal und von den Fügungen zu tragen und dulden befohlen worden ist. [...]

Dem Rebellen auf leerem Feld war vielleicht einmal Unrecht getan worden; doch wohin gelangen wir Menschen, wenn wir kein Unrecht mehr tragen, keine Härte mehr dulden wollen? Bist nicht auch du der Meinung, lieber Leser, dass die selig sein sollen, die das Leben, mag es immerhin auch Schlimmes bringen, gutmütig hinnehmen?

Worte wie die eben angeführten sagt eigentlich eher Hans als der Autor, der in der Tat am besten täte, hübsch im Hintergrund zu bleiben und aufs peinlichste zu schweigen, statt sich vorzudrängen, was durchaus nicht gut aussieht.

Takt und Anstand werden nie anders als schön sein. Bescheidenes Beiseitretreten kann als fortwährende Übung nicht dringlich genug empfohlen werden.<sup>170</sup>

Hinter der Rede einer Figur tritt eine Autorgestalt hervor, die versucht, eine deutliche Distanz zwischen ihren eigenen Worten und denen der Figur – in diesem Fall Hans – zu verwirklichen. Wenngleich durch das Relativpronomen nicht eindeutig gesagt werden kann, wem es nun am besten täte, im Hintergrund zu bleiben – entweder Hans mit seiner Meinung oder doch der sich in Selbstanklage zurechtweisende Autor –, so muss die Unterschiedenheit der Worte der Autor-Figur und der Worte der Hans-Figur zur Kenntnis genommen werden. Wir können nicht präzise sagen, wer was sagt, denn wir können nie sicher sein, wer überhaupt spricht. Die einzige Gewissheit ist das Wissen um mindestens zwei Stimmen im Text, wo man versucht ist, mit einer einzigen zu rechnen. In der fragenden Anrede des Lesers bricht der Text gleichsam auf. Er expliziert seinen doppelten Boden durch eine konterkarierende, zusätzliche Stimme, die man auch in anderen Walser-Texten nie gänzlich ausschließen kann.

Das Prosastück *Hans* wird von Peter Rippmann nicht angeführt, aber es verdeutlicht symptomatisch die Doppelbödigkeit des Textes, wo man bei einer einzelnen Stimme, die man wahrnimmt, niemals weiß, ob nicht gleich eine weitere hervortreten wird, noch bevor der nächste Satz beginnt. Um sich den ungesicherten Status der Mitteilung ständig

---

<sup>168</sup> Robert Walser: *Hans*. GW, Bd. III, S. 308.

<sup>169</sup> Ebda., S. 309.

<sup>170</sup> Ebda.

vor Augen zu führen, muss unablässig danach gefragt werden, wer hier eigentlich spricht. Vergleichbare Probleme den ungesicherten Satus der Mitteilung betreffend zeigen sich bei dem von Peter Rippmann angeführten Prosastück *Klassenkampf und Frühlingstraum*<sup>171</sup>, in dem die hier exemplarisch angedeutete Verdoppelung motivisch mitgetragen wird: Einem Ehepaar kommen zwei Bücher „abhanden“<sup>172</sup>, wobei eines, das mit dem Titel „Der Klassenkampf“, das Lieblingsbuch der Frau war. „Nun scheint er unwiederbringlich verloren“, schreibt das Ich.<sup>173</sup> Es bleibt ihnen nur der „Frühlingstraum“, der nach Verlust des „Klassenkampfes“ sowohl als der alternative Text wie auch als versöhnliche Utopie erscheint. Auch im Frühlingstraum wird gekämpft. Das Abhandenkommen wird durch das „Verlieren“ um die Idee einer Niederlage angereichert. Der zweite verlorene Band bleibt den gesamten Text hindurch programmatisch unbenannt. Ein Rest an Information wird somit systematisch vorenthalten. Der „Klassenkampf“ ist darum nicht so einfach zu verlieren, wie anfänglich durch das Abhandenkommen des Buchtitels angedeutet wird. Das sich Verflüchtigende, das „im Alltagsgewühl“ verloren geglaubte, fordert durch eine metonymische Verschiebung und eine zeugmatische Doppelung im Prädikat außerordentliche Präsenz durch den Verlust hindurch. In der Negation kommt es zu einer Annäherung der gegenübergestellten Texte: Der Frühlingstraum des Mannes kann ein Kampf sein, wie der Klassenkampf der Frau ein Traum. Den Informationsgehalt des Textes als ganzen überblicken zu wollen, bedeutet, das uneinholbar Fehlende als die Voraussetzung für die unerhörte Annäherung der Gegensätze zu begreifen. Diese Strategie erschöpft sich allerdings nicht in einem von Peter Rippmann konstatierten „Verwirrspiel“, das darauf abzielt, „nichts Verbindliches auszusagen“.<sup>174</sup> Für die Destillation politischer Aussagen bedeutet das, dass die Information (auf einer rein inhaltlichen Ebene) immer programmatisch unzureichend ist. Darum soll nun in der vorliegenden Arbeit über die Lektüre des Räuber-Romans dem Fehlenden sein Sinn, seine Produktivität und sein ästhetischer Mehrwert zugestanden werden. Denn das Fehlende wird bei Walser ästhetisch produktiv, wie ich verdeutlichen möchte. Es ist der Schlüssel zum verborgenen Reichtum der Texte.

---

<sup>171</sup> Peter Rippmann (Anm. 158), S. 23f.

<sup>172</sup> Robert Walser: *Klassenkampf und Frühlingstraum*. GW, Bd. X, S. 308-310, hier S. 308.

<sup>173</sup> Ebda., 308.

<sup>174</sup> Peter Rippmann (Anm. 158), S. 23f.

### 1.3.2. Das politische Substrat als poetologisches Problem

Neben einer Episode im fünften Kapitel des Räuber-Romans (R20-24), in welcher der Tod Walther Rathenaus Erwähnung findet – am 24. Juni 1922 wurde der deutsche Außenminister von einer rechtsradikalen Gruppierung ermordet<sup>175</sup> – sei hier eine weitere relevante Textstelle zitiert, die der Frage um den Umgang mit politisch-ideologischen Versatzstücken im Räuber-Roman Plastizität und Brisanz verleiht:

War das nicht sehr nett von ihr [der Frau mit dem Kropf, K.K.], sich mütterlich bei einem Zufallsabschiede zu gebärden, und jetzt suche ich also wie jener russische Fürst in der Erzählung des berühmten Erzählers allerlei für mich möglichst Angenehmes, und mein Räuberlein wird seine Geliebte, darum, daß er in ihrer und anderer Gäste Gegenwart laut ausrief: „Hoch der Kommunismus!“ um Entschuldigung zu bitten haben. Ich werde ihm diese Pflicht, die er anerkennt, dadurch erleichtern, daß ich ihn hinbegleiten werde, denn er leidet an Zaghaftheit. (R16)

Der Textausschnitt ist dem dritten Kapitel entnommen. Es handelt sich bei der Frau mit dem Kropf um „Früherlebtes“ (R16), um eine ehemalige Wirtin des Räubers, bevor er nach München aufbricht. Der lange Satz nimmt seinen Ausgang in einer Abschiedsszenarie, genauer in einer im fragenden Gestus gehaltenen emotionalen Bewertung des „Zufallsabschiedes“ (der „fortziehend[e] Erlebnisaufsucher“ macht sich auf den Weg nach München, R16). Dann wechselt die Erzählinstanz (das Ich) in das Hier und Jetzt der Erzählung („und jetzt such ich also“), zugleich wird die Vorstellung an einen russischen Fürsten und berühmten Erzähler heraufbeschworen, um schließlich jenen Satz zu zitieren, der den sprachlichen Fauxpas des Räubers bildet und für den eine Entschuldigung angebracht wäre. Der Ausruf des Räubers ist als Zitat und als Wortlaut (er ruft laut!) nur aus einer entschuldigenden Haltung heraus artikulierbar. Die Erzählinstanz nimmt vorweg, dass die Äußerung Anstoß erregen könnte – was sie ja den gesamten Text hinweg tunlichst zu vermeiden versucht –, und zitiert die fremde Bemerkung im Bewusstsein ihrer Gefahr. Es wird eine Entschuldigung für den anstößigen Ungehorsam gefordert. Unter dem Schutzschirm der Höflichkeit wird die Haltung einer fortwährenden Selbstzensur, wie sie die Erzählinstanz verwirklicht, als geschicktes Spiel mit den Erwartungen und Kränkungen der angenommenen Leserschaft erkennbar. Wo er, der Räuber, Gefahr läuft, eine Grenze zu überschreiten, versucht das Ich, die

---

<sup>175</sup> Peter Rippmann widmet Walter Rathenaus Ermordung einen ganzen Abschnitt (Anm. 158), S. 38-46. Jochen Greven: Die beklatschte Tragödie. Robert Walser und Walther Rathenau - Versuch einer Rekonstruktion. In: Allmende 50/51 (1996), S. 11-30. Karl Wagner: Geld und Beziehungen. Walser-Musil-Rathenau. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 323-342.

Erzählinstanz, auszugleichen. Zusammen wird man sich um die Wiedergutmachung bemühen. Verstoß und Wiedergutmachung tun so, als würden sie Vorwürfen keinen Platz geben wollen, ihnen keine Angriffsfläche bieten. Tatsächlich ist aber die Selbstzensur selbst eine Strategie der Provokation. Gerade weil sich das textuelle Umfeld der politischen Implikationen des Ausrufs bewusst ist, werden sowohl *vor* als auch *nach* dem Zitat gegenläufige, geradezu beschwichtigende Tendenzen beschworen. Die angekündigten „angenehmen“ Begegnungen steigern den Überraschungseffekt, lassen das Ungehörige noch ungehorsamer erscheinen. Gegen den Eigensinn der Figuren, so scheint es, könne das Ich, der Autor, nichts machen. Sein Eingreifen erhält den Anschein einer Nachträglichkeit, die sich aber in Anbetracht der syntaktischen Einbettung des Ausrufs als fingiert herausstellt. Die Entschuldigung, die der Räuber zu leisten haben wird, hält das Zitat fest umklammert. Folglich muss die Bewertung seines Ausspruchs auf einen doppelten Boden reagieren. Wer sich über den Ausspruch des Räubers echauffiert, muss der Erzählinstanz recht geben, wer die Erzählinstanz verurteilt, erkennt zumindest das Recht auf freie Meinungsäußerung an, dem prinzipiell stattgegeben wird. Die inszenierte Distanz zwischen Er und Ich vereitelt eine homogene Zustimmung zu einer Seite der dargebotenen politischen Provokation. Durch ihre Darstellungsweise bleibt die Äußerung in sich gespalten, der bekennende Zuruf zum Kommunismus bleibt eine entschuldbare Phrase. Der Ausruf bildet aufgrund seiner Phrasenhaftigkeit eher den Endpunkt der Argumentation als ihren Anfang, die durch die Entschuldigung nicht nur harmonisiert, sondern auch unterbunden werden soll.

Bei dem Satz „Hoch der Kommunismus“ handelt es sich um ein gezieltes politisch-ideologisches Einsprengsel, nicht um Argumentation und auch nicht um Meinungsverlautbarung. Als Phrase ist es Träger einer bestimmten Ideologie, und als Phrase wird es zitiert. Für das Zitat wird die rahmende Idee einer Entschuldigung ins Spiel gebracht. Mit der Parole als ausgewiesener Phrase (ähnlich wie bei der Zitation eines Sprichwortes) endet die Argumentation und beginnt die Ideologie. Der Gemeinplatz zum Beispiel beansprucht die überlieferte Wahrheit in einem Maß, dessen Grenzen eben nicht mehr fragend eingeholt werden. In dieser Vorstellung vom Schlusspunkt der Reflexion und dem Beginn von Handlung liegt auch die Instrumentalisierung der Sprache als Parole im Dienst der Agitation.

Zum Vergleich der Darstellungsweise sei hier auf eine Stelle aus dem Roman *Der Gehülfe* verwiesen, wo sich der Protagonist Joseph Marti und seine Freundin Klara, die

alleinerziehende Mutter, an ihr politisches Engagement und ihre Abkehr von gemeinsamer sozialistischer Agitation erinnern.<sup>176</sup> Die Schilderung eines politischen Bewusstseins und eines früheren Bekenntnisses zu einer bestimmten Partei und damit verbundenen Ideologie ist in dieser Passage stärker an die Psychologie der Figuren gebunden als im Räuber-Roman, wo sich nicht nur eine Spaltung, sondern auch eine Formalisierung des Diskurses, eine psychologische Zuspitzung auf die Personalpronomina (Er und Ich) vollzieht. Die Träger eines früheren (partei-) politischen Bewusstseins haben im Räuber-Roman nicht nur ihre Namen eingebüßt, das politische Bekenntnis hat sich auch zur Parole radikalisiert und kann gerade aufgrund seiner Prägnanz als Provokation gelten, büßt aber gleichermaßen an Glaubwürdigkeit ein. Die Zitation der Parole ist zugleich radikal, aber auch banal, ihre Entschuldbarkeit lässt sie als Ungezogenheit erscheinen und nicht so sehr als sozialpolitischen Anstoß zum gesellschaftlichen Umsturz. Robert Walser zitiert also die kommunistische Parole nicht ohne Darstellung ihrer Parolenhaftigkeit. Die Ironie dieser Episode um den kommunistischen Ausruf des Räubers liegt in seiner seltsamen Verträglichkeit; in der Tatsache, dass der politische Impetus sich als höfliches, entschuldbares Intermezzo dazwischen schmuggeln muss, um überhaupt wahrgenommen zu werden.<sup>177</sup>

Ausgehend von den augenfällig politischen Textstellen, im Sinn ideologisch ausgewiesener sprachlicher Versatzstücke, kann dem politischen Bewusstsein des Textes als argumentativen Zusammenhang nicht näher gekommen werden. Die Inszenierung der Parole ist zu dominant, das Spiel mit der bewussten Provokation ist so vordergründig, dass einem Kreislauf der Ironisierung stattgegeben wird, aus dem man nur schwer wieder ausbrechen kann. Bei der Analyse des Politischen muss also ein anderer Weg gegangen und eine andere Strategie verfolgt werden. Es muss das Gewicht der Aufmerksamkeit weg vom politischen Statement hin zur politischen Urteilsbildung verlagert werden, also weg von der Parole und der Phrase und hin zum sprachlichen Ausloten und Dechiffrieren von sprachlichen Bestimmungs- und Entscheidungsprozessen. Anstatt sich als Interpret mit dem vermeintlichen Produkt „Meinung“ auseinanderzusetzen, muss der Prozess der Meinungsbildung erforscht werden. Die sprachlichen Versatzstücke der Figurenreden, die als Meinung und gerne als bare Münze in der Verhandlung einer politischen Haltung

---

<sup>176</sup> Robert Walser: Der Gehülfe. GW, Bd. V, S. 134ff.

<sup>177</sup> In der Schweiz spaltet sich die Kommunistische Partei als Folge der Kontroversen über den Beitritt zur Dritten Internationalen im März 1921 von der Sozialdemokratischen Partei ab. Impulse zur Gründung der kommunistischen Partei gingen vor allem von den reformierten Städten der Deutschschweiz aus. Mit 2 Prozent und 3 Nationalratssitzen hielt sich die Wählerschaft allerdings gering. In Schaffhausen und Basel war der kantonale Wähleranteil höher (ca. 20 Prozent). Vgl. Thomas Maissen (Anm. 39), S.253f.

bedient werden, sind Teil eines umfassenden Programms, wo eben diese Phrasenhaftigkeit und sprachliche Vorbildlichkeit systematisch destabilisiert und in Frage gestellt wird.

Hier schließt sich der Kreis zum ersten Abschnitt dieses einleitenden Teiles, wo für die Figuration des Räubers im Roman, ausgehend von seinem Kostüm, die Dynamisierung eines bereits bestehenden Bildzitats festgestellt wurde. Diese Dynamisierung und Prozessualisierung soll nun in Bezug auf Urteilsvermögen und Urteilsbildung betrachtet werden.

### 1.3.3. Poetik der Beweglichkeit

Der Topos der Beweglichkeit ist im Kontext der Untersuchungen der Schreibweise von Robert Walser keine Neuheit. Während Hans H. Hiebel die besondere Beweglichkeit im systematischen Aufschub von Bedeutung konstatiert, spezifiziert Peter Utz sie begrifflich durch die „Strukturmetapher des Labyrinths“, dessen Dimensionen (u.a. „Widerspruch“ und „Möglichkeit“) einen besonderen Schwebestand des narrativen Fortgangs erzeugen.<sup>178</sup> Auch der Terminus der „Digression“ ist in diesem Zusammenhang zu nennen, denn er bezieht sich zu weiten Teilen auf die Auswirkungen dieser poetologisch bedingten Beweglichkeit auf Handlungsführung und „plot“.<sup>179</sup> Eine zentrale Untersuchung der Motive und Metaphern der Beweglichkeit in Hinblick auf das Schreiben als Tätigkeit bietet zudem Dieter Roser.<sup>180</sup> Mit Rosers Begriff der „Produktionsmetapher“ arbeitet Jens Hobus, der im Rahmen seiner „Poetik der Umschreibung“ das Phänomen der Beweglichkeit als „Vorläufigkeit und Unabschließbarkeit der sprachlichen Sinngenerierung“ versteht und in seine Argumentation als wichtigen Faktor miteinbezieht.<sup>181</sup> Mit Blick auf den Gruß und die darin enthaltenen politischen und poetologischen Implikationen soll hier eine anderer Akzentuierung erfolgen: Die Poetik der Beweglichkeit realisiert und fordert für die durch

---

<sup>178</sup> Hans H. Hiebel: Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman, S. 309-345. In: Über Robert Walser. Bd. 2. Hg. von Katharina Kerr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. Suhrkamp Taschenbuch 484. Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 408-423, insb. S. 413.

<sup>179</sup> Samuel Frederick: Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter. Evanston, Illinois: Northwestern University Press 2012, insb. S. 27f., 36-39.

<sup>180</sup> Dieter Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, insb. S. 122-138. Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 133.

<sup>181</sup> Jens Hobus: Poetik der Umschreibung (Anm. 159), S. 43-48, insb. S. 45, 123f.

sie zur Darstellung gebrachten Inhalte eine andere Art der Urteilsbildung, denn auch die Poetik bewertet, trifft Entscheidungen, artikuliert Erwägungen, stimmt zu und lehnt ab.<sup>182</sup> Im Rahmen einer umfassenden sprachlichen Dynamisierung von Zuständen, wo das feststehende Bild als Option nicht in Frage kommt und das Erstarrende keine Zukunft hat, erhebt sie das Schwebende und Schwankende zum neuen, unsicheren Grund ihrer Darstellungsweise. Diese Darstellungsform ist zugleich auch Teil ihrer Botschaft.

Im bereits erwähnten Prosastück *Das Bild des Vaters* kommen nach einander sieben Kinder zu Wort. Ihre Namen bleiben ungenannt, und doch gliedern sie als namenlose Sprechinstanzen den Aufbau des Textes. Das monologisierende Moment wird verstärkt durch den scheinbar homogenen Gegenstand, von dem die durch Absatzsetzung geteilte, in ihrem Ton ähnlich klingende Rede handelt. Die Rede thematisiert den verstorbenen Vater. Nur der Titel spiegelt das Produkt, dessen Zustandekommen und Vielstimmigkeit der Text prozessual in Szene setzt. Am Ende des Prosatextes bricht die stimmlich zerteilte Erinnerungsleistung und postume Bildbeschreibung immer weiter auseinander, bis schließlich eine Mutterfigur an der verloren gegangenen Seite des Vaters in Erscheinung tritt und sich für die Kinder die Frage nach dem gerechten, echten Urteil stellt. Dem folgt eine Reflexion, die offen über eine alternative Möglichkeit der gerechten Urteilsbildung nachdenkt.

Es fertig zu bringen, gleichzeitig auf zweierlei oder vielerlei Wertvolles und Schätzenswertes liebevoll zu blicken, muß natürlich schwerer, doch umso erstrebenswerter, weil gewiß schicklicher und edler sein, als nur auf ein Einziges zu achten.

Gerechtigkeitshalber ist nötig, daß, wer Gegenstände oder Menschen beurteilen will, nicht sogleich auch schon in ein Vorurteil sinke, sondern womöglich jeder Einseitigkeit fleißig ausweiche, Bevorzugung redlich bekämpfe, um im hellstrahlenden Lichte vorsichtig abwägenden, teilnehmend-schwebenden, ehrfurchtsvoll schwankenden, Ehrlichkeit liebenden, echten Urteiles unerschrocken und unermüdlich zu verharren.<sup>183</sup>

Die Favorisierung des Schwebenden und Schwankenden artikuliert eine andere Form von Urteilsbildung. Die Dynamisierung erstarrter Zustände und Vorbildlichkeit steht den unzulänglichen Vorurteilen in der Form gelebter Einseitigkeit entgegen. Das im Zitat geschilderte „Verharren“ ist gedehnt, es erschöpft sich nicht in einem „Anblick“, an dem man schnell vorübergeht, sondern will als Zustand empfunden werden. Nur in Anbetracht dieser sowohl räumlichen als auch zeitlichen Ausdehnung, in der man sich befindet, ist es möglich, aus dem Zusammenhang heraus zu entscheiden. Die beachtliche Satzlänge

---

<sup>182</sup> Siehe Teil III, *Der Autor als Räuber*.

<sup>183</sup> Robert Walser: *Das Bild des Vaters*. GW, Bd. III, S. 293.

ergibt sich aus der reichen, kaum enden wollenden Aufzählung. Dieses gerechte Urteil ist kein Produkt, sondern ein Prozess. Das Verharren ist kein Stillstand, sondern ein permanentes Abwägen, Ausloten und Hinzufügen; es ist die Reaktion auf einen unsicheren Grund, das als Zustand nur durch Flexibilität und Beweglichkeit Stabilität erlangen kann. Dieses gerechte Urteil spricht aus dem uneingeschränkten Zusammenhang, aus der Verwirrung und der Widersprüchlichkeit, anstatt von einem übergeordneten Punkt aus, „nur auf ein Einziges zu achten“<sup>184</sup>. Diese teilnehmend-schwebende Art zu verharren tritt in der Poetologie der Walser-Texte in vielfältiger Weise zu Tage. Der schwebend-schwankende Gang der Spaziergänger ist nur eine Spielart dieser besonderen Haltung und trifft sich mit einer speziellen Art des „Weltfühlers“ (R79), wie sie in Abschnitt 5.5.1 (*Das produktive Spannungsfeld zwischen den Oppositionen*) näher erläutert wird. Das große rahmende Konzept ist der Raum der Ähnlichkeit, der die Unsicherheit zur höchsten ästhetischen Prämisse erklärt, indem er programmatisch jede Identifizierung unterläuft.<sup>185</sup>

Das Problem einer oft nicht zu durchschauenden Verstrickung von Autor- und Figurenrede (wobei der „Autor“ immer auch als Figur mitgedacht werden sollte) findet seine Entscheidung im Text, denn der Text artikuliert die Positionen, die der Leser zu Meinungen synthetisiert, und veranlasst auch die Verwischungen, die wir als Relativierung einer Meinung konstatieren. Die ‚Unverlässlichkeit‘ der Figuren ist nicht Ausdruck einer umfassenden Meinungslosigkeit, sondern sie ist der poetische, nicht vollkommen abgesicherte Grund, auf dem sich eine andere Art von Urteilsbildung entfaltet. Es gilt zu betrachten, wie der Text Affirmationen artikuliert und entstellt, Behauptungen aufrecht erhält und unterläuft, und es wird deutlich werden, dass dieses Vorgehen Methode hat, dass es als Konzept eine ganz grundsätzliche Position beschreibt, vor deren Hintergrund die Meinung einer Figur als der letzte sprachliche Ausläufer einer sich poetologisch manifestierenden Haltung erscheint. In der Poetologie der Texte liegt die gemeinsame Wahrheit der verwandelten, ausfigurierten und dadurch sich widersprechenden Meinungen. Das echte Urteil ist ein unerschrockenes, denn es bricht mit der Vorstellung einer unumgänglichen Fixierung und Feststellung, hingegen favorisiert es das Abwägende, Schwebende, Schwankende.<sup>186</sup> Beim Räuber-Roman handelt es sich um einen Text, der sich programmatisch über jede Art von Erstarrung und

---

<sup>184</sup> Robert Walser: *Das Bild des Vaters*. GW, Bd. III, S. 293.

<sup>185</sup> Siehe Teil IV, 4.4 *Der Modus des Als Ob und In der Art*.

<sup>186</sup> Robert Walser: *Das Bild des Vaters*. GW, Bd. III, S. 293.

Fixierung hinwegsetzt. Diese Feststellung muss in das Konzept von Urteilsbildung und davon ausgehender politischer Einstellung und Meinung miteinbezogen werden. Politische Ideologie, wie auch Konventionen, ästhetische Gesetze und Vorbildlichkeit werden als sprachlicher Spiegel erstarrter Vorstellungen entlarvt, ausgestellt, zitiert und persifliert. Die Strategien, die diese sprachliche Unterwanderung fremder Rede bewirken, sind das, was ich für den Text als die „eigene Stimme“ in Kontrast zur „fremden“ benennen möchte, eine Grenze, die sich allerdings nur schwer aufrechterhalten lässt, je genauer man in das textuelle Gefüge vordringt. Je näher man dem poetologischen Phänomen kommt, umso notwendiger wird es, wieder Abstand zu nehmen. Die Begegnung zwischen Text und Leseereignis ist geprägt von Perspektivenwechsel und Variationen der Distanz. So sehr diese Arbeit methodologisch um Kohärenz und Kontinuität bemüht ist, so muss diesem Wechsel der Perspektive und damit der Nähe und Distanz stattgegeben werden. Wo sich die Grenzen, Entscheidungen und Urteile, die man in den Walserschen Text hineinträgt, nicht mehr aufrechterhalten lassen, wo sich das Er zum Ich verwischt und umgekehrt, dort muss immer wieder von vorne begonnen werden, man muss dem Text aufs Neue begegnen, mit etwas mehr Abstand als zuvor. Die Widersprüchlichkeit und Widersetzlichkeit, die Irritation des Textes kann somit als fortwährende Forderung nach Distanz gesehen werden: Diesen Abstand wird der Text nicht müde einzufordern. Somit wird deutlich, dass die Aufeinanderfolge und Schichtung von Begegnung unterschiedlichster ontologischer Beschaffenheit (Text und Leser, Räuber und Edith, Autor und Räuber, Walser und Interpret, Räuber und Interpret etc.) ein Moment der Konfrontation inhärent ist, dessen volle motivische und poetologische Tragweite im Gruß erkennbar wird. Jede neue Begegnung fordert die Grüßenden auf, das Ritual zu überdenken und zu modifizieren. Die Konvention ist nicht nur Ausdruck von Vorentscheidungen, sondern sie ist in der Art ihrer Durchführung variabel. Die Ungebundenheit des Räubers (die positive Facette seines Außenseitertums) ist somit als der Ausgangspunkt einer unüberschaubaren Abfolge an Begegnungen zu verstehen. Als fortwährendes Kommen und Gehen, wo Fixierung und Erstarrung aller Art verunsichert werden und an deren Enden oftmals ein Gruß steht. Das Grüßen gilt im Text Robert Walsers als poetologisch fundierte politische Praxis und artikuliert ein eigenes Konzept von respektvoller Haltung im Umgang miteinander sowie ein damit verbundenes sozialkritisches Bewusstsein.

Diese Poetik der Beweglichkeit ist hier „räuberisch“, sie ist aber nicht auf den Räuber-Roman beschränkt. Im gegenwärtigen Bild (das zugleich Erinnerung und Vorbild, also

vergangen und zukünftig ist), d.h. im Aussehen und Handeln des Räubers, treffen sich das Motiv und die poetologische Prämisse: Das Bild des Räubers, seine Ausstattung und sein Kostüm zeigen uns das Repertoire der ästhetischen Möglichkeiten. Seine Erscheinung ist die konstante Größe des Romans und zugleich seine große Unbekannte: Sie ist zunächst einmal der Anlass der Begegnungen.

Teil II      Der Räuber im Roman

## 2.1. Namen und Bezeichnungen

Der Räuber ist im Roman ein Räuber ohne Namen.<sup>187</sup> Ob es einen Namen gibt oder nicht, ist nebensächlich, denn Tatsache ist, wir – die Leser – kennen ihn nicht. Die Namenlosigkeit des Räubers führt uns diese Unkenntnis jedes Mal aufs Neue vor Augen. Man fühlt sich automatisch ertappt: Dachte man wirklich, den Räuber zu kennen, wenn man wüsste, wie er heißt? Der Zusammenhang von Namen, kennen und grüßen wird uns noch beschäftigen, denn es scheint so, als wäre nichts Geringeres als die Möglichkeit, dass sich eine Handlung zur Romanhandlung erhebe, an eben jene Unkenntnis gebunden, wie sie sich etwa in der Namenlosigkeit einer Figur äußert.

Man kennt den Räuber und kennt ihn wieder nicht. Wanda tut einmal so, als würde sie den Räuber nicht kennen, indem sie seinen Gruß nicht erwidert:

Einmal, als er sie grüßte, wandte sie sich mit der Frage an ihre Freundin: „Kennst du ihn?“ Die andere erwiderte: „Nein“. Aber das ‚Nein‘ klang nicht klug, nicht echt. Es lag Verlegenheit darin. Beide kannten ihn sehr gut, es paßte ihnen nur, ihn jetzt nicht zu kennen. Dann an einem anderen Tag bettelte sie: „Komm doch und sei lustig mit uns.“ Nun tat er, als sei sie ihm unbekannt. (R54)

„Kennen“ bedeutet also auch, sichtbar zu werden, (eine Sichtbarkeit, die auch verneint werden kann), Präsenz zu zeigen, auf die sich die anderen aufgrund der Namenlosigkeit der augenfälligen Erscheinung irgendwie beziehen müssen. Und eine Erscheinung ist der Räuber allemal. Die Frage nach dem Namen des Räubers ist also falsch gestellt: Nicht *Wie heißt er?*, sondern *Wie ruft man ihn?* soll uns Kenntnis über diesen gar nicht Unbekannten einbringen. Sein Ruf eilt seinem Namen deutlich voraus. Um dem Subjekt des Räubers näher zu kommen, muss man ihn zuerst als Objekt begriffen haben, als Gegenstand der fremden Rede.

Gemäß der Gliederung dieser Arbeit wird die Namenlosigkeit auf drei verschiedenen Ebenen von Interesse sein: auf Ebene des Protagonisten, der Erzählinstanz und der des Romans selbst. Wer sich auf das Namenlose bezieht, muss die gesetzten Bezeichnungen selbst erzeugen. Räuber, Autor und Roman eint die Namenlosigkeit, die uns zwingt, sprachschöpferisch tätig zu werden.

---

<sup>187</sup> Zum Problem der Namen und Titel vgl. Elmar Locher: Titel, Namen, Eigennamen und die möglichen Welten der Texte bei Robert Walser. In: *Bildersprache Klangfiguren. Spielformend der Intermedialität bei Robert Walser*. Hg. von Anna Fattori und Margit Giegerl. München: Fink 2008, S. 63-79.

### 2.1.1. Er – Räuber, Verfolgter, Schuft ....

Die vielen Bezeichnungen, die dem Räuber im Lauf des Textes zugetragen werden<sup>188</sup>, ergeben ein Bild, das nicht einfach nachzuzeichnen ist. Das Umfeld des Räubers scheut sich nicht davor, ihn mit seinem So-Sein zu konfrontieren. Ich möchte nun diese fremden Stimmen zu Wort kommen lassen, dabei aber erinnern, dass diese Fremdbezeichnungen aus eben jener Not der Bezeichnung entstanden sind, wie sie das umtriebige, räuberische Signifikat erzeugt. Zu Beginn der Fremdbezeichnung steht die Verwunderung und Irritation über die Namenlosigkeit des Räubers: „Ihrer Gestalt fehlt eine Etikette, Ihrem Lebenswandel eine Abstempelung“, so eine Frau zum Räuber (R81).

Mit dem ungenannten Namen schwankt die Bezeichnung. Wie bezieht man sich auf den fehlenden Eigennamen? Sein Fehlen bewirkt, dass in der gewählten Bezeichnung die Beziehung und Positionierung des Bezeichnenden zum Namenlosen konkrete sprachliche Gestalt gewinnt. Der Räuber – so muss man ihn zwangsläufig nennen, bevor man überhaupt weiß, worin das Räuberische besteht. Außerdem ist vorerst nicht sicher, ob diese Bezeichnung für ihn gerechtfertigt ist. Für *ihn* – für wen? Die Frage ist, wie in der Beschreibung dieses zentralen namenlosen Protagonisten einer Essentialisierung vorgebeugt werden kann. Die Terminologie der Literaturwissenschaft hält Bezeichnungen bereit, die sich neutral genug denken, mit dieser Namenlosigkeit umgehen zu können. Der Räuber ist demnach ein Protagonist, eine Figur. Aber ist er ein moderner Romanheld, wie es behauptet wird (R98)? Den restlichen Figuren im Roman ist dieser Umweg über eine bestimmte Terminologie nicht gegeben. Sie erfinden ihn mit jeder Bezeichnung neu, sie sind bestrebt, den Räuber mittels ihrer Bezeichnung abzubilden, zu erwischen, zu bannen und zu fixieren. Doch das will nicht so recht gelingen.

Der Räuber hat unseres Wissens keinen Namen, er ist ihm nicht gegeben. Wer auch immer die Macht dazu gehabt hätte, ob Vater, Mutter oder schöpferischer Geist – die Erzählinstanz jedenfalls (jemand, der sich selbst für einen „vornehmen Autor“ hält (R12) und selbst namenlos ist) verweist im letzten Kapitel des Romans noch einmal demonstrativ auf das Skandalon des fehlenden Eigennamens.

Edith steht auf dem höchsten Berg der Angebetetheit. Diesem Mädchen seien die Triumphe, die sie feiert, gegönnt. Inwiefern sie mit dem Räuber, *dem wir zum Erstaunen der Leser noch immer keinen Namen angehängt haben*, etwa bloß gespielt hat, und ob vielleicht auch er mit ihr und allen ihren Holdheiten und Goldheiten nur spielend umging, mag in's Grab der allerklarsten Unklarheit und

---

<sup>188</sup> Siehe die Liste der Bezeichnungen für den Räuber im Anhang.

Ungeöffnet[heit] fallen. Es soll nicht alles aufgedeckt, erhellt sein, sonst hätte ja der Genießer nichts zu sinnen. Sorgen wir, daß es Sinnende, Denkende, Empfindende in unserer Mitte gibt. O, an Waldrändern ist es schön. Liebes Kind, ich bitte dich, sieh das doch ein. (R148, Hervorhebung durch die Verfasserin, K.K)

Der Räuber ist also, nebenbei bemerkt, ohne Namen. Die Beiläufigkeit dieser Anmerkung täuscht nicht darüber hinweg, dass es das ‚Anhängsel‘ absichtlich nicht gibt. Ob es sich hier um eine Verheimlichung, Verweigerung oder tatsächliches Nichtwissen handelt, bleibt unbeantwortet. Der fehlende Name soll den „Sinnenden, Denkenden, Empfindenden in unserer Mitte“ (R148) besonderen Genuss bereiten. Namenlosigkeit steht im Dienst einer kalkulierten Rätselhaftigkeit, die das Denkende in Bewegung hält, Sinn provoziert und neue Bezeichnungen generiert.

Der erste Name, den der Text freigibt, ist „Edith“. Der demonstrative Verweis auf die Namenlosigkeit des Räubers im Resümee (R148) verdeutlicht indirekt die Vorrangstellung dieser „Erstnennung“ im ersten Satz des Romans: „Edith liebt ihn“. Seinen ersten Auftritt hat der Räuber also in der grammatischen Gestalt eines Personalpronomens im vierten Fall als Objekt von Ediths Liebe. Fest steht, dass es keinen Namen für einen wesentlichen Akteur im Handlungsgefüge gibt. Mit dieser Namenlosigkeit muss besonders vorsichtig umgegangen werden: Hier fehlt der Name, der Vor- und Nachname, also auch der Familienname, und somit wird die Referenz auf eine Genealogie, das heißt, auf Abstammung und Weitergabe verneint.<sup>189</sup> Durch seine Namenlosigkeit ist der Räuber ein Vereinzelter. Sie ist in diesem Roman sowohl ein Problem der Benennung als auch ein Problem des Habens oder Nichthabens. Mit dem Namen ist vielfach der gesellschaftliche Rang verbunden, der dienstliche Grad, der als Titel syntaktisch an den Namen geheftet wird. Die Figur des Räubers bewahrt sich mit ihrer Namenlosigkeit eine besondere Art von Flexibilität. Er bleibt vielbesetzte Leerstelle. An die Stelle des Namens tritt die Bezeichnung durch eine andere Person oder Instanz. Es ist eine Notwendigkeit des Figureninventars, selbst Bezeichnungen für den Räuber zu finden, dessen Figur von sich aus keinen Namen bereithält. Auf diese Weise geben die Figuren im Umgang mit der Leerstelle, also in der Art der Benennung, viel über sich selbst und ihre Position kund. *Der* Räuber – so verdeutlicht es der bestimmte Artikel – ist ein bestimmter, ein einzelner, ein außerordentlicher, wie ich zeigen

---

<sup>189</sup> Zur Verneinung von Identität allgemein vgl. Martin Jürgens: Die Aufgabe der Identität. Robert Walsers Helden. In: Text und Kritik, H. 12/12A: Robert Walser (4. Aufl. Neufassung). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 2004, S. 69-82. Das Problem der Individualisierung im „Räuber“-Roman untersucht auch Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 416ff.

möchte.<sup>190</sup> Doch diese Bezeichnung ist auch eine Verdeckung, eine Verkleidung, ein Spiel mit der traditionsreichen Rollenvorgabe, die auf katachrestische Weise dort zum Einsatz kommt, wo der bürgerliche Garant der Eindeutigkeit vorenthalten bleibt.

Durch die Vielfalt an Bezeichnungen löst sich die Figur des Räubers in der Handlungsfolge des Romans auf. Die vielfache Anrufung des Vereinzelten, sowohl durch Lob als auch durch Schimpf, integriert den Außenseiter. Der Diskurs, der über ihn und mit ihm geführt wird, generiert sich überall dort, wo über ihn gesprochen wird, neu. Der Räuber bleibt der Anlass, die Irritation. Er ist eine Konstante ohne Kontinuität, seine Namenlosigkeit bedeutet Konfrontation in der Begegnung, drängt zur Bezeichnung. Des Räubers fehlender Name bildet eine Lücke, die immer wieder überbrückt werden muss. Im Laufe des Romans verweisen 104 verschiedene Bezeichnungen<sup>191</sup> auf dessen Figur. Wie bei manchen Phrasen deutlich wird, sind sie nur aus dem Kontext, also aus dem ganzen Satz oder episodischen Abschnitt heraus verstehbar. Das verdeutlicht, dass nicht so sehr die dahinterstehende (namenlose) Figur, sondern die herumliegende narrative Szenerie, die nähere sprachliche Umgebung, also ihr Sprecher oder ihre Sprecherin, die Bezeichnung hervorbringt.

Es erscheint mir sinnvoll, an den Beginn des Textes zurückzukehren:

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, Komissärinnen 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. (R11)

Der Räuber ist nämlich zunächst nicht einmal namenlos, nicht einmal Räuber – er ist zunächst: Er. Die rhematische Bewegung des Anfangssatzes setzt eine Existenz sowie Kenntnis der Räuberfigur voraus, die uns, der Leserschaft, im ersten Satz offensichtlich nicht gegeben ist und einzig durch Ediths Liebe zu ihm konkret wird. Die Erzählinstanz schreitet ebenso rätselhaft in der weiteren Beschreibung dieses unbenannten Liebesobjektes voran: Er ist dann „dieser Nichtsnutz, der kein Geld besitzt[,]“ (R11) und zu dem Edith vielleicht niemals hätte Beziehungen anbahnen sollen. Man hätte sich unglaubliche Mühe gemacht, *ihn* zu bilden, so die Erzählinstanz: „Glaubt denn dieser

---

<sup>190</sup> Zur Inszenierung von Identität, verstanden als „Rollenhandeln“ und damit einhergehender „Rollendistanz“ vgl. Christian Angerer: Kleine Rollen, souverän gespielt. Über Identitätsverweigerung bei Robert Walser. In: Literatur als Geschichte des Ich. Karlheinz Roszbacher zum 60. Geburtstag. Hg. von Eduard Beutner und Ulrike Tanzer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 205–222, insb. S. 206,209.

<sup>191</sup> Bei dieser Zahl sei Vorsicht geboten. Da sich die Bezeichnungen oftmals der Zählbarkeit verweigern, zählte ich mit dieser Zahl nur die Lemmata meiner Liste. Jedes Lemma steht für mindestens einen Träger oder eine Trägerin einer verzeichneten Bezeichnung.

Peruaner, oder was er sein will, er könne das selber?“ (R11) Die Bestimmung bleibt unbestimmt, in fast jede Identifizierung schleichen sich Zweifel ein und Scheinbarkeit, bis hin zu Verwunderung über diesen „Schafskopf, der er in Gottesnamen zu sein scheint“ (R11). Zusehens übergibt der Autor die Bestimmung des Räubers dem Umgang der Leute mit ihm; er zieht nur noch Vergleiche und zitiert fremde Reden:

Sie behandeln ihn da und dort längst wie einen richtig Abgetanen, und dessen (er)freut er sich noch. Sie blicken ihn an, als wollten sie ausrufen: „Ist dieser Unmögliche auch schon wieder einmal zur Abwechslung da. O, wie langweilig!“ (R11)

Zu der Verwunderung gesellt sich der Vergleich. Das, was die Erzählinstanz zu bezeichnen versucht, rückt also noch einmal ein Stück weit weg, bevor es schließlich erst im letzten Wort des ersten Kapitels als Frage auf den Punkt gebracht wird:

Einst saß er so auf einer Bank im Wald. Wann war das? Die Frauen aus den besseren Ständen beurteilen ihn milder. Sollte das deshalb sein, weil sie Übermütigkeit in ihm vermuten? Und daß ihm Direktoren die Hand geben. Ist das nicht sehr eigentümlich? Diesem Räuber? (R12)

Die drei Fragen bilden den ersten rätselhaften Höhepunkt am Ende des ersten Kapitels. Weiter ist es dem Leser offenbar nicht gestattet, vorzudringen; das ist das höchste Maß an Konkretheit: Dieser eine Räuber ist also ein bestimmter. Die Geschichte, die bereits in Gang zu sein scheint, hat ihren präsupponierten Protagonisten hervorgesprochen: Es ist ein Räuber. Der erste und der letzte Satz des ersten Abschnitts stehen zueinander in keinem kongruenten Verhältnis: „Edith liebt ihn.“ [...] „Diesem Räuber“, das will nicht recht zusammengehen. Die Grammatik verneint diese Verbindung nicht, zeigt aber ihre Fehlerhaftigkeit; sie steht gleichsam dazwischen und doch halten Edith und der Räuber den ersten Abschnitt umklammert. Es wird zu fragen sein, ob Edith und der Räuber diese Inkongruenz, die verbindlichen Konventionen der Grammatik überwinden können, um „richtig“ zusammenzufinden. Sprachrichtigkeit zeigt sich bereits hier als wichtige Akteurin in der Frage um eine harmonische Finalisierung dieser „unrichtigen“ Voraussetzungen durch den Text.

Der Räuber ist das große Er des Romans. *er nicht als er* nennt Elfriede Jelinek das Stück *zu, mit Robert Walser*<sup>192</sup> und verweist damit auf die beiden Binnen-Ers im Namen des Autors, die zwar die gleichen, aber nicht dieselben sind. Die deiktische Qualität der Personalpronomina erfährt im Räuber-Roman eine neue, besondere Gewichtung und

---

<sup>192</sup> Elfriede Jelinek: *er nicht als er* (zu, mit Robert Walser). Ein Stück. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Bedeutung.<sup>193</sup> Wo die provisorische Bezeichnung an die Stelle des Namens tritt und zur notwendigen Bedingung wird, weil die scheinbar hinreichende entzogen wurde, führen die Personalpronomina an die Wurzel des Verweises. Sie gehen elegant und gestärkt durch Konvention und sprachliche Norm über den fehlenden Signifikanten hinweg. Ihr Einsatz vermag Figuren aufzurufen und ins Geschehen zu holen. Hierbei sind sie an Numerus und Genus gebunden. Sie unterliegen zuerst grammatischen Kategorien, zeigen aber beispielsweise in Gesprächssituationen und gegenseitiger Bezugnahme auch soziale Implikationen. Das Paradigma der Personalpronomina erweist sich für den Räuber-Roman als aufschlussreiches Schema, weil es einen Umgang mit „leeren“, also namenlosen Entitäten ermöglicht, deren Identität zwar vage ist, deren Präsenz aber nicht geleugnet werden kann. Die Frage, wer oder was ich, du, er, sie, es, wir, ihr und sie beansprucht bzw. beanspruchen, beschreibt eine besondere Choreographie der Nähe und Distanz und zeigt nicht zuletzt, wie über die Figürlichkeit der Rede eine (namenlose) Figur entstehen kann.

## 2.2. Theatralisierung einer Figur

Die Varietät der Bezeichnungen, die dem Räuber durch seine Umgebung zukommen, um mit der Lücke, die seine Namenlosigkeit ergibt, umzugehen, lassen Rückschlüsse auf die Urheberschaft der Benennung zu. Bedeutungen entstehen im durch die Rede getragenen Zusammenspiel: *Wer* bezeichnet *wen wie*? Die Aussparung des Namens rückt die bezeichnende Instanz in den vorübergehenden Mittelpunkt. Die Bezeichnung beschreibt den Bezeichneten immer nur unzulänglich, und umso aufschlussreicher verweist der Ausdruck auf den Bezeichnenden zurück. In diesem Rückschluss werden nicht so sehr Identitäten identifiziert, sondern die Redeweisen der Bezeichnenden. Diese „bezeichnenden“ Redeweisen identifizieren und desavouieren sich und ihre Urheberschaft zum Teil selbst, indem sie sich als Imitationen einer öffentlichen Sprachgewohnheit und Phrasenhaftigkeit entpuppen. Die „neugeschaffenen“ Namensgebungen, zum Teil Anschuldigungen, zeigen sich als abgegriffene Zitate und Floskeln, in denen die gesellschaftlichen Konventionen, Erwartungen und

---

<sup>193</sup> Zur „Leistung der Personaldeiktika“ und ihrer besonderen Funktion in der Grammatikalisierung eines personifizierten Schriftstellertums in den Texten von Robert Walser vgl. Arno Dusini: Shifter. Pronominalisierung bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: Konstellationen – Versuchsordnungen des Schreibens. In Zusammenarbeit mit Anna-Maria König und Jeannie Moser. Hg. von Helmuth Lethen, Annegret Pelz und Michael Rohrwasser. Göttingen: V und R unipress 2013, S. 375-385, insb. S. 378f., 384.

moralisierenden Vorurteile tonangebend sind. Anfängliche Ratlosigkeit und Irritation kristallisieren zu Vorwürfen; das Rätselhafte, schwer Einzuordnende provoziert in den meisten Passanten nicht Sinn, Genuss und Empfindsamkeit, sondern öffnet den sprachlichen Versatzstücken Tür und Tor. So treffsicher die beschreibende Bezeichnung auch scheinen mag, sie bestätigt nur ein weiteres Mal, dass ihr Gegenstand nicht unter ihr zusammensinkt, sondern, im Gegenteil, gestärkt aus dieser Konfrontation hervorgeht. Der Räuber hat keinen Namen, aber sehr wohl einen Ruf. Das bereitet Unbehagen, macht ihn aber auch unverwundbar.

Der Roman bildet außerdem ein dichtes Netz aus Bezeichnungen im Umgang mit dem Räuber, wobei jede Benennung als der Knotenpunkt einer Konfrontation zu verstehen ist. Übersetzt auf die Komposition zwischen Figuren und Handlungen bedeutet das, dass das So-Sein des Räubers nur durch die ihn umgebenden Figuren zu verstehen ist. Aus der Interaktion schält sich eine Räuberfigur, die in Wechselwirkung zu ihrer Umgebung sowohl sich selbst Form gibt (sich „bildet“) als auch gleichzeitig den auf sie Reagierenden den sprachlichen Spiegel vorhält. Eben hier liegt ein zentrales theatrales Moment des Erzähltextes.<sup>194</sup> Die Charakterisierung der Räuberfigur verläuft größtenteils durch die Reaktion der mitwirkenden Protagonisten. Die Erzählinstanz bildet die Reaktionen und Begegnungen ab, indem sie zu zitieren vorgibt. Sie überträgt die Summe von Begegnungen und Auftritten in den erzählenden Text und agiert hierbei als Regisseur und Direktor, der die handelnden Figuren auf den Plan ruft. Es spricht die Erzählinstanz:

Wir haben vor einiger Zeit eine Karte aus Holland empfangen, auf der uns jemand nach dem Stande unseres Schaffens befragte. Wir nehmen an, daß man uns einen Direktorsposten gebe. Ich fühle mich in der Tat zum Befehlen berufen. Sollten Sie das der Art, wie ich schreibe, nicht schon längst angemerkt haben? Auch verspätete Einsichten sind noch schön. Ediths Mund bleibt für den Schlingel von Räuber ein unauflösliches Rätsel. (R149)

Das leitende Narrativ, die Liebesgeschichte<sup>195</sup>, wird den gesamten Text hindurch nur am Rande im Auge behalten. Einerseits ist die Erzählinstanz damit beschäftigt, eben jene Begegnung der Liebenden herbeizuführen, andererseits bildet sie lediglich den Rahmen für kleine Geschichten, die im Sinn einer „Art Einflechtung“ (R92) integriert werden. Den einzelnen, sich dazwischendrängenden Episoden, wird von der Erzählinstanz gelegentlich (hier und jetzt oder auch später an anderer Stelle) stattgegeben. Das hat zur

---

<sup>194</sup> Vgl. den Begriff der „Prosabühne“ in den Ausführungen von Martina Schaak zu Walsers Auseinandersetzung mit Friedrich Schiller und dem „Prosatheater“. In: Martina Schaak: „Das Theater, ein Traum“ (Anm. 24), S. 252-260, 14f., 274.

<sup>195</sup> Jens Hobus betont die diskursive Verschränkung von „Schreiben“ und „Liebe“ im Text, weshalb der Räuber-Roman „keine Liebesgeschichte erzählt, sondern die Geschichte einer Liebe [...]“. Jens Hobus: Poetik der Umschreibung (Anm. 159), S. 104.

Folge, dass die Allwissenheit dieser auktorialen Erzählinstanz vor allem auf das Arrangement fokussiert ist und sich in einem Explizit-Machen der Vorgänge bei gleichzeitiger Verwunderung über die Eigenwilligkeit derselben bemerkbar macht. Der Informationsvorsprung beschränkt sich auf den Fortgang der Erzählung sowie die Kontrolle über die Sprünge in der erzählten Zeit.

Es versteht sich, dass die Erzählinstanz allerhand über ihren Gegenstand, für den sie die Verantwortung übernommen hat, zu sagen weiß. Die Wechselwirkung zwischen diesen beiden „Fronten“, dem Ich und dem Er, dem Autor und seinem Gegenstand, wird noch gesondert zu betrachten sein.<sup>196</sup> Die Präsenz des Erzählvorganges selbst, also die Offenlegung der Gedanken über das Arrangement der Figuren, überlagert das Narrativ (Zusammenführung von Räuber und Edith) zu einem großen Teil und bewirkt nun auf einer höheren Ebene eine besondere Theatralisierung des Handlungsverlaufs. Die erste Ebene der Inszenierung umfasst die Begegnung der Figuren. Die zweite Ebene der Inszenierung umfasst die Art, wie über diese Begegnung berichtet wird. Es liegt auf der Hand, dass ich als Leserin von der zweiten theatralen Ebene (der Inszenierung der Erzählsituation) auf die erste zurückschleife. Die erste theatrale Ebene umfasst die Entscheidung, eine Geschichte durch eine Abfolge von Begegnungen zu erzählen, sie eben zu inszenieren. Es ist wichtig, diese theatralen Ebenen des Erzählten und des Erzählens auseinanderzuhalten. Wenngleich diese Differenzierung künstlich anmutet, so kann man ohne eine vorübergehende Trennung weder die Übergänge nachvollziehen noch die Irritationspunkte benennen, wo die beiden Ebenen miteinander konkurrieren oder ihr ironisches Potenzial entfalten. Obwohl über die Vermittlung des Geschehens durch eine erzählende Instanz kein Zweifel gelassen wird (zweite theatrale Ebene: Man erschafft einen Roman), so kann man sagen, dass verschiedenen Figurenkonstellationen jeweils eigene Auftritte fordern (erste theatrale Ebene). Der ontologische Status der *dramatis personae* kann damit vorsichtig ausdifferenziert werden: Figuren, Passanten und Statisten sind Teil der ersten theatralen Ebene, während beispielsweise der rhetorische Vergleich oder Gedankenfiguren Namen und Figuren zitieren, die auf einer zweiten, höheren theatralen Ebene die erstere überlagern, sie gleichsam erweitern. Die Erzählinstanz kann sich von der zweiten theatralen Ebene in die erste als handelnde Figur hineinsprechen. Sie wechselt dafür vom Ich zum Er.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Siehe Teil III, 3.4.2.2 *Wer kann ein Dichter von Beruf sein?*

<sup>197</sup> Siehe Teil III, 3.1.1 *Namen und Bezeichnungen*.

### 2.2.1. Figuren, Passanten oder Statisten

Der Räuber trifft im Laufe des Romans auf viele Figuren. Diese sind mindestens so zahlreich wie die Bezeichnungen, die dem Räuber zukommen. Der Roman lässt sich als vielgestaltig und disparat beschreiben, denn er ist reich an Figuren. Das unbenannte Zentrum, um das diese Statisten kreisen, bildet der Räuber. Die Zahl der Protagonisten verringert sich massiv, wenn man sich nur auf die „namhaften“ Figuren beschränkt. Sogenannte „Namhaftigkeit“ wird von Walser insofern ironisiert, als dass Personen auftreten, deren Benennung sich auf ihre Namhaftigkeit reduzieren. Gerade die „Person von einigem Ansehen“ (R102), die „Person von einigem Gewicht“ (R102) oder jener „Mensch von Grad und Rang“ (R149) werden ohne Namen beschrieben. Die tatsächlich namhaften Figuren, in dem Sinn, dass ihnen ein Name „angehängt“ wurde, sind in ihrer Zahl überschaubar: Zunächst wären das Edith, Wanda und Fräulein Selma.<sup>198</sup> Frau von Hochberg, die am Ende die Versöhnung zwischen Edith und dem Räuber im Spital herbeiführt und begleitet, trägt in ihrem Namen ihre Abstammung und, darin eingeschrieben, ihren sozialen Rang. Weitere Mitwirkende sind: Herr Meier, den der Räuber einmal „in einer indianisch-schöne[n] Nacht“ ein Stück weit mit nach Hause begleitet (R31), Marie, Fräulein Selmas Tochter (R125), die dem Räuber zur Heirat dargeboten wird und Willi, der zentrale Charakter der „Stockgeschichte“ (R60), der sich mit dem Räuber „duelliert“, weil dieser seine Ehefrau beleidigt hätte. Etwas überraschend taucht ferner im Rahmen der Kanzelrede des Räubers Frau Prof. Amstutz auf, die nicht weiter beschrieben wird (R142).

Die Episode um Willi, den braven Ehemann (auch „Herr Immermann oder Immerhin“ genannt), zeigt, warum es irreführend ist, ausgehend von der Namensgebung auf die Wichtigkeit einer Figur zu schließen. Zunächst ist Willi ein „Herr“. Es spricht die Erzählinstanz:

Wie ein Bürolist schreibe ich hier, und immer bin ich noch nicht über dieses Duell hinausgekommen, das der Räuber mit einem Herrn auf offener Straße ausfocht, als er von einem Ausflug heimkehrte. Hoch stand die liebe Sonne am Himmel. Weg jetzt mit euch, ihr Nasen, wir sind jetzt bei einem Revolver angelangt, der übrigens vielleicht gar nicht existierte. Man drohte ihm vielleicht bloß damit. Er hatte der Dame nicht Platz gemacht, die mit dem Herrn ging, dessen Frau sie zu sein schien. Herrgott, wie der sich für seine Gemahlin einsetzte. Wenn es doch nur alle Ehemänner so machten. Eine Lust war's, zu sehen, wie er auf den Räuber losstürzte, indem er den Ausruf hervorstieß: „Dir will ich zeigen, was Höflichkeit ist.“ Aber der Räuber legte ein Löwenherz an den Tag. Schon sind beide enganeinander. Den Räuber trifft ein Stockhieb über die Hand. Auf den Hieb hin sprang er derart auf den

---

<sup>198</sup> Es gibt aber auch noch Julie, Ernst, eine Magd namens Wanda etc.

Hauenden, daß die arme Frau laut schrie: „Um Gotteswillen, Willi!“ Der Aufschrei durchschnitt die Luft wie ein regelrechter Notschrei. Der Stock wurde dem Verfechter des Artigseins auf offener Straße entrissen. „Geh oder ich schieße“, schrie oder rief bloß der Herr Immermann oder Immerhin. In der Tat schien er immerhin ein aufrichtiger, seiner Frau ergebener Mensch. Vor Pistolen fürchtet sich nun zufällig unser Räuber sehr. (R59f.)

Die „Nasen“ sind schnell erklärt, kurz zuvor wurde nämlich noch über öffentliches Nasenschneuzen sinniert, das den Räuber erbost. Das „Nasengeschneuz“ wird zusammen mit dem „Kodern und Spucken“ proleptisch ausgelagert (R58). Das Zusammentreffen von Willi, dem „Verfechter der Artigkeit“, und dem Räuber drängt sich der Erzählinstanz als Episode auf, sie will besprochen werden.

Am Ende waren es die Hände des Räubers, die sich schützend über ihn erhoben und den Stockschlag für ihn abgefangen haben. Verletzt und doch heil mündet die Episode um das Duell in einer Lobpreisung der Hand als eine natürliche Dienerin.<sup>199</sup> Sie geht als die eigentliche Siegerin aus dem Duell hervor: Für den Räuber

[...] war dies einer seiner vergnüglichsten Tage, und die Hand, die sich für seine Verschuldung gleichsam hatte aufopfern müssen, die den Schlag eines Ehrlicherzürnten auffing, der immerhin vielleicht etwas hitzig vorgegangen war, küßte er zu Hause. (R60)

Die Hand wird durch die zärtliche Hinwendung und Dankbarkeitsbekundung zur schützenden Instanz hochstilisiert; sie wird zur Allegorie einer schützenden Schutzbefohlenen.<sup>200</sup> Die rhetorischen Bewegungen in der Anrufung sind gegenläufig: Die Hand wird zugleich anthropomorphisiert und entmenschlicht.

Wie doch das vortrefflich ist, daß man Hände hat, die die Schläge auffangen, die dem Kopf gegolten haben, worin der Übermut thront und wohnt. Verzeihung, wenn ich diese Stockgeschichte etwas breit ausgesponnen habe, da ich glaubte, sie verdiene Beachtung. Er schaute so seine Hand an und sprach zu ihr: „Ja, die Schmach fällt auf die Guten.“ Und er lachte sie aus, daß sie bestraft worden war. (R60)

Nicht nur die Hand, die letztlich „zu den Guten“ zählt, also einer unbestimmten Menge an Menschen zugerechnet wird, sondern auch der Übermut wird vermenschlicht: Er „wohnt und thront“. Die „duldende Hand“ wird schließlich zur „Dienerin“. Mit einer Reihe von Fragen wird ein weiterer Exkurs eingeleitet; nun stehen die Dienenden im Vordergrund:

Warum hatte sie ihn beschützt? Warum hatte sie sich so eilig als Schild über ihn erhoben? Weil sie seine natürliche Dienerin war? Und sind denn die Dienenden gerade zum Auffangen von Blitzen und Stichen und was weiß ich alles gerade gut genug? Müssen immer die Lieben aufessen, was die Bösen und Unbedachtsamen eingebrockt haben? (R60)

---

<sup>199</sup> Zur Wiederholung der Hand als Motiv vgl. Peter Utz: *Tanz auf den Rändern* (Anm. 178), S. 410.

<sup>200</sup> Marion Gees: *Schauspiel auf Papier* (Anm. 17), S. 103-108.

In der „natürlichen“ Dienerin erkennt der Räuber die in der Bewunderung weit weg gerückte Hand wieder als die seine. Pars pro toto stand die Hand in diesem Exkurs im wahrsten Sinn des Wortes für das Ganze ein, bis sie als Fremde wieder zum bewundernden Körper zurückkehrt. „Natürlich“ ist hier nur noch das metonymische Verhältnis von Körperteil und Körper. Diese Natürlichkeit ist selbst rhetorisch. Als Metapher hat die Hand längst eine Art „Seelenwanderung“ angetreten.

„Aber du bist ja die meinige“, fiel es ihm ein zu sich und zu ihr zu sagen. Also, weil sie sein war, ging es ihr schlecht. Aber vielleicht war sie froh darum. Es gibt ja Seelen, die ihre Fröhlichkeit, die tief eingebettet liegt, nur darum erstehen sehen und nach langer Zeit in's Bewusstsein steigen fühlen, darum, daß sie ein Unglück haben helfen dürfen zu verhindern [...] (R60)

Das Figureninventar dieser Episode ist damit ausgehend von Willi (Herr Immermann oder Immerhin) und dessen Stockhieb über die Hand zu den Guten, den Dienenden und schließlich zu den Seelen, die danach trachten, ein Unglück zu verhindern, um Glück zu erfahren, ausgedehnt worden.

Und die Hand schien glücklich zu sein und schien zu lächeln bei ihres Eigentümers Schonungslosigkeit. Wenn es viele solche Seelen gäbe, wie diese stumme Hand eine besaß, und diese Seelen geweckt, dienstbar gemacht werden könnten zu Zwecken der einen Ganzheit! (R61)

Das Problem, das sich somit stellt, ist Folgendes: Warum sollte Willi aufgrund seines Namens für das Figureninventar bedeutsamer sein als die Hand, zumal sie in der Logik des Exkurses eine Seele besitzt? Die Hand ist menschlicher als Willi, der dem Räuber zeigen will, was Höflichkeit ist und darum seinen Revolver zückt. Hinzu kommt, dass ausgehend von der preisenden Bewunderung der Dienstbarkeit der Hand Gedanken abgeleitet werden, die für nichts Geringeres als die Ganzheit entscheidend sein könnten. Die Stockhieb-Episode dehnt sich zum Exkurs, der über das Ereignis hinaus ins allgemeine Sprechen über allgemein wichtige Dinge führt.

Wenn also der Name keinen Aufschluss über den Grad an Involviertheit einer Figur gibt, welcher Parameter entscheidet dann über ihren Rang im textuellen Gefüge? Die Wiederkehr bestimmter Figuren ist nicht mit der Häufigkeit der Begegnung gleichzusetzen. Wie geht man mit „jene[r] hübsche[n] Frau“ um, „die das kleine Fingerchen an den Mund legte, als hätte [sie] dem Räuber bedeuten wollen: ‚Sei lieb und still wie ein Felsblock in der Brandung‘“ (R59)? Sie hat ebenfalls keinen Namen, aber der Räuber traf sie häufig.

Speziell dieser lieben Frau hat der Räuber hundertmal, wenn er ihr begegnete, tief in die Augen geschaut, als hätte er versucht, darin zu lesen, was für ihn Freudigkeit, Hoffnung usw. bedeute. Besonders wichtig ist für uns diese Frau absolut nicht. Übrigens können wir ja das nicht so genau wissen. Aber ich halte sie jedenfalls für

eine Liebe, eine Gute. Aber die Guten können es unter Umständen nur zu gut meinen. Es ist mit Güte nicht alles schon getan. (R59)

Der hundertmalige Blick in die Augen im Moment der Begegnung, wovon es mehrere gegeben haben muss, intensiviert das Aufeinandertreffen zwischen dieser Frau und dem Räuber auf der ersten theatralen Ebene; die Erzählinstanz betont aber gleichzeitig, dass dieser Frau keine besondere Wichtigkeit zu Teil kommt. Folglich wertet sie die geringe Relevanz dieser Figur, die jedenfalls eine Liebe und Gute ist, vor einem anderen Hintergrund, nämlich dem des weiteren Handlungsverlaufs, den die Erzählinstanz gestaltet. Häufigkeit ist also nur bedingt ein Indikator für die „Wichtigkeit“ einer Figur. Entscheidend ist die zweite theatrale Ebene, wo die Erzählinstanz mittels Arrangement Auftritte und Begegnungen verwaltet und somit das Maß an Relevanz für eine Figur bestimmt. Die Begegnung mit dieser „lieben Frau“ fungiert nur als Stichwortgeber. Nicht sie wird besprochen, sondern das Liebe und Gute, bis hin zur Güte. Der allgemeine Diskurs über die Güte (zweite theatrale Ebene) entzündet sich an ihrer Einzelheit, also an ihrem besonderen Gut-Sein (erste theatrale Ebene).

Die beiden theatralen Ebenen spielen sich die Anlässe und Begegnungen gegenseitig zu. Man muss annehmen, dass jedes „Jemand“ signifikant ist, welches die Bühne der Textoberfläche betritt. Diese Textoberfläche ist als rhetorischer Raum zu verstehen, wo sich erste und zweite theatrale Ebene zu einem Ganzen addieren – einem vergesslichen Ganzen. Die Textoberfläche bildet also auch Figuren ab, die rein rhetorisch sind, denen ihr Auftritt durch einen Vergleich oder eine Analogie verwirklicht wird. Diese Figuren und Bezeichnungen werden im Text als Idee angereichert, ohne dass eine „wirkliche“ Begegnung – also eine Begegnung auf der ersten theatralen Ebene – stattgefunden hat. Ein Großteil der Figuren setzt sich somit aus rhetorischen Passanten und Statisten zusammen, auf die der Räuber trifft, die auf ihn treffen oder auch nicht, deren Anwesenheit auf der Textoberfläche aber nicht geleugnet werden kann. Somit ergibt sich eben jenes umfangreiche Figureninventar, wie es die Liste der dramatis personae im Anhang zu verdeutlichen sucht. Die Art, wie im und durch den Räuber-Roman Präsenz gedacht wird, integriert Anwesendes wie auch Abwesendes, Bejahtes wie auch Verneintes. Was passiert etwa mit dem Agens in Passivkonstruktionen? Was bewirkt der Vergleich, den auch eine Verneinung fordern kann, die eine Figur auf die Bühne ruft, die sie gleichzeitig durchstreicht? Die Art des Auftritts dieser Figuren und Attribute wird noch zur Verhandlung stehen. Ihnen wird, wie auch dem Räuber, eine letzte Fixierung im

textuellen Gefüge verweigert. Der Vergleich hält ihren ontologischen Status in Schwebelage und bewirkt, dass über die eigene Abwesenheit hinaus rhetorische Präsenz gefordert wird.<sup>201</sup>

### 2.2.2. Edith, Wanda, Selma – und alle anderen

Edith, Wanda und Selma sind aus der Disparität der Figurenlandschaft hervorzuheben, da die Reihenfolge ihres Zusammentreffens mit dem Räuber die Zeitstruktur des Romans bestimmt. Mit allen drei Protagonistinnen verbindet den Räuber eine amouröse Absicht, wobei gerade die Ausformung und Wechselseitigkeit dieser Verbindungen einen beträchtlichen Teil der Handlung insgesamt bilden. In der erzähltechnischen Inszenierung des Zusammentreffens mit Wanda (im folgenden Zitat vom Räuber „Bernermeitschi“ genannt) ist auch Edith (als Abwesende) anwesend.

Er nannte sie das Bernermeitschi. Wir müssen, damit man ihn nicht mißverstehe, beifügen, daß er ihr vier Monate fast täglich nachgegangen war, ohne den Mut gefunden zu haben, sie anzureden. Nun war's geschehen. Er kam sich wie ein Portugiese vor, und der Leser versteht nun, weshalb wir vorhin von Purpurfahnen sprachen. [...] Ein Reich ging ihm vor Augen auf. Damals wußte er von Edith noch nichts. Wir fangen nun langsam an, geordnet zu erzählen. Aus den Urwäldern, so liest man in Zeitungen, ragen vor den Augen staunender Reisender riesige Bauten auf. So ragte vor des Räubers Herz der Bau der Beschwingung seines Innenlebens auf. Er verging vor Lust. Es gab Tage, wo er zu tanzen begann. (R29)

Mit der Betonung der Unwissenheit des Räubers durch die Erzählinstanz wird gleichzeitig auch Ediths Abwesenheit sichtbar gemacht. Edith provoziert das Davor und Danach der Handlung. Ihre Erscheinung bringt Ordnung in das Geschehen. Ediths Präsenz ist unumgänglich. Der Räuber beispielsweise weiß von seiner Liebe zu ihr, obwohl er sie noch gar nicht kennt:

„Ich liebe bereits eine, die ich noch nicht kenne“, sprach es in des Räubers Seele. „Du sollst sie kennen lernen“, donnerte es ihn aus der Weltenseele an. (R54)

Der Räuber weiß also, was er nicht weiß. Sein Wissen über sein Nichtwissen verdeutlicht, dass er zumindest teilweise in den Entstehungsprozess des Handlungsverlaufs als Mitwissender eingebunden ist.

Edith ist keine Unbekannte. In einem eher einseitigen Gespräch mit „Ediths Beschützer“ (R134) im Vorfeld der Kanzelrede nennt der Räuber Edith die eigentliche Hauptfigur dieses schriftstellerischen Unternehmens, an dessen Niederschrift er „wacker

---

<sup>201</sup> Vgl. die Rolle des Vergleichs im *Modus des Als-Ob* (Teil IV, 4.4).

beteiligt ist“ (R134). Edith sei demnach „die Beraubte“.<sup>202</sup> Der Räuber tat Ediths Begleitung also kund:

[Er] helfe einem Schriftsteller an einem Roman, dieser Roman sei klein, doch strotze er vor Kultur und Inhalt, und er gelte hauptsächlich Edith, die in diesem kleinen, aber inhaltschweren Roman als Hauptfigur dastehe. Der Räuber lächelte, als er das sagte, und der Freund Ediths fing förmlich vor unterdrückter Wut an zu zittern, indem er mühsam hervorbrachte: „Schurke“. (R134)

Die Erzählinstanz widmet sich Edith mit einer ähnlichen Schonungslosigkeit wie dem Räuber. Sie ist dabei kein unbeschriebenes Blatt, im Gegenteil, die Betonung ihrer Bekanntheit gibt Anlass dazu, nach namensgleichen Protagonistinnen im näheren literarischen Umfeld, allerdings außerhalb des Räuber-Romans, zu suchen. Nicht nur der Räuber hat literarische Vorbilder und Vorgänger aufzuweisen:

Mit der Behaglichkeit eines Rezensenten fahre ich mit Schreiben fort und erkläre dir rund heraus, liebe Edith, daß, wenn du nicht schon bereits berühmt gemacht worden bist, du es mit der Zeit noch wirst, denn über dich zirkulieren in den Salons auswärtiger Hauptstädte die elegantesten Geschichten. Freu dich doch und mach doch kein solches ‚Gesicht‘, als wenn es seit Wochen nichts als regnete. In aller Höflichkeit rechne ich aber nun ein wenig mit dir ab. (R62)

In der Kanzelrede, bereits kurz vor Ende des Romans, wird die Verbindung zwischen dem Räuber und Edith öffentlich gemacht. Dieses öffentliche Sprechen findet seine diskreditierende Vorformung im Gerücht, in den Geschichten, die vor allem über Edith, die „Saaltochter“ (R15), in Umlauf sind. Sowohl Edith als auch Wanda fürchten die Zerstörung ihres guten Rufes. Es spricht die Erzählinstanz zu Edith:

Fürchte dich übrigens absolut nicht vor unseren Worten. Die halbe Welt, insbesondere die literaturkundige, ist von deiner Lieblichkeit durchdrungen. Für dich interessieren sich schon eine Menge von Frauen. Sie alle sind der Ansicht, daß dich der Räuber schlecht behandelt habe. Ich aber, sein Beaufachteter, bin anderer Ansicht. Er hat dich geliebt und liebt dich noch heute, wie dich kein Zweiter wieder lieben können oder je geliebt hat. Er übergab dir sodann durch eine dritte Person Rosen im Werte von zwölf Franken, die es dir paßte zu behalten. Ein sonderbares Benehmen, Geschenke zu akzeptieren und den Schenkenden keines Blickes zu würdigen. Sage uns doch, du Goldene, wo lerntest du das? (R63)

Die Erzählinstanz, also der „Autor dieser Zeilen“ (R63) spricht direkt zu Edith, scheinbar in ihr Angesicht, denn er ermahnt sie und nimmt damit einen eventuellen strafenden Gesichtsausdruck vorweg (R63). Die Ansprache geschieht also von Angesicht zu Angesicht, wobei sich der Autor hinter den Zeilen seines Textes verbirgt. Die Distanzlosigkeit der Anrede im „Du“ verdeutlicht hier ein anmaßendes Nahverhältnis nicht so sehr von Autor und Edith, sondern von Textgestalt und Romanfigur. Hinzu kommt eine Überlagerung der angerufenen Protagonistin und ihrer Biographie mit einer

---

<sup>202</sup> Zum Verhältnis von Raub, Räuber und Beraubte im Rahmen der Kanzelrede siehe Teil V, 5.3 *Rauben als dreistelliger Akt*.

anderen Geschichte. Den Anlass dieser Überblendung bildet eine auffällige Namensgleichheit. Auch über die weibliche Protagonistin in Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung *Das Schädliche* von 1894 existieren in den Salons „auswärtiger Hauptstädte“ Geschichten und Gerüchte. Dieser anderen Edith, dieser schließlich tatsächlich Verrufenen, eilt ihr Ruf voraus. Eine als Lebensbericht inszenierte Erzählung beschreibt das gescheiterte, in Hass mündende Leben von Franz, der aus „blinder Liebe“ heraus in eine Ehe mit der angebeteten Edith tritt: „Ich habe Edith geliebt, vom ersten Augenblick an. Ihre Schönheit blendete, ihr Anmut bezauberte mich.“<sup>203</sup> Die inhaltlichen Parallelen zwischen dem Räuber-Roman und der Erzählung *Das Schädliche* können an dieser Stelle nicht genauer analysiert werden.<sup>204</sup> Neben der auffälligen Namensgleichheit ist noch die Promptheit in der Darstellung der Liebesgefühle zu nennen: Der Räuber entflammt in eben solcher Bewunderung, ja fast Anbetung zu Edith, wie Franz. Die Konstellation der Verbindung zwischen dem Räuber und Edith gestaltet sich allerdings um ein Vielfaches komplexer.<sup>205</sup> „Wo du überhaupt [bist], ist uns unbegreiflich“ (R62), spricht die Erzählinstanz direkt zu Edith, die allerlei Rätselhaftes umgibt. Ediths Bekanntheit garantiert noch lange nicht ihre tatsächliche Anwesenheit, im Gegenteil. Die direkte Anrede einer Distanzierten im distanzlosen „Du“ gerät zur Anrufung, über deren verwundert-empörten Tonfall man als Leser selbst staunen muss. Dass der Räuber Edith allerlei Aufmerksamkeit<sup>206</sup> zu Teil werden ließ (R63), wie die Erzählinstanz verteidigend für ihn bemerkt, bedeutet nicht, dass er auch mit ihr geredet hat. Ganz am Ende des Romans heißt es noch: „Ediths Mund bleibt für den Schlingel von Räuber ein unauflösliches Rätsel“ (R149). Die festgestellte Rätselhaftigkeit strahlt auf die Feststellung selbst zurück, ob Rede oder Kuss oder beides damit gemeint ist, bleibt offen. Der Kontakt zwischen dem Räuber und Edith scheint in Zusammenhang mit den ominösen hundert Franken zu stehen, die sie erwartet von ihm zu bekommen, die er ihr aber schuldig bleibt. Die Frage der Schuld ist ein nicht unerheblicher Punkt und wird im Rahmen der Kanzelrede wiederholt aufgegriffen. Der Räuber hält vor allem Ediths Bild

---

<sup>203</sup> Maria von Ebner-Eschenbach: *Das Schädliche*. In: Marie von Ebner-Eschenbach: *Das Gemeindekind. Novellen. Aphorismen*. München: Winkler 1956. Hg. und mit einem Nachwort versehen v. Johannes Klein. Nach dem Text der Gesamtausgabe, Berlin 1893. S. 579-639, hier S. 583.

<sup>204</sup> Zur „subversiven Schreibart“ mittels intertextualistischer Transformation vgl. Thomas Horst: *Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walsers*. In: *Robert Walser und die Moderne Poetik*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (edition suhrkamp. Bd. 2107.), S. 66-82, insb. S. 75ff.

<sup>205</sup> Jens Hobus: *Poetik der Umschreibung (Anm. 159) Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2011 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 697), S. 101-121.

<sup>206</sup> Ich verweise hier auf den Zusammenhang von Aufmerksamkeit und Verfolgung, was auf rezeptionsästhetischer Ebene die These von Edith als Hauptgegenstand des Romans plausibel macht (Teil IV, 4.2 *Die Verfolgung*).

hoch – es ist nicht falsch hier tatsächlich an eine Abbildung zu denken, nicht nur an eine Idealisierung<sup>207</sup> –, denn sie ist seine Angebetete. Im letzten Kapitel des Romans ruft er: „Überall ist nur sie. Sie ist das Weltall“ (R149). Für den Räuber-Roman gilt, dass Präsenz nicht ohne Abwesenheit und Finalisierung, nicht ohne einen konstitutiven Rest an Rätselhaftigkeit zu denken ist. Ein Zustand, wie zum Beispiel die Verliebtheit des Räubers, lebt von der Inklusion der Gegensätze<sup>208</sup>, wo starke Präsenz mit Abwesenheit einhergeht. Auf einem ähnlichen Antagonismus fußt das Konzept der erfüllenden, weil sich selbst verzehrenden, also eigentlich unerfüllten Sehnsucht.<sup>209</sup> Das Verhältnis von Edith und dem Räuber wird im Rahmen der Kanzelrede noch einmal genauer zu betrachten sein.<sup>210</sup>

Vor Edith war allerdings Wanda das Objekt der „Angebetetheit“ (R148):

Am selben Tag, d.h. um vier Uhr nachmittags, sah er zum ersten Mal Wanda. Sie sehen und sie vergöttern, war eins. Damals atmete Edith schon in ihrem Sälchen, aber der Räuber wußte noch nichts um sie. (R49)

Das Temporalobjekt zu Beginn bezieht sich auf das Treffen des Räubers mit der „Ausgemerzten“ (R47f.), einer wiederkehrenden, namenlosen Figur, von der sich der vornehme Autor (ganz im Gegensatz zu seinem Erzählgegenstand) distanziert<sup>211</sup>. Die Erzählinstanz weiß zu diesem Zeitpunkt mehr als der Räuber, schon bald aber wird auch der Räuber selbst diesen Wissensvorsprung teilen, ohne allerdings an der Begegnung teilgehabt zu haben. Doch zunächst einmal zu Wanda und der Inszenierung ihres Auftritts:

Er saß in besprochenem Garten, lianenumwachsen, töneumschmetterlingelt und umschlingelt von den Schlingeleyen seiner Liebe zur schönsten Herrentochter, die je aus den Himmeln der elterlichen Behütetheit in die Öffentlichkeit herabsprang, um das Herz eines Räubers mit ihren Reizen totzustechen. Sie machte ihn zur Leiche, doch zu was für einer noch nie zuvor so lebendig gewesen. Abends vor dem Zubettgehen kniete er in seiner unregelmäßig gebauten Mansarde auf dem Fußboden, um für sie und sich zu Gott zu beten, und frühmorgens überschüttete er sie mit den seligsten Danksagungen und hunderttausend oder lieber unzähligen Schmeicheleyen. Nachts war der Mond der Zuschauer seiner liebhaberlichen Gabärdungen. O gestatte uns, du Wunder, daß wir dich Wanda nennen, obgleich es sich trifft, daß auch eine Magd so

---

<sup>207</sup> Von Edith existiert ein Bild, eine Bleistiftzeichnung (R46).

<sup>208</sup> Siehe auch Teil IV, 4.4 *Modus des Als-Ob* sowie Teil V, 5.4 und 5.5.1.

<sup>209</sup> Vgl. Die Ausführungen von Jens Hobus zu den „Figurationen der Liebe im *Räuber-Roman*“ (Anm. 158), S. 102-121.

<sup>210</sup> Siehe Teil V, 5.4 *Raub als dreistelliger Akt*

<sup>211</sup> „Wann kam ihm unsere so warme Landschaft am umarmigsten vor? Als er mit der Ausgeschalteten [oder „Ausgescholtenen“] spazieren ging. Da haben Sie’s. Und mit solch einem dürfte [ich] mich etwa verwechseln? Das wäre noch schöner. Mitten unter das feine Publikum ging er mit dieser ‚Freundin‘. Er schenkte ihr einmal ein halbes Pfund Salami. Gräßlich sah sie aus, und immer, wenn sie ihn erblickte, rief sie so ungezwungen ‚Du!‘ Mehr als zwanzig Mal bat er sie, das zu unterlassen. Aber sie begriff es nicht. Diese Gezeichnete erzählte ihm natürlich nichts als erotische Geschichten, d.h. es war Klatsch.“ (R71)

heißt, die ich übrigens schon seit längster Zeit nicht mehr wiedersah. Sie scheint geheiratet zu haben. (R25f.)

Namensgleichheit spielt also auch bei Wanda eine Rolle,<sup>212</sup> sie verbindet den Wirkungskreis des Autors mit dem seines Erzählgegenstandes, sie lenkt vom Thema ab, indem sie den fiktionalen Raum der Begegnung um die zweite Ebene der Theatralisierung erweitert: Auch die Erzählinstanz gibt vor, ein Leben zu haben. Wanda ist als Figur bei aller Außerordentlichkeit nicht einmalig.

Im Gegensatz zu der Beziehung zwischen Edith und dem Räuber gibt es zwischen Wanda und dem Räuber einen direkten Dialog. Ihre äußere Erscheinung und auch ihr Schoßhündchen (R29) erinnern an die Protagonistin einer Episode in Fjodor Dostojewskijs Roman *Der Idiot*<sup>213</sup>. Mit Bezügen zu diesem Intertext wird nicht gespart.<sup>214</sup>

Was tat er eines Mittags in Arkadien, d.h. unter den Käfigturbögen? Unsere Stadt weist nämlich sogenannte Lauben auf, d.h. Arkaden oder gedeckte Bürgersteige. Jetzt sieht er sie daherwedeln. Wen? Wanda. Sie trägt ein blaues Röckchen, ein Schoßhündchen zittert und glöckelt hinter ihr her. Er stürzt auf sie zu, fasst ihre Hand und haucht: „Gebieterin“. Sie fragt ihn, was er von ihr wolle. „Ich will bei Ihnen sein, jeden Augenblick“, stößt er stark und doch wieder sterbensweich und -krank hervor. Genauso, als habe er Fieber. „Gehen Sie weg“, befahl sie, „mich freut, wenn Sie mich lieben, aber wo um Gotteswillen bleibt denn Mama?“ Und schaut ängstlich herum. (R28f.)

Der Räuber „glüht“ also wahrlich für Wanda, deren Bewunderung lange Zeit ebenfalls nonverbal vonstattengegangen sein muss. Eines Tages, so wird berichtet, ging er dann „ohne jede Zeremonie“ (R53) zur anderen, also zu Edith über, von deren Existenz der Leser seit dem ersten Satz weiß.<sup>215</sup> Das Spiel um Wissen, Nichtwissen und Vorsehung im Rahmen der sprachlichen Realisierung (zweite theatrale Ebene) ist nur vor dem Hintergrund einer präzisen Abfolge der Begegnung auf der ersten theatralen Ebene möglich. Es gilt hier genau zwischen „treffen“, „kennen“ und „wissen“ (Unwissenheit mit eingedacht) zu differenzieren. Die Rätselhaftigkeit des Übergangs von der einen zur

---

<sup>212</sup> Die intertextuellen Bezüge zu Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* werden in Teil III, 3.1.1 *Namen und Bezeichnungen* näher erläutert.

<sup>213</sup> Geschichte in der Eisenbahn mit dem Bologneserhündchen. Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot*. Roman. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer 2012; S. 159ff.).

<sup>214</sup> Peter Utz: Die Kalligrafie des „Idioten“. In: *Text und Kritik*, H. 12/12A: Robert Walser (4. Aufl. Neufassung). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 2004, S. 106–119. Michel Cadot: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij. In: „Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers. Hg. v. Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 222–236. Der Aufsatz erforscht die intertextuellen Bezüge auch für den Räuber-Roman, nennt allerdings die hier erläuterten Stellen nicht: hier das Fieber (R28f.). Vgl. Das Kindliche (3.4.2.1), das Lachen (2.3.1), den Themenkomplex von Krankheit und Gesundheit sowie der Gruß (5.3.1).

<sup>215</sup> „[Der] Räuber war im Wanda-Lieben von einer Unermüdlichkeit ohnegleichen. Er ist dann allerdings eines Tages ohne jede Zeremonie zur anderen übergegangen.“ (R53)

anderen beschäftigt nicht nur die beiden Protagonistinnen, wie in ihrer Begegnung im Spiegelsaal (R47, 128ff.) deutlich wird, sondern auch den Räuber selbst sowie Fräulein Selma, die freche Wirtsfrau des Räubers, der sich wundert, warum sie so gut informiert ist (R96). Die Erzählinstanz zitiert schließlich die Entscheidung des Räubers, der den Übergang von Wanda zu Edith selbst *beschreibt*:

Sie [Wanda, K.K.] änderte auch ihre Frisur. In den niederhängenden Locken glich sie einem verkleideten Prinzen, einer Erscheinung aus Märchenländern, als wäre sie aus dem Kaukasus oder aus Persien hergekommen. Aber da hatte er ja die andere bereits kennengelernt. Man kann nicht zwei Mädchen gleich hoch einschätzen. Er schrieb: „Ich ging zur anderen in der Zerstretheit, weil’s mich Wandas wegen so umhertrieb, und ahnte nicht, daß die mir nun viel mehr bedeuten würde. Wo mag Wanda sein? Ist mir ihretwegen reuig? In keiner Weise.“ Neben Edith fand er übrigens diese Julie hübsch. Doch nun entschieden einmal zu Edith. (R55)

Die Art der Begegnung ist vielfach durch Abwesenheiten gekennzeichnet. In diesem Zusammenhang kann Rätselhaftigkeit als Abwesenheit von Wissen verstanden werden. Dementsprechend liegt die Schönheit einer Begegnung in ihrer Rätselhaftigkeit, also jener besonderen Form des abwesenden, aber doch wirksamen Wissens, welches das Stattfinden der Begegnung selbst in Frage stellt. Die Liebe des Räubers zu Edith, der Saaltochter, erzeugt im Moment einer ungesicherten Begegnung eine bestimmte Erwartungshaltung in Bezug auf den Fortgang der Geschichte, die nun als Liebesgeschichte erscheint und alle Figuren wie auch den Leser in das Spiel um die Vorhersehbarkeit der eigenen Form involviert. Dass Wandas und Ediths Kontakt zum Räuber ein besonderes Davor und Danach zukommt, macht nicht nur die Erzählinstanz deutlich<sup>216</sup>, sondern auch der Räuber selbst spricht zu Wanda als einer, der über seine Unwissenheit weiß, weil er den Fortgang der Geschichte respektiert. Seine betonte Unwissenheit ist vorübergehend. Zum gegebenen Zeitpunkt wird der Text, oder besser gesagt, dessen Direktion, die Begegnung freigeben: Es spricht die Erzählinstanz in der ersten Person Plural:

Edith und Wanda hatten um einen Zeitpunkt, bei dem wir noch lange nicht angelangt sind, eine Begegnung, die ich mir angelegen sein lassen werde, Ihnen zu schildern. Man sollte nicht schildern sagen, eher lieber darstellen. (R47)

Der Informationsvorsprung des Räubers kann als Hinweis auf seine Mitautorenschaft, aber auch als Allegorie auf die Vorhersehbarkeit dieser speziellen Art von Geschichte verstanden werden. Ob das Wir tatsächlich als Zusammenschluss zwischen dem Räuber und dem Autor zu lesen ist, bleibt aber letzten Endes offen.<sup>217</sup> Eine

---

<sup>216</sup> „Damals wusste er von Edith noch nichts. Wir fangen nun langsam an, geordnet zu erzählen.“ (R29)

<sup>217</sup> Das Wir der Erzählstimme wendet sich nicht nur dem Leser zu, sondern stellenweise auch vom Räuber ab. (Siehe Teil IV, 3.4.2.2 *Wer kann ein Dichter von Beruf sein*).

intertextuelle Referenz verleiht dieser Unentschiedenheit einen besonderen Akzent: Das Bild der Geliebten, das dem Liebenden bewusst und bekannt ist, ohne diese Frau zu kennen, und den die Gewissheit ihrer Auserwähltheit in Bewegung hält sowie ihn antreibt, ihr unaufhörlich entgegenzuwarten, kann als Motiv aus Miguel de Cervantes *Don Quijote* gelesen werden.<sup>218</sup> Der Räuber-Roman zitiert somit eine bereits ironisierte Form ritterlicher Tugend und Liebe, die ihrerseits als Parodie nicht unabhängig von der maßgeblichen Konvention, nämlich dem Genre des Ritterromans zu denken ist.

Der Dreieckskonstellation von Räuber, Wanda und Edith ist also ein gewisser Vorrang im Verlauf der Narration beizumessen, doch ein Blick auf die lange Liste der dramatis personae drängt zu der Frage, wer denn all die anderen sind, die in dem Roman ihren Auftritt haben. Die obigen Zitate zeigen, dass man offenbar nicht über Edith und Wanda sprechen kann, ohne dass Julie erwähnt wird, oder dass auf eine weitere Wanda, nämlich eine Magd, hingewiesen wird. Ob ein Jemand im Text Figur, Passant oder Statist ist, ist nicht leicht zu sagen. Die Schwierigkeit beginnt schon bei *jemand*. Welche Bedingungen müssen gegeben sein, um jemand sein zu können? Was unterscheidet den „jemand“ von „einem“ oder „einer“ respektive „der einen“, wo ein bestimmter Artikel hinzugezogen wird, um das Unbestimmte zu spezifizieren? Die Frage um Profilierung im Rahmen eines gesellschaftlichen Ganzen, also um Rang und Namen, Bekanntheit, Ruf, und Prestige eines Individuums überträgt der Roman auf die sozialen Relationen im Rahmen seines reichen Figureninventars. Durch Anrufung und Auftritt sowie mittels Anrede (ob „Du“ oder „Sie“) werden Hierarchien sichtbar gemacht, gleichzeitig aber auch als vorübergehend markiert. Kein Zustand, keine soziale Relation (etwa: jemand steht über jemand anderem) ist in diesem unsicheren – aber beweglichen – textuellen Gefüge wirklich von Dauer. Es herrscht das Primat der Beweglichkeit.<sup>219</sup> Über das *Wer* der jeweiligen Person entscheidet das *Wie* der erzählstrategischen Zuwendung. Die soziale Relation äußert sich in der Art der Bezugnahme der involvierten Figuren und Instanzen zueinander. Lesbar werden diese Relationen, wenn sie über „Namhaftigkeit“ entscheiden, nämlich in der Art der Bezugnahme im Moment der Begegnung, beispielsweise durch die Bezeichnung. Hier soll zunächst auch die Erzählinstanz als

---

<sup>218</sup> Dass dieser Texte in den zahlreichen Ideen des Räuber-Romans als Hintergrund mitschwingt, verdeutlicht eine Anspielung auf das nennenswerte Vermögen des Räubers, Wein trinken zu können: „Es scheint, er verstehe das Weintrinken wie Sancho Pansa, dessen Eltern Rebbauern waren.“ (R24). Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Ludwig Braunfels. München: Winkler-Verlag 1956.

<sup>219</sup> Siehe Teil I, 1.3.3 *Poetik der Beweglichkeit*

Bezeichnung stiftende Kraft gerechnet werden, wenngleich ihre Kompetenzen weit über diese, eigentlich Figuren-interne Bezugnahme hinausreicht.<sup>220</sup> Dass im Räuber-Roman bereits „jemand“ signifikant sein kann, zeigt der anonyme Brief, der den Räuber erreicht (R100f.). Die irritiert-erboste Bezugnahme in Form eines Briefes ist wichtiger als der Name des Urhebers. Erbst wendet sich jemand brieflich an den Räuber, um ihm mit seiner Besserungsrede zu ermahnen.<sup>221</sup>

Es gibt einen besonderen Modus sprachlicher Zuwendung, der die sprechende Figur automatisch in einen höheren Rang versetzt. Diese „Besserungsreden“ sollen den Räuber zu der Einsicht bewegen, seine Persönlichkeit und sein Tun effizienter und allgemein verträglicher zu machen. Die Fragen nach Präsenz, Aktivität und Nutzen in Bezug auf das gesellschaftliche Ganze (also eben das, was uns unter ‚Involviertheit‘ in Bezug auf das Figureninventar interessiert) wird von ein paar Rednerinnen und Rednern direkt als Ansprache an den Räuber gerichtet. Hierzu zählen sowohl die Rede der Henri-Rousseaufrau (R17-20) und Gesprächspassagen von Fräulein Selma<sup>222</sup> als auch die Rede einer Frau im Winter (R80) sowie die einer „junge[n] Frau aus gleichsam leichteren Kreisen“: „Was ist denn nur mit Ihnen“ (R99). Sie alle sprechen im Dienst der Konvention, die sich an der räuberischen Präsenz stößt. Sie versuchen dieser Irritation beizukommen, indem sie sich in ihrer Rede, ausgehend von anfänglicher Verwunderung, für die Nützlichkeit und das gesellschaftliche Allgemeinwohl einsetzen. Man will den Räuber dazu bewegen, sich den Konventionen der Allgemeinheit, die im unpersönlichen „man“ ihre andauernde Aktualisierung und Manifestierung erfahren, zu fügen.

Vor dem Hintergrund der normierenden Vorstellungen einer Effizienz- und Leistungspädagogik erscheint es irritierend, dass beim Räuber an die Stelle des Tuns das Nicht-Tun respektive eine andere Art von Tun tritt. Er glänzt durch Inaktivität dort, wo ihn die anderen aktiv sehen wollen. Anstatt zu sprechen, lacht er oder irritiert durch eine andere Art von Sprechen. Durch sein So-Sein enttäuscht er alle aus den bürgerlichen Vorstellungen gewonnen Kategorien. Diese Vorstellungen bestimmen, was als Aktivität und Fleiß zu gelten hat, noch bevor der Räuber aus diesen Strukturen herausfällt. Diese Feststellung wirft ein neues Licht auf die Liste der *dramatis personae*, denn Relevanz und Namhaftigkeit fallen nicht in eins, genauso wenig wie „Aktivität“ im Sinne von Nutzen

---

<sup>220</sup> Siehe Teil III, *Der Roman als Räuber*.

<sup>221</sup> Brief (R100) in Teil III, 3.3.2 *Das Spiel mir der Vorhersehbarkeit*.

<sup>222</sup> Insb. (R96): „Ich will Ihnen zur Aufbügung Ihrer zerknüllten Bildung einen Roman zu lesen geben, falls Sie den aufrichtigen Wunsch nach Besserung in sich spüren und mir dankbar sein wollen, daß ich Sie veranlasse, zu denken, Sie hätten Gesinnungszüchtigung nötig. Sie sind charakterlos.“

und Fleiß mit „Arbeit“ oder gar „Beruf“ synonym ist. Setzt man den Räuber an die Spitze der Liste, wie es sein hoher Grad an Involviertheit, hervorgerufen durch die vielfache sprachliche Zuwendung, verlangt, bedeutet das, dass die wichtigste Figur im Gefüge zugleich allgemein und herkömmlich als inaktiv und unnütz gilt. Noch dazu ist sie namenlos. Diesem räuberischen Maßstab gemäß und um die bürgerlich geprägten Kategorien von Relevanz durch Aktivität, Ansehen und Fleiß nicht blind zu reproduzieren, verzeichnet die Liste auch das, was vorschnell als inaktiv oder semantisch leer (Selma zum Räuber, R95: „Sie sind charakterlos.“) gilt: die Namenlosen, die durch Indefinitpronomen An- und Aufgerufenen, also alle namentlich Abwesenden, denen durch die Deiktika Präsenz verliehen wird, sowie all jene Begegnungen, die Verweis und Vergleich bleiben. Die Frage nach dem Reichtum und damit nach dem ontologischen Status der verschiedenen Figuren ist nur über eine Analyse des textuellen Gefüges zu beantworten, dessen Verfasstheit die Disparatheit und ontologischen Stufen der Begegnungen und Beziehungen erzeugt. Die Liste der *dramatis personae* zeigt die Choreographie gewordenen Auswüchse einer Poetologie mit szenischer Veranlagung. Der Moment der Begegnung, wie etwa der Gruß, verbindet die verschiedenen Sphären von Lesen, Schreiben, Leben und Literatur. Die Liste veranschaulicht nicht so sehr eine Anzahl an Figuren als vielmehr das figürliche Potenzial dieser auf Begegnung und Beweglichkeit gerichteten Poetologie.

### 2.2.3. Positionierung im sozialen Gefüge (Verfolgung)

Der Räuber ist ein Verfolgter. Diese Feststellung besteht, *bevor* die Er- und Begründung dieses Sachverhalts verhandelt wird. Wie sich diese Verfolgung für den Räuber äußert, bleibt eine Weile ebenso sehr im Dunkel wie eine Konkretisierung der Verfolger. Da der Raub als Tatbestand zwangsläufig eine Ahndung nach sich zieht, überrascht die Verfolgung des Räubers zunächst nicht besonders. Doch „unser Räuber“ raubt hier nicht im herkömmlichen Sinn – vielmehr beraubt, besetzt er in seiner Auffälligkeit und Unkonventionalität den herkömmlichen Sinn selbst. Er beraubt den herkömmlichen Sinn seiner Relevanz, indem er seine Herkömmlichkeit bejahend unterläuft. Demnach ist auch die Konsequenz einer den Raub ahnenden, gar strafenden Verfolgung genauer zu betrachten.

Er hatte übrigens einmal einer niedlichen Brünetten, die auf einer Kasse arbeitete, in fast nur schon zu flüchtiger Bereitwilligkeit einen Heiratsantrag gemacht, der als unernsthaft empfunden und darum abgelehnt wurde. Und nun verfolgte man ihn. Verfolgte man ihn wegen der Flüchtigkeit seiner Heiratsanträge? Wegen der Liederlichkeit seiner Ernsthaftigkeiten? Wegen der Tragik seiner Komik oder um seiner nichtssagenden Nase willen? Oder deshalb, weil er diese Nase mehr als einmal schon mit bloßen Fingern geputzt hatte, statt sich zu diesem Geschäft seines Nastüchleins zu bedienen? (R44)

Die Beiläufigkeit der einleitenden Wendung („übrigens“) steht in scharfem Kontrast zu der Sorgfältigkeit, mit der das Verfolgungs-Thema immer wieder aufgegriffen wird. Der Umstand der Verfolgung wird von der Erzählinstanz wiederholt befragt und erforscht. Der fragende Gestus setzt sich fort, die Fragen des Lesers werden als Fragen der Erzählinstanz in den Text miteingearbeitet. Es stellt sich zunehmend die Frage, wer sie beantworten wird. Als frappierend könnten mitunter die in der Person des Räubers vereinigten Gegensätze interpretiert werden. Die antithetische Bewegung in den Genitivattributen („Liederlichkeit seiner Ernsthaftigkeit“, „Tragik seiner Komik“, R44) ruft die Vorstellung des ausgeschlossenen Dritten in Erinnerung und aktualisiert diese Unmöglichkeit auf unangenehme Art und Weise. Nicht nur die Logik verträgt die Gleichzeitigkeit des sich gegenseitig Ausschließenden schlecht. Die Verfolgung wäre demnach nicht einfach nur die Resonanz des rein inhaltlichen räuberischen Bruchs mit der Konvention, der das konventionelle „Entweder-oder“ durch ein inklusives „Sowohl-als-auch“ ersetzt, sondern die Grenzüberschreitung artikuliert sich vor allem über die sprachliche Struktur. Das inklusive „Sowohl-als-auch“ aktualisiert in der syntaktischen Nähe und vereinigenden Gegenüberstellung des Gegensätzlichen das Gespenst eines wandelnden Widerspruchs. Die Widersprüchlichkeit des Räubers ist also bereits hier - in diesem frühen Zitat - poetologisch bedingt.<sup>223</sup> Auch Jens Hobus interpretiert die „größtenteils auf Einbildung“ beruhende Verfolgung als Imaginationsleistung, die wiederum die Voraussetzung für die Produktion von Literatur darstelle.<sup>224</sup> Doch die Befragung der Erzählinstanz verlässt zunächst nicht die motivisch-inhaltliche Ebene: Inwiefern betrifft den Räuber die Verfolgung?

Verdiente er, daß man ihn verfolgte? Wußte er das überhaupt? Ja, er wußte, ahnte, spürte es. Dieses Wissen verlor sich und kehrte wieder zu ihm zurück, es zerbrach, um sich wieder hübsch zusammenzufügen. Wurde er verfolgt, weil er zu viel Zigaretten rauchte? Der Räuber hatte einst in der Suppe, die ihm zum Essen vorgesetzt wurde, ein Mägdehaar entdeckt und sich nicht besonnen, dasselbe zu vertilgen, als wenn es etwas Eßbares gewesen wäre. Machte man ihm um einer solchen Versündigung das ohne sie schon schwere Leben sauer? Dieser Hocharme. (R44)

---

<sup>223</sup> Poetologische Dimension des Verfolgungsmotives siehe Teil IV, 4.3 *Die Verfolgung*.

<sup>224</sup> Jens Hobus: *Poetik der Umschreibung*. (Anm. 159), S. 129-133, insb. S. 133.

Das Wissen um die eigene Verfolgung ist dem Räuber als Gefühl, als verlorenes und wiederkehrendes Wissen präsent; es entfernt, zerstreut und sammelt sich wieder, wie es auch mit den Episoden geschieht, die von der Erzählinstanz zur Erforschung der Verfolgung herangezogen werden. Der fragende Gestus der Annäherung kippt in eine Beweisführung. Die Verfolgung erscheint zunehmend als Antwort auf die zahlreichen Verfehlungen des Räubers, deren schonungslose Darstellung sich die Erzählinstanz zum Ziel gesetzt hat:

Und noch immer sind wir mit Aufzählen seiner Verfehlungen nicht fertig. Ob wir das je würden? Einige kleine Auszüge aus seinem Sündenregister dürften Ihnen vollauf genügen. (R46)

Während die Erzählinstanz in der Biographie des Räubers nach Gründen für die Verfolgung sucht und dabei auf allerlei Unmöglichkeiten stößt, also auf „Unerhörte[s]“ (R126) und „Versündigung“ (R44), bleibt der Räuber angesichts seiner Verfolgung erstaunlich ruhig, was wiederum als Zeichen seiner Nachlässigkeit gerechnet wird. Die dezidierte Frage nach der Art der Verfolgung wird schließlich durch eine apodiktische Nennung des Ziels der Verfolger ersetzt. Die Erzählinstanz schließt ihre episodische Ursachenforschung, indem sie für den Räuber gleichsam eintritt:

Worin bestehen nun die Verfolgungen? Man versucht ihn mürbe zu machen, unmutig, nervös, gereizt. Man hat mit einem Wort versucht, ihm Moral einzupflanzen. Ob das je gelingen wird, ist allerdings fraglich, denn nach wie vor trägt er den Kopf ziemlich hoch, und zwar ohne allen Trotz. Stolz auf sich scheint er nicht zu sein. Er hat es ganz einfach verstanden, fröhlich zu bleiben. Das ist alles. (R46)

Fröhlichkeit steht hier schließlich gegen die normierende Kraft der Moral, wobei in klimatischer Aneinanderreihung der prädikativen Adjektive (mürbe, unmutig, nervös, gereizt) eben jene zerteilende und wieder zusammensetzende Bewegung („mit einem Wort“) nachgezeichnet wird, wie sie auch das Wissen um die das eigene Verfolgt-werden beschreibt.<sup>225</sup> Die Verfolgung steht somit über die Moral mit der Besserungsrede in Verbindung, die besorgte Mitbürger an den Räuber richten, um ihn auf den bürgerlichen Pfad der Tugend zurückzuführen. Die unterlassene Zuhilfenahme eines „Nastüchlis“ kann als Indiz für den Verstoß gegen die guten Manieren gewertet werden, allerdings weist die Nennung der „nichtssagenden Nase“ (R44) des Räubers auch noch in eine andere Richtung. Als fetischistischer Brennpunkt partieller Objektbeziehung ist die Nase nicht nur gängiger Anlass für Verschönerungsmaßnahmen und Anpassung, sondern sie kann auch ausschlaggebendes Merkmal sein. Die Nase als Grund für Verfolgung

---

<sup>225</sup> „Dieses Wissen verlor sich und kehrte wieder zu ihm zurück, es zerbrach, um sich wieder hübsch zusammenzufügen.“ (R44)

gemahnt heute an jene institutionalisierte Form antisemitischer Ideologie, die Proportion und Form einer Physiognomie als Indiz von Rassenzugehörigkeit lesbar machen sollte und die Verfolgung dieser „Erkannten“ juristisch legitimierte. Eigene Erkennungskataloge meinten in einer bestimmten Physiognomie einen bestimmten Menschen, nicht nur seine Abstammung, sondern auch seinen Charakter erkennen zu können. Die antisemitisch geprägte Irritation über die „nichtssagend[e] Nase“ (R44) im Rahmen der Verfolgungssituation bestünde demnach in einer fehlenden Übereinstimmung von äußerer Physiognomie und verfehltem Charakter: Die Nase des Räubers sagt nichts, sie warnt die Betrachter nicht vor, dass sie es mit einem Charakterlosen zu tun haben. Die Nase des Räubers übermittelt also keine weitere Information, sie lässt keine Rückschlüsse auf seine Abstammung zu. Somit ist die nichtssagende Nase im übertragenen Sinn eine schweigsame. Auch die „Schweigsamkeit“ kann aber wieder wörtlich verstanden werden. Die Nichtssagenheit der Nase liegt demnach in einem Nicht-Sagen, also einem Ausbleiben des feinen, zarten Schneuertones. An einer anderen Textstelle, kurz vor dem Duell mit Willi (R58), ärgert sich der Räuber über auffälliges „Nasengeschneuz“: „Nasen wurden in der Nähe des Räubers schon an sich genug geschneuzt [...], als hätte ihm der Schneuerton sagen wollen: ‚Schad‘ um dich.“ (R58).

Die Nase ist also ein Punkt doppelter Anfeindung. An der Nase hat das Schickliche Gelegenheit, sich auf harmlose Weise zu bewähren. Die Art, sich die Nase zu schneuzen, entscheidet über Anpassung oder eben Verstoß. Im Schneuerton oder in seinem Ausbleiben rebelliert die nichtssagende Nase des Räubers gegen den feinen, klangvollen Gestus der Taschentuchbenutzung. Nicht nur gesellschaftliche Konventionen halten für die Nase konkrete Verhaltensregeln bereit, auch die Rhetorik hat das Gefahrenpotenzial dieses speziellen Körperteils für die Wahrung des *Aptum* im Rahmen der *Actio* erkannt. So mahnt auch Quintilian, dass im Vortrag einer Rede Nase und Lippen vom Redner gut kontrolliert werden müssen.

Mit der Nase und den Lippen drücken wir schicklicherwise kaum etwas aus, obwohl sie gern benützt werden, Hohn, Verachtung und Abscheu zu kennzeichnen. Denn sowohl die Nase krauszuziehen, wie Horaz sagt, sowie sie zu blähen und zu bewegen, den Finger heftig an sie zu legen, mit einem jähen Atemstoß zu schnauben, die Nasenlöcher immer wieder zu spreizen und auch sie mit der flachen Hand zurückzubiegen ist unfein, wie ja auch schon zu häufiges Schneuzen nicht ohne Grund getadelt wird.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Quintilianus, Marcus Fabius: XI. Buch, Kapitel 3, Satz 73f. In: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und deutsch.* Hg. und übersetzt von Helmut Rahn. Einbändige Sonderausgabe. 5., unveränderte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011, S. 639.

Die Rebellion des Räubers gegen den Schmeuzerton erweist sich als rhetorisch gedeckt, wenngleich Quintilian nur die Häufigkeit des Schmeuzens unfein nennt. Der Räuber ist nicht einfach nur ein Opponent der Konvention, seine Position ist selbst in einem konventionellen, nämlich *rhetorisch*-konventionellen Kontext verhaftet. In der Wahrung des *Aptum* treffen gesellschaftlich-sittliche und rhetorische Konvention direkt aufeinander.

Es scheint, als wären diese dominanteren wörtlichen, oder besser gesagt lautlichen Bedeutungsebenen der nichtssagenden Nase und die andere Lesart vor dem ernstesten Hintergrund der Rassengesetze nicht kompatibel. Doch das Schickliche einerseits und das Verbrechen andererseits liegen unter den „mordsfriedliche[n] Leute[n]“ (R93) nicht so weit auseinander, wie man versucht ist anzunehmen. Das Historische und das Sittliche, das Mörderische und das Friedliche konkurrieren im Ausdruck der nichtsagenden Nase um die semantische Vormachtstellung und kommen sich in der Sanktion eines Verstoßes gegen das Schickliche unerhört nahe.

Doch ist das wirklich alles? Die Nase ist nur Teil eines größeren Verfolgungskomplexes. Die Auseinandersetzung mit der Nase genügt nicht, um zu erklären, warum der Räuber verfolgt wird. Worin besteht nun die eigentliche Unverzeihlichkeit, die man dem Räuber anlastet begangen zu haben? Könnte es nicht sein, dass selbst noch der Versuch, ihm „Moral einzupflanzen“ (R46) eine Reaktion auf etwas viel Grundsätzlicheres darstellt? Eine Reaktion auf etwas so Prägendes, dass es selbst der Autor in seiner Vornehmheit<sup>227</sup> vermeidet auszusprechen? Die einleitende Beiläufigkeit im folgenden Zitat könnte nun auch Empörung ausdrücken:

Und dann noch das, sein Vater hatte keinen geschäftlichen Erfolg. Hauptsächlich deswegen also sind dem Räuber seine zierlichen Epauletten abgenommen worden und ist er zum Stubenmädchen degradiert worden. Alle seine Freunde waren gegen alle diese Schonungslosigkeiten machtlos. Wer sich als sein Freund auswies, machte sich gesellschaftlich unmöglich. In eine Magd also wurde er verwandelt. Es scheint, daß er in einer Schürze umherlief, und es scheint zugleich, daß er sich dieses lieblichen Schmuckes aufrichtig freute. Er nahm sich ja auch eigentümlicherweise ganz vorzüglich darin aus. Also weil sein Vater gutherzig und arm war – – o Gott. Wir brauchen das Übrige nicht zu wiederholen. (R108f.)

Das Wissen um die Armut des Vaters durchbricht das episodische Gedächtnis der Erzählinstanz und liefert den hinreichenden Grund, der zuvor nicht wirklich ‚erfragt‘ werden konnte. Nicht nur die Verfolgung, sondern das Räuber-Dasein selbst scheint nun eine Folge der vererbten Armut zu sein. Das Kausalverhältnis ist komplexer als vermutet. Der Räuber wird nicht verfolgt, weil er ein Räuber ist, sondern er ist ein Räuber, weil er

---

<sup>227</sup> „Ich halte mich nämlich für einen vornehmen Autor.“ (R12)

arm ist. Im Räuber verfolgt man seine Armut. Es ist also nicht der Räuber, der verfolgt wird, sondern die Armut, die sich auf den namenlosen Sohn übertragen hat. Erst die Verfolgung macht den Sohn zum Räuber, zur Magd. Selbst noch ohne (Familien-)Name ist er gezeichnet:

Aber daß sein Vater arm war, das, das war unverzeihlich. Alles andere würde man ihm haben verzeihen können, nur das nicht, denn das war ja einfach gräßlich. Armut ist in einer Epoche der allgemeinen Verarmtheit haarsträubend. Es gibt in solch einer Zeit gar kein größeres Verbrechen. Und die Armseligkeiten, d.h. Sünden der Väter werden an den Kindern heimgesucht, bis in's ich weiß nicht wievielte Glied, meinerwegen bis in's hundertste. Wenn der gute brave Vater das gewußt hätte, doch lieber jetzt still davon. Zu etwas anderem. (R109)

Die Erzählinstanz bricht hier ein weiteres Mal abrupt ihre Ausführungen ab, indem sie bereits performativ durch die Ankündigung eines Themenwechsels das Thema ändert. Sie wechselt den Gegenstand und zeigt: Armut ist nichts, worüber man spricht. Die Erzählinstanz ist sichtlich bemüht, von diesem unangenehmen Tatbestand abzulenken. Trotzdem musste es einmal gesagt sein. Vor diesem Hintergrundwissen erscheinen die einhundert Franken des verstorbenen Onkels aus Batavia nun endlich als eben jener bestimmende Motor, den die Handlungsführung schon lange - ab der ersten Seite - als Selbstverständlichkeit voraussetzt. Ablenkung scheint auch die einzig wirksame Maßnahme gegen die Verfolgung zu sein. Wo die abgetragene Kleidung nicht mehr den Räuber, sondern den Armen entlarvt, dort braucht es ein neues Kostüm. Dass der Räuber in die Rolle einer Magd gedrängt wird, bedeutet nicht nur, dass er die für eine Magd typischen Aufgaben (gerne) erfüllt, sondern auch, dass er eine neue Verkleidung gewonnen hat, um den Fluch der eigenen Herkunft offen zu Schau tragen zu können, sowie gleichzeitig zu verbergen. Die Nachahmung der Gebärden und Kleider der Mädchen – vom Räuber „backfischeln“ genannt (R110) – geht zumindest rhetorisch mit Heiterkeit und bewundernder Faszination einher und erhebt so die Not zur Tugend (vgl. Teil I, 1.2.3).

#### 2.2.4. Fremd- und Eigencharakterisierung

Unser Wissen über den Räuber beschränkt sich auf Gerüchte und Mutmaßungen. Die Erzählinstanz, die sich einer besonderen Wahrhaftigkeit verpflichtet fühlt, vermittelt allerdings irreführende und auch widersprüchliche Informationen und lenkt, wie gezeigt wurde, gern vom Thema ab. So meint sie etwa direkt zu Edith über den Räuber:

Wußtest du nicht zur Genüge, daß er ein Kind ist und zugleich einer, der verfolgt wird, weil er sich einst von einem englischen Kapitän hat in's Bein kneifen lassen? Es war

abends fünf Uhr in einem Korridor eines Schlosses und im Dezember, wo die Tage früh beginnen zu dunkeln. (R64)

Wir wissen bereits, dass sich der Grund für die Verfolgung des Räubers nicht in einer solchen Episode erschöpft, abgesehen davon zeigt die Erzählinstanz in Bezug auf die biographische Kontextualisierung des Räubers besondere Nachlässigkeit. Sie gibt offen zu: „Immer blieb er nämlich der vaterländischen oder helvetischen Gesellschaft oder Vereinigung für geistige Urkunden seine Biographie schuldig.“ (R34) Was dem Leser gegeben wird, sind Versatzstücke einer Biographie, deren wir uns allerdings nicht zu sicher sein sollen – es könnte auch erfunden sein. Frau von Hochberg, jene Frau von Rang, die am Ende die Zusammenführung von Edith und dem Räuber arrangieren wird, scheint besser informiert zu sein:

Kalabrien scheint nach neueren Forschungen sein Vaterland zu sein. Aber wenn er sich auch nicht mit jeder Silbe, mit jeder Gebärde schweizerisch gibt, so halte ich ihn für einen so guten und braven Schweizer wie irgendeinen anderen. (R146)

Im Rahmen ihrer Vermutungen wird dem Räuber sogar Gelegenheit gegeben, gut und brav zu sein. Seine Fürsprecherin behauptet für ihn, was ihm von den Übrigen, auch von der Erzählinstanz an anderer Stelle bereits abgesprochen worden war.<sup>228</sup>

Somit wäre es an der Zeit, den Räuber selbst einmal zu Wort kommen zu lassen. Das XVII. Kapitel umfasst ein Behandlungsgespräch bei einem Arzt, das eher ein Monolog des Räubers bleibt und die Reaktion des Zuhörers nur gelegentlich mitreflektiert.

Mit der Frage, ob er der Räuber mit der bekannten Schärpe sei, betrat dann plötzlich die Magd des Arztes das Wartezimmer. Er bejahte die Frage, worauf die Dienerin sprach: „Dann läßt der Herr Doktor Sie bitten.“ Hierauf legte er die Zeitschrift aus der Hand, in der er gelesen hatte, und eilte mit behenden Schritten in ein hochgewölbtes Gemach, und vor ihm saß nun also der Herr Doktor, zu dem er sagte: „Ich bekenne Ihnen ohne Umschweife, daß ich mich dann und wann als Mädchen fühle. [...] Ihre Ruhe ermutigt mich, Ihnen weiterhin anzuvertrauen, daß ich glaube, es lebe vielleicht in mir eine Art von Kind oder eine Art von Knabe. (R112)

Der Räuber eröffnet mit einem Bekenntnis, das sich durch die Situierung des Gesprächs als Symptom darstellt. Auch die restlichen Aspekte, die der Räuber in Bezug auf seine Befindlichkeit auseinandersetzt, summieren sich zum Krankheitsbild, obwohl der Räuber betont: „Oberflächlich betrachtet verfüge ich über eine vollkommene Gesundheit.“ (R113) Die Offenheit des Räubers fördert eben jene Eigenschaften zu Tage, die in Folge noch näher betrachtet werden sollen: Seine Gleichmütigkeit, das fröhliche Innere, das er besitzt, das ihn gleichsam zu einer Art Kind, einer Art Knabe macht, das Helfen, Dienen und eben sein Dann-und-wann-sich-als-Mädchen-Fühlen. Der Räuber

---

<sup>228</sup> „Er ist etwas viel Wertvolleres, viel Eigentümlicheres, Reicheres als nur das, was man unter einem ordentlichen oder unter einem braven Mann versteht.“ (R66)

erläutert seine Befindlichkeit und ist dabei bemüht, direkte Identifizierungen zu verwischen: Er *fühle sich als Mädchen*; *glaubt, er sei ein Mann wie irgendein anderer*. Vergleiche und Konjunktive umspielen die Beschreibung.

„Vielleicht erwarteten Sie, daß ich einmal käme. Ich würde Sie in erster Linie zu bitten haben, sich mich recht arm vorzustellen. Ihr Gesicht sagt mir, daß das nicht viel ausmacht, und so vernehmen Sie denn, hochverehrter Herr, daß ich ganz fest glaube, ich sei ein Mann wie irgendein anderer, nur daß mir schon oft, d.h. früher niemals, aber in letzter Zeit an mir aufgefallen ist, daß ich gar keine Angriffs-, keine Besitzlust in mir lodern, weben und aus mir herausdrängen spüre. Im übrigen halte ich mich für einen ganz braven wackeren Mann, für einen durchaus brauchbaren Mann. Ich bin arbeitslustig, ohne daß ich allerdings zur Zeit viel leiste. (R112)

Das Verrichten häuslicher Arbeiten, wie Schuheputzen, das Ausbessern von Anzügen und das Einheizen von Öfen (R113), veranlasst ihn, sich für ein Mädchen zu halten. Nicht, dass ihn dieses Dafürhalten aus seiner „bürgerlichen Fassung“ (R113) bringen würde, aber er stellt klar und deutlich fest: „Ein richtiges Mädchen bin ich natürlich keineswegs.“ (R113) Der Räuber verrichtet diese Arbeiten eigenhändig, um Geld zu sparen, denn er ist arm, doch auch diese Armut trennt er in seiner sprachlichen Auseinandersetzung von sich selbst; er will sie ebenso wie die Knaben- oder Mädchenhaftigkeit für sich als Rolle verstanden wissen: „Ich würde Sie in erster Linie zu bitten haben, sich mich recht arm vorzustellen.“ (R112) Der Räuber ist in seiner Rede sehr auf seine Ausdrucksweise bedacht, er korrigiert und unterbricht sich immer wieder, denn er „möchte vermeiden, Ihnen [dem Doktor] Unzutreffendes zu sagen, und Sie werden ja verstehen, wie schwierig es ist, sich hinsichtlich von schier Unerklärlichem zu erklären“ (R113f.). Nicht nur, dass all seine Entdeckungen ihm „erst in letzter Zeit gewissermaßen aus Unwissenheiten heraufgestiegen“ sind (R113) – was in Kontrast zur oberflächlichen Gesundheit steht und somit auf tiefere Gründe, gar tiefenpsychologische Ursächlichkeit verweist –, schier unerklärlich sind auch die Widersprüche, die der Räuber in sich vereinigt sieht.<sup>229</sup> Zu nennen wäre hier die Dialektik von körperlichem Verlangen und entkörperlichter Empfindung, die in der selbstermächtigten Unterwerfung, dem Drang zum Dienen, zum Ausdruck kommt:

Ich stehe überhaupt keineswegs als Unglücklicher vor Ihnen, ich möchte dies ganz speziell betonen, denn eine geschlechtliche Qual oder Not spürte ich nie, denn es hat mir nie an den sehr einfachen Möglichkeiten gefehlt, mich jeweilen von Andrängungen zu befreien. Eigentümlich, d.h. wichtig für mich wurde die Entdeckung, die ich an mir machte, daß ich in liebliche Lustigkeit hineinkam, wenn

---

<sup>229</sup> Zu den psychodynamischen Prozessen in der Konstellation von Räuber, Erzähler und Leser vgl. Cordelia Schmidt-Hellerau: Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers. Neuauflage der Ausgabe von 1986. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005, S. 271-299, insb. S. 255ff.

ich in Gedanken irgendwen bediente. Natürlich ist diese Art von Anlage nicht alleinbestimmend. (R113)

Die „geschlechtliche Qual“ (R113) kommt gar nicht auf, weil der Räuber Maßnahmen setzt, die die Triebabfuhr antizipieren. Er bedient in Gedanken, der körperliche Drang wird sublimiert und fügt sich in vergeistigter Form einem entgegengesetzten Drang, nämlich eine „Unnahbarkeitsperson“ finden und anbeten zu wollen:

Nun ist es noch [so] mit mir: Das mir eigentümliche Wesen sucht, wie ich herausgefunden habe, bisweilen auch eine Mutter, eine Lehrerin, d.h. besser gesagt, eine Unnahbarkeitsperson, eine Art Göttin. Manchmal finde ich die Göttin augenblicklich, während es manchmal wieder sehr lange dauert, bis ich sie mir vorzustellen vermag, d.h. bis ich ihre heitere und annehmlichkeitshervorrufende Gestalt finde und ihre Macht spüre. (R114)

Entscheidend ist hierbei die gedankliche Kontrolle der Situation, die diese Unterwerfung herbeiführt. Das Spinnen und Weben von Umständen, die Textur der Rollenvergabe und Situierung sowie die sprachliche Verkörperung einer entkörpernten Entsagung und Unterordnung wehren sich gegen eine Vereinnahmung von außen:

Viele Leute glauben, es sei demnach also furchtbar leicht, mich in Behandlung, gleichsam in Dressur zu nehmen, aber diese Leute irren sich alle sehr. Denn sobald jemand Miene macht, mir gegenüber sich zum Meisterlein zu erheben, fängt etwas in mir an zu lachen, zu spotten, und dann ist es natürlich mit dem Respekt vorbei, und im anscheinend Minderwertigen entsteht der Überlegene, den ich nicht aus mir ausstoße, wenn er sich in mir meldet. Das Kindliche in mir will absolut nicht mißachtet und möchte dann zu Zeiten doch wieder ganz gern ein bißchen geschulmeistert werden. Ich hätte Sie also hier mit einem Widerspruch bekannt gemacht, und der Knabe in mir benimmt sich sehr oft ungezogen, was für mich natürlich ein Vergnügen ist, aber nun liebe ich bei all diesen Wesenverzweigtheiten ein Mädchen, und zwar rein und herzlich, mächtig und zugleich sanft, so wie's sich für einen braven Menschen schickt, aber meine Sinne sind dabei vollkommen ruhig, und ich bin aus diesem Grund vor ihr ohnmächtig. Diese Ohnmacht anerkenne ich aber in keiner Weise, d.h. sie spielt für mich keine Rolle, und doch fällt sie in's Gewicht und ist entscheidend und entscheidet wieder nicht das Kleinste, aber auch dieser Umstand macht mich nicht unglücklich – – (R115)

Dem Leser – oder Zuhörer – sei Vorsicht geboten, sich angesichts der Widersprüche einer „Wesensverzweigtheit“ in die höhere Position eines Urteilenden zu stellen, denn das sprachliche Umfeld, das die Widersprüche erst sichtbar macht, kann jeden Augenblick zuschnappen, wie eine Falle, wo nichts mehr so ist, wie es war. Der Urteilende oder sich „zum Meisterlein“ Erhebende übersieht die Scheinbarkeit der Oppositionen in einer von Widersprüchen durchwobene Textur, die Sinn und Glück (re)produziert.

Um zu einem menschlichen Glück zu kommen, muß ich immer erst irgendeine Geschichte ausspinnen, worin die oder die Personen mit mir zu tun bekommen, wobei ich der unterliegende, gehorchende, opfernde, bewachte, bevormundete Teil bin. Natürlich ist das noch lange nicht alles, aber es hellt immerhin einiges auf. (R114f.)

Die paronomastische Bewegung zwischen „eine Geschichte ausspinnen“ und „aussinnen“ liegt bei einem Text, wo einzelne Signifikanten nach wie vor offiziell als ungesichert gelten, nicht all zu fern. Die Frage um die Mitautorenschaft des Räubers ist Ausdruck der „autoreflexiven Turbulenzen“<sup>230</sup> in die der Text im Rahmen der sprachlichen Realisierung (spinnen) der eigenen Vorstellungen (sinnen) gerät. Die Liebe des Räubers zu einem Mädchen, „mächtig und zugleich sanft“ (R115), erweist sich angesichts seiner ruhigen Sinne und der Ohnmacht, mit der er sich nicht abzufinden denkt, ihrerseits als Konstrukt, als sprachliches Artefakt, das den Widerspruch zwischen Begehren und Anbetung lesbar macht, ihn also zugleich vom (körperlichen) Sinn befreit und mit (intellektuellem, also schicklichem) Sinn ausstattet. Oder anders: Erst der Text, der immer auch die gewobenen Umstände meint, als deren (Sprach-)Schöpfer sich der Räuber inszeniert, produziert Lust und Sinn zugleich. Die „liebliche Lustigkeit“ (R113), die der Räuber verspürt, wenn er in Gedanken irgendjemand bedient, verdeutlicht, wie das Sprachmaterial im Ausspinnen von Geschichten versinnlicht wird. Im Epheton fügen sich Liebe und Lust. Die rhetorische Operation führt zusammen, was als körperliche Lust und entkörperlichte Liebeserfahrung sich ausschließend gegenübersteht. Der Walsersche Sprachkosmos lässt die großen Begriffe von Lust und Liebe verschwinden, um sie in Lieblichkeit und Lustigkeit als Ausschmückung gleichsam wieder auftauchen zu lassen.

Was entgegnet der Doktor auf die Rede des Räubers? Tappt er in die Falle? Der Arzt bejaht schließlich, ohne ja zu sagen. Er enthält sich des Urteils und bestätigt den Räuber in seinem So-Sein: „Lassen Sie sich so, wie Sie sind, leben Sie so weiter, wie Sie bisher gelebt haben.“ (R115) Seine Worte dürften nicht weiter von Bedeutung sein, denn die Erzählinstanz führt die Begegnung schnell zu Ende.

## 2.3. Eigenschaften des Räubers

### 2.3.1. Das Lachen

Es kann festgestellt werden, dass im Räuber-Roman unerhört viel gelacht wird. Lachen evoziert als Ausdruck oder Mitteilung keine Anführungszeichen, wenngleich es mindestens so bedeutungstragend sein kann wie ein ordnungsgemäßer Satz. Robert

---

<sup>230</sup> Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2008, S. 139f.

Walser verwendet „lächeln“ (R95) neben „sagen“, „sprechen“, „machen“, „bringen“, „entgleiten“ und „heraus kommen“ als verbum dicendi.<sup>231</sup> Das Lachen beunruhigt, weil es als entfesselter Signifikant ein Signifikat in Bewegung ruft, auf das der dem Lachen Ausgesetzte keinen Zugriff hat. Lachen ist eine Äußerungsform, mit der nicht leicht umzugehen ist. Das als unmotiviert abgetane Lachen wirkt provozierend. Es irritiert den, der nicht versteht. Übermäßiges Lachen oder Lachen an der falschen Stelle kann auch als Krankheitssymptom gelten, wie es für den Fürsten Myschkin in Fjodor Dostojewskijs Roman *Der Idiot* zum eigenartigen Charakteristikum erhoben wird.<sup>232</sup> Lachen verweist in diesem Roman auf ein grenzüberschreitendes Moment, das die Rede einer als gefährdet geltenden Figur durchbricht, wie es auch die Ordnung stört. Tatsächlich greift das Lachen wie eine Krankheit um sich und bleibt eben nicht auf den Fürsten beschränkt, dessen Lachen man als Symptom seiner Unzurechnungsfähigkeit und Krankheit wertet - also wieder zu vermeintlicher Eindeutigkeit zurückführt.<sup>233</sup> Wer allerdings damit umgehen kann, etwas nicht gänzlich im Sinne von „restlos“ zu verstehen, den stört auch das entlegene Signifikat im fremden Lachen nicht. Auch entdeckt der selbst gelegentlich Lachende in anderen Lachenden Gleichgesinnte. Der Räuber erweckt, wie auch der Fürst Myschkin, durch unmotiviertes Lachen gelegentlich Unmut. Gleich im ersten Abschnitt merkt der Autor über den Räuber an: „Wenn man ihn auslacht, so lacht er mit. Schon das allein könnte als recht bedenklich an ihm erscheinen.“ (R11) Das Lachen seiner Wirtin, Fräulein Selma, erfreut den Räuber, es stachelt ihn geradezu an, andere ebenso ungern gesehene „Übergriffe“ zu wagen. Fräulein Selma gilt im Roman überhaupt als humoristische, also Lachen provozierende Figur<sup>234</sup> und ich halte die folgende Begegnung zwischen ihr und dem Räuber für besonders geeignet, um den Schlagabtausch des Lachens und dessen Bedeutung für den Text zu demonstrieren.

Das Lachen ist also im Roman nicht auf „rein“ männliche Protagonisten beschränkt. Zum einen gibt es Selma, die provokant und „schrill“ (R121) lachende Wirtsfrau. Zum anderen erfährt die Kategorie des Männlichen durch den Räuber seine eigene Formgebung. In einer Matrix, in der es sich zwischen dem Männlichen und dem

---

<sup>231</sup> Die Beispiele sind dem Gespräch zwischen dem Räuber und Selma entnommen (R94-97).

<sup>232</sup> Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot* (Anm. 213).

<sup>233</sup> Die intertextuellen Bezüge zwischen dem Räuber-Roman und dem Roman *Der Idiot* werden in Teil III, 3.4.2.1 *Das Kind und der Knabe* noch einmal aufgegriffen. Utz, Peter: Die Kalligrafie des „Idioten“ (Anm. 214). Die Ausführungen von Peter Utz (Das Schönschreiben und das Kindliche) seien um das Motiv des Lachens erweitert.

<sup>234</sup> „Wir werden sie so schildern, daß man von ihr wird sagen können, sie sei eine humorvolle Figur, als Erscheinung gleichsam recht erfreulich.“ (R98)

Weiblichen definitiv zu entscheiden gilt, bleibt der Räuber zunächst immer ein wenig sächlich: Er ist beständig zu einem Teil Kind. Zumindest in der Grammatik verweigert er die Entscheidung und wählt das Dritte. Hier rührt auch eine Wurzel des Lachens her: Das Kinderlachen ist das wahrscheinlich am positivsten konnotierte, unbefangenste Lachen. Diesbezüglich bleibt der Räuber unantastbar. Als Knabe ist er noch immer Kind, aber bereist männlich determiniert, was allerdings in der besonderen Formgebung durch das Mädchenhafte am Räuber und sein „Backfischeln“ konterkariert wird. Fräulein Selma ist die Vermieterin der neuen Logis des Räubers (R94, Kapitel XXII). In der folgenden Textstelle versucht er sich einzurichten, sich zu akkommodieren, gleichzeitig assimiliert sich die Umgebung durch seinen poetisierenden Blick, d.h., die umfassende Akkommodation geschieht durch die sprachliche Gestaltung im Zuge der Erzählung.

Er saß nun also im neuen Logis. O, was er dort am ersten Tag für ein Gesicht machte. Nach und nach hellte sich dieses Gewitternachtsantlitz auf. Er schaute sich um. Dann trat er auf den Balkon hinaus, und seine Gedanken flogen wie Tauben zu seiner Edith und flatterten dann zur anderen, zu Wanda, und daraufhin in seine frühere Wohnung, // und er war bald innerlich still, bald laut. (R94)

Der neue Wohnsitz provoziert eine besondere Beweglichkeit der losen Gedanken, die nicht nur verschiedene Orte, sondern auch Zeitstufen zusammentragen. Kurz darauf betritt die Vermieterin das Zimmer und es entspinnt sich ein Dialog, der wesentlich durch das Lachen der beiden Sprechenden getragen wird. Dieses Lachen produziert Sinn und verschleiert ihn gleichzeitig, es verweist auf die Heimlichkeiten, die den höflichen Diskurs begleiten. Gleichzeitig drängt das Heimliche nach Offenlegung und auf Offenbarung der reizvollen Entzückung:

[Und] jetzt klopfte es an die Tür, seine Zimmervermieterin erschien im Rahmen und sprach „Also haben Sie die bewußte Schuld immer noch nicht abgetragen.“ „Wovon reden Sie?“ fragte er. Wie er das höflich fragte. Was er überhaupt für ein hochanständiger Mensch geworden war. Die Wirtin hieß Selma und hatte eine schrille Stimme. „Wovon ich rede, fragen Sie noch.“ Und sie schüttelte sich vor Lachen. Ihr Mutwillen gefiel ihm. Und dann sah sie ja so kränklich aus. „Ich werde sie einmal zu umarmen versuchen“, dachte er, und als er das fertiggedachte hatte, mußte nun seinerseits er lachen. Auch ihn schüttelte nun ein ganz dummes Gelächter. „Sie sind frech“, bemerkte sie. Er fand diese Bemerkung sehr reizvoll. (R94)

Die Zimmervermieterin ist dem Räuber offenbar an Wissen voraus. Das Lachen kommentiert das Fertiggedachte. Auf der textuellen Oberfläche des Dialogs stehen sich zwei gegenüber, die es vor Lachen schüttelt, während die Gedanken des Räubers – wieder zu Tauben geworden – ganz woanders hinwandern (R94); sie sind gleichsam nicht zu fassen. Ebenso wenig lässt sich der Räuber fassen, der die Anschuldigung belacht und den die Dreistigkeit und Frechheit entzückt. Selmas Reaktion auf die Fassungslosigkeit

des Räubers, die hier als ausgebliebene, weil belachte Empörung zu verstehen ist, erschafft die Räuber-Figur aufs Neue, schöpft sie aus Selmas eigener Rede. Der Räuber hat hier nichts zu sagen. Es spricht wieder die Erzählinstanz:

Da sprach Fräulein Selma: „Sie sind ganz einfach ein Schuft. Schweigen Sie, ich weiß es.“ Was sie sich da erdreistete zu sprechen, entzückte ihn. Das Entzücken war von durchaus aparter Art. Schatten flogen wie große, leise, fragenhafte Schwalben durch die Stube. (R94)

Dort, wo viel und merkwürdig gelacht wird, ist das Schweigen, genauer das auferlegte Schweigen nicht weit. Der Gewissheit des Fräulein Selma ist durch Reden nichts beizufügen. Der Räuber entzieht sich der Anherrschung durch seinen Humor, der eine seiner stärksten Waffen bildet. Er fügt sich der Anweisung und widersetzt sich ihr zugleich. Er schlüpft dann in die Rolle eines Gesuchstellers, also eines scheinbar Untergebenen, der mit seiner Frage und seinem Lachen das Schweigegebot durchbricht, mehr noch, der „apartes“ Vergnügen aus dieser Situation gewinnt.

„Kann ich einen Hammer haben?“ wagte sich's aus seiner Kehle hervor. Die Frage klang zitternd. Rührend, wenn so ein Räuber vor einer Selma zart erbebt. Wieder überflog ein Lachen, das sehr frech war, ihre Gesichtszüge. Bei ihr war kein Lachen frech, wohl aber bei ihm. So war die Sachlage. „Was wollen Sie? Sagen Sie es noch einmal.“ Er wiederholte das Gesuch, was ihm wieder eine aparte Art von Vergnügen gewährte. „Einen Hammer wünsche ich“, sagte er langsam und deutlich. „Die Deutlichkeit und Langsamkeit, mit der Sie mit mir reden, der Sie mein Mieter sind und nichts Bedeutendes, ist eine Frechheit“, glückte es ihr zu bemerken. Die Bemerkung fand beim Räuber sogleich wieder bedenklich viel Beifall. „Damit habe ich den Hammer noch nicht, mit dem ich im Sinne gehabt hätte, Nägel zum Aufhängen eines Bildes in die Wand zu praktizieren“, sprach er mit der vornehmsten Gelassenheit, womit je Worte aus einem Munde fielen. „Sie haben jetzt keine Zeit“, sagte Selma. (R95)

Der Satz „Kann ich einen Hammer haben“ (R95), der schon in seiner simpelsten Form eine Grenzüberschreitung darstellte, weil er gegen den Schweigebefehl der Vermieterin verstößt, verkompliziert sich mit jeder Wiederholung und beschert durch den Zuwachs an Höflichkeit eben jenes aparte Vergnügen, das von der Deutlichkeit der sexuellen Anspielung wegführt und sie durch eine andere Art von Deutlichkeit ersetzt, nämlich der einer höflichen Bitte (deren Langsamkeit wiederum provoziert). Erst nachdem der Verwendungszweck des Hammers nachgereicht wurde, wird Platz für die explizite Äußerung der amourösen Absicht<sup>235</sup>, die nun in einer sittlich angemessenen Form artikuliert wird: Der Räuber konfrontiert Selma nicht mit expliziten Begehren, sondern

---

<sup>235</sup> Am Ende des Kapitels wird offenbart, dass ein Gespräch der „Amouren“ des Räubers ein Versprechen (an den Leser) einlöst, also heimlich handlungsführend war: „Ich versprach ein Gespräch der Amouren des Räubers. Viele halten uns für vergesslich. Aber wir denken an alles.“ (R96) Zu Frivolität und Galanterie vgl. Marion Gees: Robert Walsers galante Damen. Fragmente einer Sprache der höfischen Geste. In: Text und Kritik, H. 12/12A: Robert Walser (4. Aufl. Neufassung). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 2004, S. 142–154, insb. S. 151.

mit einem Heiratsantrag. Das Lachen desavouiert auch hier die Ernsthaftigkeit einer Festlegung, sie gereicht plötzlich zur Ungezogenheit:

„Ich will Sie heiraten, denn ich bemitleide Sie“, kam's jetzt plötzlich blitzähnlich aus seiner Geistesgegenwart heraus. Er sprach diese ungezogenen Worte mit voller Absicht, mit einem Bewußtsein voll Lachlust. Sein Gemüt hatte sich in ein Italien voll Pinien entwickelt. Fräulein Selma setzte sich auf einen der Samtsessel, als wolle sie andeuten, sie suche sich zu fassen. „Kurioser Bursche“, lächelte sie verächtlich und sprüchelte sie mit einem Trauerlächeln<sup>236</sup> um die Lippen. (R95)

Nun ist es also an Fräulein Selma, sich zu fassen. Ihr schrilles Lachen ist gleichsam verstummt, es wurde zu einem Lächeln. Sie lächelt nun vielsagend: Das Lächeln wird als Mitteilungsform zur Reihe der *verba dicendi* hinzugefügt. Während die illokutionäre Rolle des Lachens nicht zu fixieren ist, artikuliert es still den „kuriosen Burschen“. Lächelt Selmas Sprechen oder spricht ihr Lächeln? Wir wissen nicht, wie der „kuriose Bursche“ als Mitteilung an uns gerät, aber an der Tatsache der Mitteilung kann nicht gezweifelt werden. Fast unbemerkt kann die Erzählinstanz selbst das Nichtsprechende sichtbar machen.

In einem Spiel aus Entgegnungen, Bitte und Gesuch sollen sich die Mächteverhältnisse zwischen Mieter und Vermieterin in dieser Begegnung festigen, doch das Gegenteil ist der Fall: Die Wiederholung unterläuft die intendierte Stabilisierung und eröffnet einer „aparten“ Ironisierung Tür und Tor, die durch das Lachen Bedeutung als Potenz sichtbar macht, gleichzeitig aber den fremden Zugriff darauf verweigert. Das Wiederholungsmotiv durchzieht auch die darauf folgende Ansprache Selmas (R96f.), die in ihrem Gestus selbst eine Wiederholung, nämlich eine „Besserungsrede“, also eine Ansammlung an Anschuldigungen darstellt.

### 2.3.2. Die Nichtsnutzigkeit und die Genügsamkeit

Bleiben wir bei der Ansprache des Fräulein Selma (R96f.), um eine weitere Eigenschaft des Räubers genauer zu betrachten: seine verstörende Genügsamkeit. Selma verwendet zunächst einen anderen Ausdruck, um dieses räuberische Phänomen zu beschreiben, sie spricht von „Bescheidenheit“. Die Bezeichnungen der Eigenschaften schwanken, sie lassen sich nicht restlos fixieren. Der Räuber nimmt also den „Schuftenfaden“ wieder auf:

„Warum bin ich ein Schuft?“ fragte er bescheiden. „Weil Sie so Ihr Lebtage lang den Bescheidenen spielen. Sie sind ein Halunke, weil Sie es absolut nicht sind und es

---

<sup>236</sup> „Traumlächeln“

unbedingt ein wenig sein sollten“, gab sie voll Energie zurück. Sie erlabte sich an ihrer Entladung. Wie trüg draußen die Sonne schien. In der Ferne lagen natürlich wieder einmal die Berge. (R96)

Die Rede des Fräulein Selma oszilliert wie auch die anderen Besserungsreden zwischen deskriptiver Not und normativem Drang. Der Räuber ist nicht einfach kein Halunke, sondern er ist „ein Halunke, weil er es absolut nicht ist und unbedingt sein sollte“ (R96). Sein Hauptfehler besteht in einer Verfehlung des ihm auferlegten „Soll“, das man nicht müde wird, ihm vorstellig zu machen. Das Gespräch zwischen dem Räuber und der Henri Rousseaufrau (R17f.) ist nun das wahrscheinlich bekannteste (nicht das einzige) Beispiel dafür, in dem ein personifiziertes Sollen, also ein Idealbild, in Dialog mit dem unbelehrbaren – obwohl lernfähigen, weil nachahmenden – Räuber tritt. Die vorbildliche Henri Rousseaufrau ist namentlich einem Bild entsprungen. Als selbst in Bewegung geratenes Bild gilt sie als Fürsprecherin des unbeweglichen Idealbildes. Sie spricht als das Sprachrohr der Konvention und der Norm. Ihre Haltung bringt den Räuber in Bedrängnis; die Henri Rousseaufrau rückt ihm nahe, indem sie mit dem distanzierten „Sie“ der Anrede bricht (was er ihr später gleichtut) und nimmt so das Verfolgungsmotiv vorweg: „Immer ging sie dem Zarten dicht nach.“ (R19)

Aber es ist unverantwortlich, wie vergeßlich ich bin. Einst begegnete dem Räuber ja im bleichen Novemberwäldchen, nachdem er eine Buchdruckerei mit seiner Erscheinung berührt und mit dem Inhaber derselben ein Stündchen geplaudert hatte, die Henri Rousseaufrau, ganz in Braun gekleidet. Er blieb betroffen vor ihr stehen. [...] „Lüge doch nicht!“ öffnete jetzt die Dame in Braun ihren zauberhaften Mund. Nicht wahr, der zauberhafte Mund ist interessant, und sie fuhr fort: „Du willst immer allen deinen Mitmenschen, die dich zu etwas Brauchbarem machen möchten, zum Glauben verhelfen, dir fehlte, was für’s Leben und seine Gemütlichkeit wichtig ist. Fehlt dir aber dieses Wesentliche? Nein. Du hast’s ja. Du achtest es nur nicht, willst es als lästig halten. Während deines ganzen bisherigen Lebens hast du ein Besitztum ignoriert.“ „Ich habe kein Besitztum“, erwiderte ich<sup>237</sup>, „wovon ich nicht Lust gehabt hätte, Gebrauch zu machen.“ „Doch, du hast eines, aber du bist namenlos bequem.“ (R17f., Hervorhebung durch die Verfasserin, K.K.)

Hier rückt nun die Namenlosigkeit des Räubers von der Attribution in die Prädikation. Sie ist nichts rein Äußerliches mehr. Seine Bequemlichkeit gilt gegenüber seinen Mitmenschen als Skandal. Die „Düstere“ (R18), die sich selbst als „Hotelgouvernante“ (R19) bezeichnet und den Räuber aufgrund ihrer Strenge veranlasst zu fragen, ob sie Doktorin sei, hält den Räuber – der zum „Fliehenden“ wird – für einen „Verleugner eines Teiles seiner Fähigkeiten“ (R19). Die Henri Rousseaufrau rechnet dem Räuber Talent

---

<sup>237</sup> Das Ich spricht an Stelle des Räubers zu der Henri Rousseaufrau. Unvermittelter und plötzlicher Wechsel zwischen Er und Ich. Bezeichnend ist die Stelle, an der die Schwankung zu Tage tritt: der verneinte Besitz. Wird der gesamte Besitz selbst verneint (er besitzt nichts), oder nur der, von dem er keine Lust hätte, ihn zu gebrauchen (also eine Teilmenge). Das „wovon“ kann sowohl nur auf das „Besitztum“ verweisen als auch auf den gesamten Satz; „kein eigenes Besitztum“ kann ebenso zum „Gebrauch“ dienen.

und Fähigkeit als Besitz an, den er für das Allgemeinwohl einzusetzen habe. Es gibt also eine Art von Besitz, der von den armen Verhältnissen, die den Räuber prägen und verfolgen, unberührt bleibt. Die Henri Rousseaufrau fordert vom Räuber Einsatz, Leistung und Tatkraft im Rahmen seiner Möglichkeiten, also auf dem Gebiet seiner Talente. Er widersetzt sich dieser Forderung und entgegnet ihr:

„Gehörst du denn zu den kleinen Seelen, denen es Unbehagen verursacht, wenn sie meinen, sie müßten denken, irgendein Krächelchen bliebe sozial unausgenutzt? Schade, daß der Krämergeist so allgemein wurde.“ [...] „Deine Genügsamkeit ist weiter nichts als ein mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück. Ich behaupte dir in's Gesicht hinein, du bist unglücklich. Du sorgst nur immer dafür, daß du glücklich scheinst.“ „Diese Sorge ist so hübsch, daß ich glücklich davon bin.“ „Du erfüllst deine Pflicht als Mitglied der Gesellschaft nicht.“ Die dies sagte, hatte die schwärzesten Augen, kein Wunder, daß sie so streng, so schwarz sprach. „Sind Sie Doktorin?“ fragte der Fliehende. Der Räuber floh vor der Frau in Braun wie ein Mädchen. Dies war im November. (R19)

Wie kann aber jemand, der arm ist, der aufgrund seiner Armut sogar verfolgt wird, zu den Besitzenden gehören? Der Besitz bezieht sich nicht nur auf seine Talente, die ihn für die Gesellschaft verpflichten, also beispielsweise einen neuen Roman von ihm fordern (R39). Der Räuber gehört tatsächlich zu den Besitzenden, aber in einem noch viel radikaleren Sinn. Sein Besitz liegt paradoxerweise in seiner Armut und äußert sich in einer Bescheidenheit und Genügsamkeit, die heimlich in Anmaßung umschlägt. Denn der Räuber erklärt vor allem das zu seinem Besitz, was man gar nicht besitzen kann. Sein Streben nach dem Unerreichbaren und Verwehrtten gehört ganz ihm. Seine Zufriedenheit konstituiert sich in Abgrenzung zum „Krämergeist“ und dessen Besitztümern. Das, das niemand haben kann, gehört dem Räuber am meisten – auch weil es eben niemand sonst hat.<sup>238</sup> Somit besitzt und beansprucht er das Ausstehende, den Mangel. Die Sorge (als ein Resultat der unerfüllten Pflicht) der Henri Rousseaufrau macht ihn glücklich wie auch die unglückliche Liebe, die es genaugenommen nicht gibt.<sup>239</sup> Der Räuber ist ein Besitzender, der sucht im Zustand des Strebens zu verbleiben, denn nur das Unerfüllte – die unerfüllte Liebe, die unerwiderte Verehrung oder auch der unvollendete Roman – hält in Bewegung und erfüllt die hohen Ansprüche wahrer Flexibilität, Lebendigkeit und Ungebundenheit. Die unerfüllte Liebe ist die glücklichste, denn sie schürt die Sehnsucht und fördert die

---

<sup>238</sup> Auch Jens Hobus zählt den Räuber zu den Besitzenden: „Die Belebung der Einbildungskraft ist dann jenes geistige Eigentum, das literarisch verwertet werden kann und durch das Schreiben des Romans zu einem materiellen Eigentum wird.“ Jens Hobus: Poetik der Umschreibung (Anm. 159), S. 177.

<sup>239</sup> „[Und] wenn es dann auch nicht einmal noch eine unglückliche Liebe gibt, sondern jede Liebe eine glückliche ist, weil sie einen ja bereichert, und uns die ganze Erde ein liebes Gesicht entgegensetzt, nur weil das Herz lebendig wurde[.]“ (R140)

Imaginationstätigkeit<sup>240</sup>: „Glücklich der, der zwanzigmal im Leben unglücklich zu werden vermag.“ (R94) Der an Objekte gebundene Besitz hält hingegen fest. Dem Räuber gehören das Jetzt, der Vorgang und die Tätigkeit. Selbst das Nichts-Tun gehört ihm als Tätigkeit, als poetisierender Müßiggang. Das Hier hingegen gehört ihm nicht: Er „besitzt“ keinen festen Wohnsitz, sondern wechselt im Roman mehrmals seine Unterkunft: Er wohnt bei der Tüpfeli-Frau (R14), der Löffeli-Frau oder Witwe (R22), der Familie Stalder (R41) und schließlich bei Fräulein Selma (R94). Die Tüpfeli-Frau schlägt ihm vor, nicht mit dem knappen Geld, sondern mit Texten zu bezahlen, die er ihr vorliest (R13).

Auch die Episode um die Löffeli-Frau verdeutlicht das vielfach beschworene Spannungsverhältnis zwischen unerfülltem Verlangen, Verbot und Besitz.<sup>241</sup> In einem unbeobachteten Moment greift sich der Räuber das von seiner verehrten Vermieterin zuvor benutzte Löffelchen und steckt es in seinen Mund (R21ff.). Das weibliche Objekt der Begierde ist ihrem sozialen Stand gemäß weit vom Räuber entfernt (sie ist Besitzerin eines Hutsalons), der sehnsuchtsvolle Zustand ist zudem viel zu reizvoll, um ihn zu tilgen, und so entläßt sich die amouröse Phantasie in einer Ersatzhandlung, die von der Konvention zwar ebenso missbilligt wird, allerdings in abgeschwächter Form: Das Verbotene wird durch den poetisierten Vollzug der Untat zur Unverschämtheit.

Eine schwierige Nuß, das, doch probieren wir's. Bevor er nämlich auf den Gurten hinaufzusteigen sich entschlossen hatte, Gott der Genauigkeit, gib mir Kraft, alles bis auf's Itüpfchen wiederzugeben, leckte er, indem er dachte, er sei ihr Page, dies Löffelchen der Witwe ab. In ihrer Küche war's. In der Küche regierte eine große, herrliche Einsamkeit, eine Sommereinsamkeit, und der 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. Und nun war da also außer ihm keine Seele in der Küche. Neben dem Schüttstein ruhte und träumte in einer Tasse das Löffeli, das die Witwe zum Kaffeetrinken benutzt hatte. „Das Löffeli ist von ihr zum Mund hineingesteckt worden. Ihr Mund ist bildhübsch. Das übrige an ihr ist hundertmal weniger hübsch als gerade ihr Mund, und ich sollte zaudern können, dieses Hübsche, das sie an sich hat, dadurch hochzuschätzen, daß ich jetzt dieses Löffeli gleichsam küsse?“ Solchergestalt lauteten seine literarischen Ausführungen. Er sprach da gleichsam einen geistvollen Essay und hatte natürlich seine Freude daran. Freut es doch jeden, wenn ihn dünkt, er sei lebhaften und klugen Geistes. (R21f.)

Die traumhafte Situation wird in dem anthropomorphisierten Löffelchen gleichsam gespiegelt und verdoppelt (es „ruht“ und „träumt“, R.21). Die „Löffeliliebkosung“ ist die aparte Inszenierung einer Wiederholung einer Reproduktion eines Bildes. Der gebannte

---

<sup>240</sup> Jens Hobus setzt die Imagination als zentralen Bestandteil der „Liebessemantik“ des Räuber-Romans. Jens Hobus: Poetik der Umschreibung. (Anm. 159), S. 102, 151-161, insb. S. 156.

<sup>241</sup> Sabine Rothemann: Spazierengehen – Verschollengehen. (Anm. 150), S. 67f.

Moment – der Raub eines Kusses – wird dynamisiert, wird durch die literarisierte Wiedergabe ein weiteres Mal gebannt und durch die reflexive Bewegung des poetischen Moments im Nachvollzug desselben wieder in Bewegung gesetzt. Alle sprachlichen Kräfte werden auf Poetisierung und Literarisierung der nachgespielten Handlung gerichtet. Vor den Augen des Lesers, des Erzählers und des Räubers vollzieht sich die Produktion eines „geistvollen Essays“(R22). Das Löffelchen vermittelt zwischen dem Räuber und der Witwe, vollzieht die poetisierte Annäherung, die außerhalb der geschützten, literarischen Situation nicht möglich ist. Die romantische Phantasie erfährt in der kurzweiligen, unsittlichen Einverleibung eines Gebrauchsgegenstandes seine ungezogene Verwirklichung. Zum Skandalon wird die Löffeliliebkosung erst durch den Kommentar der Erzählinstanz, die die Heimlichkeit der Situation zwar innig betont, dadurch allerdings auch zunichtemacht. Die Erzählinstanz gibt vor, diese intime, Literatur gewordene szenische Nachbildung der Verstohlenheit von außen zu betrachten.<sup>242</sup>

Einen Freudensprung mindestens wird er wohl ausgeführt haben nach seiner Löffeliliebkosung. Was sie für Augen gemacht hätte, wenn sie's mitangesehen haben würde. Man darf sich ja so etwas gar nicht ausdenken. In besagter Küche herrschte übrigens so eine Art Halbdunkel, ein beständiges Poesiezwielicht, eine fortwährende Nacht, etwas Jungmachendes, und vielleicht wurde gerade hier und nirgendsanderswo der Räuber zum Jüngling, und jetzt hatte er da also eine stattliche Leistung auf erotischem Gebiet zustande gebracht, er, der sonst in diesem Fach stets schwach oder doch ungenügend geblieben war, und war dann auf seinen Berg hinaufgehüpft, nichts als Löffeli im Kopf [.] (R22)

Während die Reaktion der Frau von der Erzählinstanz in die Schilderung der Begebenheit nur hineingedacht wird, so lässt die Konfrontation mit der nun Sprache gewordenen „Löffeliliebkosung“ nicht lange auf sich warten. Als der Räuber der Witwe von seinem Geheimnis erzählt, sie und sich selbst der vorgesehenen Scham aussetzt, erfährt er den zweiten Triumph.

Eines Nachts um zehn Uhr gestand er ihr am Schluß einer Diskussion, als deren Gegenstand die Jungfrau von Orléans diente, wie er früh morgens mit ihrem Abendlöffelchen umzugehen pflegte. Auf das Geständnis hin bewahrte sie ein vorwurfsvolles Schweigen, nahm eine Haltung an, wie sie in früh(er)en Zeiten etwa Königinnen angenommen haben werden, drehte ihm den Rücken, der ihm der Ausdruck der Ungehaltenheit zu sein schien, und verfügte sich, ohne seinen Gutenachtgruß zu erwidern, in den Frieden und in die Gesittetheit ihrer Gemächer. (R35)

Mit jeder Wiederholung rückt die Ungeheuerlichkeit ein Stück weiter weg. Das „Poesiezwielicht“ (R22) ist Literatur geworden und reiht sich möglicherweise in die

---

<sup>242</sup> Das Kalkül der Erzählinstanz liegt hier in einer Montage der Löffeliepisode und dem Bravo-Rufen und Händeklatschen als Reaktion auf die Ermordung Walther Rathenaus. Vgl. Teil III, 3.2.1 *Das Händeklatschen*.

„getriebene Prosa“ (R34), die der Räuber der Witwe vorzutragen pflegt. Das Bild der Frau bleibt durch die heimliche Löffeli-Einverleibung unversehrt und unberührt und mit der Unberührtheit bleibt die Sehnsucht intakt. Die Witwe kann das Bild bleiben, zu der sie in der Beschreibung ihrer Reaktion auf das Geständnis wieder geworden ist:

Wie hübsch schien sie ihm da. Man kann sagen, daß sie wie ein Bild ausgesehen habe. Sie hatte da so etwas Kupferstichhaftes, wie sie so den Korridor entlang ging, indigniert und doch sicher nicht ganz ungeschmeichelt. (R35)

Der Triumph des Räubers ist nicht nur auf erotischem Gebiet zu suchen, sondern auch auf literarischem, denn wieder einmal ist es die Prosa gewordene sprachliche Realisierung, die den Widerspruch zwischen Begehren und Unerreichbarkeit, Liebe und Lust, Nähe und Ferne nicht nur aufheben, sondern auch zu besonderer Blüte führen kann. Das Geständnis des Räubers lässt im Kommentar das bekannteste Beispiel der Metaphertradition hochleben, nicht ohne Ironie und nicht ohne Emotion, die in ihrer Künstlichkeit ihrerseits den Ansprüchen des *Aptum* entspricht: „Als er sein Löffelgeständnis ablegte, bebte er vor seinem Mut. O solch ein Löwe.“ (R35)

Die Genügsamkeit und Bescheidenheit des Räubers ist nicht mit Gleichgültigkeit gleichzusetzen, zumal der Räuber zu den Besitzenden gehört. Der Räuber besitzt das Fehlende, das Vorstellungsbild, das die Sehnsucht antreibt und die Bewegung in Gang hält. Er konsumiert heimlich, er tilgt nicht, sondern er lässt das, nach dem er sich sehnt, bestehen. Er besitzt die Verneinung von dem, was anderen das Ziel bildet. Er handelt nicht teleologisch und bleibt dadurch unberechenbar.<sup>243</sup> Die Genügsamkeit des Räubers wirkt provokativ, da er sie mit der größten Unverschämtheit beansprucht.

Auch die ominösen einhundert Franken verdeutlichen das dialektisch anmutende Verhältnis von Haben und Nicht-Haben, von Ersparen und Aussparen. Tatsächlich hat der Räuber das Geld, das ihm im wahrsten Sinn des Wortes ‚zugeschrieben‘ und das von ihm beanstandet wird, nie besessen, höchstens von einem Onkel aus Batavia geerbt, der selbst nur als Verstorbener präsent ist. Die einhundert Franken sind literarisch – der Räuber hat sie in einem Manuskript erwähnt – man harrt ihrer Auszahlung, hierin liegt ein Teil seiner Schuld. Die Erzählinstanz spricht zu Edith über den Räuber:

Du spieltest überhaupt gern die Müde, lehntest dich wie eine Lilie an den Pilaster, der die Saaldecke zu tragen half, aber hundert Franken erhieltest du nie. Hättest du sie bekommen vom Räuber, so würdest du ihn daraufhin bloß geringgeschätzt haben,

---

<sup>243</sup> Die Ziellosigkeit des Begehrens als Anlass für erzähltechnische Digression vgl. die Ausführungen von Samuel Frederick zu dem Prosatext *Einmal erzählte einer*. Samuel Frederick: *Narratives Unsettled* (Anm. 179), S. 32-36.

denn die hundert Franken wären ja total literarischer, schriftstellervereinslicher Art gewesen. Er erzählte nämlich einmal in einem Manuskript, er habe einer Saaltochter hundert Franken in's Händchen gedrückt, und nun warteten alle Saaltöchter dieser Stadt auf Aushändigung dieses poetischen Geldes. (R65)

Die einhundert Franken versinnbildlichen die Erwartung, die der Räuber in seinem Publikum erweckt, dann aber enttäuscht und sich dadurch schuldig macht. Die Schuld zeugt von der Bekanntheit des Räubers, der als Person ein Rätsel bleibt; der den anderen nicht sagt, was sie von ihm zu denken haben und sich somit einem Etikett entzieht. Diese räuberische Unterwanderung einer Etikettierung geschieht allerdings vor dem Hintergrund eines ausgeklügelten Spiels mit der Etikette.

### 2.3.3. Die höflichen Manieren

Aber was sprach einmal, es war im Winter und draußen schneite es, eine Frau zu ihm? „Sind sie nicht denn doch schon fast zu nett und lieb mit allen diesen Leuten, die mit den Gefälligkeiten, die in Ihnen wohnen, vielleicht recht gewissenlos spielen, und denken Sie nie daran, daß es Besseres für Sie zu verrichten geben könnte als in die Seen der Artigkeit zu sinken? Scheinbar baden Sie gern im Bad der Höflichkeit, aber könnte dieses Vergnügen Sie nicht in eine Zersplitterung führen? (R80)

Das Baden in einem „Bad der Höflichkeit“ (R80), das die Frau im Laufe ihrer Rede zu einer „unverblümt-freundlich[en]“ (R80), also unvoreingenommenen Art des Zugehens auf fremde Menschen konkretisiert, ist tatsächlich eine der charakteristischsten Eigenschaften des Räubers. Seine Höflichkeit erschöpft sich nicht nur in einem „widersinnigen Dienen“ (R81), sondern ist vor allem als sprachliches Phänomen zu verstehen und findet demgemäß vielfache Verwirklichung und Anwendung. Die höflichen Manieren des Räubers zusammen mit seiner sprachlichen Gewandtheit verschleiern die Unverschämtheit, leiten die Grenzüberschreitung ein, deren Vollzug erst offenbar wird, wenn das Verbot schon längst umspielt und umgangen wurde. Die höflichen Manieren meinen im weitesten Sinn allgemein anerkannte und vorgeschriebene Umgangsformen im alltäglichen Miteinander.<sup>244</sup> Dieses alltägliche Miteinander gilt auch für den Roman, der als Summe an Begegnungen gelesen werden kann. Allen höflichen Gesten voran ist der Gruß zu nennen, der allerdings so, wie ihn der Räuber praktiziert und praktiziert sehen will, die Grenzen der Konvention durchbricht.<sup>245</sup> Der Räuber glänzt durch eine besondere Art der Zuvorkommenheit, Freundlichkeit, Unverdrossenheit

---

<sup>244</sup> Wolfram Groddeck erwähnt zudem den Begriff der „poetischen Höflichkeit“ im Zusammenspiel von Sprach- und Bildkunstwerk. Wolfram Groddeck: Liebesblick. Robert Walsers „Sonett auf eine Venus von Tizian“. In: Kunst im Text. Hg. von Konstanze Fliedl. Frankfurt am Main et al.: Stroemfeld Nexus 2005, S. 53-66, hier S. 66.

<sup>245</sup> Siehe Teil V, 5.5 *Der Gruß*.

gekoppelt an eine als genussvoll erfahrene Unterwürfigkeit. Dass die höfliche Geste hierbei zu weiten Teilen mit einer höfischen Geste korrespondiert, hat Marion Gees gezeigt.<sup>246</sup> Manchmal ist er auch einfach nur hilfsbereit, was meistens auch honoriert und belohnt wird:

Einmal trug er einer Frau einen Handkoffer bis vor das Ziel ihrer Wanderung nach und erhielt für diesen Dienst aus behandschuhter Hand einen Franken. (R40)

Andererseits eignen der allgemeinen Zuneigung, die der Räuber seinen Mitmenschen gegenüber empfindet, auch suspektere Züge, er wird geradezu ‚krankhaft‘ von ihr erfasst. Seine besondere Höflichkeit schöpft er aus einem ‚entsetzlich großen Fonds an Liebeskraft‘ – so der Räuber zum Arzt:

[V]ielleicht besteht meine Krankheit, falls ich meinen Zustand so nennen kann, in einem zu vielen Liebhaben. Ich habe einen ganz entsetzlich großen Fonds an Liebeskraft in mir, und jedesmal, wenn ich auf die Straße trete, fange ich an, irgend etwas, irgend jemand lieb zu gewinnen, und darum gelte ich allenthalben als charakterloser Mensch, was ich Sie bitten möchte, ein wenig zu belachen. (R114)

Der Räuber, sein Tun und Lassen, seine Hilfsbereitschaft und Höflichkeit bringen keinen Nutzen im herkömmlichen Sinn, sie schaden aber auch nicht. Sein Handeln ist ineffizient, weil ziel- und zügellos, zumal er seine Aufmerksamkeit auf (vermeintliche) Kleinigkeiten, Unerreichbares und Verbotenes zu richten pflegt. Der Umweg ist ihm lieber als jeder geradlinig vorgegebene und ausgetretene Pfad. Kurz: Der Räuber ist die personifizierte Höflichkeit. Da er die sprachlichen Codes der Angemessenheit kennt und beherrscht, erweist sich sein Spiel mit den höflichen Manieren als ein Spiel mit der Konvention, dem unpersönlichen ‚man‘, das der höflichen Geste und ihrer Reglementierung zu Grunde liegt.

Höflichkeit ist aus sprachlicher Perspektive vor allem eines: ein Umweg, hervorgerufen und begleitet durch einen Überschuss an sprachlichem Material. Der höflich gestaltete Sprechakt ist zielgerichtet, doch er nimmt eine gewisse Verzögerung in Kauf. Er ist zielführend, allerdings auf eine eigene Art und Weise. Die Höflichkeit, verstanden als ein von der gesellschaftlichen Norm festgelegter Codex an korrekten Ausdrucksweisen und Gesten, tut so, als schiebe sie sich zwischen die indirekte sprachliche Handlung und ein nicht-sprachliches Tun, dessen illusorische Direktheit kontrastiv als unhöflich gilt. Formal zeichnet sich die höflich gehaltene Sprache durch ein bestimmtes Maß an Umständlichkeit aus. Doch auch dieses Maß gilt es, nicht zu überschreiten. Höflichkeit neigt aber nicht nur zu Verzögerung, sondern auch zu

---

<sup>246</sup> Vgl. Marion Gees: Robert Walsers galante Damen (Anm. 235).

Verspätung: Der höfliche Sprechakt holt Erlaubnis ein für etwas, das er bereits tut und zeigt somit bereits in der Lokution seinen performativen Charakter.<sup>247</sup>

Höflichkeit ist langfristig effizient, kurzfristig ist sie allerdings unnützlich. In ihrem später positiv verwertbaren Nicht-Nutzen liegt ihr großer Nutzen: Höflichkeit ist in diesem zielgerichteten, bürgerlichen Sinn immer berechnet und berechnend. Sie ist sprachliches Kapital, ein Mehrwert an Sprache, der (vorausschauend) investiert wird, um zu bekommen, was man möchte. Der Räuber allerdings ist verschwenderisch höflich. In der sprachlichen Realisierung seiner Sprechakte kommt die ökonomische Bedeutungsebene seines „entsetzlich großen Fonds an Liebeskraft“ (R114) voll zu tragen. Er wirft mit den sprachlichen Versatzstücken der Höflichkeit geradezu um sich, bietet und fordert sie – auch dort, wo dem sprachlichen Austausch kein Handel zugrunde liegt. Er handelt auch dort höflich, wo kein Tausch geplant ist. Durch seinen inflationären Einsatz höflicher Formen und Gesten erwirkt er zweierlei: erstens eine Ironisierung der berechnenden Höflichkeit der kleinbürgerlichen wie auch großbürgerlichen, „feinen“ Mitbürger. Und zweitens eine Nivellierung sozialer Unterschiede im alltäglichen Umgang und Miteinander. Höflichkeit im räuberischen Sinn hat sich nicht nur nach oben zu den Großen zu richten, sondern auch nach unten zu den Kleinen, zum Beispiel zu Kindern.<sup>248</sup> Jene eingangs zitierte Frau im Winter zeigt sich irritiert darüber, dass der Gruß des Räubers keine Unterscheidung trifft:

Sie kommen so auf mich zu, die Ihnen doch eigentlich ganz fremd ist, und geben mir Ihre Hand, nicht gerade wie einem Kameraden, sondern eher beinahe wie ein aufmerksamer Sohn seiner Mutter, und mit andern machen Sie's auch so. Und den Kindern von hübschen, elegantangezogenen Müttern [...], dienen Sie wie ein Diener. Ob Sie sich dabei nicht verlieren, verschwenden? (R80)

Im Gruß werden durch die räuberische Höflichkeit soziale Grenzen nicht nur nivelliert, sondern auch bewusst aufrechterhalten. Sie werden neu gezogen, indem sich ihre Beschaffenheit verändert: Jeder wird begrüßt, unabhängig von sozialem Rang und Herkunft, ganz gleich, ob fremd oder bekannt. Der uneingeschränkte Gruß als anerkennende Geste im Moment der Begegnung wahrt die Distanz, während gerade das Verkennen, also der unerwiderte oder verweigerte Gruß eine Distanzlosigkeit bedeutet. In der Nichtbeachtung verschwindet die Achtung, der Respekt. Die vom Räuber praktizierte Ausweitung der höflichen Konvention wie auch seine Beharrlichkeit setzen sich *mit* den

---

<sup>247</sup> „Könnte ich eine Frage stellen?“, „Ich würde bitte gerne eine Frage stellen.“

<sup>248</sup> Das Kleine vgl. Marianne Schuller: Robert Walsers Poetik des Winzigen. Ein Versuch. Schuller, Marianne: Robert Walsers Poetik des Winzigen. Ein Versuch. In: Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. Hg. von Wolfram Groddeck, Reto Sorg et al. München: Fink 2007, S. 75-81.

allgemeinen Verhaltensspielregeln *über* eben diese Spielregeln und Auflagen hinweg. Die Konvention bestimmt für die Höflichkeit nicht nur das Prinzip, sondern auch ihr Maß. Der Räuber ist durch übersteigerte Anpassung unangepasst und provoziert nicht zuletzt dadurch, dass er seiner Umgebung den unausgesprochenen, berechnenden Mehrwert ihrer höflichen Sprachakte vor Augen führt.

Der Räuber unterscheidet sich in seiner Art des Wollens und in seiner Art der Zielsetzung von dem, was allgemein als höflich zu gelten hat, denn er weiß, dass sich der Nutzen, dem *er* sich (im Kontrast zu all den anderen) mit seiner Höflichkeit verpflichtet fühlt, durch herkömmlichen „Unnutzen“ verwirklichen kann. Der Frau im Winter entgegnet er auf ihre Rede hin:

„Man nützt mit Unnützein vielleicht sehr, liebste Gnädigste, weil ja doch schon so vielfältiger Nutzen geschadet hat, oder nicht? Und man sorgt gern dafür, daß man erwünscht, ersehnt bleibt.“ (R82)

#### 2.4. Der Räuber als moderner Romanheld

Der Räuber entzieht sich einem letzten, allgemeinen Urteil. Das setzt ihn einer Reihe von Vorwürfen und Anfeindungen wie auch Besserungsreden aus, die ihn auf den bürgerlichen Pfad der Tugend zurückführen sollen. Es war das Ziel dieses zweiten Teiles, der Gestalt des Räubers durch eine Paraphrase der fremden Stimme, die ihn treffsicher zu beschreiben versuchen, Plastizität zu geben. Eine Plastizität, die vor allem sprachlicher Natur ist. Ich möchte jene Frau im Winter noch einmal zu Wort kommen lassen:

Niemand weiß, wer Sie eigentlich sind. Wissen Sie denn selber noch immer nicht, was Sie im Leben wollen, wofür Sie da sind? Und viele sind Ihnen böse, weil Sie niemand böse sind oder doch immer nur in einem viel zu vorübergehenden Sinn. Was ist denn in Ihnen, daß sie sich so auszuhalten vermögen? Sind Sie schlechtweg, schlankhin ein Mensch? Sie atmen scheinbar absolut keinerlei Bürgerlichkeit aus, und man verdächtigt Sie bei Ihrem werten Anblick, daß Sie eine Abenteurernatur seien, und doch enttäuschen Sie uns dann auch wieder eben in dieser Hinsicht. Sehr gescheite Frauen verlieren, wenn sie an Sie denken, den Vorrat und das Qualitative ihrer Gescheitheit, indem sie sich über Sie erregen. Sollten Sie nicht allgemach kenntlicher werden? Ihrer Gestalt fehlt eine Etikette, Ihrem Lebenswandel eine Abstempelung. Wie Sie da so auf dies kleine, gewiß doch rührend-nebenschliche Kind hinzugeflogen sind, ich Sie dies tun sah, bin ich in eine große Verlegenheit gekommen, ich habe mich da nämlich einfach geschämt über Sie, über dieses gedankenlose Glücklichein, über diese so wieder und wieder durchaus uneitle Freude am widersinnigen Dienen. Dieses Dienen bei Ihnen ist einfach ein kluges Dummtun und dummes Intelligenttun. Wie Sie mir da so die Hand gaben, eben jetzt, gehört auch in diese Kategorie. Tut es Ihnen denn weh, unartig zu sein? Dann sollten Sie sich aber doch ein // bißchen genießen. Ein solcher Gebildeter, wie Sie anscheinend sind. (R81)

Die Frau im Winter benennt in sehr kompakter Form das Skandalon, das der Räuber in ihren Augen – und sie teilt die Ansichten der Allgemeinheit – bildet. Er fällt ganz aus den

Maßstäben der Bürgerlichkeit, enttäuscht die Erwartungen, die er selbst sät. Er entzieht sich der „Etikette“ (im Sinn von Abstempelung, aber auch Verpflichtungen konventioneller Sittlichkeit) und ist unverschämt glücklich, ohne dabei ein absehbares Ziel im Leben zu verfolgen. Sein Verhalten könnte widersprüchlicher nicht sein, man versteht ihn nicht, darum stößt er auf Unverständnis. Obgleich die Reihe der Identitäten, die dem Räuber als Gerücht und als Ruf auferlegt werden, niemals zu einem Abschluss kommt, so soll hier noch ein letzter Entwurf, ein letzter Anspruch, der nicht minder eine Norm verkörpert als „der Schuft“ oder „der brave Bürger“, betrachtet werden. Gemeint ist die Rolle des modernen Romanhelden. Wenn auch niemand weiß, wer der Räuber wirklich ist – denn die diskursiv kristallisierenden Identitätsentwürfe der fremden Rede verlieren sich in Scheinbarkeit<sup>249</sup> – so lässt sich doch sagen, dass der Umgang des Räubers mit all den Anfeindungen und Vorwürfen, die durch die Besserungsreden an ihn herangetragen werden, ein einmaliger und origineller ist. Die Originalität liegt dabei aber weniger im abgrenzenden Abgleich mit den Ideal- und Vorbildern seiner Räubernatur als in der sprachlichen Anverwandlung derselben; originell ist das Sprachgewand, durch welches sie in Erscheinung treten. Nicht nur der Räuber ist kostümiert, seine Sprache ist es ebenso.

Im Räuber-Roman gibt es zumindest das Als-Ob eines modernen Romanhelden:

[U]nd nun breitet mein Romanheld, oder der, der es noch werden soll, die Decke bis über den Mund und denkt an etwas. (R14)

Und dann ging er wieder von dannen, [...] schrittwechselte über den Platz, blickte sich mit einer Tapferkeit nach allen Seiten um, die ihn glauben machte, er sei ein moderner Romanheld, und stellte sich dann etwa vor die Tafel auf, die die Geldkurse bekannte machte. (R98)

Die Ideen von Heldentum und Roman sind als Schablone, als Anmaßung vielleicht, durchgehend präsent. Sie werden durch einen Vergleich ins Spiel gebracht, der einen Erwartungsraum eröffnet, in dem die jeweiligen Kriterien eines Romanhelden und die Erscheinung des Räubers in Spannung zueinander geraten. Seine Tapferkeit, Fröhlichkeit, sein Humor und Witz wappnen ihn gegen die zahlreichen verbalen Übergriffe, gegen die er sich nicht nur verteidigt, sondern denen er gekonnt entgegnet, gleichsam mit ihnen mitspielt. Der Räuber ist einer, der von Zeit zu Zeit sehr wohl aufbegehrt, wenn man der Erzählinstanz glauben will.<sup>250</sup> Er ist das sprachschöpferische Geschöpf einer

---

<sup>249</sup> Vgl. R81: Er atmet „scheinbar“ absolut keinerlei Bürgerlichkeit aus, seine „Abenteurnatur“ besteht als Verdacht.

<sup>250</sup> „Der Räuber, ha, das war einer, der doch noch hie und da aufbekehrte“ (R93), so die Erzählinstanz über ihren Erzählgegenstand.

Sprachschöpfung, die die Konstellation der Figuren zueinander genau im Blick behält. Der Begriff der „Sprachschöpfung“ vereint die Vorstellungen von Prozess und Produkt, wie sie für den Räuber-Roman in größtmöglicher Verwobenheit zu denken sind. Als Produkt ist der Text prozesshaft, unfertig, in Entstehung begriffen (die Idee einen Roman zu schreiben, hält Autor wie auch Räuber in Bewegung), denn gerade der sichtbare Prozess der eigenen Entstehung bedingt die besondere Qualität des Textes als Produkt.

Der Räuber ist das Gegenkonzept zu den „Figürchen“ (R122) der leichten Romane von Autoren, die aus der „Bürgerklasse zu viel Wesens, zu viel Aplomb“ machen (R122), und gewollt Lebensweisheiten vermitteln. Der Räuber lehnt diese Romane als Lesestoff für sich ab. Als Romanfigur, andeutungsweise sogar in der Rolle eines Schriftstellers, gibt es für den Räuber Aufgaben zu meistern, die die Handlung für ihn bereithält. Der Räuber weiß, dass er sich die Kräfte für die Bewältigung dieser vorgesehenen Hürden gut einteilen muss:

Ich bin voll Gleichmütigkeit, was natürlich oft mit Gleichgültigkeit, mit Mangel an Interesse verwechselt worden ist. Mir sind unzählige Vorwürfe gemacht worden. Alle diese Vorwürfe sind quasi ein Lager geworden, auf dem ich mich ausstrecke, was vielleicht eine große Ungerechtigkeit von mir ist, aber ich sagte mir, ich müsse es mir bequem machen, denn es könnten ja später Unbequemlichkeiten noch in Menge an mich herantreten, denen ich mich gewachsen zeigen müsse. (R114)

So spricht der Räuber zum Arzt und zeigt damit ein verdecktes Wissen über das Zukünftige, das ihn als Akteur, vielleicht sogar als Mitwisser eines literarischen Unterfangens entlarvt – ein Wissen, das sich letztlich über die eigene Unwissenheit im Klaren ist. Der Räuber tritt als Ahnender, vielleicht Wissender in besondere Nähe zur erzählenden Instanz. Die Metapher des „Lagers“ (R114), zu dem die Vorwürfe angewachsen sind, wird noch an anderer Stelle in ihrer Funktion als veranschaulichendes sprachliches Bild von Interesse sein<sup>251</sup>, hier sei zunächst auf die Lagerbildung verwiesen, die den Räuber als einzelnen einer größeren Menge an Meinungen gegenüberstellt. Diese größere Menge ist der Plural; die auf eine Vielzahl an Sprecherinnen und Sprecher verteilte Stimme der Konvention. Die Lagerbildung, die der Räuber homonymisch elegant seiner eigenen Bequemlichkeit dienbar macht, drängt zu der Frage, wie sich Räuber, Erzählinstanz und Publikum zueinander positionieren. Wer kann in diesem Spiel um Vorsehung und Kenntnis letztlich den Rang eines Autors für sich beanspruchen? Ich oder Er? Welche Art von Alternative und Abgrenzung garantieren an dieser Stelle die Personalpronomina?<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Siehe der Vergleich als Instrument *des Modus des Als-Ob* in Teil IV, 4.4.

<sup>252</sup> Siehe Teil III, 3.4.2.2. *Wer kann ein Dichter von Beruf sein* und Teil V, 5.5. *Der Gruß*.

Wenn die Modernität des Räuberromans in der offenen zur Schau-Stellung der bewussten Form liegt, muss der Räuber als titelgebende Figur, der als ein in ständiger Wandlung begriffenes Produkt dieser Aufbereitung gilt, folglich auch modern genannt werden.<sup>253</sup> Es soll aber nicht übersehen werden, dass sowohl der Begriff „Roman“ wie auch die Modernität eines Romans, also das moderne Erzählen, dem Räuber-Roman eher als Bühne denn als blind beanspruchte Begriffe gelten, vielleicht sogar dienen. Im Rahmen dieser ‚Bespielung‘ wird das Erfüllen ästhetischer Pflichten ebenso persifliert wie jede andere Norm. Denn von solchen Auflagen befreit sich der Roman. Er *spielt* sich von den Erwartungen der eigenen Genrebildung frei. Wenn er sie erfüllt, dann aus Berechnung, nicht zufällig. Die eigenen Behauptungen und ihre sprachliche Realisierung treiben in entgegengesetzte Richtungen. Der moderne Romanheld bildet eine Rolle, die sich als vage Behauptung realisiert, der erst nachträglich Gestalt gegeben wird. Die Rolle fungiert als Maßstab, der auf eine bereits agierende Figur – den Räuber – angelegt wird, also auf eine Figur, der man Mitautorenschaft nachsagt und unterstellt. Der moderne Romanheld in *spe* ist gleichzeitig auch eine Autorfigur. Er ist nicht nur das Resultat veranstalteter Modernität, sondern zu einem gewissen Teil ist er auch ihr Urheber. Somit erweist sich die hier geführte Diskussion als ein berechneter Effekt des Textes: Gerade die Behauptung, es gäbe so etwas wie einen modernen Romanhelden, lässt dessen Existenz zweifelhaft werden, obwohl die Idee in der Behauptung gegen den selbst gesäten Zweifel letztlich resistent ist. Der *Modus des Als-Ob* und der Konjunktiv sichern sich die besondere Präsenz ihrer Behauptungen gerade durch die eigene Zweifelhaftheit.<sup>254</sup> Somit ist der Räuber gerade dort ein moderner Romanheld, wo er es offensichtlich nicht ist.

Die Frage nach der Modernität ist eine Frage um Wissen und Nichtwissen der eigenen Formgebung und betrifft, ähnlich wie die Namenlosigkeit, alle drei Ebenen: den Räuber, den Autor wie auch den Roman selbst. Der Räuber ist als Erzählgegenstand nur schwer aus der Art, wie er erzähltechnisch in Szene gesetzt wird, herauszulösen. Je genauer man den Räuber als Figur betrachten möchte, umso brüchiger wird die Grenze zwischen Erzählgegenstand und dem Prozess der erzählenden Vergegenständlichung. Die Differenz zwischen Form und Inhalt gerät ins Schwanken. Diese Schwankung erfasst letztlich auch die Grenze zwischen Er und Ich. Die Fragen, die wir als Lesende an den Räuber richten,

---

<sup>253</sup> Zum Problem der Modernität vgl. Tamara S. Evans: Robert Walsers Moderne. Bern, Stuttgart: Francke 1989.

<sup>254</sup> Siehe Teil IV, 4.4 *Modus des Als-Ob*.

werden von einer anderen Instanz sichtbar aufgegriffen und beantwortet. Die Gegenfrage etwa, die der Arzt dem Räuber bezüglich der Kosten stellt – „Woran denken Sie.“ (R115) – wird unversehens zu einer des vornehmen Autors. Die Frage an ein Ich (den Räuber) wird von einem Wir aufgefangen; sie wird zwar nicht beantwortet, aber weitergeführt:

„Lassen Sie sich so, wie Sie sind, leben Sie so weiter, wie Sie bisher gelebt haben. Sie kennen sich ja anscheinend ausgezeichnet, finden sich ausgezeichnet mit sich ab“, sprach der Doktor, indem er sich vom Platz erhob. [...] Als der Räuber ihn fragte, was die Mühe, die sich der Doktor gegeben habe, koste, sagte er: „Woran denken Sie.“ Aber wovon sprachen die beiden Mädchen im Spiegelsaal? Gut, daß wir daran denken. (R115)

Das Wir zeigt, dass sich noch jemand anderer als der Räuber von den Worten des Doktors angesprochen fühlt. Diese konkurrierende Stimme des vornehmen Autors, die für ihren Erzählgegenstand - den Räuber - die Idee eines modernen Romanhelden stiftet und zur Verhandlung stellt, bildet das Thema des folgenden dritten Teiles.

Teil III

Der Autor als Räuber

### 3.1. Die Erzählinstanz

Ein Schreibender, der sich als Romanfigur imaginiert, und eine Romanfigur, die sich als Schreibender imaginiert – wo liegt hier der ontologische Unterschied? Liegt er in der fiktiven Vorstellung einer mehr oder weniger gesicherten Realität oder in einer erwünschten Ausgangsposition einer klar abgrenzbaren Fiktion?<sup>255</sup> In der Realität des Räuber-Romans sind beide Bewegungen vorhanden, für die Entstehung des Romans müssen beide gegenläufigen, in Wandlung begriffenen Rollenbilder sowie die Durchlässigkeit zwischen ihnen berücksichtigt werden. Die Suche nach einer „Realität“ des Erzählens ist hierbei vergleichbar mit der Suche nach der Nullaussage einer figürlichen Rede. Da es unmöglich ist, hinter die rhetorische Verfasstheit des Textes zurückzutreten, widmet sich der folgende dritte Teil der rhetorischen Realität des Textes. Er fokussiert auf Komposition und Handlungsführung sowie auf die „Figürlichkeit der Rede“ selbst, die nach Wolfram Groddeck wiederum in unabdingbarem Zusammenhang mit dem „Körper des Redenden“<sup>256</sup> steht: Wer also spricht hier, wenn vom Räuber die Rede ist? Nach einer Ausweitung dieser Ausgangsfrage auf die bezeichnende Disparatheit fremder Rede in Teil II<sup>257</sup>, folgt eine Einengung auf die Rolle des „vornehmen Autor[s]“ (R12).

Die rhetorische Analyse verweist auf den Ort der Direktion des narrativen Fortgangs, die eine Erfüllung bestimmter ästhetischer Kriterien versucht zu verwirklichen, aber diese Kontrolle zugleich auch unterläuft. Die Erzählinstanz (das vielbeschriebene Ich) erscheint dem Leser als kundiger Rhetor, der die vier Stilqualitäten einer guten Rede einerseits genau im Auge behält, diese Normen aber andererseits auch persifliert. Diese erzähltechnische Strategie des gleichzeitigen Bejahens und Verneinens, ihre Funktion und konkrete Umsetzung wird das zentrale Thema dieses dritten Teiles bilden.<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> Zum Problem der Autorenschaft im Spannungsfeld von Textproduktion, verstanden als individuellen „Schreibakt“ und den diskursiven Vorgaben vgl. Stephan Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 2, 39-57.

<sup>256</sup> Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. (Anm. 230), S. 115.

<sup>257</sup> Teil II, 2.2 *Theatralisierung einer Figur*.

<sup>258</sup> Vgl. Sabine Eickenrodt: „Ja und doch nein“ – Vergessen und Dementieren in Robert Walser „Schneewittchen“-Dramolett. In: *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen*

### 3.1.1. Namen und Bezeichnungen

Wie schon bei der Räuber-Figur ist man bei der Beschreibung der Erzählinstanz mit Namenlosigkeit konfrontiert. Dass die Namenlosigkeit als Problem bewusst wird, bedeutet, dass die Erzählstimme über Körperlichkeit verfügt, die phasenweise den Status einer eigenen Figur für sich beansprucht. Der Erzählinstanz obliegt die Direktion der Dinge, zugleich ist sie aber auch Akteur – Akteur der eigenen Ausführungen. Sie ist das Ich im Roman.<sup>259</sup> Ich ist der Ort, an dem sich das Sprechen bündelt, wo die verschiedenen Stimmen geordnet werden und die Idee von Abfolge entsteht. Das Ich kommentiert die erzähltechnischen Übergänge, Anfänge, Rückgriffe und Überraschungen. Es ist der namenlose Ort, an dem sich die arrangierende Instanz ihrer rhetorischen Gewissheit versichert. Doch zugleich ist das Ich Figur und Akteur. Durch seine Unbestimmtheit fügt es sich in die Reihe jener Ichs, die in Robert Walsers Texten als dominante Platzhalterpronomen fungieren. Der „Ort des Autor-Subjekts ist irritierend unbestimmt“ und folgt einer oszillierenden Bewegung zwischen Ferne und Nähe, „die es zugleich auch selbst induziert.“<sup>260</sup>

Ein Blick auf den Anfang des Räuber-Romans zeigt, wie subtil sich die Erzählinstanz von ihrem Erzählgegenstand, dem Räuber ablöst. Bereits die berühmten ersten beiden Sätze des Romans veranlassen den Bruch zwischen dem Prozess des Erzählens und dem zu Erzählenden. Die formgebende Kraft einer Erzählinstanz macht sich bereits hier bemerkbar, man kann sie auktorial nennen, aber sie ist noch nicht „Gestalt“. Erst als die Wiedergabe fremder Rede fraglich wird und die sachliche Erzählhaltung von der Feststellung in eine Frage umschlägt, wird offenbar, dass die Gestaltung der Textoberfläche einer Instanz obliegt, die nicht im Verborgenen wirkt, sondern Raum und Geltung ihm Ausmaß einer Figur für sich beansprucht.

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, Komissärinnen 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

---

Geschichtsbewußtseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge. Göttingen: Wallstein 1997, S. 205-217.

<sup>259</sup> Zur Bestimmung der Ich-Figur im „Räuber“-Roman vgl. Sabine Rothemann: Spazierengehen – Verschollengehen. (Anm. 150), S. 62f.

<sup>260</sup> Wolfram Groddeck, Reto Sorg et al.: Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. München: Fink. 2007, S. 10.

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. *Ist das nicht eine der größten Talentlosigkeiten, die man sich denken kann?* Manchen gehen seine höflichen Manieren längst auf die ‚Nerven‘. Und diese arme Edith liebt ihn, und er geht inzwischen, da es jetzt sehr warm macht, nachts noch um halb zehn Uhr baden. Meinetwegen tu er das, aber er beklage sich nicht. Unglaubliche Mühe, ihn zu bilden, hat man sich gegeben. *Glaubt denn dieser Peruaner, oder was er sein will, er könne das selber?*<sup>261</sup> (R11)

Offensichtlich war der personale Modus nur Verkleidung, tatsächlich weiß die Erzählinstanz mehr als man denkt. Während das Präsens des Anfangssatzes „Edith liebt ihn“ bereits die Anwesenheit einer übergeordneten Erzählinstanz erahnen lässt und mit der Scheinbarkeit einer personalen Erzählhaltung gekonnt-bekannt liebäugelt<sup>262</sup>, so tritt durch die Wiederholung dieses Anfangssatzes, ein paar Zeilen weiter, das Ich hinter dem Er hervor und bezieht zum ersten Mal im Text seine Position als kommentierende und urteilende Instanz: „Und diese arme Edith liebt ihn, und er geht inzwischen, da es jetzt sehr warm macht, nachts noch um halb zehn Uhr baden. Meinetwegen tu er das, aber er beklage sich nicht.“ (R11) Sowohl das iterative Moment des Arrangements als auch das „Meinetwegen“ zeigt, dass Erzählgegenstand und Erzählinstanz nicht in eins fallen, es trennt sie der Abstand des billigenden Urteils, das sowohl in Missbilligung umschlagen als auch verwunderter Ratlosigkeit Platz machen kann. Auch in der demonstrativen Befürwortung sowie im Zuspruch trennen sich Er und Ich. Aus dem „Meinetwegen“ schält sich das Ich, das gegen Ende des ersten Abschnitts in die Autor-Position rückt.

Unsere Stadt hat Ähnlichkeit mit einem großen Hof, so hübsch hängen die Teile zusammen. Auch hierüber wird mehr zu reden sein. Immerhin werde ich mich kurz fassen. Seien Sie überzeugt, daß ich Ihnen lediglich Schickliches mitteile. Ich halte mich nämlich für einen vornehmen Autor, was vielleicht ganz töricht von mir ist. Vielleicht werden ja auch einige Unvornehmheiten mit einfließen. (R12)

Das besitzanzeigende Fürwort („unsere Stadt“) in der ersten Person Plural verdeutlicht, dass die Erzählinstanz bereits in einer unbestimmten Menge vorhanden war, bevor sie sich dem lesenden Publikum als vornehmer Autor zu erkennen gibt. Die Erzählinstanz tritt hier in einen Dialog mit dem Leser, der schon zuvor mit der rhetorischen Frage „Ist das nicht eine der größten Talentlosigkeiten, die man sich denken

---

<sup>261</sup> Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.

<sup>262</sup> In seiner Analyse der Erzählperspektive im Roman *Der Gehülfe* nimmt Karl Wagner zwei hierarchische Erzählebenen an. Er nennt die Umsetzung des kombinierten Erzählstandpunktes ein „ingeniöse[s] Spiel mit der variabel gehaltenen Erzähldistanz“, auf welcher zudem das Stilistikum der „wohlwollenden Ironie“ basiert. Karl Wagner: Herr und Knecht. Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. Wiener Arbeiten zur Deutschen Literatur. Herausgegeben von Herbert Seidler und Werner Welzig. Wien: Braumüller 1980, S. 149-185, insb. S. 159f., 173, 175ff.

kann?“ (R11) eröffnet wurde. Das Ich verweist selbstreferentiell auf den Vorgang der Gestaltung, auf die rhetorische Verfasstheit des schriftstellerischen Unterfangens. Schicklichkeit und Kürze erinnern an die Stilqualitäten des *Aptum* und der *Brevitas*. Der Autor fühlt sich nicht nur für seinen Erzählgegenstand, den Räuber, verantwortlich, sondern auch für den Eindruck, den die Lektüre des Romans im Leser erweckt. Die Tatsache, dass es sich um einen „vornehmen Autor“ handelt, schließt nicht aus, dass „Unvornehmheiten“ einfließen. Die Vornehmheit entlarvt sich hier als Scheinbarkeit, als Wahrung der Form im Wissen um die Grenzen derselben. Das Wissen um die selbstgesetzte ästhetische Norm provoziert die tendenzielle Überschreitung. Das Formbewusstsein, das im Räuber-Roman durch das Ich der Erzählinstanz Körper und Stimme verliehen bekommt, zeigt sich als der Ort, an dem die Konkurrenz zwischen *Vitia* und *Virtutes* offenbar wird, wo also der Widerstreit zwischen richtiger und guter Rede in einer Vielfalt an rhetorischen Operationen ausgefochten wird.

Die Kehrseite der Erzählinstanz in der Rolle eines Direktors und Rhetors ist ihr Auftreten als handelnde Figur im Rahmen einer „eingeflochtenen“ Episode.<sup>263</sup> Das folgende Beispiel aus dem zweiten Kapitel des Räuber-Romans erteilt dem Leser eine einleitende Anweisung, wie er sich die Episode zu denken hat. Die Erzählinstanz wendet sich kurzfristig vom Räuber ab und sich selbst zu.

Gestern schnitt ich mir eine Gerte ab. Stellen Sie sich das vor: Ein Autor spaziert in der Sonntagslandschaft, erntet eine Gerte, meint sich kolossal mit ihr, verzehrt ein Schinkenbrötchen, findet, indes er dieses Schinkenbrötchen vertilgt, die Kellnerin, die einer Gerte an herrlicher Schlankheit gleicht, geeignet, dass er die Frage an sie richten könne: „Fräulein, wollen Sie mir mit meiner Gerte eins auf die Hand geben?“ Betreten weicht sie vor dem Gesuchsteller zurück. Etwas Ähnliches ist bis dahin noch nicht von ihr gewünscht worden. (R14)

Da die Autorenschaft als eine Rolle unter anderen zur Verfügung steht, ist es dem Ich möglich, sich mittels einer *Antonomasie* intradiegetisch auf sich selbst zu beziehen. Ich wird hierbei zu Er, ohne dabei in der Rolle des Räubers aufzugehen. Tatsächlich hat man es hier aber mit einer Grenzüberschreitung zu tun, die kraft der *deiktischen* Qualität der Personalpronomina als gesichert gilt, also nicht wirklich als Verstoß gewertet wird. Der Sprung vom Ich zum Er, der die Anführungszeichen der direkten Rede ermöglicht und so die Bitte des Autors noch eine Stufe weiter auf Distanz setzt, verwandelt den Annäherungsversuch in ein unverschämtes Gesuch, dessen empörender Gehalt im höflichen, weil distanzierenden, sprachlich-rhetorischen Kostüm verschwindet. D.h., es

---

<sup>263</sup> Zu der „Wendigkeit“ des Ich-Erzählers vgl. Thomas Bürgi-Michaud: Robert Walsers „mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück“. (Anm. 4), S. 43, 121-162.

verschwindet nicht, es wird überlesbar. Wenngleich „etwas Ähnliches“<sup>264</sup> von dem Mädchen noch nicht erwünscht wurde, so sind dem kundigen Leser – und wahrscheinlich auch dem unverschämten, aber vornehmen Autor – die literarischen Vorbilder dieser Situation bekannt. Der Rollentausch von Ich und Er in der szenischen Nachbildung spiegelt gleichsam den Nachvollzug der Lektüre. Die Gerten-Episode ist als Anspielung auf gleich zwei Intertexte<sup>265</sup> zu lesen: auf Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* wie auch auf Fjodor Dostojewskijs Roman *Der Idiot*.<sup>266</sup> Das Gesuch des Autors erhebt die gertenschlanke Kellnerin zum Imago einer verehrten Despotin, welche von Severin, der Protagonist der Erzählung *Venus im Pelz*, mit einer Peitsche ausgestattet wird. Im Zitat dieses Modells einer selbsterwählten Unterwerfung durch die angebetete „Herrin“ verwirklicht sich die literarisch vermittelte Vorstellung von wahrer Liebe: „*Man kann nur wahrhaft lieben, was über uns steht*, ein Weib, das uns durch Schönheit, Temperament, Geist, Willenskraft unterwirft, das unsere Despotin wird“<sup>267</sup>, so Severin zu Wanda, seiner Herrin. Auch die zahlreichen Referenzen auf Katharina die Große<sup>268</sup>, den historischen Inbegriff einer Herrscherin, wie auch die Namensgebung (Severins Despotin heißt ebenfalls „Wanda“) sind für den Räuber-Roman als der Erzählung entnommene Motive zu nennen.

Der vornehme Autor entpuppt sich nun seinerseits als Räuber von Geschichten und Neigungen. Die episodische Einflechtung verdeutlicht nicht nur jene angekündigte „Unschicklichkeit“, die den Autor in besondere Nähe zum Räuber rückt, sondern auch die Konfrontation des Alltäglichen mit den Motiven der Hochkultur: Eine Kellnerin, die auf Bitte zur Despotin wird, ironisiert den Intertext und zeigt ein weiteres Mal die poetische Existenz in der Selbstwahrnehmung des Autoren-Ichs. Die romantischen Vorstellungen der Autorfigur erweisen sich als unverschämt, da sie sich als heterogene Aneinanderreihungen von Motiven der Weltliteratur erweisen. Die Irritation der Kellnerin verdeutlicht den überraschenden Einbruch der Fiktion in die Realität der

---

<sup>264</sup> Das besondere Bedeutungsspektrum der Ähnlichkeit wird in Teil IV, 4.4 genauer betrachtet.

<sup>265</sup> Zum Problem der Intertextualität vgl. Thomas Horst: Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walsers (Anm. 204).

<sup>266</sup> Die Aufforderung zum Gebrauch der Gerte zitiert Natassja Filippownas Handlung im Fieber, wo sie in ihrer Wut einen Offizier mit einer Gerte, die ihr als Peitsche dient, verletzt. Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot*. (Anm. 213), S. 508f.

<sup>267</sup> Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1980, S. 38f., Hervorhebungen i. Orig.

<sup>268</sup> Ebda., S. 48ff. und R (49, 87). Als Beleg für die Sacher-Masoch-Lektüre gilt der Text „Sacher-Masoch“ von Robert Walser: „Ferner verdanke ich ihm die Kenntnis eines Peitschenhiebes von seiner Gutsherrin zu schmecken bekommenden und diese Wohltat vollauf zu genießen wissenden um naiven Verfehlens naiv bestraften Burschen.“ Robert Walser: *Sacher-Masoch*. GW, Bd. III, S. 396.

Gasthausszene, die durch die Gerten-Bitte nicht nur erotische Aufladung erfährt, sondern den Kontrast zwischen Literatur und Realität behaupten möchte. Dass die Gerte im Gasthaus nichts verloren hat, ändert aber nichts daran, dass das Gasthaus wie auch die Gerte und die Kellnerin sowie Wanda und Severin ihre Nennung einer literarischen Neuschöpfung verdanken. Die leitende Instanz dieser literarischen Gestaltung ist ein namenloser Autor.

### 3.1.2. Allwissenheit und Unwissenheit

Im Wissen um die Intertexte ist der Autor offenbar seinen anderen Figuren ein Stück voraus. Daraus folgt aber nicht, dass er alles weiß. Die Frage um Wissen und Nicht-Wissen erweist sich als äußerst komplex:

Was sag' ich da, jedenfalls spielten sie alle aus Anstandsgründen sehr die Erstaunten, und nun breitet mein Romanheld, oder der, der es noch werden soll, die Decke bis über den Mund und denkt an etwas. Er besaß die Gewohnheit, stets an irgend etwas zu denken, gleichsam so zu spintisieren, obwohl ihm niemand dafür etwas gab. Von einem Onkel, der sein Leben in Batavia verbracht hatte, erhielt er eine Summe von wie viel Franken? Wir wissen um diese Summe nicht genau. Es ist ja auch immer etwas sehr Feines um Unwissenheiten. Unser Petrukio aß zuweilen statt eines ordinären, d.h. vollständigen Mittagessens ausnahmsweise bloß einen Käsekuchen, wozu er sich Kaffee servieren ließ. (R14)

Hier taucht er wieder auf, der Romanheld oder der, der es werden soll. Dieses „Werden“ wird von der Erzählinstanz kontrolliert und forciert. Der Räuber erscheint als ein unfreier Romanheld, das Possessivpronomen lässt keinen Zweifel daran, dass er demjenigen, der sich für seine Erziehung verantwortlich fühlt, zugehört. An anderer Stelle bemerkt die zum Plural erweiterte Erzählinstanz Folgendes (sie spricht hier offenbar für andere mit):

Seine Ungeniertheiten sind in der Tat zum Teil aufrichtig bewundert worden. Wir aber schnauzen ihn für Verfehlungen stetsfort kalt an. Er befindet sich bei uns sozusagen in festen Händen, denn uns scheint, er habe das nötig. (R28)

Doch auch die kontrollierende Fürsorge der Erzählinstanz hat ihre Grenzen. Wo das Wissen der Erzählinstanz aufhört, befreit sich der unfreie Charakter des Räubers aus der Umklammerung des Ichs. Das obige Zitat (R14) zeigt, dass der Inhalt der Gedanken des Räubers verborgen bleibt. Er denkt ständig an etwas, wir wissen aber nicht, an was. Die auktoriale Erzählinstanz, die die Delegation der Figuren steuert, verfügt nicht über restlosen Einblick in das Denken und Handeln derselben. Vielfach glänzt sie durch feine Unwissenheit. Die Erzählinstanz kann die Figuren nicht restlos durchschauen, sie bewahrt sich in der Plausibilisierung ihrer Handlungen eine Außenperspektive;

Motivation und Absicht bleiben offen unerklärt. Das Unwissende sowie die Unwissenheit – um welche zumal etwas Feines<sup>269</sup> (R14) spürbar wird – sind Strukturmerkmale der Erzählstrategie. Sie werden von der Erzählinstanz als Qualitätsmerkmal bewusst in Szene gesetzt.

Manches in diesen Blättern wird dem Leser noch geheimnisvoll erscheinen, was wir sozusagen hoffen, denn wenn alles schon offen für's Verständnis daläge, würden Sie anfangen, über dem Inhalt dieser Zeilen zu gähnen. (R51)

Unwissenheit und Unverständnis sind Spannung erzeugende Motoren, die den Leser bei der Lektüre halten und ihm große Aufmerksamkeit wie auch Geduld abverlangen. Die wirkungsästhetischen Implikationen dieser Poetik werden in Teil IV näher betrachtet, hier ist zunächst nur von Bedeutung, dass die Erzählstrategie Wissen um ein Wissen produziert, das sie verheimlicht, gleichsam dem Geheimnis dienbar macht. Andeutungsweise scheint dieses übergeordnete Wissen in der lückenhaften Allwissenheit der Erzählinstanz durch, zum Teil wird es auch offen verdeckt. Trotz der punktuellen Unwissenheit der Erzählinstanz weiß sie mehr als alle anderen. So scheint es zumindest. Ein wesentlicher Teil ihres Wissens umfasst das Nichtwissen der anderen Figuren. So heißt es beispielsweise von dem Tag, an dem der Räuber „die Abgetane“ zum Spaziergehen trifft (eine sehr spannende, weil rätselhafte Figur):

Am selben Tag, d.h. um vier Uhr nachmittags sah er zum ersten Mal Wanda. Sie sehen und sie vergöttern, war eins. Damals atmete Edith schon in ihrem Sälchen, aber der Räuber wußte noch nichts um sie. (R49)

Bereits die einleitende Konkretisierung von Ort und Zeit verdeutlicht den Wissensvorsprung der Erzählinstanz. Für den Leser, der zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich schon den Überblick über das raum-zeitliche Gefüge des Romans verloren hat, wird noch einmal auf die Vormachtstellung des erzählenden Ichs verwiesen. Im Grunde tut die raum-zeitliche Verortung nichts zur Sache, doch der Verweis auf den Überblick, der hier demonstrativ vorgezeigt wird, wirkt auf den verlorenen Leser als Provokation. Wichtiger als der Tag und die Uhrzeit ist der Umstand, dass die Liebe zu Edith, genauer die Begegnung zwischen dem Räuber und Edith, alle Handlungen als Gewissheit überschattet. Dieser Wissensvorsprung, der auch als besonderes Spiel mit der Vorhersehbarkeit des Genres einer Liebesgeschichte verstanden werden kann, macht sich bereits im ersten Satz des Romans offenbar. Der proleptischen Struktur gemäß kommt die Liebe der tatsächlichen Begegnung zuvor.

---

<sup>269</sup> Das Feine impliziert das Scheinbare und Vage und wird im Rahmen des *Modus des Als-Ob* noch von zentraler Bedeutung sein; siehe Teil IV, 4.4 *Modus des Als-Ob*.

Der Umstand, dass die Unwissenheit eine kalkulierte und berechnete Stilqualität darstellt, die trotz (oder gerade aufgrund) der elaborierten Verschleierungstechnik eine Spielart der Allwissenheit der Erzählinstanz bildet, bedeutet nicht, dass sie gänzlich kontrollierbar ist. Tatsächlich gibt es eine Episode, in der eine Figur mehr weiß als ihr Direktor. Die Irritation über den Wissensvorsprung des Fräulein Selma ist so groß, dass die Erzählinstanz unvermittelt an die Stelle des Räubers springt und nachfragt, woher dieses Wissen kommt. Das folgende Zitat schließt an den Dialog zwischen Selma und dem Räuber an, der sein neues Zimmer bezieht und einen Hammer wünscht.<sup>270</sup> Zu Beginn dieser Unterhaltung, die von beiderseitigem Lachen getragen wird, nennt Selma den Räuber einen „Schuft“ (R94). Auf diese zunächst unerklärliche Bezeichnung kommt sie nun – einen unbeantworteten Heiratsantrag später – wieder zurück:

Sie nahm hernach den Schuftenfaden wieder auf und trug vor: „Wer nichts als auf der zartesten Menschenseele und der Empfindsamkeit herumhämmert, wer eine Wanda liebt, um zu einer Edith hinüberzuspringen – –“ „Aber wie können Sie zu diesen Kenntnissen gelangen?“ fragte ich. Sie ließ die Frage gleichsam wie vor der Tür stehen. Und nun hab’ ich ja mein Versprechen eingelöst. Ich versprach ein Gespräch der Amouren des Räubers. Viele halten uns für vergeßlich. Aber wir denken an alles. Fräulein Selma zupfte mit ihren Fingerchen an ihrer Schürze. (R96)

Wie bereits im Gespräch mit der Henri Rousseaufrau (R18) springt auch hier das Ich unvermittelt an die Stelle des Er. Nicht der Räuber, sondern der Autor empört sich über das Wissen des Fräulein Selma. Ihre Rede wird unterbrochen, der Räuber verschwindet, als das Ich interveniert. Dass sich hier eine Figur dazwischen drängt, wird durch die Personifikation der Frage im vergleichenden Bild „jemanden vor der Türe stehen lassen“ offenbar. Das sprachliche Bild kommt schon zu spät, es ist (nicht zuletzt in seiner *Gleichsamkeit*) Ausdruck der wiedererlangten Kontrolle, denn der Erzählinstanz muss nicht erst Einlass gewährt werden, sie ist omnipräsent. Nachträglich lässt das Ich – hier wieder als gestärktes Wir – den Ausbruch des Fräulein Selma aus dem ihr vorgesehenen Wissensbereich als ein schon lange seiner Realisierung harrendes Versprechen erscheinen.

### 3.1.3. Handlungsführung und Arrangement

Das Ich führt durch den Roman, verweist auf die vorgesehene Handlung wie auf einen Weg, von dem manchmal abgekommen wird, zu dem man aber wieder zurückkehren kann. Das Ich kennt sich aus. Es ist keine „verwirrte“ Erzählinstanz in dem Sinn, dass es

---

<sup>270</sup> Siehe Teil II, 2.3.1 *Das Lachen*.

keinen Zusammenhang zwischen den Teilen und Sprüngen gäbe. Den Vorwurf der Vergesslichkeit dementiert es deutlich (R96). Jeder Sprung ist berechnet, sowohl jener auf der Handlungsebene als auch das springende Bild, der Tropus. Das Ungeplante ist geplant. Die größte Vorsicht bei der Lektüre sollte eben jenen Phänomenen gegenüber gelten, die absichtslos und unmotiviert erscheinen und wo die absichtlich herbeigeführte Verwirrung des Lesers in Folge bewirkt, dass seine Interpretation in eine Diagnose umschlägt. Der sich im ständigen, selbstreflexiven Kommentar fortschreibende Roman zeigt ein außerordentliches Formbewusstsein. Seine offen zur Schau getragene Form, der Verweis auf die eigene Mechanik, trägt paradoxerweise nicht zur Klärung bei, sondern stört den Handlungsverlauf, den der Text bemüht ist voranzutreiben. Der zentrale Akteur und Kommentator dieser selbstbewussten Formgebung ist der selbsternannte Autor, das Ich. „Bewusst“ bedeutet hier, dass sich keine Handlung ohne Verlautbarung derselben vollzieht. Schon allein deshalb ist die Grenze zwischen Akteur und Ingenieur in der Erzählinstanz fließend. Sie tut, was sie sagt, nie ohne zu sagen, was sie tut. Durch Sätze wie: „Wir fangen nun langsam an, geordnet zu erzählen“ (R29), wird die Ordnung allerdings nur bedingt wiederhergestellt. Die Absichtserklärung stört die Idee einer bruchlos voranschreitenden Geschichte ebenso wie auch die ausgewiesene Abschweifung, von welcher immer wieder zum eigentlichen Handlungsverlauf zurückgekehrt werden muss. Der ‚gesunde‘ Roman mit dem ‚intakten‘ Plot sagt nicht, was er tut, sondern er tut einfach. Seine Mechanismen arbeiten verborgen und werden nicht nach außen gekehrt.

Im Räuber-Roman hingegen wird die Vorstellung einer bruchlosen Illusion permanent gestört. Welche Absicht verfolgt also die kommentierende Intervention der Erzählinstanz durch diese besondere Art der Handlungsführung? Versteht man das Ich als den Ort, wo die Figürlichkeit der Rede an Gestalt gewinnt und wo sich das Arrangement seiner rhetorischen Beschaffenheit rückversichert, so werden die selbstbezüglichen Äußerungen der Erzählinstanz als rhetorische Operationen lesbar, die ein ganz konkretes Ziel verfolgen: nämlich die Wahrung der traditionellen Ansprüche der Stilqualitäten vor dem Hintergrund eines ungewöhnlichen Romans, den es zu produzieren gilt.

„Sie glauben gar nicht, was ich Ihnen für eine Menge Sachen zu sagen habe“ (R15), teilt die Erzählinstanz dem aufmerksamen Leser mit, der aus dieser Feststellung folgert, dass er es hier, bei der Lektüre, bereits mit einer besonderen Auswahl zu tun hat. Das kunstvolle Arrangement dieser Auswahl verlangt vom Autor

- *Klarheit* und Genauigkeit in der sprachlichen Realisierung („[...] Gott der Genauigkeit, gibt mir die Kraft alles bis auf's Itüpfchen wiederzugeben“, R21),
- eine besondere *Zierlichkeit* und Schönheit der Formulierung (Ornatus): „Seine Hände [die des Räubers, Anm. K.K] sind wie hocherhobene und heruntergesunkene Könige. Imponiert Ihnen dieser schöne Satz?“ (R149),
- *Richtigkeit*, die ich hier zunächst mit „wahrheitsgetreu“ (vgl. „Itüpfchen“) übersetze, da die Stilqualität der Puritas stark mit der
- *Angemessenheit* interferiert („Seien Sie überzeugt, daß ich Ihnen lediglich Schickliches mitteile“, R12).
- Die *Brevitas*, die oft als fünfte Stilqualität genannt wird<sup>271</sup>, bildet für den Autor ein nicht minder wichtiges stilistisches Kriterium („Immerhin werde ich mich kurz fassen“, R12).

Das kommentierende Arrangement der Erzählinstanz setzt eine ganze Maschinerie rhetorischer Operationen in Bewegung, um die Ansprüche der traditionellen Stilqualitäten zu erfüllen. In dem Bestreben, der Norm Genüge zu tun, wird eine Vielzahl an Gedanken- und Sinnfiguren herangezogen: Ausgehend von der rhetorischen Frage über die Hyperbel (als eine angemessene Ausformung der Übertreibung) bis hin zur Apostrophe, der szenischen Erweiterung der Rede, wird also nicht mit Figuren gespart. Hier schließt sich der Kreis und wir sind wieder bei der Figurenvielfalt des Räuber-Romans angelangt und der Frage nach dem ontologischen Status vieler Protagonisten, die im wahrsten Sinn des Wortes von der Rede selbst, nämlich ihrem eigenen Traditions- und Formenbewusstsein hervorgetrieben wurden. Viele der Figuren im nachstehenden Register der *dramatis personae* verdanken ihren Auftritt einer *sub oculos subiectio*, ihr Zweck liegt in einem „Unmittelbar-vor-Augen-Stellen“ eines Vorgangs. Nach Quintilian ist diese Figur der Beweisführung allerdings zu „handgreiflich“, er verurteilt das „Übermaß an Theatralik“<sup>272</sup> dieser Verlebendigung: „Es ist nicht, als ob die Dinge erzählt, sondern aufgeführt würden.“<sup>273</sup> Das bedachte Arrangement der Erzählinstanz mündet also zwangsläufig in eine Übererfüllung der fünf Stilqualitäten. Sie radikalisiert die Ansprüche der rhetorischen Tradition an den Text, indem sie ihre Pflichten in Gedanken immer mit sich führt und als Kommentar dazu spricht. Unschicklich ist der vornehme Autor überall dort, wo er gegen die ungeschriebene Auflage der Dezenz

<sup>271</sup> Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. (Anm. 230), S. 169f.

<sup>272</sup> Ebda., S. 189f.

<sup>273</sup> Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners IX. Buch, Kapitel 2, Satz 43. (Anm. 226), S. 287.

verstößt. Der selbstberichtigende Umgang mit den Stilqualitäten verdeutlicht sich in der vielbeanspruchten Figur der *Correctio*. Die demonstrative Korrektur eines Ausdrucks durch einen angemesseneren entstellt den normativen Anspruch der Tradition, indem sie ihn erfüllt, dabei allerdings sein „Sollen“ zur Sprache bringt:

Edith und Wanda hatten um einen Zeitpunkt, bei dem wir noch lange nicht angelangt sind, eine Begegnung, die ich mir angelegen sein lassen werde, Ihnen zu schildern. Man sollte nicht schildern sagen, eher lieber darstellen. (R47)

Die Selbstberichtigung wird hier rhetorisch reflektiert eingesetzt, also nicht still erfüllt, sondern im Text sichtbar gemacht. Dass die *Correctio* durch die Psychoanalyse als sinnvolle Fehlleistung neu entdeckt worden ist<sup>274</sup>, dürfte auch für den Räuber von Bedeutung sein. Dieser Umstand wirft ein neues Licht auf seine Rede vor dem Arzt, die ebenfalls von Selbstkorrekturen durchzogen ist.<sup>275</sup>

Das „besser gesprochen“ (R84) oder „besser gesagt“ (R114, 120) ist aber nicht nur als *Correctio* im Dienst der Angemessenheit zu lesen, an manchen Stellen offenbart sie sich als freche Wortfigur der Hinzufügung, da nun eine andere Norm, nämlich die der Romanlänge ins Spiel kommt:

Der Räuber kam nun zu einem nicht mehr vorhandenen alten Haus, oder besser gesprochen, zu einem alten Haus, das man wegen seines Altertums abgebrochen hatte und jetzt nicht mehr dastand, indem es aufgehört hatte, sich bemerklich zu machen. Er kam also rund herausgesagt zu einer Stelle, an der einst ein Haus gestanden hatte. Diese Umschweife, die ich da mache, haben den Zweck, Zeit auszufüllen, denn ich muß zu einem Buch von einigem Umfang kommen, da ich sonst noch tiefer verachtet werde, als ich bereits bin. Es kann unmöglich so weitergehen. Hiesige Lebenherren nennen mich einen Torebuben, weil mir keine Romane aus den Taschen herausfallen. (R84)

Dass diese „Umschweife“ mit dem Kriterium der *Brevitas* nicht kompatibel sind, sondern gleichsam in Konkurrenz zu ihr treten, liegt auf der Hand. Die gesamte Metakommunikation in Bezug auf den geschaffenen Text, die vorgibt, die Wahrung der Stilqualitäten im Auge zu behalten, kann als Realisierung dieser speziellen Umschweife gelesen werden. In diesem Fall wären die Gedankenfiguren als Wortfiguren einer wiederholenden (und metatheoretischen) Hinzufügung zu lesen. Es handelt sich also bei der formbewussten Beweisführung vorrangig um das Produzieren von sprachlichem Material im Dienst der üblichen Romanlänge, die als Norm auf den Text zurückwirkt. Oder aber – und hierzu tendiere ich – man liest die Gesamtheit der Gedankenfiguren als Ironisierung des *Proprium*. Denn letztlich ist es *Klarheit*, die sich im peniblen Verweis auf den späteren Zeitpunkt zu verwirklichen sucht, da durch den Aufschub – wie ihn die

---

<sup>274</sup> Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik* (Anm. 230), S. 192.

<sup>275</sup> R112-118.

rhetorische Figur der Prolepse als Möglichkeit bereithält – etwas Wichtigerem Platz gegeben wird. Im Sinn einer genauen Buchführung verwirklicht die Häufung der Verweise im Vor- und Rückgriff die Ansprüche der Klarheit, während die klare Sicht auf den zerstückelten Zusammenhang zunehmend verstellt wird. Somit wäre im Räuber-Roman der größte Widersacher der Klarheit das artikulierte Übermaß an Klarheit.

### 3.2. Der Autor (der Räuber) und sein Publikum

Die Gegenüberstellung von Singular und Plural, von dem Einen und der Menge, dem Einzelnen und dem Allgemeinen, dem Individuum und der Allgemeinheit ist für den Räuber-Roman eine zentrale Konstellation. Ich ist das Pronomen der ersten Person Singular. Im Räuber-Roman markiert Ich in erster Linie die rhetorische Verortung der Erzählinstanz, doch als Pronomen hat es keinen fixen Ort, es kann beliebig vielen Stimmen Kontur geben und beliebig viele Auftritte ermöglichen. Die, zu denen das Ich spricht, sind das Publikum. Sei es die Erzählinstanz, die zu ihren Lesern respektive zu dem Leser spricht oder auch der Räuber auf der Kanzel. In der Kanzelszene richtet er seine Rede an eine Menge; er spricht zu vielen über eine einzelne. Mit „Publikum“ sind aber auch diejenigen gemeint, die darauf warten, dass der Räuber einen Roman veröffentlicht (R39). Die Erwartung des Publikums bewirkt, dass die Anforderungen der Brevitas zugunsten der „Umschweife“ aufgegeben werden. Das Publikum, der Plural, bestimmt das Aptum für den Text – eine angemessene Textlänge und Originalität ergibt den erwünschten Roman –, es bildet die Norm. Diese Norm wird von der Erzählinstanz nicht verborgen, sondern in der sprachlichen Ausformung offen als fremde Erwartungshaltung mitreflektiert.<sup>276</sup> Im folgenden Zitat spricht die Erzählinstanz:

Ich schaute heute in ein wundervolles Wettergewirbel, dessen getösehafte Kraft mich entzückte. Schon gut, schon gut. Schon fürchte ich den Leser entsetzlich gelangweilt zu haben. Wo sind nur alle diese ‚famosen Einfälle‘, wie z. B. der Einfall bezüglich des Räubers Wohnen bei der Frau mit dem großen Kropf? (R15)

Gerade weil die Erzählinstanz alles richtig zu machen versucht – also sowohl im Sinne der Stilqualitäten gestalten wie auch den Formansprüchen eines Romans Genüge tun will –, muss sie die Grenzen der Richtigkeit ausdehnen. Sie tut das vorsichtig-

---

<sup>276</sup> Diese in der Reflexion imaginierte Reaktion des Lesers wirkt ebenso normierend wie etwa das unpersönliche „Man“. Das „Man“ ist die unpersönliche, singularische Ausdrucksform des Kollektivs und seiner Konventionen.

künstlerisch. Die Angemessenheit, wie sie sich in der Erwartungshaltung der Leser als Norm darstellt, verlangt ein gewisses Maß an Unterhaltung, die auf die Autorinstanz als Originalitätszwang einwirkt. Gleichzeitig darf trotz der gebotenen Originalität eine gewisse Grenze nicht überschritten werden. Der Widerstreit zwischen richtiger und guter Rede findet harmonische Koexistenz im von der Konvention gebilligten mittleren Maß. Nun zeichnet sich der Räuber eben dadurch aus, dass er gerade *kein* Mittelmäßiger<sup>277</sup> ist. Das stilistische Diktum des richtigen, also mittleren Maßes fügt sich personifiziert als die Menge der Mittelmäßigen in das Figureninventar, von denen etwa Ediths Freund - der „Mittelmäßige“ - einer ist. Als der Räuber von der Kanzel sinkt, beschreibt die Erzählinstanz die Reaktion von Ediths männlicher Begleitung wie folgt: „Ihr Mittelmäßiger benahm sich auch jetzt noch nicht anders als taktvoll, mithin mittelmäßig.“ (R143) Mittelmäßigkeit scheint letztlich „etwas Italienisches“ (R128) zu sein.

Der Räuber erscheint als der, der den Mittelmäßigen gegenübersteht. Er personifiziert eben jene Ungewöhnlichkeit und Originalität, auf welche die Mittelmäßigen sehnsuchtsvoll blicken (R128ff.). Die Fehlerhaftigkeit des Räubers, die der Autor nicht müde wird zu betonen, erweist sich als Verstoß gegen die Puritas (im Sinn von „Richtigkeit“); sie wird zwar geahndet und getadelt, gleichzeitig aber auch bewundert. Bewunderung und Verfemung umschleiern den Konflikt zwischen Fehler und Tugend in der umkämpften Vorrangstellung von richtiger oder guter Rede, also von Grammatik oder Rhetorik. Anstatt sich für eine Seite zu entscheiden, verbleibt der Räuber zwischen den Fronten. Er artikuliert in seinem Sprechen jenen Schwebezustand und vollführt jene sprachliche Gradwanderung zwischen Vitia und Virtutes, wie sie für die Stilistik zur Kunst wird.<sup>278</sup> Oder anders: Als ein Unkonventioneller oder „Kurioser Bursche“ (R95, 99) bricht er sowohl mit den grammatischen als auch mit den rhetorischen Konventionen. Er tut das mittels behahender Verneinung.<sup>279</sup> Seine Anpassung gerät zur Verkleidung. Weit über den zwei unvermittelten Fronten der Konvention steht die Eigenwilligkeit der gelingenden Rede, die der Autor und der Räuber gemeinsam – aber auch unverbunden – für sich verwirklichen. Die Frage nach den Stilprinzipien der Elocutio stellt sich nun neu, denn die ungeheure Menge an „Sachen“ (R15) die es zu berichten gibt, strömt nicht nur

---

<sup>277</sup> „Auch ich bin mittelmäßig und freue mich, daß ich’s bin, aber der Räuber auf der Bank im Wald war’s nicht, sonst würde er unmöglich haben vor sich hinflüstern können: ‚Einst sprang ich in den Straßen einer hellen Stadt als Commis und phantasierender Patriot herum. [...]‘.“ (R12)

<sup>278</sup> Die Strategien dieses räuberischen Sprechens sind zugleich die Strategien des Romans. Siehe Teil IV.

<sup>279</sup> Zur „Herbeiredung der Tat“ im „Redewechsel“ von Behauptung und Dementierung vgl. Sabine Eickenrodt: „Ja und doch nein“ – Vergessen und Dementieren in Robert Walser „Schneewittchen“-Dramolett (Anm. 258), S. 206f., 213f.

auf den Erzähler, sondern auch auf den Erzählgegenstand ein: „Wie alle diese Eindrücke auf mich eindringen. Auch auf ihn drängten sie wahrscheinlich ein“ (R39)<sup>280</sup>. In der gemeinsamen stilistisch-sprachlichen Bewältigung treffen sich der „Schurke“ (so nennt der Mittelmäßige den Räuber, R134) und der „Torebub“<sup>281</sup>, also der vornehme Autor. Hierin gründet die gemeinsame Sache der Mitautorenschaft: Im subtilen, rhetorisch gedeckten, weil durch die Stilmittel der Rhetorik erwirkten Affront gegen die Konventionen einer präskriptiven Verhaltens-Grammatik. Die inhaltliche Irritation darüber, dass der Räuber seine Aufgaben als „Mitglied der Gesellschaft“ nicht erfülle (R19) oder dass er „scheinbar keinerlei Bürgerlichkeit [ausatme]“ (R81), findet formale Entsprechung in einer Poetologie, die mittels der offensichtlichen *Correctio* die sprachliche Konvention und ästhetische Norm erfüllt, damit aber ebenso unterläuft. Jeder Verstoß gegen das rhetorische *Aptum* ist zugleich einer gegen die kleinbürgerlichen, moralisierenden Vorstellungen sittlicher Tugend. In Anlehnung an die Ausführungen Karl Wagners lässt sich auch für den Räuber-Roman zeigen, dass die „Erwartungsverletzung“<sup>282</sup> als strukturell berechnete, „einheitliche Grundtendenz“<sup>283</sup> verstanden werden muss. Die „wechselseitige Relativierung der Abschnitte“<sup>284</sup>, die er für diesen Bruch mit der Erwartung voraussetzend konstatiert, soll für den Räuber-Roman anhand der Problematik der Kontingenz<sup>285</sup> und dem programmatischen Wechsel der Zustände<sup>286</sup> verdeutlicht werden. Ein Beispiel soll nun den stilistisch-poetisch gespiegelten Widerstreit zwischen *Vitia* und *Virtutes* im Kampf gegen das Mittelmaß, das nicht minder als normbildender Erwartungshorizont zu verstehen ist, verdeutlichen.

### 3.2.1. Das Händeklatschen

Als Edith den Räuber einmal als „brav“ bezeichnet, ergreift die Erzählinstanz sofort verteidigend für ihn das Wort und fordert, dass sich Edith für die Beiläufigkeit und mangelnde Originalität ihres „Kleinbürgerlichkeitsausspruches“ entschuldigt:

---

<sup>280</sup> Vgl. Titel 58. Kapitel in „Don Quijote“: *Welches berichtet, wie so viele Abenteuer auf Don Quijote einstürmen, daß eines dem andern gar keinen Raum ließ.* Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha.* (Anm. 218), S. 984.

<sup>281</sup> „Hiesige Lebeherrn nennen mich einen Torebuben, weil mir keine Romane aus den Taschen herausfallen.“ (R84)

<sup>282</sup> Rainer Warning: *Ironiesignale und ironische Solidarisierung.* In: *Das Komisch.* Hg. v. Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning. *Poetik und Hermeneutik VII.* München: Fink 1976, S. 416-426, hier S. 421.

<sup>283</sup> Karl Wagner: *Herr und Knecht* (Anm. 262), S. 179.

<sup>284</sup> Ebda.

<sup>285</sup> Siehe Teil III, 3.3.3. *Die Kapitel und die Genügsamkeit.*

<sup>286</sup> Siehe Teil V, 5.5.1. *Das produktive Spannungsfeld zwischen den Oppositionen.*

Weshalb würde man ihn denn verfolgen, wenn er nichts als nur brav wäre? Könntest du hierfür eine Erklärung geben? Nein, er war gottseidank nicht immer brav. Er müsste sich ja schämen, wenn er nie etwas mehr gewesen wäre. (R66)

Der Räuber unterbietet und übersteigert die Bravheit (beispielsweise durch die höflichen Manieren), er tut nur eines nicht: Er erfüllt sie nicht in jenem (mittleren) Maß wie es von ihm erwartet wird. Dass er *nicht immer* brav sei, kann heißen, dass er es dann und wann schon ist. Die Verneinung von „immer“ reicht von „dann und wann“ bis „nie“. Auch die Verfolgung, der der Räuber ausgesetzt ist, gilt als Indiz seiner Grenzüberschreitung, hervorgerufen durch die normierende Kraft eines vorgegebenen Maßes. Die Originalität des Räubers reicht in seinem Kampf gegen das berechenbare Mittelmaß so weit, dass man seine Handlungen und Reaktionen nicht versteht. Die Irritation ist eine Begleiterscheinung seiner Originalität und nötigt die Erzählinstanz, Formen zu finden, die diesen Rest an Unverständnis in den Handlungsverlauf integrieren.

Das folgende Beispiel verdeutlicht die erzähltechnischen Bemühungen, das Irritationspotenzial eines unberechenbaren Protagonisten mit den Ansprüchen der Angemessenheit zu vereinbaren. Es betrifft das Händeklatschen des Räubers, als ihn bei einer Bergwanderung die Todesnachricht Walther Rathenaus erreicht (R21ff.). Direkt daran anschließend wird die „stattliche Leistung [des Räubers] auf erotischem Gebiet“ (R22) mitgeteilt, also jene „Löffeliliebkosung“,<sup>287</sup> die zur Ersatzhandlung einer sehnsuchtsvollen Annäherung<sup>288</sup> gerät:

[Er] war dann auf seinen Berg hinaufgehüpft, nichts als Löffeli im Kopf, und um dieselbe Zeit hauchte draußen im Reich ein Geistesheld sein Zeitliches aus, indem er von sehr anständig denkenden Leuten niedergeschossen wurde. Noch bleibt uns das Händeklatschen ein Rätsel. Das Bravorufen setzen wir auf's Konto seiner himmelblauen Unverschämtheit. Offenbar handelt's sich da um die sonnigste Gedankenlosigkeit. Oder erschien ihm der Tod Rathenaus schön und darum zukunftsverheißend? Dies dürfte schwer zu erhärten sein. Beinah komisch wirkt ja diese nach Aneinanderreihung von wirtfräulichen Gebrauchsgegenständen und hochbedeutsamen Tagesereignissen, denen der Wert des Geschichtlichen zukommt. Auf der einen Seite eine Kaffeetassenangelegenheit, das Vorgehen eines Pagen im süßen Heimlichen, und auf der anderen Seite eine durch die gesamte Kulturwelt bebende zuckende Zeitungsmeldung. (R22f.)

Das Klatschen des Räubers ist unerhört, ein deutlicher Verstoß gegen das Aptum. Die Erzählinstanz distanziert sich zunächst, kann es sich selbst nicht erklären, setzt die Reaktion auf das „Konto seiner himmelblauen Unverschämtheit“ (R23). Was folgt, ist ein

---

<sup>287</sup> Die „Löffeliliebkosung“ wurde bereits in Teil II (Nutzlosigkeit und Genügsamkeit) genauer betrachtet. Die Verknüpfung von Löffeli-Episode und dem Händeklatschen wird vor allem im V. Kapitel (R20-24) behandelt, eine kurze Reprise (Löffeligeständnis) ist im VIII. Kapitel zu finden (R35). Auch Edith kommt auf die Rathenau-Episode zurück (Kanzel-Szene, XXXIII. Kapitel, R143).

<sup>288</sup> Vgl. Sabine Rothemann: Spaziergehen – Verschollengehen (Anm. 150), S. 67f.

Erklärungsversuch (R23f.), der allerdings den genaueren Sinn hinter der Reaktion im Dunkeln lässt. Die Erklärung zielt eher auf eine Veranschaulichung der Unverschämtheit des Räubers ab. Die besondere ästhetische Leistung – und hier gerät die Maschinerie der rhetorischen Möglichkeiten wieder voll in Bewegung – besteht in einer Verklammerung zweier Episoden: dem Händeklatschen und der Löffeliliebkosung. Das Ergebnis dieser Verklammerung mutet „beinah komisch“ (R22) an. Dieser Effekt ist ästhetisch berechnet und verweist sogar noch auf den Umstand seiner Artifizialität. Jochen Greven verweist auf ein ähnliches Phänomen in seiner Beschreibung der „Kombination“ von heterogenen Elementen, das er zu einem besonderen Charakteristikum in der Prosa von Robert Walser Mitte der 1920er Jahre erhebt.<sup>289</sup> Die Irritation über das unvermittelte Händeklatschen und „Bravo“-Rufen (es überrascht alle) wird durch das Arrangement der Episoden zur konstruierten Emotion. Unter dem Motto eines Erklärungsversuches (der allerdings nicht gelingt, gar nicht gelingen soll, denn das Unwissen wird ja zelebriert) überdeckt die Montage zweier Episoden den unerklärlichen Affekt; sie ästhetisiert ihn. Die konstruierte Emotion ist nun kein unmittelbarer Verstoß gegen das Aptum mehr – im Gegenteil wird beispielsweise die Exclamatio als Gedankenfigur nur dann ästhetisch gebilligt, wenn ihr eine gewisse Künstlichkeit aneignet,<sup>290</sup> sonst gilt sie als Ausdruck des Affekts, also als schlechte Rede. Die Verknüpfung von „Kaffeetassenangelegenheit“ und „Zeitungsmeldung“ (R23), die geradezu komisch<sup>291</sup> anmutet, versucht durch Konstruktion und Arrangement die Konvention, den Aufschrei der potenziellen Leserschaft zu besänftigen. Nimmt man das Arrangement in seiner „komischen Künstlichkeit“ ernst und erkennt man es als Erklärungsversuch, so bleibt die Verwunderung über die Löffeli-Episode gemeinsam mit der Frage, was denn die eine Geschichte in der anderen verloren hat, bestehen. Dieser Rest an Unwissenheit ist nun in Anbetracht des *gesamten* schriftstellerischen Unterfangens ästhetisch berechnet, denn Rätselhaftigkeit gilt als Qualitätsmerkmal. Das Irritationspotenzial der Rathenau-Episode<sup>292</sup> wird unmittelbar nach dem Schuss auf die Kanzel durch Edith noch einmal aufgegriffen (R143). Auf die Frage, weshalb sie das getan hatte, antwortet sie mit einem Verweis auf das unangemessene räuberische Händeklatschen bei der Todesnachricht. In

---

<sup>289</sup> Jochen Greven: Poetik der Abschweifung. Zu Robert Walsers Prosastück „Die Ruine“. In: Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. München. Hg. von Wolfram Groddeck et al. Fink 2007, S. 177-186, hier S. 186.

<sup>290</sup> Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. (Anm. 230), S. 188.

<sup>291</sup> Vgl. Anette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. Fink 1993, S. 157-166.

<sup>292</sup> Karl Wagner: Geld und Beziehungen. Walser-Musil-Rathenau (Anm. 175), S. 323-342, S. 325f.

ihrem ‚Racheakt‘ tut sie also das, was der Autor im Namen des Lesers – dessen Irritation offenbar nicht vergessen werden konnte – insgeheim erwartet hat. Dem räuberischen Verstoß gegen das Aptum wird durch Ediths Radikalität Genüge getan, das Händeklatschen des Räubers bleibt nicht ungesühnt. Am Ende des XXXIII. Kapitels, also nach der Kanzel-Szene kippt das, was am Anfang noch als „komisch“ anmutende Konstruktion angelegt war, nun vollends ins Komische: Ediths Racheakt offenbart sich als Witz.

„Weshalb taten Sie das?“ fragte Frau von Hochberg, auf die Schöne hinzutretend. „Weil man mir hinterbrachte, er habe den Tod Walther Rathenaus beklatscht.“ Diese Aussage weckte eine gewisse Bewunderung bei denen, die das Glück hatten, sie zu vernehmen. Edith wirkte als die Beauftragte irgendeines Komitees. „Ist das die Wahrheit?“ forschte Frau von Hochberg. „Nein, ich sagte das bloß so.“ (R143f.)

Das Gefühl der Genugtuung im Leser war also seinerseits eine konstruierte Emotion, die unter Umständen an diesem Ort – am Schauplatz eines Racheaktes einer verletzten Liebenden<sup>293</sup> – gar nichts verloren hatte. Die Heterogenität der Episoden (Löffeliliebkosung, Rathenau-Beklatschung und Kanzelrede) trägt dann zusammen mit der Beiläufigkeit und Beliebigkeit von Ediths Äußerung („bloß so“, R143) zum Überraschungseffekt ihrer Bemerkung bei und bedingt das Gelingen des Sprechaktes zum Witz.

### 3.3. Die Erzählstrategien

Nachdem die Ziele der Erzählstrategie betrachtet, also die Normen und Widerstände benannt wurden, die auf sie zurückwirken, soll nun der Fokus auf die konkreten Mittel gelenkt werden, die auf der Ebene der Komposition jene Konventionen- und Erwartungs-desavouierende Originalität verwirklichen, wie sie in Teil I als Irritationspotenzial eines originellen Protagonisten verdeutlicht wurden. Die Entscheidung darüber, wie sich die Geschichte des Räubers (in Reihenfolge und Gliederung) realisiert, artikuliert sich ebenfalls im Raum der ästhetischen Möglichkeiten einer räuberischen Poetik, also unter Verwirklichung eines größtmöglichen Maßes an Beweglichkeit.

---

<sup>293</sup> Kanzelrede siehe Teil V, 5.4 *Rauben als dreistelliger Akt*.

### 3.3.1. Die Prolepse und das Rätsel

Die Dispositio ist geprägt vom geplanten Bruch einer linearen Handlungsführung.<sup>294</sup> Die Prolepse erweist sich als das zentrale rhetorische Instrument in der Umsetzung dieser kalkulierten Brüche. Die Differenz von Form und Inhalt wird bereits in der proleptischen Struktur der ersten beiden Sätzen virulent: „Edith liebt ihn. Hievon nachher mehr.“ (R11) Die herkömmliche Pointe – das, wofür zumeist großer psychologischer Aufwand von außen oder innen, beispielsweise durch Introspektion einer allwissenden Erzählinstanz, betrieben werden muss; das, was in der Liebeserzählung meist erst am Ende zahlreicher Verstrickungen zu Tage tritt, steht hier gleich zu Beginn. Das Präsens der Feststellung verdeutlicht zudem Überzeitlichkeit. In medias res eröffnet bereits der zweite Satz ein erzählerisches Fenster und gibt damit einer anderen Geschichte, die vielleicht dazugehört, vielleicht aber auch nicht, die Möglichkeit, bereits im darauffolgenden Satz zu beginnen. Der zweite Satz („Hievon nachher mehr“) verweist demonstrativ auf einen späteren. Das „später“ verweist wiederum auf einen nicht weiter bestimmten Zeitpunkt in der Zukunft im Verlauf des Romans. Zugleich fehlt allerdings jede Garantie, ob dieses „später“ wahr ist, also ob die angekündigte Episode auch eingelöst wird. Man kann als Leser nur versuchen, es sich zu merken. Man vertraut also dem größeren Gedächtnis der Erzählinstanz oder nicht; denn der vornehme Autor weiß zwar mehr, aber unter Umständen auch nicht alles.

Inhalt und Form des Romans treffen also in den ersten beiden Sätzen direkt aufeinander. Der Roman eröffnet mit einer großen, die gesamte Geschichte umrahmenden Prolepse. Der Autor verschenkt die herkömmliche Pointe zu Beginn, verrät das zentrale Geheimnis, um den noch geheimnisvolleren Geheimnissen die Tür zu öffnen. Denn obwohl mit diesen beiden Sätzen schon alles gesagt ist, ist gleichzeitig noch nichts gesagt. Der Tatsache einer behaupteten, aber ungesicherten Liebe folgt nun die *Liebeserklärung*. Wie konnte es zu diesem ersten Satz kommen? Dem Satz liegt nicht einfach nur die Umkehrung einer Reihenfolge zu Grunde, sondern er ist die Folge einer frechen Vorwegnahme durch eine Figur, das Autoren-Ich, das versucht, sich über die

---

<sup>294</sup> Die damit einhergehenden Probleme von Bedeutungsaufschub und Abschweifung wurden vielfach diskutiert. Ich verweise v.a. auf die Ausführungen zur „Digression“ bei Samuel Frederick: *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*. (Anm. 179), S. 25-63; sowie auf die poststrukturalistischen Lektüren der Berner Prosa: Thomas Horst: *Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walsers* (Anm. 204), S. 69f. Hans H. Hiebel: *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*. In: Kerr, Katharina: *Über Robert Walser*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. Suhrkamp Taschenbuch 484, S. 309-345. Christoph Bungartz: *Zurückweichend Vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989.

anderen Figuren hinwegzusetzen, um eine (seine) Geschichte zu erzählen. Der Autor verabschiedet die herkömmliche, finale Pointe zu Gunsten einer anderen Art der Rätselhaftigkeit. In der Ankündigung spielt das Einlösen von (narrativen) Versprechungen ebenso sehr eine Rolle wie auch der Verstoß gegen diese zentralen Forderungen und alles andere, das Erwartungen nach Vorhersehbarkeit oder erwarteter Unvorhersehbarkeit formuliert. Der Leser rückt zunehmend in die Rolle eines Zusehers.

Die ersten beiden Sätze des Räuber-Romans bezeugen, wie gleich zu Beginn Zwietracht zwischen Handlung und Handlungsführung gesät wird. Die eingangs verschenkte Pointe lenkt die Aufmerksamkeit automatisch auf das *Wie* der Erzählung. Dieser Verrat an einer psychologischen Pointe am Ende, der gleich zu Beginn stattfindet, bedeutet zugleich einen Bruch mit der Vorhersehbarkeit. Dieser Bruch erfasst nun auch die Allwissenheit eines intakten auktorialen Erzählers. Die Erzählinstanz wird zum Verwalter und Buchführer der Prolepsen. Wo ihr Wissen endete, wird dem Rätselhaften galant stattgegeben. Doch die Erzählinstanz weiß immer noch mehr als der Leser; sie sieht den Prozess und sieht genug, um Ankündigungen zu tätigen und je nach Laune Überleitungen zu finden. Sie sieht genug, um die Ahnung einer Ordnung aufrecht zu erhalten und sie dem unübersichtlichen Leseprozess – verkörpert durch den Leser – gegenüberzustellen und durch die Apostrophe zu aktualisieren, sich so seiner Aufmerksamkeit rückzuversichern. Der veranstaltete Bruch bleibt nicht gänzlich ohne Brücke. Paradoxerweise äußert sich die Verneinung von genretypischer Vorhersehbarkeit in einer besonderen Betonung derselben.

Je nach Fokus und Brennweite wechselt der Blick zwischen Großem und Kleinem: Manche Passagen und Geschichten tun so, als ob das größere narrative Ziel gerade nicht auszumachen sei und nun der kleinen, nächstliegenden, sich bereits ankündigenden Begebenheit stattgegeben werden soll; denn sie ist vorhersehbar, absehbar. Andererseits scheint es aber auch so, als würde eben die Aufdringlichkeit und letztlich Unüberschaubarkeit der kurzfristigen Kleinigkeiten das große, übergeordnete Ziel, nämlich die Zusammenführung der beiden Akteure des ersten Satzes, aktualisieren. Es wird immer wieder zur großen Prolepse, die sich zwischen Edith und ihm, dem Räuber erstreckt, zurückgekehrt.

Die Progression im Geschehen wird durch Vor- und Rückgriffe verzögert. Schnell wird deutlich, dass die Verzögerung wesentlicher Bestandteil der ästhetischen Konzeption des Textes ist und nur scheinbar mühsam in Kauf genommen wird. Die Prolepsen, also Ereignisse, die zwar angekündigt, aber erst später eingelöst werden (so

die Versprechung), bringen Bewegung in die lineare Handlungsführung und erwecken den Eindruck von Zufälligkeit und Spontanität. Tatsächlich wird im Text das Bemühen um ordentliche Erinnerungshaltung hochgehalten, Vergesslichkeit wird geleugnet (R96). Die Prolepse ist im Roman alles andere als beliebig. Sie stiftet berechnete Verwirrung. Es verlangt große Aufmerksamkeit von Seiten des Lesers, das komplexe Verweissystem der Prolepsen im Text in Erinnerung zu behalten und zu verfolgen. Hier wird die poetologische Dimension des Verfolgungsmotivs deutlich. Eine vergessene Prolepse, eine unerwartete Erwähnung oder gar der unerwartete Rückgriff auf eine bereits weiter zurückliegende Episode veranlassen den Leser vorschnell, ‚Diagnosen‘ von Verwirrung oder gar Krankheit zu stellen. Die überraschende, weil vielleicht bereits vergessene, Prolepse erzeugt eine Leerstelle, die es mit großer Energie (man müsste gar zurückblättern) auszufüllen gilt. Diese Erzählstrategie involviert den Leser auf unangenehme Weise, denn sie ertappt ihn und sein Urteil als Produkt seiner vorgeprägten Erwartungen: Wahr und richtig ist nicht nur das, was kommt, sondern das, von dem man auch erwartet hat, dass es kommen wird. Im Räuber-Text formt die Erwartung des Lesers, was als Wahrheit gelten kann. Die Prolepse ist die narratologische Figur der kalkulierten (inhaltlichen) Erwartungen, die in gehäufte Form Verwirrung stiftet, die Ordnung in die Erzählung bringen soll und damit die Ansprüche der Klarheit mit den besten Absichten unterläuft.

Einen vergleichbaren Effekt erzeugt das Rätsel. Unerklärtes und Unwissenheit, aber auch Vergessen und Verwirrung, bedingt durch den Sprachaufschub, werden als direkter Gegensatz zu Plausibilisierungsstrategien herkömmlicher Belletristik (und ihrer ‚Figürchen‘, R122) gesetzt und als besondere Qualität des Räuber-Romans inszeniert.

### 3.3.2. Das Spiel mit der Vorhersehbarkeit

Der folgende an den Räuber gerichtete Brief exemplifiziert das Gliederungsprinzip des Abschnitts im Abschnitt. Der Verfasser des Briefes ist einer jener namenlosen Protagonisten, die dem Räuber seine Verfehlungen benennen und vorwerfen. Indem die Mütze zitiert wird, die der Räuber „damals gerade“ (R100) kurz zuvor gekauft hat, nimmt der Brief direkten inhaltlichen Bezug auf das vorangegangene Romangeschehen.

Am andern Tag hatte er dann einen ununterschiedenen Brief erhalten, der folgendermaßen lautete: „Mein Herr, kann man Sie noch ehren? Nach dem, was Sie heute in aller Sichtbarkeit taten, kaum noch. Sie betragen sich ja wie ein Schulbub. Sie sind feig. Aus nichts als Größenwahn spielen Sie Backfischchen. Denn durch

Scheiben gucken und sich an den Lichtern freuen, die drinnen angezündet sind, und sich an den Speisen erlaben, die von andern gegessen werden, dessen ist doch nur ein Backfisch fähig. Sie verleugnen Ihre Eltern, und Sie geben der Schulung, die Sie genossen haben, Ohrfeigen. Das ist ein Skandal. Ihre Lehrer setzten Ihnen doch einst mit aller Sorgfalt auseinander, was ein Sully, ein Vauban, ein Colbert geleistet haben. Haben Sie Rom und Griechenland vollständig vergessen? Sie führen sich ja ganz fruchtchenhaft auf. Macht es Ihnen wirklich keinen tieferen Eindruck, wenn Ihnen Herren entgegenkommen, die sich von Herren begleiten lassen, die einen Zylinder tragen? Erweckt solch Schauspiel keine bangen Ahnungen in Ihnen? Haben Sie vergessen, daß man Sie vielfach ausgescholten hat? Dieser Brief dürfte Ihnen Übelkeit verursachen. (R100)

Die rhetorischen Fragen führen direkt in die vorweggenommene Antwort, wie sich der Brief insgesamt als eine Geste der Gewissheit inszeniert. Die vorgegebene Einfühlsamkeit verursacht eben jene Übelkeit, die sie konstatiert. Der höfliche Ton des Konjunktiv I im Verb „dürfte“ artikuliert weniger Mitgefühl als Erlaubnis, gar Befehl und gerät zum großangelegten Euphemismus einer ablehnenden Haltung, wie er auch im Verfolgungsmotiv seinen Ausdruck findet, das in der Fortsetzung des Briefes sogleich aktualisiert wird:

Man will Sie retten, indem man den Wunsch hat, Sie zu nötigen, sich auf eine solche Art zu amüsieren, daß Sie zum Gefühl kämen, das Ihnen einprägen wird, was Rechtschaffenheit ist. Rechtschaffenheit besteht ja vor allem darin, daß man andere für mißgeschaffen, womöglich für gänzlich erledigt hält. Aber es scheint, daß Sie das durchaus nicht begriffen haben wollen. Einst werden Sie's aber doch schließlich fassen müßen. Ihre Mütze kleidet Sie schlecht. Sie verleiht Ihnen ein Aussehen des Ordinären. Sie machen vornehm fühlende Leute in unangenehmer Weise auf sich aufmerksam. Alle Onkel, die existieren, zürnen Ihnen. Protestantische Tanten werden durch Sie beinahe veranlaßt, sich zu bekreuzigen und so einen wesentlichen formellen Fehler zu begehen. (R100f.)

Die Anschuldigungen sind uns bereits bekannt und auch der Diskurs über die Rechtschaffenheit bildet kein Novum im Rahmen der Besserungsrede. Die Diskrepanz zwischen „wollen“ und „müssen“ beschreibt den modalen Raum der Verfehlungen, die sich der Räuber zu Lasten kommen ließ. Der „formelle Fehler“ (R101), vor dem der Schreiber oder die Schreiberin warnt, zitiert durch die Rede der „Rechtschaffenden“, wiederholt den Verstoß gegen das Aptum, er wird gleichsam imaginär vorweggenommen. Hier schlägt die Rede des Urteilenden plötzlich in buchstäbliche Verfolgung um. Der letzte Satz des Briefes (das gesamte folgende Zitat) bildet eine lange Frage. Aufgrund der unüberschaubaren Länge des Satzes kann seine Frage-Gestalt erst nachträglich durch die Interpunktion (durch das Fragezeichen) wirklich als solche identifiziert werden. Tatsächlich verliert man in der weitläufigen Syntax den Überblick:

Ließen Sie sich nicht verschimpfen und lachten darüber, und werden Sie nicht zu einer Schrullenhaften zu wohnen und herbergen kommen, die sich Selma nennt, und was werden Sie dort anderes mit sich beginnen, als vom Balkon auf das Pferd eines

Milchhändlers *herunterzublicken* und der Sonne *zuschauen*, wie sie das Pferd bescheint, und dem Balkon *zuschauen*, wie er sie trägt, und Dachdeckern *zuschauen*, wie sie das Dach flicken, und eine Dame *betrachten*, die von einer anderen Frau *betrachtet* wird, weil sie leidend ist, und ein Gartentor *fixieren*, das geöffnet und geschlossen wird, nämlich von Personen, die herein- und heraustreten, und dann daran denken, wie Sie etwa jetzt vom Balkon wieder in Ihr Zimmer zurückkehrten, dem Sie in Ihrem Hochmut, der bald an Übermut und bald an die üppigste Unterordnung grenzt, den Titel Gemach geben werden?“ Er las den Brief und hatte sich gesagt: „Sicher wird alles genau so vor sich gehen.“ Er kam sich behütet vor, daß man ihn da so rügte. Jedem Beliebigen arriviert das nicht. (R101, Hervorhebung durch die Verfasserin, K.K.)

Der Anfang „Ließen Sie sich nicht verschimpfen“ könnte in Anlehnung an das „dürfte Ihnen Übelkeit verursachen“ (R100) noch als feststellender Konjunktiv gelten (als Vermutung oder Empfehlung), doch mit dem Bindewort „und“ wechselt die Satzstruktur endgültig und der Leser wird in die Frage gezwungen, obwohl er sie nicht überblickt. Man folgt der Syntax und mit ihr dem Räuber, denn der lange Satz, der sich am Ende als Frage offenbart, zeigt das voyeuristische Interesse des Kritisierenden am Kritisierten. Zahlreiche *verba videndi* lenken den Blick des Lesers durch die Worte des Beobachters auf das Tun des Räubers, genauer auf das, was der Räuber sieht und wahrnimmt. Der Beobachter blickt bis in die Gedanken des beobachteten Objektes. Gleichzeitig durchschreitet die beobachtende Verfolgung alle drei Zeitebenen, bis sie schließlich im „Jetzt“ des Augenblicks, im Moment der Lektüre des Briefes durch den Räuber angekommen zu sein scheint. Der namenlose Verfasser empört sich über die zu hohe Bezeichnung „Gemach“, die der Räuber beansprucht. Die Gegenüberstellung von Mut und Ordnung durch die antithetische Präfigierung von „Über“ und „Unter“ („Übermut“ und „üppigste Unterordnung“, R101) vollführt aber ihrerseits einen „hochmütigen“ Bedeutungssprung der sittlich umgewerteten, weil hyperbolisch erscheinenden Ausgangsbegriffe. Die Antwort, die der Räuber zu sich selbst spricht, bestätigt das vorgesehene Geschehen des Briefes. Der Brief inszeniert sich als Vorsehung, die der Räuber merkwürdigerweise im Kommentar der abgeschlossenen Lektüre einmal mehr bestätigt. Doch was heißt das?

Zunächst geht die Beschreibung der Handlungen im Brief der Verwirklichung durch den Räuber zeitlich voraus; im Sinn einer Regieanweisung, „sieht“ sie das Folgende „vor“. Die deontische Bedeutungsnuance von „vorsehen“ (im Sinn von festsetzen, festlegen, bestimmen) passt, denn tatsächlich unterliegt die Verwirklichung der beschriebenen Handlung einem gewissen Zwang, der in dieser Passage auch in der subordinierenden Haltung des Lesenden zum Ausdruck kommt. Da man zu Beginn des Satzes dessen Ende nicht absehen kann, unterwirft sich der Leser gleichsam der Syntax,

auf dass sich der Sinn des Unüberschaubaren offenbart. Die Antwort des Räubers ist aber nicht weniger tückisch. Er bestätigt nur das, was ohnehin als gewiss gilt oder was sich in selbstgewisser Gebärde brieflich-anonym artikuliert. Er gibt somit der Gewissheit *Gewissheit*. In der Wiederholung des Überflüssigen gerät seine Bestätigung zur Emphase: „Sicher wird alles genau so vor sich gehen.“ (R101) Auch wenn nun alles so vor sich gehen würde, wie es beschrieben wird, wäre es nicht mehr dasselbe.<sup>295</sup>

Der namenlose Brief exemplifiziert im Kleinen eben jenes Spiel mit der Vorhersehbarkeit, wie es die Prolepse für die ‚Makroebene‘ des Textes verwirklicht. Er spiegelt die autoreflexive Bewegung der Vorsehung, die ihre motivische Entsprechung in der Verfolgung des Räubers findet.

### 3.3.3. Die Kapitel und die Genügsamkeit

Der Roman gliedert sich in 35 Abschnitte, auch „Kapitel“ (R50) genannt, die nur lose miteinander verbunden sind. Die einzelnen Verknüpfungsstrategien sollen noch näher betrachtet werden, denn sie sichern etwas sehr Wichtiges, nämlich die bewegliche Folge. Das Spiel mit der Vorhersehbarkeit in Nähe und Distanz erfasst die einzelnen Abschnitte und deren Gestaltung. Man könnte die Frage nach der Disparatheit der Teile auch anders formulieren: Gibt es Zufall? Oder anders: Gibt es Zufälligkeiten im Roman?

Die Frage des Zufalls steht mit jener der Kontingenz der Abschnitte und Episoden in engem Zusammenhang. Was muss erzählt werden, um das zu erzählen, was erzählt werden soll? Was soll erzählt werden? Erschöpft sich das „Soll“ des Romans in der Verkündung des Geschicks eines möglichen Romanhelden im ersten Satz?

Die Kontingenz der Episoden innerhalb des Romans erwirkt für den Rahmen der betreffenden Geschichte eine gewisse Abgeschlossenheit, die manchmal den Anschein einer Pointe erweckt und auf sehr behutsame Weise die Konturen eines Abschnittes rechtfertigt. Die Trennung der Abschnitte ist markant, was mich darin bestärkt, die durch Absetzungen getrennten Teile als „Kapitel“ zu bezeichnen.

Der einzelne Abschnitt zeigt formale Geschlossenheit bei gleichzeitig größter Offenheit. Man denke hier an den Räuber, dem sein neues Zimmer (R94f.) bei Fräulein Selma zum Ausgangspunkt seiner Gedanken wird, die wie Tauben davonfliegen: Vorübergehende Fixierung eröffnet Bewegung. Durch Prolepse und (erlaubte)

---

<sup>295</sup> Siehe Teil V, 5.5.1 *Das produktive Spannungsfeld zwischen den Oppositionen.*

Rätselhaftigkeit ist sich die eingeflochtene Geschichte der ständigen Aktualisierung ihres narrativen Kontextes, des Davor und Danach, bewusst. Für diese Art von Geschichte wird auch die Bezeichnung „Einflechtung“ benutzt (R92). Jedes Kapitel hat seine eigene Form, beschreibt einen eigenen Weg, eröffnet die Bühne für eine oft unüberschaubare Menge an Figuren. Die Formgebung bestimmt auch hier den Inhalt, sie versucht es zumindest beständig. Die Erzählinstanz fungiert als das Sprachrohr der Form; sie gesteht Schwächen und Lücken, um die Zügel anschließend nur umso fester in die Hand zu nehmen. Die kontingente Geschichte respektive Erzählung genügt. In der Schule ist das „Genügend“ keine herausragende Leistung. Die Schule ist gleichzeitig auch der Ort, wo die Richtigkeit der Rede besonderes Ansehen genießt. Das Genügend erfüllt Erwartungen in dem geringstmöglichen Maß; als Schüler wäre man mit einem Genügend auf der vorübergehend sicheren Seite, der Absturz in die Sanktion kann aber schneller folgen als vermutet. Die Skala bleibt nach oben hin weit offen. Die Aufgabe hätte viel besser, viel bravouröser erfüllt werden können. Im schulischen Kontext impliziert die Genügsamkeit, dass man sich mit wenig zufrieden gibt, dass die Qualität der bestandenen Aufgabe gering ist. Das Resultat ist gerade noch gut genug. Auf die weitreichenden Folgen der Genügsamkeit des Räubers wurde bereits verwiesen.<sup>296</sup> Für die Erzählinstanz ist Genügsamkeit nicht ohne die Kontingenz<sup>297</sup> des zu erzählenden Inhaltes zu denken. Am Anfang von Kapitel XXIII rutscht die Genügsamkeit des vornehmen Autors in eine finite verbale Form („genügelt“, R97) und verdeutlicht dessen Zufriedenheit in Anbetracht eines eben fertig gestellten Abschnittes:

Seltsam, wie es nun in uns genügelt. Auf meinem Betragen schimmert in letzter Zeit die Sonne der Selbstzufriedenheit. Das ist schrecklich. Aber leider scheint es sich zu bewahrheiten. Allen meinen Mängeln gegenüber bin ich von einer totalen Gnädigkeit. Meine Selbsteinschätzung bietet eine Sehenswürdigkeit dar. (R97)

Mit dem einzelnen Abschnitt im Roman verhält es sich ähnlich: Er ist gut genug. Er hat Anfang und Ende, also deutliche durch einen Absatz hervorgehobene Grenzen, über die sich die Formgebung wieder hinwegsetzen kann. Er genügt, denn er hat seinen Ort im größeren Gefüge eines „bescheidene[n] Buch[es]“ (R55); sein Anfang eröffnet den Raum der Möglichkeiten, sein Ende beschließt ihn. Der einzelne Abschnitt macht aus seinem potenziellen Anderssein kein Geheimnis, plötzlichen Veränderungen ist stattgegeben,

---

<sup>296</sup> *Genügsamkeit* des Räubers siehe Teil II, 2.3.2.

<sup>297</sup> Zur „Sensibilisierung für kontingente Strukturen“ bei Robert Walser vgl. Marit Hofmann: Die wohlwollende Provokation. Robert Walsers Bemühungen um den Leser in der späten Kurzprosa. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 42. Jg., 3 (1996), S. 449-458, S. 457.

denn das Primat der Beweglichkeit bildet die höchste Instanz. Die Genügsamkeit des Räubers, die sich aus unerfüllbaren Sehnsüchten nährt und in Opposition zu effizienz- und leistungsorientiertem Fleiß seines bürgerlichen Umfeldes tritt, findet seine formale Entsprechung in der „Genügsamkeit“ der Abschnitte. Der Roman gibt sich nicht nur in Anspruch und Wirkung genügsam<sup>298</sup>, seine einzelnen Abschnitte genügen, sie sind bemessen, bewusste Manifestation kalkulierter Zufälligkeit, sie sind kontigent.<sup>299</sup>

Das Spiel mit der Vorhersehbarkeit, also die Offenlegung bei gleichzeitiger Verstellung und Einschränkung durch Sprunghaftigkeit, lenkt die Aufmerksamkeit verstärkt auf den einzelnen Abschnitt, das einzelne Kapitel. Es wird zunehmend zum wertvollen Anhaltspunkt, denn seine Grenzen sind trotz der variierenden Länge gewiss. Der Abschnitt erscheint als wertvoll. Auch die erzählende Autor- oder Ich-Instanz erwähnt die einzelnen Teile mit Stolz. Die Grenzen der Teile bedingen ihre Folge.

Eines Mitbürgers Ausgezeichnetheit bildet eher eine Erlaubnis als ein Verbot, daß auch ich etwas leiste. Und dann sind ja unseres Wissens weder Nachteile noch Vorteile von Beharrlichkeit umgeben, vielmehr hören sie dann und dann und dort und dort auf zu wirken. Das Schädliche setzt meist ein mit Erlahmen des Nützlichen. Ich will damit sagen, daß sich jeder Nutzen in einen Schaden umwandeln und daß aus jedem Schaden ein Nutzen sprießen kann. Der Vorteil eines andern ist darum nicht mein Nachteil, weil seine Vorzüglichkeit nicht dauernd ist. Es gibt keine Vortrefflichkeiten von andauerndem Wert. Ein Wertvolles folgt auf's andere. (R38f.)

„Ein Wertvolles erfolgt auf's andere“, verweist sowohl auf den Wert als auch auf die Relativität der einzelnen Abschnitte, denn sie sind einander gleichrangig, gleichwertig. Das bedeutet nicht unbedingt, dass sie beliebig austauschbar sind. Auch ihre Flexibilität ist berechnet, sie folgt einer genauen Konstruktion, wie im anschließenden Abschnitt über die Verknüpfungstechniken gezeigt werden soll (3.4). Die Doppelung der Lokal- und Temporal-Adverbien „dann“ und „dort“ führt vor, wie die Poetik der Flexibilität und Beweglichkeit den unbestimmten Zeitpunkt und Ort bestimmt, an dem ein Zustand in einen anderen übergeht: An die Stelle der Konkretisierung tritt der bloße Verweis auf Konkretheit. Die Deiktika sind Hüllen von Konkretheit; auf sie wurden bereits in Teil I verwiesen. Sie sind Ausdruck von Präzision und Vagheit zugleich. Die dialektisch anmutende Bewegung im beschriebenen Wechsel der Zustände (Schaden wird zu Nutzen wie Nutzen zu Schaden wird) verweist auf eben jenes von der Poetologie hervorgerufene Oszillieren zwischen den Oppositionen, wie es in Teil V am Beispiel des Grußes verdeutlicht werden soll. Auch diese Art von Wechsel beschreibt letztlich eine Folge.

---

<sup>298</sup> Die Erzählinstanz verneint das direkt pädagogische Anliegen: „[...] baue ich hier ein besonnenes Buch auf, aus dem absolut nichts gelernt werden kann.“ (R15).

<sup>299</sup> Dasselbe könnte auch für die Mikrogramme-Schrift gelten. Wieviel Schrift passt auf ein Blatt Papier? Jeder noch so kleine Raum scheint ihr zu genügen.

### 3.4. Die bewegliche Folge

Die sprachlichen Verzögerungsstrategien im zeitlichen Aufschub durch die Prolepse bei gleichzeitiger Kontingenz der Abschnitte verdeutlichen weniger eine Verneinung von Linearität und Progression, sie artikulieren vielmehr ein anderes Verständnis von narrativem Fortschritt. Der Roman besteht aus einer beweglichen Folge wertvoller Teile. Das geordnete Davor und Danach ist für die Handlungsführung ein Anliegen, das der Ironisierung durch die eigene Formgebung unterliegt. Für die Syntax ist sie ein Muss, wenn nicht sogar ein Zwang. Sie unterliegt (wie auch im Fall der höflichen Manieren) der Übersteigerung, die die Grenzen des Aptum auslotet und herausfordert. Die Syntax, das lückenlos genaue Einhalten grammatischer Prinzipien, macht die schwierig nachvollziehbaren Wege gangbar. Prinzipiell kann man ihnen folgen, wenngleich sie dem Leser auch große Aufmerksamkeit und Genauigkeit abverlangen. Stolpersteine in der Form von Umstellungsfiguren schärfen die Präzision, die die Lektüre fordert. Wo der Blick auf das größere Ganze verwehrt oder verstellt wird, fällt der Fokus automatisch auf das Kleine, das Detail, auf den nächstliegenden Schritt.

Der folgende Abschnitt widmet sich den Verknüpfungsstrategien, die den vagen Zusammenhalt der wertvollen Teile sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene stiften. Während die Untersuchung formaler Verknüpfung auf die Formen der Grenzziehung und Verortung reflektiert, versucht die Betrachtung inhaltlicher Verknüpfungsstrategien den leitmotivischen Einsatz bestimmter Konstellationen zu nennen, die für den Räuber wie auch für den Autor gleichermaßen relevant sind und somit das schriftstellerische Unterfangen in seiner Ganzheit wahrnehmen will.

#### 3.4.1. Formale Verknüpfung

Der Zusammenhalt zwischen den nicht nummerierten Abschnitten wird durch ein dichtes Netz an Bezügen, sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene, erzeugt. Die Prolepse bedient sich beider Ebenen, denn sie ist ein inhaltlicher Aufschub (respektive bei Einlösung auch Rückgriff), der formale Folgen nach sich zieht. Die Prolepse bestimmt die Oberflächengestaltung des Räuber-Romans. Die Erzählinstanz ist sich über die formalen Eigenheiten von Anfang und Ende im Klaren. Das Schlusskapitel bildet eine bewusste Variation auf das Thema des Schlusses. Das letzte, XXXV. Kapitel

beginnt wie folgt: „Und nun zum Schluß des Buches noch dies Resümee.“ (R148) Was endet hier? Was bleibt über das Ende hinaus? Der Roman schließt mit einem Gruß.<sup>300</sup> Ebenso formbewusst gestaltet sich der Anfang: Das „medias in res“ vollzieht und zitiert einen etablierten rhetorischen Anfangsmodus, der auch den anfangslosen Beginn, also die verzichtete Einleitung als Anfang erscheinen lässt.<sup>301</sup> Hier gibt es also noch keinen direkten Verstoß. Irritierend ist vielmehr die weitreichende Wirkung der Prolepse auf den Fortgang der Geschichte selbst. Denn durch das „medias in res“ ist das Vorweggenommene plötzlich das Vorhersehbare.

Ein einzelner Abschnitt (oder ein einzelnes Kapitel) kann so unmittelbar an ein Detail des vorangegangenen anschließen, dass die Verknüpfung nachträglich als unerheblich erscheint. Blättert man zurück, kann die Verbindung oder Brücke nicht geleugnet werden, man hat sie offenbar vergessen oder ganz übersehen. Diese poetologisch motivierten Erinnerungslücken im Gedächtnis des Lesers verdanken sich der besonderen Präzision, mit welcher der Roman das Große gelegentlich Preis gibt, um die Kleinigkeiten im Auge zu behalten. Die einzelnen Abschnitte rahmenden und gliedernden Bezüge oder Verknüpfungen gibt es in verschiedenen Relationen; die Kontiguität stiftet vor allem räumliche, auch lautliche Nähe des sprachlichen Materials. Robert Walser erfindet diese Technik des scheinbar unvermittelten Umspringens zwischen den Abschnitten, worin sich die auktoriale Verfasstheit der zeitlich und räumlich unfixierten Erzählstimme deutlich manifestiert, für den Räuber-Roman nicht neu. Karl Wagner spricht bereits in Bezug auf den Roman *Der Gehülfe* von einer „kalkulierten Schnitttechnik“<sup>302</sup>, also einem „Schreibverfahren, das die einzelnen Sätze eines Textes scheinbar unvermittelt aneinanderreihet, so daß der Leser über eine mögliche Verknüpfung zu rätseln beginnt.“<sup>303</sup> Die folgenden Zitate der Abschnitts- bzw. Kapitelenden sollen die Strategie der losen Verkettung veranschaulichen.

#### 3.4.1.1. Anfänge und Enden der Abschnitte

Die Reihenfolge der Abschnitte wird nicht so sehr durch die Anfänge, sondern durch das jeweilige Ende, die Schlussätze, erkenntlich. Sie formulieren nicht durchgehend, aber

---

<sup>300</sup> Genauere Betrachtung der poetologischen Implikationen der abschließenden Geste siehe Teil V, 5.5.2.

<sup>301</sup> „Der Beginn ‚medias in res‘ bedeutet, daß die ‚natürliche‘ Chronologie der Ereignisse ‚künstlich‘ verändert wird[.]“ Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik*. (Anm. 230), S. 101.

<sup>302</sup> Karl Wagner: *Herr und Knecht* (Anm. 262), S. 177.

<sup>303</sup> Ebda.

mit auffallender Häufigkeit Erwartungen an den nächstfolgenden Abschnitt. Die verweisende Kraft der Schlusssätze verleiht ihnen einen proleptischen Charakter, zudem erscheinen sie rätselhaft pointiert. Hier einige Beispiele:

Und sie liebte ihn, aber der Räuber kam um Edith nicht herum. Stets stand sie hoch vor ihm, sie war ihm unerhört wert. Nun zu Rathenau. (IV, 20)

Doch nun mit Verlaub von einem Dienstmädchen und einem Kniekuß und von einem Buch, das in einem Chalet abgegeben wurde. (V, 24)

Die Frau Pfarrer träumte, indem sie ihre Tochter betrachtete und sich gestand, daß sie für den Räuber trotz seiner etwas seltsamen Art Sympathie fühlte, von einem inhaltreichen Idyll. Was ragen für Versunkenheiten hier empor? Aber da kommt schon wieder etwas Neues. (VI, 27)

Eine Ohrfeige steht uns nun bevor. Sie werden sofort erfahren, wo und wie. Ediths Hut lassen wir einstweilen fröhlich grün sein. (VIII, 37)

Kommt nun aber nicht wieder diese Wanda? Und besuchte er nicht auch um jene Zeit das Kunsthause? Umschließt denn nicht die Aare unsere Stadt, als Sorge sich der Strom um seine Geliebte? (X, 43)

Neben Edith fand er übrigens diese Julie hübsch. Doch nun entschieden einmal zu Edith. (XII,55)

Hier sind wir bei der Handarbeit angelangt. Diese wird den Stoff zum folgenden Kapitel bilden. Wie zittern mir heute früh die Hände und Beine bei nur oberflächlicher Vorstellung, ich müsse nun einen Ungezogenen vor sie hinführen? Vor wen? (XIII, 62)

Der Dichter blickte gedankenvoll zu Boden, als erstehe ein Gefüge von Erinnerungen wieder vor ihm auf. Der Räuber nahm dieses Dichters Sämtliches auf seinen Schoß, blätterte darin und sprach: „Wie freue ich mich“. Auch ich freue mich, und zwar auf den nächsten Abschnitt. (XIV, 67)

Einmal stieg er auf den Kirchturm und ließ sich gegen Entrichtung eines Taschengeldes die großen Glocken zeigen, die Sonntags in seine Stube hinabläuten. Ein Pfarrer lud ihn einmal zum Besteigen der Kanzel ein, und der Räuber nahm die Einladung an. (XIX, 86)

Die beiden letzten Sätze des XIX. Kapitels zeigen, wie nahe die beiden Episoden der Kirchturm- und der Kanzelbesteigung zueinander gerückt werden. Wenngleich sie sich ähneln, so unterscheidet sich der episodische Einschub der Kirchturmbesteigung deutlich von dem finalen Ereignis der Kanzelrede. Gerade die raum-zeitliche Kontiguität der beiden Ereignisse im engen Rahmen der Schlusssätze veranlasst ihre Unterscheidung.

Er wohnte jetzt plötzlich ganz woanders. Ob wir da aber nicht vorgreifen? Aber wenn auch? Was schadet das? So genau braucht das nicht genommen zu werden. (XX, 91)

Fühlt den nicht der Mensch nur im Verzweifeltsein sein Schönes? Seinen Wert? Aber vielleicht schieb' ich das noch etwas auf. Ich wäre zwar ziemlich gut im Zug. Aber ich traue mir zu, daß mich Unterbrechen nicht hindere, mich anknüpfend am selben Thema zu beschwingen. (XXI, 94)

Sie sprach das gedehnt, und ich meinerseits darf versichern, daß euch Selma noch in Erstaunen bringen wird. Sie hatte gleichsam etwas Exzentrisches. Der Oper bleiben

wir eingedenk, und von einem Stehen auf Zehenspitzen wird bei Gelegenheit die Rede sein. Nur ruhig. (XXIII, 97)

Wenn auch nicht alle Kapitel mit einer Vorausdeutung enden, so lässt sich für ihre Gestaltung doch ein bestimmtes „Schluss-Bewusstsein“<sup>304</sup> feststellen. Die Schlusssätze markieren eine Grenze, indem sie noch einmal die narrativen Kräfte sammeln, die Potenz möglicher Episoden erahnen lassen und so den Leser ermutigen, noch allerlei zu entdecken. Die Schlusssätze erinnern an Abschnitte eines Fortsetzungsromans. Die beschworene Spannung wird allerdings durch den unspektakulären Gehalt der angekündigten Episoden konterkariert. Die Variation auf den Schlussmodus erweist sich als offenes Spiel mit der vorgegebenen Länge und Form.

Das folgende Zitat reiht sich in die oben entworfene Auflistung der Kapitelenden. Es zeigt, wie eine Vielzahl von Ereignissen, von Tagen und Orten im Rahmen eines Spazierganges aufgerufen wird. Die weitschweifige Aussicht bedarf der Unterteilung. Für die Analyse der Verknüpfungstechniken ist es sehr aufschlussreich zu betrachten, wie innerhalb eines Satzes, also eines Spazierganges, immer wieder zum Sprung angesetzt wird:

*Einmal* auf einem Spaziergang, stellte sich der Räuber so vor, wie er in einem Auftrag, den ihm Edith gegeben habe, springe und springe und wie er zusammenbräche, und wie sie's sähe und nur so einen ganz klein wenig deswegen besorgt lächle, und er fand dies zum Bezaubern, und *ein anderes Mal* stellte er sich vor, wie er außer Landes gezogen sei, sich in unbekanntem Gegenden umherwerfe, durch fremde Straßen ziehe, fremde Türen öffne und mit fremden Menschen zu tun habe und nun an's weithintenzurückgelassene Land und an Edith denke, in einem fort, *und* an die Paläste der Liebe, die er so fromm aufbaute und die in lauter ehrlicher Neigung bestanden, aus lauter Herzensfreuden, *und* da ginge, ginge er nun *und* finde sich nicht mehr, aber vielleicht fände er's schön so, er unterstände sich nicht, es jetzt zu entscheiden. Wir kommen passenden Platzes noch ausdrücklich hierauf sorgsam zurück. (XXV, 107f., Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Das Zitat zeigt, wie im Rahmen eines einzigen Satzes, in der Aneinanderreihung verschiedener, kleinerer Episoden der Spaziergang in seinem weitreichenden Ausmaß nicht nur illustriert, sondern als unüberschaubar schönes Ereignis inszeniert wird. Das Spazieren als andauernder Zustand in Bewegung verdeutlicht die spezifische Vorstellung narrativen Fortschritts, wie er sich in der Poetologie des Räuber-Romans verwirklicht.<sup>305</sup> Es stehen in Folge die einleitenden Gesten und Phrasen im Vordergrund, mittels derer die Abschnitte in den Abschnitten von der Erzählinstanz aufgerufen werden.

---

<sup>304</sup> Karl Wagner: Herr und Knecht (Anm. 262), S. 181ff.

<sup>305</sup> Vgl. die Gegenläufigkeit von Bewegung und Stillstand bzw. Ruhe im Zustand des Traumes: „Dann geht alles und steht doch alles still und es [ist] wie Traum? Das Leben öffnet sich nur dem, der ihm traut.“ (R89)

„Einmal“ eröffnet den größeren Rahmen des Satzes, es verweist auf das Stattfinden des Spaziergangs selbst. „Und ein anderes Mal“ leitet ein, wie der Räuber „außer Landes zieht“ und der Fremde begegnet; die Vorstellung des Spaziergangs gewinnt an Größe und Länge. Anschließend imaginiert der Räuber wie er aus der Ferne zurückdenkt und während er nun „in einem fort“ „denkt“, also gedanklich weiter voranschreitet, verbleibt die sprachliche Realisierung auf der Stelle (dreimalige Aneinanderreihung der Konjunktion „und“), sie springt sanft auf und ab, sowohl in der gemächlichen Abwechslung von Hebung und Senkung als auch im Gleichklang der Wortenden: „und da ginge, ginge, [...] und finde [...], fände, [...] unterstände [...]“ Die Wiederholung der Konjunktion „und“ kontrastiert mit der Tonbeugung der Verben. Es scheint fast, als würde die in Bewegung geratene Tonbeugung im Gleichklang die Bedeutungsveränderung erzeugen und nicht umgekehrt.

Die Signalwirkung der Deiktika ist überaus bedeutsam. Ihr gehäufter Einsatz bewirkt, dass man sich plötzlich zu einer anderen Zeit, in einer anderen Umgebung oder bei einer anderen Figur befindet: *einst* (R17, 109 etc.), *damals* (R24, 29, 39, 50 etc.), *einmal*, *ein anderes Mal* (R10), *und dann* (R45), *neulich abends* (R129) etc. markieren eine Grenze, einen raum-zeitlichen Sprung. Das betreffende Signalwort versetzt den Leser in einen anderen Zusammenhang, in andere Umstände. Die dargebotene Begebenheit hört meist so unvermutet auf wie sie auch beginnt, sie ist ebenso kontingent wie der Abschnitt, der nächstgrößere Zusammenhang, in dem sie auftritt.

In der deutschen Sprache spielen Artikel eine große Rolle. Der Artikel bildet die Vorhut, er steht dem Substantiv voran. Er ist der unbedingte sprachliche Zeigefinger, der auf das folgende Wort verweist. In ihrem Verweischarakter sind die Artikel den Pronomina ähnlich, bei Relativpronomina kommt es sogar zu Idiosynkrasien (*der, der...* oder *die, die...*). In einer Sprache, in der selbst dem Unbestimmten noch ein Artikel vorgesehen ist, spezifiziert Walser das Unbestimmte mit großem sprachlichem Aufwand. Oftmals prallen bestimmte Artikel und Relativpronomen gleichlautend aufeinander und erzeugen ein Stottern, das korrekt ist. Das Umständliche, hier verdoppelte, ist das Elaborierte. Der „sprachgewandte[n] Räuber“ (R38) scheut diesen Mehraufwand nicht. Bei all seiner Bestimmtheit ist der Artikel allerdings leer. Deutlicher als bei den anderen Wortarten liegt seine Bedeutung in seiner grammatischen Funktion, in seiner Verweiskraft und eben nicht in der Vorstellung eines „außersprachlichen“ Referenten. Dementsprechend lässt auch Walser den sprachlichen Zeigefinger (gemäß der Funktion der Artikel) der eingeflochtenen Geschichten ins Leere zeigen. Sie haben, wie jede

Geschichte mit Hand und Fuß, ein Wo und Wann, denn die Sprache verweist darauf, doch gleichzeitig kann sie nicht auf mehr verweisen als auf die Tatsache ihrer Existenz. Die Konkretisierung zeigt letztlich ins Leere.<sup>306</sup> Die unermüdliche Spezifizierung der Umstände erschöpft sich in der Deixis der vorgeschriebenen Wortart. Es folgen einige Beispiele, in welchen Adverbien die Funktion dieses grammatischen Zeigefingers im Sinn einer Rahmung der zu schildernden Ereignisse übernehmen:

Einige behaupteten, *da und dort* lebten fünf Jünglinge, die ihn als ihren Papa reklamierten. (R45, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Und dann sind ja unseres Wissens weder Nachteile noch Vorteile von Beharrlichkeit umgeben, vielmehr hören sie *dann und dann und dort und dort* auf zu wirken. (R38).

Eine Frau, die eine Dame sein will [...] vergnüge sich *da oder dort*, lebe in heiterer und geistreicher Gesellschaft[.] (R119)

Sie ließ *dann und wann* einen angebissenen Apfel liegen, den er nachher gehorsam fertig aß. (R34)

Wie auch für die Situierung der übergeordneten Erzählebenen im Roman *Der Gehülfe* gilt, „daß sie keine Deixis aufweist, die sich von jener der dargestellten Geschichte ein für allemal abheben ließe“<sup>307</sup>, so ist auch das Hier und Jetzt der Erzählinstanz des Räuber-Romans nicht genau festgelegt. Wenn die Erzählstimme gegen Ende des Romans auf ein Konzert verweist, das „während der Abfassung dieser Blätter verpasst werden [musste]“ (R144), so werden in diesem zeitlichen Verweis Erzählzeit und erzählte Zeit demonstrativ in ein kongruentes Verhältnis gezwungen. Dauer bekommt Gestalt und wird als Prozess greifbar. Durch den Verweis auf die beanspruchte Zeit, genauer auf das Versäumnis, geraten der Prozess des Schreibens und der Prozess des Lesens in ein besonderes Nahverhältnis.

### 3.4.2. Inhaltliche Verknüpfung

Als inhaltliche Verknüpfung werden hier über die einzelnen Kapitel verstreute Motive verstanden, die über die Grenzen des Räuber-Romans hinausreichen und mit anderen, früheren Texte Robert Walsers korrespondieren. Ich beschränke mich in Folge auf das Kind und auf den Dichter von Beruf.

---

<sup>306</sup> „Die werte Person, deren Bekanntschaft Sie machen möchten, ist nicht hier“, sprach der Pfarrer; „wer aber sind Sie, wenn Sie die Frage erlauben?“ [...] „Ich heiße“, sagte ich, „*so und so* und bin *das und das*. Sie können mich als Studenten ansehen, der Studien halber in der Welt herumläuft.“ [...] [Und] indem ich die Leute, die mich aufmerksam, doch voll Güte vom Kopf bis zu den Füßen musterten, um Entschuldigung bat, grüßte ich sie und zog weiter.“ Robert Walser: Das Pfarrhaus. GW III, S. 61., Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.

<sup>307</sup> Karl Wagner: Herr und Knecht (Anm. 262), S. 171.

### 3.4.2.1. Das Kind und der Knabe

Das Kind und der Knabe im erwachsenen Menschen, davon abgeleitet das Kindliche und das Knabenhafte als Qualität und Charaktereigenschaft, sind wiederkehrende Motive, welche die Schriften Robert Walsers thematisch verklammern.<sup>308</sup> Die Erforschung des Kindlichen als Motiv und dessen Konsequenzen für die Poetologie der Texte kann an dieser Stelle nicht in jenem umfangreichen Maß erfolgen, wie es das Thema und seine reiche Textgrundlage verlangen würden. Darum bleiben meine Ausführungen zunächst auf das Kindliche im Räuber beschränkt.<sup>309</sup>

Der Räuber ist beides, sowohl Kind als auch Knabe. Das Knabengesicht ist das buchstäblich dem Aquarell entlehene Bild. Es ist gebannte Vergangenheit und bewegte Erinnerung, die Aufhebung eines früheren Zustands in der flexiblen Bewegung im Jetzt der Lektüre. Der Aufruf zum „Jetztzeitstil“ (R73), der fast einem Bekenntnis gleicht, vollzieht den Sprung der Aufmerksamkeit zum narrativen Geschehen selbst, d.h., er aktualisiert den Bezug zum momentanen narrativen Fortgang des Geschehens. Er weitet den Moment auf ein unüberschaubares Ausmaß, hilft dem bereits Vergangenen, zum Beispiel dem Kindlichen, die Zeitgebundenheit abzustreifen und erhebt es zu einer Qualität im Jetzt. Das Kind, das Kindliche oder Kindische ist der andauernde, überzeitliche Zustand im Räuber, eine besondere poetische Qualität und Gegenwärtigkeit. Der Ausdruck „Knabengesicht“ oder „Kindsgesicht“ verdeutlicht, dass das Kindliche in der Räuber-Figur keine rein innerliche Qualität ist, sondern dass es sich als Charaktereigenschaft auf das ‚Äußere‘ überträgt und auch die Fremdwahrnehmung bestimmt. Frau von Hochberg erkennt das „Knabengesicht“ (R147) des Räubers und auch der junge Herr Meier entgegnet ihm einmal auf seine Klage, dass ihm alle Menschen helfen wollen: „Das kommt, weil du ein Kindsgesicht hast.“ (R31) Als Bezeichnung steht das knabenhafte Antlitz also mit dem Vorwurf des Unvernünftigen, des Trotzes und der Unbelehrbarkeit in Verbindung, das in der Umgebung des Räubers eine erzieherische Hinwendung provoziert. Das Knabengesicht, das dem Verhalten des Räubers entspricht, steht offenbar in Kontrast zu seinem tatsächlichen Alter und den gesellschaftlichen Erwartungen, die daran gebunden sind.

---

<sup>308</sup> Davide Giuriato: Robert Walsers Kinder (Anm. 34).

<sup>309</sup> Für die poetologischen Implikationen der Kind-Motivik siehe auch Teil IV, 4.4 *Modus des Als-Ob*.

Das Kind im Räuber meint alles das, was der gewöhnliche Erwachsene auf seinem Weg, ein guter und braver Bürger zu werden, hinter sich lässt – und von dem er vielleicht sogar vergisst, dass es einmal ein Teil von ihm gewesen ist. Das kindliche Dasein ist von bestimmten „Erwachsenenpflichten“ befreit, aber es ist doch bestimmten Einschränkungen und auch Sanktionen unterworfen. Zudem gilt der Räuber als Junggeselle und widersetzt sich somit einer binären, auf Paarbildung gerichteten Verortung im gesellschaftlichen Gefüge.<sup>310</sup> Mit Blick auf die Besserungsrede kann man folgern, dass vielleicht gar die erzieherisch motivierte Hinwendung den Räuber erst zum Kind macht. Das Kindliche wäre somit eine Reaktion des Räubers auf die normierenden Ansprüche der Mitbürger, deren Maßregelungen wie eine großangelegte Erziehungsaktion auf ihn eindringen. Im Räuber-Roman ist die Schule jene Institution, die eine geordnete Einstimmung und Vorbereitung auf das Leben zum Ziel hat<sup>311</sup>, dabei aber – so die Erzählinstanz – in seiner Aufgabe versagt, ins Lächerliche abfällt, denn das Leben (als Figur, als Allegorie) duldet auf diesem Gebiet keine Konkurrenz.<sup>312</sup>

Das Kindhafte ist im Räuber-Roman vielfach ein Synonym für das Einfache, für das Anfängliche und Unverbrauchte, das dem Komplexen und gewollt Elaborierten als das Erstrebenswertere gegenübersteht. Robert Walser aktualisiert in diesem Motiv einerseits den Mythos vom unschuldigen Kind, konfrontiert diesen aber zugleich mit dem Begehren. Diese widersetzliche Bewegung im Motiv des Kindlichen findet Ausdruck in der Liebe des Räubers zu Edith. Sogar die reinste Form der unschuldigsten (als „kindlich“ apostrophierte) Liebe (R67) kann sich im Rahmen der gesellschaftlich normierten Umstände schuldig machen. Ein beträchtlicher Teil des Romans handelt von der Erforschung eben jener Schuld der unschuldigen Liebe.<sup>313</sup> Die folgenden zwei Zitate richten sich an Edith und reflektieren den Anfang einer vorsichtig in Gang kommenden Liebe, wobei die Behutsamkeit dieser ersten „Gehversuche“ durch die Metaphorik des Kindlichen versinnbildlicht und poetisiert wird. Es spricht die Erzählinstanz:

Aber warum sprachest du auf's Rosenbouquet hin nicht eine Silbe mit ihm? Das ging ihm kolossal nah. Er fand hierauf lange nicht den richtigen Schlaf, und Kinder haben doch so sehr nötig, daß sie eines gesunden Schlafes genießen. (R65)

---

<sup>310</sup> Zur sozialen Geschlechterordnung und ihrer Rollenverteilung vgl. Marianne Schuller: Junggesellen. Zu einer Textfigur bei Keller und Walser. In: Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser. Hg. von Ursula Amrein, Wolfram Groddeck und Karl Wagner. Zürich: Chronos 2012, S. 83-93, S. 91f.

<sup>311</sup> Die Prägung der Person durch die Schule; Schule als Sozialisationsinstanz. Teil I, 1.2.3 *Leistungsstreben und Genügsamkeit*. Helmut Fend: Theorie der Schule. (Anm. 126), S. 83.

<sup>312</sup> Exkurs Schule-Leben (R88ff.): „Wir meinen, es sei ungefähr so: Was man Schule nennt, hat vom Geist der Schule zugunsten des Geistes des Lebens abgesehen.“ (R88).

<sup>313</sup> Siehe die Kanzelrede, Teil V, 5.4. *Rauben als dreistelliger Akt*.

Übrigens hat ja der Räuber, was er braucht. Er sagte mir, daß ihm um's Herz sei, als habest du ihm das Gehen beigebracht, das er vorher noch nicht so gut verstanden habe. Hier haben wir schon wieder so eine Anspielung auf's Kindhafte. (R67)

Die zahlreichen Anspielungen „aufs Kindhafte“, also sein Lachen, seine Unberechenbarkeit, seine Auffälligkeit in Aussehen und Haltung, meinen nicht so sehr etwas Naives, gar Dummes, sondern eher eine besondere Art der Unangepasstheit, etwas, das sich einer letzten Kategorisierung oder „Etikettierung“ (2.4) entzieht und ganz und gar nicht in das vorgefertigte Idealbild eines gewöhnlichen Erwachsenen passt. Das „Vorbildliche“ ist zugleich auch das Normierte, das dem Kind zur Orientierung vorgehalten wird und dem es sich anzugleichen hat. Nun ist aber das Bild wie auch das Vorbild in der Logik des Räuber-Romans ein starrer Zustand und alle motivisch-poetologischen Kräfte sind darauf gerichtet, diese Erstarrung aufzulösen und in Bewegung zu bringen. Das Vorbildliche ist das Müde, Langweilige, Langsame: „Keiner mag gern das Heiligtum des andern sein, da er sonst ja ein Bild sein müßte. Vorbildlich sein ist ja doch denkbar langweilig.“ (R67) Vor allem Edith, aber auch die anderen vom Räuber angebeteten „Kaiserinnen seiner Phantasie“ (R21) geraten durch die Verehrung in diesen Erstarrungszustand, aus dem sie aber die Erzählinstanz durch Hinwendung und Ansprache „erlöst“, indem sie die Damen in ihrer Vorbildlichkeit herausfordert. Das Kind im Räuber widersetzt sich dem aufoktroierten Vorbild, also der gesellschaftlichen Norm und der Fixierung von außen, indem ihm das Werden das Höchste ist. Das Unfertige und das Fragmentarische halten in Bewegung und gewährleisten einen dynamischen Zustand des fortwährenden Strebens nach Vervollkommenung.<sup>314</sup> Was von manchen Stimmen als kindisch abgetan wird, bildet für andere (wie etwa die Erzählinstanz oder Frau von Hochberg) eine Eigenschaft, die dem Räuber besondere Originalität und Ungewöhnlichkeit verleiht und ihn zum Ärgernis seiner Mitmenschen zu eben dem macht, was er ist. Das Kind ist kein Teil der Erwachsenenwelt, sondern wird durch deren Hinwendung und Fürsorge in das gesellschaftliche Ganze integriert. Auch der Räuber empfindet den Umstand seiner Verfolgung als Zeichen besonderer Aufmerksamkeit und Hinwendung (R50). Die Kehrseite dieser genau bemessenen und berechneten Fürsorge

---

<sup>314</sup> „Ja, es gibt noch aufwachsende Menschen, die nicht im Handumdrehen mit einer entsetzeneinflößenden Geschwindigkeit mit ihrem Innen- und Außenleben fertig werden, als wären Menschen bloß Semmeln, die man in fünf Minuten herstellt und hierauf verkauft, damit sie verbraucht werden. Es gibt gottlob noch Zweifler und solche, die zu zaudern den Drang haben. Als wenn jeder Zupackende, Einsackende, Ansprüchemachende uns ein Vorbild und dem Land, dem er angehört, ein guter Mitbürger wäre. Eben gerade nicht! Und Unfertige sind fertiger als Fertige, und Unbrauchbare oft viel brauchbarer als Brauchbare, und im übrigen braucht nicht jedes und alles sogleich oder in aller kürzester Frist zum Gebrauch vorhanden zu sein.“ (R58).

degradiert das Kind zu einer „rührend-nebensächliche[n]“, „gesellschaftlichen Unbedeutendheit“, wie es jene „Frau im Winter“ dem Räuber gegenüber feststellte (R81). Der Räuber unterläuft in seinem Umgang mit dem Kind diese exklusive Auffassung, denn er lässt allem und jedem – dem Großen wie dem Kleinen, den Großen wie auch den Kleinen – dieselbe unbemessene und unberechnende Aufmerksamkeit zugutekommen. Jene „Frau im Winter“ empört sich über diese Grenzen-nivellierenden Umgangsformen des Räubers:

Läßt so ein Kind, das doch eine gesellschaftliche Unbedeutendheit darstellt, etwas fallen, so springen Sie vom Platz und von der Unterhaltung, in [die] Sie mit irgendwem vertieft sind, auf, um das Fallengelassene mit einer Flinkheit aufzuheben, die uns in Erstaunen versetzt, die wir das mitansehen. Man glaubt, es sei ganz unmöglich, Sie, durch das Glas solcher Aufführung angeschaut, mit Bestimmtheit zu beurteilen. (R81)

Als „Unbedeutendheit“ steht das Kind zwar noch nicht außerhalb der Gesellschaft, wohl aber an ihrem unteren Ende.<sup>315</sup> Dem Kind wird ein bestimmtes Maß an Unangepasstheit zugestanden, eben seiner Kindlichkeit entsprechend, denn es ist noch in Ausbildung, es muss das Leben nach Auffassung der Erwachsenen erst kennen lernen. Darum schickt man es in die Schule. Jene, die denken, das Leben zu kennen, sind für den Räuber eine beliebte Angriffsfläche. Unter den Erwachsenen herrscht eine Art von moralisierendem Erfahrungswissen, das dem Räuber zufolge nichts taugt, denn es rechnet damit, alles schon gesehen zu haben, um das Ungesehene in die richtige Ordnung zu bringen. Das Kind hingegen genießt in seinem Sehen und Wahrnehmen das Privileg der Unverbrauchtheit. Ihm kann Überraschung und Verwunderung zu Teil werden. Es begegnet dem Rätselhaften mit Abenteuerlust, denn es erscheint als bewundernswert und anregend. In der spielerischen Erkundung und Anverwandlung der Welt tritt das Kind in die Nähe zum Genie. Auch das künstlerische Genie gerät in Opposition zu Norm und Konvention. Seine Abweichung wird allerdings sanktioniert; der nicht anerkannte Künstler gilt schnell als wahnsinnig, er ist nicht mehr Kind, sondern Narr. Der schöpferische Geist des Kindes bringt es in die Nähe zum Künstler.<sup>316</sup> Wer der

---

<sup>315</sup> Vgl. auch das Mädchen Silvie in „Der Gehülfe“. Robert Walser: GW, Bd. V.

<sup>316</sup> Eugenie Schwarzwald, die Begründerin der reformpädagogischen Schwarzwald-Schulen in Wien, beschreibt in ihrem Artikel zur schöpferischen Erziehung den neuartigen, philanthropisch geprägten Umgang mit Kindern wie folgt: „Jeder Mensch, der mit Erziehung zu tun hat, weiß, wie genial, liebenswert und liebenswürdig diese Wesen sind. Umso erstaunlicher ist die Verknöcherung und Bewegungsarmut der Erwachsenen. Über diese schreckenserregende Tatsache pflegen wir uns aber keine Gedanken zu machen. Im Gegenteil: Der Prozess, der da vor sich gegangen ist, wird Erziehung genannt. Und ist der Spiritus zum Teufel gegangen, so heißt das zurückbleibende Phlegma ‚Reife‘. Alle Erwachsenen werden ungenialisch. Was ist da zu machen? Man muß ein Kind bleiben. Wer aber bleibt immer ein Kind? Der schöpferische

Konvention gemäß alles Ungenialische und Unvoreingenommene hinter sich gelassen hat, ist bereit, seinen fixen Platz in der Gesellschaft zu suchen. Das höchste Maß an Anpasstheit verkörpert im Räuber-Roman die Berufsgruppe der Staatsdiener, der Beamten und der Offiziere. Sie zeichnen sich dadurch aus, höchst unoriginell zu sein, mithin mittelmäßig. Übrigens wird auch der Räuber von der Erzählinstanz als „Staatschreiberssohn“ bezeichnet (R27). Ärzte<sup>317</sup> und allen voran die Offiziere genießen höchstes gesellschaftliches Ansehen. Fräulein Selma zum Beispiel schwärmt für einen Offizier (R123), der allerdings außerhalb ihrer sozialen Reichweite liegt. Offiziere, die gegen die hohen Auflagen verstoßen, die ihre Ehrbarkeit und ihren besonderen Rang gewährleisten, ärgern Erzählinstanz und Räuber, der gelegentlich dazu veranlasst wird, aufzubegehren (R123). Als sich der Räuber einmal von einer Gruppe von Offizieren provoziert fühlt, kündigt die Erzählinstanz an, ihn im Fall einer Rebellion handgreiflich zu unterstützen. Dieser Schulterschluss von Er und Ich bildet in solcher Konkretheit eine Rarität (R127).

Weitere Feindbilder der Kinder sind die Autofahrer, die den Protagonisten des Prosastücks *Der Spaziergang*<sup>318</sup> bewegen, folgende „kurze, aber ernste Rede“ zu halten:

„Kinder sind himmlisch, weil sie immer wie in einer Art von Himmel sind. Wenn sie älter werden, so schwindet ihnen der Himmel. Sie fallen dann aus der Kindlichkeit in das trockene, langweilige, berechnende Wesen und in die nutzhaften, hochanständigen Anschauungen der Erwachsenen. Für Kinder von armen Leuten ist die sommerliche Landstraße wie ein Spielzimmer. Wo sollen sie sonst sein, da ihnen die Gärten eigennützig versperrt sind? Wehe daherfahrenden Automobilen, die kalt und böse in das Kinderspiel, in den kindlichen Himmel hineinfahren, kleine, unschuldige, menschliche Wesen in Gefahr bringen, zermalmt zu werden. Den schrecklichen Gedanken, daß ein Kind von solch plumpen Triumphwagen tatsächlich überfahren wird, will ich von mir werfen, da mich sonst der Zorn zu groben Ausdrücken verleitet, womit man ja bekanntlich nie viel ausrichtet.“

Leuten, die in sausendem Automobil sitzen, zeige ich stets ein hartes Gesicht.<sup>319</sup>

Als Spaziergänger befindet sich der Protagonist auf derselben Landstraße, auf der die Kinder spielen. Er beobachtet „Kinderauftritt[e]“ im kleinen „Alltag- oder Landstraßentheater“ zu einer Zeit, wo andere fleißig schufteten und arbeiten.<sup>320</sup> Die Zeiteinteilung der Walserschen Protagonisten deckt sich also mit jener der Kinder. Im Räuber-Roman hat sich das Verhältnis von Fußgängern und Autofahrern umgekehrt, die Materie hat allerdings nicht an Ärgerlichkeit eingebüßt. Der Zorn über die

---

Geist, der Künstler.“ Zitiert nach Alice Herdan-Zuckmayer: Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 31.

<sup>317</sup> Der Lebensweg von zwei Schulkameraden des Räubers (R101-104).

<sup>318</sup> Robert Walser: Der Spaziergang. GW, Bd. III, S.209-277.

<sup>319</sup> Ebda., S. 221.

<sup>320</sup> Ebda., S. 220.

Schutzlosigkeit der Gefährdeten ist zusammen mit den kleinen Wesen groß geworden und ist in eine Art von Frechheit umgeschlagen, die nun ihrerseits die Autofahrer vor den Kopf stößt: „Wurstigkeit, Schnuppigkeit von Fußgängern auf Straßen irritiert Automobilisten“, heißt es im Räuber-Roman (R12).

Das Kind im Räuber ist Träger der Widersprüchlichkeit seiner Wesenszüge. Im Attribut des Kindlichen treffen verschiedene Oppositionen, nämlich Erfahrung und Unwissenheit, Anpassung und Ungehorsam, Folgsamkeit und Trotz aufeinander und lassen den Räuber als einen so hochgradig Ungewöhnlichen erscheinen, dass er für manche sogar als charakterlos gilt (R96, 114).

Eine wichtige Opposition im räuberischen Kindlichen betrifft das Verhältnis von Gesundheit und Krankheit im erwachsenen aber als „kindlich“ geltenden Charakter. Sie und wurde im motivischen Umfeld des Genies bereits angedeutet. Das Lachen und die Kindlichkeit formen unter den Vorzeichen einer unterstellten Unzurechnungsfähigkeit ein dichtes Bezugssystem, das auf einen zentralen Intertext verweist, nämlich auf Fjodor Dostojewskijs Roman *Der Idiot*<sup>321</sup>. Das XII. Kapitel des Räuber-Romans (R51-55) kann als direkte intertextuelle Anspielung gelesen werden.<sup>322</sup> Die bekannte Vorlage konfrontiert den räuberischen Text und dessen räuberischen Protagonisten sehr unsanft mit der Signalwirkung seines namhaften Titels. Das XII. Kapitel beginnt abrupt: „Idiot“, zischte sie ihn an. Wie die innerlich sicher um ihn litt, die ihm eine solche offensivliche Grobheit sagte.“ (R51) Das Wort „Idiot“ springt gleichsam aus dem einleitenden Zitat in die Titelposition zurück, aus der es ursprünglich entnommen wurde. In Folge wird das Signalwort noch drei weitere Male erwähnt, bis schließlich in einer längeren Passage inhaltlich-motivische dem Intertext nachgerückt wird.

Dieses Kind! Wurde er wegen seiner Kindlichkeit verfolgt? Gönnte man sie ihm etwa nicht? Das ist wohl möglich. Und dann ist folgendes im Auge zu behalten: Er kam um ‚jene Zeit‘ sicher krank in unsere Stadt, voll seltsamer Unausgeglichenheit, Unruhe. Es plagten ihn da sozusagen gewisse innere Stimmen. Kam er zu uns, um zu gesunden, um sich in einen heiteren, zufriedenen Mitbürger umzuwandeln? Jedenfalls litt er dazumal an Anfällen, die darin bestanden, daß ihm ‚alles‘ verleidn wollte. Er war ziemlich lang nachher noch ungemein mißtrauisch. Glaubte sich verfolgt. Nun, das wurde er ja in der Tat, aber nach und nach lernte er – wieder lachen. Eine ziemlich

---

<sup>321</sup> Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot* (Anm. 184). Jochen Greven bemerkt zum Prosastück *Rodja* (GW, Bd. IX, S. 219-221): „1924/25 finden sich verschiedene Anzeichen für eine intensive Dostojewski-Lektüre Walsers.“ Er nennt zudem die Texte *Der Idiot von Dostojewski* (GW, Bd. III, S. 346f.) und die *Dostojewski-Glossen* (GW, Bd. X, S. 464-466).

<sup>322</sup> Michel Cadot: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij. (Anm. 185). Der Aufsatz erforscht die intertextuellen Bezüge auch für den Räuber-Roman, nennt allerdings die hier erläuterten Stellen nicht: hier das gesamte XII. Kapitel. Zudem das Fieber (R28f.), das Kindliche (3.4.2.1), das Lachen (2.3.1), der Themenkomplex von Krankheit und Gesundheit sowie der Gruß (5.3.1). Peter Utz: Die Kalligrafie des „Idioten“ (Anm. 214), S. 109.

umfangreiche Zeit lang hatte er nämlich gar nicht mehr lachen können. Lachte er dafür etwa heute zu viel? Das wohl nicht. (R51f.)

Die bereits genannten Motive der Verfolgung (die Ungewöhnlichkeit und das befremdliche Verhalten) werden in diesem Zitat mit Eigenschaften des „Idioten“, des Protagonisten, Fürsten Myschkin, zusammengeführt. Irritation schlägt nun in Idiotie und Krankheit um. Die „inneren Stimmen“ (R52) – bis hier her könnte noch die Verinnerlichung der erzieherischen Diskurse in Form der Besserungsreden gemeint sein – erfahren durch die intertextuelle Referenz eine Bedeutungserweiterung und gelten nun auch als Symptome von Halluzinationen, die wiederum auf die Tatsache der Verfolgung zurückwirken. Neben dem Kindlichen fungiert als das verbindende Dritte das Lachen, das sowohl dem Fürsten Myschkin als auch dem Räuber als Verstoß gegen die Norm und als Ausdruck ihrer Andersartigkeit gewertet wird und das im Fall des Fürsten von dessen Umfeld als eindeutiges Symptom seiner Krankheit gelesen wird. Durch die intertextuelle Referenz überträgt sich dieser Krankheitsdiskurs auf den Räuber.

Originalität, Genialität und Unangepasstheit als Produkte der kindlichen Widersprüchlichkeit geraten schnell ins Abseits der geltenden Normen und ihrer diskursgenerierenden Fürsprecher. Während Bezeichnungen, wie „Kind“ oder Attribute, „kindlich“ oder „kindisch“ die besagte Person zwar tadeln und ihre Unangepasstheit in der Erwachsenenwelt konstatieren, so bleibt das Kind noch ein gesunder Teil der Gesellschaft. Die Unangepasstheit des Kindes wird geduldet. Der Idiot allerdings fällt aus den Normen des gesellschaftlichen Lebens so weit heraus, dass er nur noch in pathologischer Form seinen Platz gleichzeitig ab- wie auch zugesprochen bekommt: Der Kranke findet seinen „angemessenen“ Platz außerhalb in einer entsprechenden Anstalt; um ihn auszuschließen, muss man ihn einsperren. Die inkludierende Macht der Verneinung verurteilt die unangepasste Originalität zum krankhaften Wahn. Sie lässt die Worte des Kranken als Ausdruck des Krankhaften bestehen, nimmt ihnen aber die Ernsthaftigkeit. Der Räuber-Roman, vor allem sein Schlusssatz, versucht für den Räuber diese fortwährend in Abrede gestellte Ernsthaftigkeit zurückzuerobern, zumindest soll ihm Gehör verschafft werden. Die Rückeroberung der Ernsthaftigkeit bedeutet auch, den Gruß zu beanspruchen und für sich geltend zu machen.<sup>323</sup>

Leider muss an dieser Stelle auf einen genaueren Vergleich zwischen dem Räuber und dem Fürsten Myschkin verzichtet werden. Ich möchte aber einen Teil des Textes *Der*

---

<sup>323</sup> Vgl. Die Episode um Marie und den Fürsten Myschkin in der Schweiz. Er gibt ihr acht Franken, S.103, Die Kinder grüßen sie wieder, S.104. In: Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot* (Anm. 213), S. 98-112 (Kap. VI).

*Idiot von Dostojewskij* zitieren, der die Bedeutsamkeit der intertextuellen Anspielung belegt und den Fokus dieser Arbeit auf einen anderen Aspekt verlagert. Gemeint ist die Verstrickung des schreibenden Ichs und lesenden Ichs im selbst erschaffenen Imago der Romanfigur.

Mir läuft der Inhalt von Dostojewskis „Idiot“ nach. Schoßhündchen interessieren mich sehr. Ich suche nichts so lebhaft wie eine Aglaia. Leider nähme die aber einen andern. Unvergeßlich bleibt mir Marie. Blieb ich nicht schon früh innig einmal vor einem Esel stehen? Wer stellt mich einer Generalin Epantschin vor? Auch über mich wunderten sich schon Kammerdiener. Fraglich bliebe, ob ich so hübsch schriebe, wie der Sproß des Hauses Myschkin und ob ich Millionen erbe. Prächtig wär's, von einer Schönen ins Vertrauen gezogen zu werden. Warum sah ich noch kein Kaufmannshaus wie das Rogoschinsche? Weshalb leid' ich nicht an krampfhaften Anfällen? Der Idiot war schwächlich, rief nur geringen Eindruck hervor. Ein guter Junge, vor dem eines Abends die Halbweltdame kniete. Ich erwarte bestimmt etwas Ähnliches. [...] Ich bin absolut nicht idiotisch, vielmehr für alles Vernünftige empfänglich; bedaure kein Romanheld zu sein. Solcher Rolle bin ich nicht gewachsen, lese bisweilen nur etwas viel.<sup>324</sup>

Das Ich begnügt sich hier noch mit seinem Platz im Text. Wenngleich es bedauert, selbst kein Romanheld zu sein, so vollzieht sich seine Formgebung im Vergleich mit den Figuren des bewunderten Romans, d.h., es hat sich diese Formgebung im Moment des Bedauerns bereits vollzogen. Die Abgrenzung behauptet sich durch die einnehmende Kraft der beschworenen Ähnlichkeiten hindurch. Das Ich stellt sich neben die Figuren seiner Lektüre. Peter Utz spricht in diesem Zusammenhang von einer „theatralischen Mimikry, die sich dann doch in identifikatorische Nähe verwandelt“.<sup>325</sup> In dem Satz „Ich erwarte bestimmt etwas Ähnliches“ (R251) zeigt diese Poetik des Vergleichs ihren performativen Charakter: Das Ich der Glosse fordert die Inhalte seiner Lektüre heraus, konfrontiert sie so lange mit Ähnlichkeiten, bis ihnen nichts Fiktives mehr eignet. Die Bewunderung des Ichs sieht nur noch ihre Besonderheit. Das Ich ist nicht Patiens, sondern Agens seiner Erwartungen; es ist bereits Teil des fremden Figuren-Kosmos und provoziert die Ähnlichkeiten, indem es fragt, ob sie nicht bereits schon der Fall sind. Die syntaktische Rolle der „Bestimmtheit“ gerät hierbei ins Schwanken, denn seine adverbiale Anwendung vergewissert nicht nur die Erwartung des Ähnlichen, sondern „bestimmt“ in gewisser Weise das Ähnliche selbst. Das im vergleichenden Modus gewonnene Ähnliche wird mit ziemlicher Sicherheit vielstimmige Antworten auf die rhetorischen Fragen des Ichs bereithalten. Und vielleicht bilden diese Stimmen in Summe sogar einen Roman.

---

<sup>324</sup> Robert Walser: *Der Idiot von Dostojewski*. GW, Bd. III, S. 346f.

<sup>325</sup> Peter Utz: *Die Kalligrafie des „Idioten“* (Anm. 214), S. 114, 116.

### 3.4.2.2. Wer kann ein Dichter von Beruf sein? Ich oder Er?

Ein letztes Mal soll das zwiespältige Verhältnis von Erzählinstanz und Erzählgegenstand, von Autor und Räuber, also Ich und Er, aufgegriffen werden, bevor im nächsten Teil eben jene Ebene genauer betrachtet wird, die diese brüchige Verbindung stiftet und bewahrt, nämlich der Text und seine Sprache.<sup>326</sup> Verkompliziert wird das Verhältnis von Autor und Räuber nicht nur dadurch, dass der Räuber sich stellenweise als Autor zu erkennen gibt (wie zum Beispiel im Fall der behaupteten Mitautorenschaft, R134, 150), sondern auch durch den Umstand, dass sich im Rahmen der Interpretation eine andere Art von Wirklichkeit zwischen diese beiden Instanzen drängt, nämlich die historische Wirklichkeit des Schriftstellers Robert Walser. Die Autoren-Rolle wird somit dreifach beansprucht. Überschattet wird diese Konstellation von der Frage, wer denn nun eigentlich eher Robert Walser in dem Roman sei: Er oder doch Ich.

Ich werde auf diese Frage am Ende des Abschnitts zurückkommen, doch zuerst möchte ich noch einmal auf die Bewegungen in dem Text *Der Idiot von Dostojewskij* verweisen, auf das Bedauern des Ichs, kein Romanheld zu sein, das sich am Ende durch die Glosse und mittels der inkludierenden Kraft des Vergleichs in die fremde Figurenlandschaft eingeschrieben sowie umgekehrt die Figuren in sein Leben gezogen hat. Die Wirklichkeit der Glosse als Text bewahrt Realität und Fiktion. Indem sie die Fiktion der Geschichte als Realität der Lektüre ernst nimmt, stellt sie das Ich und die Figuren auf dieselbe ontologische Stufe. Zu Beginn steht nur das Ich als ein lesendes Ich, das sich auf die Suche nach den durch die Lektüre gewonnenen Figuren begibt. Der Inhalt des Romans *Der Idiot* wird im ersten Satz der Glosse personifiziert (er *läuft*) und begegnet dem Leser, der ihn wiederum als Schreibender auf Papier fixiert und ihm in der Paraphrase eine neue Form verleiht. Das Gelesene wird dem schreibenden Ich zur neuartigen Realität. Es sucht in seiner näheren Umgebung nach den fiktiven Figuren, um ihrer teilhaftig zu werden. Erst die Verschriftlichung der Suche ermöglicht es ihm, von der Rolle des Rezipienten in die eines Protagonisten überzutreten. Der Inhalt hat den Lesenden nun eingeholt und führt in jene Verwobenheit von Fiktion und Wirklichkeit im Text, wo Er und Ich als verschiedene Wahrnehmungsinstanzen nur noch mittels eigens artikulierter Abgrenzung durch den Text nachvollzogen werden können. Das lesende Ich wünscht sich so lange, es könnte Er (der Räuber) sein oder es könnte „ihr“ (der Generalin

---

<sup>326</sup> Zur „Verschränkung und Separierung von Ich und Er“ im Räuber-Roman vgl. Thomas Bürgi-Michaud,: Robert Walsers „mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück“ (Anm. 4), S. 196, 200f.

Epantschin, ihrer Tochter etc.) begegnen, bis ihm in der literarisierten Verschriftlichung dieses Begehrens die Metamorphose gelingt. Ebenso erscheint die Frage, wo Er endet und Ich beginnt – also jene Frage, die den Biographismus in der Walser-Forschung bedingt – als eine, die weniger aus der Biographie des Autors als aus der Poetologie der Texte heraus zu beantworten ist. Der Text konstituiert die Stabilität dieser Grenze zwischen zwei Pronomen, die wie zwei verschiedene Kostüme auf zwei verschiedene Rollen verweisen.

Die Frage der Grenzziehung zwischen den Figuren wird also durch die deiktische Qualität der Pronomina gleichsam dramatisiert. Sie verweisen auf eine Figur, die über keinen Namen verfügt und deren Grenzen darum ebenso ungesichert sind wie die Bezeichnungen, die man ihr notgedrungen im Umgang zukommen lässt. Es sind also einmal mehr die Umstände,<sup>327</sup> die im leeren Pronomen eine bestimmte Gestalt verwirklicht sehen wollen. Auch das folgende Zitat verdeutlicht, wie die sprachliche Umgebung, der Kontext, eine bestimmte *Konstellation* den Protagonisten anregt zu erwägen, welcher Grad an Fiktionalisierung seinem Unterfangen zuträglicher sei:

Als etwas Bedeutsames erschienen ihm seine Beziehungen zu einem Töchterchen, die ihr Röckchen schüttelte und dem Tageslicht erlaubte, ihr Haar zu küssen. Genannte Angebahrtheit bestand darin, daß er sie anschaute und sie ihn für einfältig hielt, was eine Konstellation sein mochte, die ihn bewog, zu erwägen, was vorteilhafter sei: eine Romanfigur in Person zu sein oder sie schriftstellerisch zu realisieren.<sup>328</sup>

Die Trennung der Sphären von Literatur und Leben basiert hier auf einer bewussten Entscheidung, doch die Akteure beider Sphären sind prinzipiell austauschbar. Eine bestimmte „Konstellation“ bewog das Ich zu erwägen, „was vorteilhafter sei“ – Es sind die Umstände, die den ontologischen Status eines Protagonisten bestimmen. Diese Verknüpfung von Leben und Literatur sowie die prinzipielle Empfänglichkeit beider Seiten für einander im poetologischen Konzept, die ein wahlweises Umschlagen und einen potenziellen Wechsel ermöglichen, bewirken somit, dass das Ich des Räuber-Romans drei verschiedene soziale Kontexte in sich vereinigt, die den jeweiligen „Umstand“ gemäß unterschiedlich stark Geltung beanspruchen: jener des Räubers im Roman, der Erzählinstanz und der soziale Kontext der historischen Persönlichkeit Robert Walsers. Robert Walser schreibt über jemanden, der über jemanden schreibt, der selbst schreibt.

---

<sup>327</sup> Die Rolle der Umstände siehe Teil IV, 4.2 *Die Textur*.

<sup>328</sup> Robert Walser: *Der Schriftsteller* (II). GW, Bd. XII, S. 281- 284, hier S. 282.

Die Erzählinstanz des Räuber-Romans lässt nun über ihre Unterschiedenheit zu ihrem Erzählgegenstand keinen Zweifel.<sup>329</sup> Dennoch muss sie phasenweise Acht geben, dass sie sich nicht mit ihm verwechselt.

Und in jener Nacht hörte er von ihr. 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. Wann kam ihm unsere so warme Landschaft am umarmigsten vor? Als er mit der Ausgeschalteten<sup>330</sup> spazieren ging. Da haben Sie's. Und mit solch einem dürfte [ich] mich etwa verwechseln? Das wäre noch schöner. Mitten unter das feine Publikum ging er mit dieser ‚Freundin‘. (R71)

Die Verwechslung ist als Potenz im erzähltechnisch gebilligten Wechsel zwischen Ich und Er angelegt. Dieser Wechsel ist genau kontrolliert und soll nicht in Form eines Versehens manifest werden. Die Personalpronomina bilden eine konstante, allerdings nur bedingt verlässliche Größe im Räuber-Roman. Wie auch die Artikel, Demonstrativ- und Indefinitpronomina ersetzen sie Namen wie auch Namenlose, sie befreien vorübergehend von der gesellschaftlich übermächtigen Fiktion einer genau bestimmaren Identität. Die Deixis der Pronomina ist ihr großes demokratisches Potenzial, denn man kann sie auf alles und jeden anwenden, alle können sie beanspruchen. Sie ermöglicht nun auch den unvermittelten Wechsel zwischen den bezeichneten Figuren. Der Wechsel (und mit ihm auch die Verwechslung) ist inhärenter Bestandteil der Möglichkeiten, wie sie die formalen Gestaltungselemente des Räuber-Romans bereithalten. Die Grenzen zwischen Erzähler, Räuber und Leser sind deutlich gezogen. Folgt man den Umrissen, sind sie sich aber manchmal zum Verwechseln ähnlich. Die folgenden zwei Textzitate verdeutlichen diese spezifische Abgrenzung auf der Basis von Ähnlichkeit, wie sie in Teil IV noch näher betrachtet werden.

Die Erzählinstanz referiert auf sich selbst als einen „vornehmen Autor“ (R12). Sie behauptet, einer jener Mittelmäßigen zu sein, der Räuber auf der Parkbank sei das aber ganz und gar nicht. Der Räuber verkehrt mit der „Abgesonderten“ oder „Ausgegrenzten“ (R47, 71, 124), der Autor hingegen distanziert sich von ihr. Konkreter wird der Abgrenzungsversuch mit Nennung des ausschlaggebenden Faktors: nämlich des Geldes.

Er und ich sind jedenfalls zweierlei. Wir halten ihn für einen Löl, weil es ihm an Geld gebricht, das der Zauberstab im Leben ist, womit die Freuden und Liebesüberschüttetheiten aus den Verborgenenheiten und Ungenossenheiten hervorgezaubert werden. (R148f.)

Wenngleich beide, sowohl Autor als auch Räuber, dichten, so unterscheidet sie der Umstand, dass der eine Geld hat, der andere aber nicht. Das Räuber-Dasein erscheint

---

<sup>329</sup> Sie betont das im ersten, zweiten und im letzten Kapitel (R12, 71, 148f.).

<sup>330</sup> „Ausgescholtenen“

somit nicht nur als Konsequenz der übertragenen Armut des Vaters, sondern auch als schriftstellerisches Dasein ohne Lohn. Die Frage nach der Grenze zwischen dem Räuber und dem Autor erscheint zunehmend als Frage, wer von den beiden ein Dichter von Beruf sein kann.<sup>331</sup> Die „Räubereien“ (R30, 25) des Räubers wären somit poetische Nachahmungen von Eindrücken und Neigungen (also auch Anpassungsversuche), die zwar bekannt sind, aber weder mit Ansehen noch mit Geld honoriert werden.

„Wo sind Ihre einst so gesucht und so glänzend honoriert gewordenen Räubereien?“ hieß es. Wenn er solches las, war es ihm, als höre er Bauchredner, von so tief unten, so hoch oben und von so weit entfernt klangen die Stimmen. Bevor er Wanda kennen lernte, hatte er zahlreiche Landschaftseindrücke geraubt. Merkwürdiger Beruf, das. Übrigens raubte er auch Neigungen. Es wird hievon noch die Rede sein. (R30)

Wie verbindlich ist die Stimme der „Bauchredner“? Kann man ihnen glauben? Der Räuber ist und bleibt ein Verfolgter. Für ihn gibt es kein bürgerliches Dasein. Aber gilt damit der Unterschied zwischen Ich und Er als gesichert? Bildet die unanfechtbare Aufrechterhaltung dieser Grenze überhaupt ein Anliegen des Textes?<sup>332</sup> Zunächst ist die Frage nach der Unterscheidung wie folgt zu beantworten: Die Grenzziehung ist ebenso stark und genau wie es im Bereich der Möglichkeit der verweisenden Pronomina liegt. Im letzten Kapitel, dem Resümee des Romans heißt es:

Ich bin ich, und er ist er. Ich habe Geld, und er hat keines. Darin besteht der große Unterschied. (R149)

„Ich bin ich, und er ist er“ verdeutlicht auf sehr einfache Weise ein hohes Maß an Komplexität. Die zwei verbundenen Kopulasätze sind dazu bestimmt, sich gerade durch ihre Gleichheit in der Aufzählung zu unterscheiden. Doch bereits jeder einzelne der beiden Teile ist in sich gespalten. Das Identitätsverhältnis beruht auf Verdoppelung. In der Betonung verdoppelt sich, was als Einheit gegen eine andere Einheit gestellt werden soll (die ihrerseits doppelt ist). Nur im Faktum ihrer Doppelung sind Er und Ich miteinander identisch, denn aus syntaktischer Perspektive koordiniert das Bindewort „und“ zwei idente Parallelismen. Der als aussagekräftiger Beweis inszenierte Satz demonstriert Verschiedenheit über die syntaktische Gleichheit der Kopulasätze. Während der Beweis in seiner syntaktischen Gestalt Identität erzeugen soll, fallen die Pronomina auf semantischer Ebene gerade aufgrund ihrer Gleichheit auseinander. Zwei idente Wörter so nahe aneinander (und doch voneinander getrennt) werden nie dasselbe

---

<sup>331</sup> Die Frage nach dem Beruf erschöpft sich nicht in der Opposition vom „Dilettanten“ einerseits und dem „echten Künstler“ andererseits. Vgl. Marion Gees: Schauspiel auf Papier (Anm. 17), S. 126-137. Siehe auch Friedrich Dürrenmatt: Schriftstellerei als Beruf. In: Werkausgabe in 37 Bänden. Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden. Bd. 32, S. 54-59.

<sup>332</sup> Schwanken, Wechsel der Oppositionen siehe Teil V, 5.5.1.

bedeuten.<sup>333</sup> Paradoxerweise provoziert gerade die pointierte Prägnanz der Beweisführung, die jene syntaktische Zuspitzung im Parallelismus bedingt, den Zerfall der beiden Teile. Denn um nachdrücklich Identität zu demonstrieren, wird das Ich (wie auch das Er) in sich selbst gespalten. Die Sprache synthetisiert in der verbindenden Konjunktion das unverbundene Sein, das doppelte Ich und das doppelte Er. Die Syntax ermöglicht Gleichrangigkeit nur durch die Preisgabe der Identität – des Mit-sich-selbst-gleich-seins – der beiden Teile eines Teilsatzes. In der Wiederholung bricht die Einheit entzwei. So heißt es ein paar Zeilen weiter: „Er und ich sind jedenfalls zweierlei.“ (R148)

334

Man müsste die Verbindung von Er und Ich, von Räuber und Autor, als eine Zweiheit begreifen, die sich nicht in der Zählbarkeit genau zweier Teile bedingt, denn tatsächlich sind beide zusammen mehr als zwei – schon die zahlreichen Bezeichnungen bezeugen das. Nun lassen uns die grammatischen Kategorien der deutschen Sprache keine Möglichkeit, eine solche Zweiheit zu denken. Mehr als eins wird grammatikalisch immer schon dem Plural zugerechnet. Andere Sprachen haben sich aber eine solche Zweizahl erhalten, also jenen Bereich zwischen Singular und Plural, der sich der Zählbarkeit widersetzt.<sup>335</sup> Der Räuber und der Autor, das Er und das Ich bilden eine solche vereinzelte Zweiheit, die wir aufgrund unserer sprachlichen Konventionen nicht gewöhnt sind zu denken. Ihre unverbundene Vereinigung (zum Beispiel in der Autorenschaft) ist vergleichbar mit dem Dual, der sich zwischen den Singular und den Plural drängt. Um einen Dual zu bilden, muss man sich nicht einig sein, er ist jene grammatische Kategorie, die es erlaubt, mit dem Unzählbaren umzugehen, ohne es in der Menge des Plural untergehen zu lassen. Er ist nicht nur Aufspaltung, sondern auch Schwelle, denn er ist mehr als eins, ohne dadurch aber automatisch Teil der Masse zu sein. Der Plural, das sind im Räuber-Roman die anderen, die Humorlosen, die Gewöhnlichen, die Kleinbürgerlichen, Feinen, Vornehmen. Der Plural ist das, dem das Er und das Ich

---

<sup>333</sup> „Wenn ein Wort, wie identisch auch immer, in einem Text wiederholt wird, ist es nicht mehr dasselbe Wort. Die Wiederholung ist ein Prinzip der Texterzeugung, der sprachlichen Selbstorganisation, an deren Anfang nicht die Einheit, sondern die Zweiheit steht. Es ist vielleicht, in dieser Abstraktheit gedacht, das wichtigste rhetorische Prinzip überhaupt. Man könnte es auch so formulieren: Die Wiederholung ist das Urbild des Anfangs von jeder Rede.“ Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. (Anm. 230), S. 126.

<sup>334</sup> Es ist nicht klar, nach welchem System hier gezählt wird. Man könnte auch sagen, „zweierlei“ kommt nach „einerlei“.

<sup>335</sup> Wilhelm Humboldt: Über den Dualis. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 26. April 1827.

Berlin: Druckerei der königlichen Akademie der Wissenschaften 1828.

[http://books.google.at/books?id=IARFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.at/books?id=IARFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (letzte Einsicht am 25.02.2015).

gemeinsam gegenüberreten, wenn sich ihre Umrisse nicht gerade in der Unzählbarkeit zerstreuen.

Es sind die Umstände im textuellen Gefüge, die die Trennschärfe dieser vagen Umrisse bestimmen und somit bilden eben jene textuellen Umstände das Thema des folgenden vierten Teiles.

Teil IV

Der Roman als Räuber

#### 4.1. Roman, Buch, Blätter oder Zeilen

Nachdem ich mich dem Räuber und dem Autor gewidmet habe – dem, was sie trennt und dem, was sie verbindet –, möchte ich nun den Fokus auf die Umstände legen, die den Bezug zwischen diesen beiden Entitäten herstellen, vermitteln und auch stellenweise unterbinden. Die Umstände bedingen, dass die in Bewegung geratene Spaltung der verbundenen Zweiheit von Er und Ich zu dem wird, als was sie letztendlich erscheint, nämlich als „Buch von einigem Umfang“ (R84), als Roman.<sup>336</sup>

Ich möchte die bisher aufgeworfenen Fragen um Namenlosigkeit, Handlungsführung, Allwissenheit und Unwissenheit sowie kalkulierter Rätselhaftigkeit nun aus einer anderen Perspektive betrachten. Die Poetologie des Textes beschneidet das Wissen aller beteiligten Instanzen und erhebt dadurch die Form über die Handlung. Diese formale Vorentscheidung, die den elliptischen Charakter der Inventio betont und das Aussparen von Information als das grundlegende Gestaltungsprinzip erkennbar werden lässt, macht die Figuren zu dem, was sie sind: „auserlesene“ Figuren, die sich verkennen, weil ihre Kenntnis von vornherein beschnitten ist:

„Sind wir denn berufen, einander zu verstehen, sind wir nicht vielmehr auserlesen, uns zu verkennen, damit es nicht zu viel Glück gibt und das Glück noch geschätzt wird und damit sich die Verhältnisse zum Roman gestalten, der nicht möglich wäre, wenn wir uns könnten?“ fragte sich Frau von Hochberg und richtete die Frage als gereifte Frau in's Antlitz der Welt [...] (R147)

Dieser als Weisheit inszenierte Ausspruch der Frau von Hochberg gegen Ende des Romans, als sie das versöhnliche Zusammentreffen zwischen dem Räuber und Edith im Spital herbeiführt, imitiert die Weitsicht einer über die Zusammenhänge erhabenen Instanz. Die Erhabenheit wird verstärkt durch einen biblisch anmutenden Tonfall, wobei in der Gegenüberstellung von „kennen“ und „verkennen“ tatsächlich eine Anspielung auf das Erkennen und Verkennen Jesu zu vermuten ist.<sup>337</sup> Das Wissen einer auktorialen Erzählstimme spricht hier durch Frau von Hochberg hindurch. Sie ist es auch, die die Zusammenführung der beiden Protagonisten erwirkt, welche sich für die Erzählinstanz in Kapitel III (R15f.) noch als Problem darstellt. Frau von Hochberg spricht in diesem Zitat

---

<sup>336</sup> Zu Walsers Roman-Poetik und dem Problem der „kleinen Form“ vgl. Karl Wagner: «[D]ank meiner Schwäche und belehrt durch mein Epigontum». Robert Walser und der Roman. In: „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg: Winter 2011 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 288), S. 131-142.

<sup>337</sup> Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Standardausgabe mit Apokryphen. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999. Joh 8,21-30. Für diesen Hinweis danke ich Arno Dusini.

für das gesammelte Figurenensemble des Textes. Ihre „Erlesenheit“ meint hier sowohl den elliptischen Charakter ihrer Setzung durch die sprachliche Konstruktion als auch die intertextuellen Anspielungen, die sich hinter einem Teil der Figuren verbergen.<sup>338</sup> Die Konnotation des „Vornehmen“, die die Idee einer erlesenen Auserwähltheit der Figuren umspielt, wird allerdings durch die Präsenz des intertextuellen Bezuges gebrochen: Ihre „Erlesenheit“ gründet in einer Lektüre, die eine Figur einem Text entnimmt und in einen neuen (hier räuberischen) Kontext setzt. Somit wäre auch die vornehmste Figur gerade aufgrund ihrer Erlesenheit im Zitat nur scheinbar originär und einzigartig.

Das, was dem Roman durch diesen elliptischen Konstruktionscharakter fehlt und sich in Form von Unwissenheit und Rätselhaftigkeit bemerkbar macht, ist das, was ihn erst zum Roman werden lässt. Das Fehlende bewirkt, dass sich die Verhältnisse im Text zum Roman gestalten. Literarische Qualität ist somit nur dann gegeben, wenn Unwissenheit und Rätselhaftigkeit bestehen können und wenn der Umgang mit diesen Lücken als Formfrage ernstgenommen und mitreflektiert wird. Das, was auf inhaltlicher Ebene fehlt oder systematisch vorenthalten wird, wird formal kompensiert; es wird eben nicht inhaltlich nachgereicht, ausgedeutet und verplausibilisiert. Die offenen Fragen der Handlungsführung sind geneigt, an die Stelle der Handlung selbst zu treten.

Somit bewirkt die im Text angelegte Unwissenheit nicht nur ein programmatisches inhaltliches „Verkennen“, sondern sie lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers automatisch auf die Verfasstheit des Textes, auf das Hier und Jetzt des fortschreitenden Erzählvorganges. Die Poetologie ist in jedem Moment der Lektüre präsent, denn sie ist es, die diese Präsenz erst erzeugt. Der vielzitierte „Jetztzeitstil“ (R73)<sup>339</sup> bedeutet demnach, dass die Erzählstrategie den Leser zwingt, die Normativität der sich selbstständig formgebenden Walser-Texte in der Zeit zu erleben. Der „Jetztzeitstil“ fordert vom Leser volle Aufmerksamkeit im Hier und Jetzt der Lektüre. Phasenweise gibt es keine Handlung, die davon ablenkt, dass in diesem Hier und Jetzt die Zeit vergeht, sogar vergehen muss. In der Abwendung von der Norm des „herkömmlichen“ Romangeschehens offenbart der Roman schließlich auch seine räuberischen Qualitäten. Er ist ein Zeiträuber, dessen Poetologie das Hier und Jetzt besetzt hält und der unentwegt auf den zeitlichen Aufwand verweist, den sowohl die Abfassung als auch die Lektüre beanspruchen. Er betont das Verstreichen von Zeit und das Besetzen von Raum.

---

<sup>338</sup> Siehe Teil II, 2.3.1 *Das Lachen* und Teil III, 3.1.1 *Namen und Bezeichnungen*, 3.4.2.1 *Das Kind und der Knabe*.

<sup>339</sup> Zum „Jetztzeitstil“, seiner Rolle in der Darlegung eines labyrinthischen Erzählmodells in Anwendung auf den Räuber-Roman vgl. Peter Utz: *Tanz auf den Rändern*. (Anm. 178), S. 408-423, insb. S. 416.

Die Frage, was der Räuber-Roman letztlich ist und ob nicht bereits die Bezeichnung „Roman“ katachrestisch ist, muss eben so unbeantwortet bleiben wie die Frage nach dem Namen des Räubers oder der Erzählinstanz. Der Text spricht von sich selbst als „Buch“ (das aber nicht „geschrieben, sondern „gedichtet“ wird R84, 134, 148), oder auch als „buchhändlerische[s] und literarische[s] Unternehme[n]“ (R148); auch von „Blättern“ (R51, 144) ist die Rede, seltener von „Roman“ (R109). Ein Name und ein Titel bleiben ihm verwehrt, somit lässt sich auch hier eine Art von ‚Bezeichnungsnot‘ konstatieren. Schließlich wird im letzten Kapitel seine Bezeichnung durch einen Vergleich geschehen, der die Entstehungsbedingungen und das Produkt einander gegenüberstellt und den fehlenden Signifikanten als einen gesuchten in Schwebe hält.

Und nun zum Schluß des Buches noch dies Resümee. Das ganze kommt mir übrigens vor wie eine große, große Glosse, lächerlich und abgründig. Ein Aquarellbildchen, das ein jugendlicher, kaum dem Knabenalter entwachsener Maler ausführte, gab uns zu all diesen kulturellen Zeilen den Anlaß. (R148)

Das literarische Vorhaben, das im Resümee formbewusst an sein Ende gelangt und ein Roman hätte werden können oder sollen, erscheint zuletzt als „große, große Glosse“ (R148). Das durch das Resümee zur Einheit einer beweglichen Folge erhobene Ganze zerfällt am Ende doch noch in „kulturell[e] Zeilen“ (R148). Die Gattungsfrage bleibt für dieses namenlose Buch letztlich unbeantwortet. Selbst die Idee einer „großen, großen Glosse“ verbleibt Zeile für Zeile und denkt den zum Abschluss kommenden Text als Beiwerk zu einem Bild. Das, was die Zeilen am Ende noch zusammenhält, ist der Anfang, der Anlass. Zu Beginn steht das erstarrte, weil zeitlich fixierte Aquarellbildchen, das Kraft der Sprache in Bewegung gerät. Die Bedeutung der Poetologie der Walserschen Bildbeschreibungen kann für den Räuber-Roman kaum hoch genug eingeschätzt werden.<sup>340</sup> Es dominiert auch hier die Ähnlichkeit, die Gestaltung im vergleichenden *Modus des Als-Ob und in der Art*.<sup>341</sup>

#### 4.2. Die Textur

Der folgende Abschnitt widmet sich dem Text im Text und zeigt, wo poetologische Selbstbezüglichkeit motivisch in die Handlung verwoben wird. Dieses Motiv umfasst Text, Schrift und Inschrift (gestickt und gemeißelt), also all jene Gegebenheiten oder

---

<sup>340</sup> Bernhard Echte: Nachwort. In: Walser, Robert: Vor Bildern. (Anm. 19), S.103–113. Wolfram Groddeck: Robert Walser. In: Handbuch der Kunstzitate. (Anm 19), S. 785-788.

<sup>341</sup> Die Modalität des Als-Ob wurde bereits erwähnt von Wolfram Groddeck: Liebesblick. Robert Walsers „Sonett auf eine Venus von Tizian“ (Anm. 244), S.53–66, hier S. 60f.

Umstände, wo die Schrift auf sich selbst als die Trägerin von Bedeutung verweist.<sup>342</sup> Eine besonders elaborierte Form der Selbstbezüglichkeit beschreibt Wolfram Grodeck in seiner Interpretation des Gedichts *Sonett auf eine Venus von Tizian*, wo das „Schwarzweiß der Schriftlichkeit“ eine mediale Reflexion zwischen Text und Bild initiiert.<sup>343</sup> Der Text und die Textur treten damit in ein Nahverhältnis, das bewirkt, dass die Aktivität des Schreibens und literarischen Gestaltens als das „Weben von Umständen“ erscheint, während sich umgekehrt das „Gewebe“ als ein sprachliches Konstrukt erweist.<sup>344</sup> Ein Beispiel hierfür wäre die Verkleidung des Räubers oder sein „Backfischeln“, das wesentlich über sein Sprechen wie auch die sprachliche Realisierung der Handlungen nachgeahmt wird.

Ganz im Anfang seines hiesigen Aufenthaltes geriet der Räuber, nebenbei bemerkt, in einen Garten, wo ein statuengezierter Brunnen unter entlaubten Bäumen stand. Es war damal[s] März. Und er glich damals noch so einem Anfänger, der noch von seiner Umgebung gar kein Bild hatte, und dann kam er auf einen Hügel hinauf und fand da ein Denkmal. Es war der Denkstein eines Generals, und der Räuber las die *Inscription*, die in den Stein eingehauen war, und wunderte sich zugleich, daß kein Aufseher komme und ihn etwa fortjage. Nein, es jagte ihn niemand fort. Das fand er damals sehr artig von den Umständen. *Ja, es kommt viel auf's Weben von Umständen an. ‚Unter Umständen‘, das ist ein wichtiges Wort.* (R111f., Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Der Räuber (oder die Erzählinstanz) lobt die Umstände, die es ermöglichen, die *Inscription* auf dem Denkmal in Ruhe zu lesen. Er lobt sie Kraft der Artigkeit, die ihrerseits die Lektüre des Räubers bedroht, denn die Handlungen des Räubers gelten als unartig, was den Unmut der anderen provoziert. Die Episode um den „Denkstein“ und dessen *Inscription* dreht sich im Kreis. Der Räuber wundert sich über die artigen Umstände, die sich daraufhin als Kontext selbst zu Wort melden („Nein, es jagte ihn niemand fort.“) und den Räuber in seiner Verwunderung bestätigen, indem die Erzählinstanz den Konstruktionscharakter der Situation offenbart. Die Erzählinstanz reicht die Bestätigung der ungewöhnlichen Situation nach und verweist auf die gewobenen – konstruierten – Umstände, die die Episode erst hervorbringen. Das anfängliche „nebenbei bemerkt“ wird als gezielte rhetorische Wendung bei der Herbeiführung des beiläufigen Umstandes deutlich. Die Wendung „unter Umständen“ ist mehr als das Zitat einer alltäglichen

---

<sup>342</sup> Stephan Kammers Analyse der Produktionsmetaphern im Kontext von Textgenese und poetologischer Mikroebene widmet sich auch der Selbstbezüglichkeit der Schrift. Stephan Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens* (Anm. 255), S. 5, 57-74.

<sup>343</sup> Wolfram Grodeck: *Liebesblick*. Robert Walsers „Sonett auf eine Venus von Tizian“ (Anm. 244), S. 59f.

<sup>344</sup> Zum Zusammenhang von Text, Textur und Kleidung vgl. Peter Villwock: *Räuber Walser*. Beschreibung eines Grundmodells. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993. *Epistemata*: Reihe Literaturwissenschaft 96, S. 121-127, insb. S. 124.

Phrase. Es wird im Rahmen des Textes zur poetologischen Prämisse, die darauf zielt, in der Herbeiführung der richtigen Umstände die Konstruktion der Handlung sprachlich zu verdichten und gleichzeitig die Artifizialität dieser Herbeiführung zu verdeutlichen. Dass die poetologische Prämisse zugleich auch als Alltagsfloskel lesbar ist, ist zudem ein Effekt der Walserschen In-Szene-Setzung sprachlicher Versatzstücke. Die poetologische Dimension des „wichtig[en] Wort[es]“ wirkt auf seine eigene sprachliche Gestalt als Phrase zurück und entlarvt sie ihrerseits als sprichwörtlich gewordenes Konstrukt.

Die Erzählinstanz ist mit dem „Weben von Umständen“ beschäftigt. Das ist ihre Aufgabe. Sie macht sich nicht nur über die Ordnung der Inhalte Gedanken – und artikuliert diese durch Gedankenfiguren –, sondern auch über die konkrete sprachliche Ausgestaltung dieser konstruierten Umstände. Das „Weben“ meint somit die konkrete Herstellung der sprachlichen Textur in Handlungsführung und Formulierung. Dass die Qualität dieses sprachlichen Gewebes wesentlich davon abhängt, wieviel Spannung es erträgt, zeigt das folgende Zitat, welches beschreibt, wie das Arrangement des Textes unter der kraftvollen Bewegung einer Figur droht einzustürzen, zu zerreißen.

Wanda soll ich zunächst stillhalten. Wie sie strampelt, zappelt, im ungezügelten Wunsch, besprochen zu werden. Wir denken sie mit der striktesten Gerechtigkeit zu behandeln. Niemand, niemand wußte, wer die war und wie sie hieß, für die der Räuber glühte. Lassen wir das aber lieber noch einstweilen unerklärt auf sich beruhen. Alle schienen es wissen zu wollen, aber niemand erfuhr es. *Wie das spannend war. Das war manchmal spannend bis zum Zerreißen, als werde da an einem Tuch gezerrt, aber das Tuch hielt das Zerren und Reißen aus, das Tuch war stärker als alles an ihm Herumreißen.* (R44, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Die inszenierte Unwissenheit ruft eben jene Spannung hervor, die in der Weiterführung des sprachlichen Bildes im Vergleich in den Bildbereich des „Tuches“, an dem „herumgerissen“ wird, springt. Die Stärke des Tuches – also des Textes – besteht in eben jener sprachlichen und formgestalterischen Flexibilität, die dem Gezerre stattgibt. Die Stärke der Textur liegt in den poetologischen Strategien, die in ihr am Werk sind. Sie bewirken, dass die Spannung ertragen werden kann. Diese Strategien durchdringen den Text bis in die feinste Spitze seiner sprachlichen Formgebung. Natürlich sind auch Erzähltechnik und Arrangement, wie sie in Teil III erläutert werden, zu diesen Strategien hinzuzuzählen; auch die bewegliche Folge ist als besonderer Umstand zu werten, der gemacht ist, um Spannungen zu ertragen. Dieser Abschnitt fokussiert aber nun die konkrete Erzeugung eines sprachlichen Bildes.

Grundsätzlich beruht diese besondere poetologische Strategie der Bildproduktion auf einer bewahrenden Verbindung einer antithetischen Konstruktion im Vergleich. Der

*Modus des Als-Ob* und *in der Art* oder die oft als in der Funktion eines Verbuns gebräulichen Wendungen des Dafürhaltens und Erscheinens drängen das Gegensätzliche und Widersprüchliche in Gegenüberstellung und verweigern dem sprachlichen Bild eine letzte Fixierung. Im Vergleich wird dem Bild verwehrt, die eine oder die andere Seite des Gegensatzes einzunehmen, es bewahrt die Bewegung zwischen den Oppositionen und verläuft sich schließlich innerhalb des alles umschließenden ästhetischen Prinzips: dem der Ähnlichkeit. In der Ähnlichkeit, die oftmals erst durch den Vergleich erzeugt wird, stehen sich Gegenteiliges wie auch Widersprüchliches gegenüber. Nicht restlose Verneinung und Bejahung werden durch den Vergleich ästhetisch produktiv.<sup>345</sup>

Doch behalten wir zunächst noch die Textur im Blick, denn der Räuber-Roman hält noch ein weiteres Beispiel einer Inschrift bereit, die in Form eines Sinnspruchs sowohl den Räuber als auch den Text selbstreferentiell betrifft. Der Räuber wohnt zeitweilig bei einer gewissen Familie Stalder (R41f.), die sich in mehrfacher Hinsicht für artig und vorbildlich hält. Die Familienkonstellation, in die der Räuber hineinbricht, versinnbildlicht eben jene bürgerliche Haltung, die sich über die Irritation und Rätselhaftigkeit, die das Verhalten des Räubers hervorrufen, echauffiert. Das Nicht-Verstehen der Stalder-Töchter schlägt bald in Verständnislosigkeit um.

Sein Zimmer hatte er damals bei einer Familie Stalder, die aus der Mutter und zwei Töchtern bestand, die mit ihm gern zankten, indem sie das Zanken an sich für gescheit hielten. Der Räuber sollte bei diesen zwei bürgerlichen Mädchen Manieren, Anschauungsweisen usw. lernen, aber er konnte nie so recht an sie glauben. Bald glaubte er, bald wieder nicht. Sie nannten ihn bald einen Knauseri, bald wieder einen Großhans. Bald benahm er sich zu keck, bald aber wieder viel zu schüchtern. Vor allem warfen sie ihm den Hang zur Genauigkeit vor. (R41)

Das anaphorische „bald“ verdeutlicht das Schwanken in der Bezeichnung des namenlosen Protagonisten. Die Manieren und Anschauungsweisen, die dem Räuber als Unterstellung metonymisch zum Platzhalter seines verweigerten Namens erhoben werden, oszillieren hart zwischen den Gegenteilen „Knauseri“ und „Großhans“. Der räuberische Signifikant entzieht sich einer Fixierung durch die sprachliche Bezugnahme wie sich auch der Räuber einer Eheschließung mit einer der Töchter, die sich gelegentlich als „Gotthelfgestalt“ imaginiert (R42), verweigert. Die Reden und Ansprachen der Familie Stalder sind unter die Gattung der Besserungsrede zu subsumieren, fügen sich also jener Reihe der als Verfolgung inszenierten Ansprachen, die dem Räuber eine konventionelle moralische Gesinnung einprägen oder „einpflanzen“ (R46) sollen. Was in

---

<sup>345</sup> Für eine genauere Erläuterung dieses Verfahrens anhand von Beispielen siehe Teil IV, 4.4 *Modus des Als-Ob* und Teil V, 5.5.1 *Das produktive Spannungsfeld zwischen den Oppositionen*.

der Begegnung von Räuber und Familie Stalder durch den Dialog geschieht (sie sagen ihm, wie er sich zu verhalten habe), reflektiert der Text durch ein „einbrodiertes“ „Tischtüchlisprüchlein“ (R56), das sich dem Räuber zur bessernden Lektüre darbietet:

Das Bett war hart wie ein Brett, während des Räubers Gesinnung[en] als weich wie Butternudeln allgemein bekannt sind. Wie uns dieser arme Träumer und Gefangene von Frauenaugen und -erscheinungen leid tut, obwohl es vielleicht da doch nicht ganz ohne alle Gruselei zugeht. Nie hätten ihm diese nie genug gelobten Staldertöchter ein Tüchli auf die Kommode legen sollen, auf welchem einbrodiert war, daß vernünftige Leute stets hochaufschauen, d.h. den Mut niemals verlieren. Ach, wie oft verlor er den seinigen trotzdem. Fiel er dann nicht oft vor Entmutigung beinah um? „Wenn der Morgen graut, fröhlich aufgeschaut“, so lautete dieses herrliche moralische Gesims- oder Tischtüchlisprüchlein. Ersieht man nicht gerade hieraus, wie er im Familienschoß der Stalder förmlich eingekreist wurde? Auf diesen Begriff Einkreisung können wir ja gelegentlich zurückgreifen. Über die Umzingeltheit des Räubers kann gar kein Zweifel walten. (R56)

Das Zitat zeigt zu Beginn eine typisch antithetische Gegenüberstellung. Das harte Bett, dem seine Modalität durch den Schlagreim gleichsam bewusst gemacht wird (Bett-Brett), und das metaphorisch für das harte Gesinnungslager der bürgerlichen Familie steht, wird mit der Gesinnung des Räubers konfrontiert, wobei der Vergleich mit den Butternudeln nicht nur Weichheit, sondern auch fehlende Stringenz suggeriert und somit die Vorwürfe der Familie im sprachlichen Bildbruch ironisierend wiederholt. Die Erzählinstanz bekundet ihr Mitgefühl, der Räuber erscheint durch ihre Hinwendung nun nicht mehr nur als „Knauseri“ und „Großhans“, sondern als ein der Kritik ausgesetzter „arme[r] Träumer“ und „Gefangene[r] von Frauenaugen“ (R56). Die Erzählinstanz tritt daraufhin in einen Dialog mit dem demonstrativ deponierten Tüchli, das die sprachliche Hinwendung auf Ebene der Schrift wiederholt und als Verdichtung zur Schau stellt. Es verdichtet sich nun auch die Einkreisung des Räubers, deren genauere Erläuterung proleptisch ausgelagert wird. Der Sinnspruch des Tüchlis spricht durch die Schrift und die Widergabe der Erzählinstanz hindurch wie auch das sprachliche Versatzstück der Konvention und Moral durch die Phrasen der Sprecherinnen hindurch hörbar wird. Die Stimmen und Meinungen, nicht nur der Familie Stalder, verdichten sich in diesem brodierten Sinnspruch, der als Stickbild die in das Gewebe des Textes eingelassenen Handlungsgrundsätze als Konstrukt zurückspiegelt. Das moralische Konstrukt eines Sinnspruchs kann nur als hochgradig „Gemachtes“ zur Sprache kommen. Der „Kleinbürgerlichkeitsausspru[ch]“ (R66), der versucht, sich zum Meisterlein zu erheben, geht der erhabenen Vorstellung von der scheinbaren Dienlichkeit der Schrift auf den Leim. Brodiertes erscheint auf der Textoberfläche letztlich als Geschriebenes. Der Konstruktionscharakter des Textes überlagert den Sinnspruch selbst (gerade) durch das

arrangierte Zitat. Der Spruch wurde in das Tuch brodiert, wie auch die fremden Stimmen in den Text gewoben werden. Die moralisierende Botschaft mit didaktischem Anspruch, die der Spruch und die Stimmen feierlich-ambitioniert zu verkünden suchen, gerät zu einem in das Gewebe des Textes eingelassenen „Handlungsgrundsätzchen“ (R98).

Das bedeutende Gewebe (also Inschrift, Brief oder Tuchsprüchli) verweist selbstreferentiell auf die Bedeutung, die der Text als sinnstiftendes Gewebe und kraft seiner poetologischen Prämissen herzustellen vermag. Die Stimmen und Meinungen werden miteinander verwoben und durch das Arrangement von Anlässen – also durch das Weben von Umständen – textuell herbeigeführt. Bereits mit der Erwähnung der fremden Meinung und moralischen Botschaft ist ihrer Ironisierung stattgegeben.

### 4.3. Die Verfolgung

Die Verfolgung des Räubers erschöpft sich nicht in einem rein inhaltlichen Motiv, sondern enthält weitreichende Implikationen, die für die Beschaffenheit von Text und Lektüre bedeutsam sind. Ein genauer Blick auf die Verfolgung und den Verfolgten macht deutlich, dass das Verfolgungs-Motiv nicht einfach nur poetologisch *relevant* ist, sondern dass es gleichsam als Konstellation von der Poetologie hervorgerufen und der Handlung als Bild und Motiv zurückgegeben wird. Ich denke, es ist hier nicht falsch, von der Poetologie, also dem größeren Zusammenhang, auf das einzelne Motiv zu schließen statt umgekehrt, dem Verfolgungsmotiv einfach nur poetologische Implikationen zuzugestehen. Die Verfolgung erscheint als ein auf motivischer Ebene entfalteter, poetologischer Grundsatz, der nicht nur den Räuber, sondern als Prinzip auch den Prozess des Lesens steuert und kontrolliert.

Der größte Widersacher der Verfolgung auf inhaltlicher Ebene ist die Komplexität der Form, wodurch diese Verfolgung zum Ausdruck gebracht wird. Die Getriebenheit des Räubers, hervorgerufen durch dessen Verfolgung, äußert sich nur selten in Unruhe.<sup>346</sup> Der Räuber ist ein Verfolgter, vielleicht auch ein Ausgegrenzter, doch für einen Gehetzten oder Getriebenen im herkömmlichen Sinn, sind die Reden zu lange, ist ihre Form zu komplex, ist die Materialität des Textes, die Sprache zu dominant. Der große Kontrahent der Hetze ist die Komplexität der sprachlichen Realisierung, denn die Präzision, die in den sprachlichen Bau, in Syntax und Semantik investiert wurde, wird in

---

<sup>346</sup> „Er [der Räuber, K.K.] sagte sich, daß er aufpassen müsse; der der Unruhigste hätte werden können, wurde der Ruhigste. Aber er nahm sich Zeit dazu.“ (R50)

der Lektüre wieder eingefordert. Die erzähltechnisch genau kalkulierte Unwissenheit sowie die Ablenkung vom eigentlichen Erzählstrang (Zusammenführung von Räuber und Edith) verlangen vom Leser im Nachvollzug große Präzision und Aufmerksamkeit. Abschweifung und Präzision gehen Hand in Hand; das eine geht in das andere über: Erzähltechnische Abschweifung fordert Präzision im Nachvollzug und Präzision in der Lektüre folgt der Erzählinstanz in die Abschweifung und wieder zurück. So wie sich der Leser der Erzählinstanz überantwortet, deren formgebenden Anweisungen ab dem ersten Satz bereits die Handlung bestimmt, tritt er in die Rolle eines Verfolgers. Gleichzeitig ist der Leser aber auch der selbstreflexiven Formgebung des Romans, seinem fortwährenden Kommentar rückhaltlos ausgesetzt. Somit ist der Leser gleichzeitig auch ein Verfolgter, denn Form und Wissen der leitenden Instanz sind ihm immer eine Nasenspitze voraus, sie holen ihn bei Gelegenheit ein und weisen ihm den Weg. Die Handlungsführung weiß immer mehr als er. Der Leser weiß nur, was er erwartet.

#### 4.3.1. Der Prozess des Lesens

Nicht nur die Henri Rousseau-Frau ist dem Räuber dicht auf den Fersen, sondern auch die Erzählinstanz, die sich für ihren Erzählgegenstand verantwortlich erklärt: „Gleichwohl übernehmen wir die Verantwortung für ihn in einer Weise, die vollständig genannt werden kann.“ (R47) Über die Erzählinstanz folgt der Leser dem Gegenstand der Erzählung, nämlich dem Räuber. In dieser lesenden Verfolgung, in welcher der Überblick über einen umfassenden Zusammenhang der Episoden durch die zahlreichen Sprünge erschwert, wenn nicht verunmöglicht wird, konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf den unmittelbaren Moment, auf das Hier und Jetzt der Lektüre.

Der Prozess des Lesens gleicht einer Verfolgungsjagd, in welche Leser und Räuber sowie das Ich, also der „vornehm[e] Autor“ (R12) und die restlichen Figuren gleichermaßen involviert sind. Die erste Person Plural - Wir - folgt dem Räuber, dem Erzählgegenstand, auf Schritt und Tritt; also dorthin, wo er sich zu sehen und nicht automatisch zu verstehen gibt. Das Auflesen der Information ist vom globalen Verstehen entkoppelt. Dieses „übergeordnete“ Wissen bleibt der auktorialen Erzählinstanz vorbehalten (und sie weist es gerne von sich). Wer sich in der Lektüre, die aus der Verfolgung hervorgeht, zu sehr auf die Semantik dessen, was erzählt wird, stützt, wird enttäuscht werden, denn die Dispositio sowie die Syntax des Erzählten überlagern und ‚stören‘ den Inhalt. Der Prozess der Narration formt den Inhalt, er ist die bestimmende

Kraft. Hinzu kommt, dass die Grammatik des räuberischen Textes das Rätselhafte und Unwissende billigt und deckt. Im Versuch zu verstehen wird der Leser auf sein Lesen als schrittweise Entzifferung zurückgeworfen. Das Wir, aus dem die Erzählinstanz manchmal spricht, täuscht. Leser und Autor bilden noch viel weniger eine Einheit als Ich und Er. Wer verstehen will, muss zunächst das Rätsel akzeptieren und mit dem haltlosen Verweis umgehen lernen – denn es ist ausgesprochen schwierig, die Kontrolle über das eigene Lesen zu behalten, in das sich der ständig vorgeführte Schreibprozess hineinzudrängen pflegt.

Das folgende Zitat ruft die Szenerie der Verfolgung noch einmal in Erinnerung. Es gilt nun, die Verfolgung poetologisch zu lesen. „Verfolgung“ wäre demnach synonym mit dem Prozess der aufmerksamen Lektüre zu verstehen, was wiederum einen Prozess der Verlebendigung des Geschriebenen in Gang setzt.

Im allgemeinen, so wird man glauben dürfen, wurde er verfolgt, weil sich das fast von selbst ergab, weil's leicht war. Man sah ihn nämlich immer so ohne jede Gesellschaft, so mütterchenseelenallein. Man verfolgte ihn, damit er leben lerne. Er gab sich so exponiert. Er glich einem Blatt, das ein Knabe mit der Rute vom Zweig herunterschlägt, weil es ihm als Vereinzelttes auffällt. Er forderte also zum Verfolgtwerden auf. Und dann fing er das alles an zu lieben. Hievon im nächsten Kapitel mehr. „Kinder sind hell(e)“, hörte ich einmal auf der Straße jemand sagen. Er fand sich im Zustand des Beobachtetseins interessant. Ihm schmeichelte, daß [man] ihn der Ehre werthielt, gleichsam kontrolliert, überwacht zu werden. Er wäre sich sonst vielleicht schon längst fad vorgekommen. Das sogenannte Verfolgtwerden bedeutete für ihn das Auferstehen einer versunkenen Welt, wir meinen seine eigene, die nach seiner Meinung der Belebung bedurfte. Indem man sich mit ihm schon nur abgab, beschäftigte, begriff man ihn. Das tat ihm natürlich wohl. Zugleich machte er die Erfahrung, daß sich im Ernst keine Seele um ihn kümmerte. Man vertrat ihm bloß stets so ein bißchen den Weg, aber das war vielleicht schon immerhin etwas, war vielleicht sogar viel, denn Hinderliches bewegt, belebt, erhebt uns ja. Er sagte sich, daß er aufpassen müsse; der der Unruhigste hätte werden können, wurde der Ruhigste. (R50)

Aus der Perspektive des Räubers erscheint die Verfolgung als Ehrerweisung. Am Beginn der Argumentationskette steht im obigen Zitat die Vereinzlung des Räubers. Dieser Befund deckt sich mit den Ausführungen aus Teil II,<sup>347</sup> wo darauf verwiesen wird, dass dem Räuber aufgrund seiner Namenlosigkeit eine genealogische Zuordnung verwehrt bleibt. Die einzige Verbindung zu seinem Vater besteht über die vererbte Armut, die in der „Übertragung“ vom Vater auf den Sohn zu einem Räuberkostüm poetisiert wird. Hinzu kommt, dass der Räuber selbst eher Kind als Vater ist, also selbst keine Familie besitzt und sich auch keiner Gruppe anschließt: „Er schlosse sich niemand an. Hauptsächlich dies wurde ihm zur Last gelegt.“ (R50) Die Exponiertheit des Räubers,

---

<sup>347</sup> Siehe Teil II, 2.1 *Namen und Bezeichnungen*.

seine Ungewöhnlichkeit und Andersartigkeit, selbst noch im Versuch, sich anzupassen, machen ihn zur Angriffsfläche der Allgemeinheit. Sein Umfeld entgegnet ihm mit Besserungsvorschlägen, will ihn der Norm entsprechend und dem Aptum gemäß umformen, will dem auffälligen Signifikat ohne eindeutigen Signifikanten durch die Sprache neue – bessere – Gestalt geben. In dieser sprachlichen Neuschöpfung und Fixierung eines entfesselten, eben räuberischen Signifikats treffen sich die Absichten der Redner und der Erzählinstanz. Der Räuber ist die zentrale Angriffsfläche der sprachlichen Hinwendung, sei es durch die beherrschende Rede oder auch durch den poetisierenden Vergleich. Und wir, die Leserschaft, die wir dieser Verfolgung durch die sprachliche Realisierung mit Blick auf den Räuber folgen, halten diese Bewegung und Suche nach Sinn und Bedeutung in Gang. Mit dem Vergleich „Er *glich* einem Blatt, das ein Knabe mit der Rute von Zweig herunterschlägt, weil es ihm als Vereinzelttes auffällt“ (R50, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.), verrät die Verfolgung ihre produktionsästhetische Wurzel, denn die Erzählinstanz verfolgt nicht einfach nur den „Erzählgegenstand“, sondern mit ihm den passenden Ausdruck, eben jenes originäre sprachliche Bild, das mit der Ungewöhnlichkeit seines Signifikaten Schritt halten kann.

Das „besonnen[e] Buch“, „aus dem absolut nichts gelernt werden kann“ (R15), das durch vorgeführte Unordnung und kalkulierte Unübersichtlichkeit den zum Urteil gereichenden Ansprüchen einen Haken schlägt (indem es immer wieder zum proleptischen Sprung ansetzt), erzieht den Leser durch die Präzision abverlangende Lektüre zu unbedingter Aufmerksamkeit gegenüber dem Text, die das Gedächtnis durch ständige Aktualisierung der großen und kleinen gewobenen Umstände wach und beweglich hält. In der Lektüre des Räuber-Romans durchlebt der Leser somit eine Schule des genauen Aufpassens und des Beobachtens. Der Räuber und mit ihm die vielen anderen Spaziergänger und Wanderer führen es ihm vor.<sup>348</sup> Die Materialität der Syntax verlangt Achtung (bewundernde Vorsicht), denn sie stellt das Arrangement über die gefertigten Bilder. Das Besondere der Walserschen Sprache liegt in der Gleichzeitigkeit von Abschweifung und Genauigkeit. Während man den großen Erzählstrang im Auge behält, treibt ein kleiner Vergleich in eine andere Richtung und mündet ausgehend von einem Wort, einer einzelnen Silbe oder einem einzelnen Laut in eine neue Episode.<sup>349</sup> Diese besondere Erzählstrategie schöpft aus dem Vollen, denn sie wirkt aus eben jenem

---

<sup>348</sup> Siehe Teil I, 1.2.3 *Leistungsstreben und Genügsamkeit*.

<sup>349</sup> Vgl. Samuel Frederick: *Narratives Unsettled*. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter (Anm. 179), S. 36-63.

sprachlichen Überschuss, den die elliptische Disposition (also Rätselhaftigkeit und Unwissenheit) bedingt. Ihre Sprache sieht vor, dass man sich auf dem von ihr gefertigten Weg durch die erzählte Landschaft bewegt, dabei auf Umwege gerät, Schritt für Schritt voran und gelegentlich den Blick zurück (ein paar Seiten zurück), um zu erkennen, dass der Weg, den man in der eigenen Lektüre gegangen ist, nicht mehr ohne Weiteres ausgemacht werden kann, dass man vieles schon vergessen hat, so als sei der Text genau darauf hin konstruiert, einen Satz durch den anderen „vergessen zu machen.“<sup>350</sup> Gelingt aber der Einstieg in den Fluss des Erzählens, nimmt man das Risiko des Rätselhaften in Kauf und gibt dem Text die Gelegenheit, seine einnehmende Wirkung zu entfalten, so beginnt sich eine „Sprachvergessenheit“<sup>351</sup> auszubreiten, aus der man erst wieder erwacht, wenn man aufgrund eines seltsamen Wortes oder einer übersehenen Satzgrenze ins Stolpern oder Stottern gerät. Und von diesen potenziellen Stolpersteinen gibt es nun im Räuber-Roman sehr viele. Dieses Stolpern ist wichtig und gut, „denn Hinderliches bewegt, belebt, erhebt uns ja“ (R50).<sup>352</sup> Wolfram Groddeck interpretiert Hans-Georg Gadamer's Begriff der „Sprachvergessenheit“ als die Bedingung des „Verständnisvollzugs“, also des ungestörten Austauschs von Informationen.<sup>353</sup> Dort, wo diese Sprachvergessenheit gestört wird, rückt plötzlich das sprachliche Material in den Vordergrund. Das bisher scheinbar unmittelbare Verstehen wird überdeckt vom Wortklang und anderen Bedeutungsebenen, die die Aufnahme der Information mehr blockieren als befördern.

Für die ungestörte Verständigung muß die Sprache also bleiben, was sie ist: ein Unbewußtes. Literatur als Sprache, die sich ihrer Mittel – und das heißt: ihrer selbst – bewußt und des „Vollzugs“ müde wird, ließe sich von daher begreifen als gestörte Rede, ja als ein Spracherwachen.<sup>354</sup>

Die Literarizität der Walser-Texte ist in eben diesem Spannungsfeld aus inszenierter „Sprachvergessenheit“ und beschworenem „Spracherwachen“ anzusiedeln. Indem die sprachlichen Mittel des Textes vorgeben, den Verständnisvollzug zu befördern, stören sie ihn unentwegt. Der Räuber-Roman und seine Sprache lassen keine Gelegenheit

---

<sup>350</sup> Vgl. Walter Benjamin: Robert Walser. In: Illuminationen, ausgewählte Schriften I. Ausgewählt von Siegfried Unseld. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1974, S. 350.

<sup>351</sup> Hans Georg Gadamer: Text und Interpretation. Hg. von Philippe Forget, München 1984, S. 24-55, hier S. 36f.

<sup>352</sup> Karl Wagner konstatiert in seiner Analyse des Romans „Der Gehülfe“ eine ähnliche Art der Beweglichkeit in der Lektüre: „Die variabel gehaltene Erzähldistanz erweist sich nicht als Mangel an Bestimmtheit, sondern sucht den Leser zu *mobilisieren*, die unterschiedlich ausgesparte Bestimmtheit zu entdecken.“ Karl Wagner: Herr und Knecht (Anm. 262), S. 156, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.

<sup>353</sup> Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik (Anm. 230), S. 13.

<sup>354</sup> Ebda.

verstreichen, die dem Leser nicht indirekt zu verstehen gibt: Hier muss man achtgeben und aufpassen. Diese Forderung artikuliert sich nicht explizit, sondern verwirklicht sich performativ im Prozess des Lesens, während sie zugleich als Verfolgungsmotiv im Handlungsgefüge verankert ist.

#### 4.3.2. Aufmerksamkeit und Verlebendigung

In der Aufmerksamkeit werden Lesen und Schreiben zusammengeführt, es ist das verbindende Dritte. Leser, Dichter und Erzähler treffen sich in der aufmerksamen Vorsicht dem Text gegenüber, der sich räuberisch in seiner ästhetischen Verfasstheit auszubreiten und zu realisieren weiß. Die Immanenz der Gewaltandrohung, wie sie für das Delikt des Raubes aus jurisdischer Sicht ausschlaggebend ist,<sup>355</sup> besteht auf dieser rezeptionsästhetischen Ebene im Missverstehen, im Nichtverstehen, im Witz und dessen antithetischer Gegenüberstellung des Widersprüchlichen, was der souveräne Leser leicht als Bedrohung empfindet. Diese geforderte Aufmerksamkeit<sup>356</sup> gleicht einem „Aufpassen“, wie auch Jakob von Gunten es nennt, das nicht nur im Räuber-Roman, sondern auch in anderen Texten Robert Walsers motivisch immer sehr nahe an dem liegt, was „Leben“ genannt wird, und zugleich auch poetologisch-programmatisch äußerst relevant ist; denn das „Aufpassen“ bedingt den lebendigen Text. Jakob von Gunten schreibt in seinem Tagebuch:

Es macht mir Spaß, auf irgend etwas, was keinen Ton geben will, zu horchen. Ich passe auf, und das verschönert das Leben, denn ohne aufpassen zu müssen, gibt es eigentlich gar kein Leben.<sup>357</sup>

Und daher, weil wir so reizend frisiert und gescheitelt sind, sehen wir uns alle eigentlich ähnlich, was für einen Schriftsteller zum Beispiel zum Totlachen wäre, wenn er uns besuchte, um uns in unserer Herrlichkeit und Wenigkeit zu studieren. Mag dieser Herr Schriftsteller zu Hause bleiben. Windbeutel sind das, die nur studieren, malen und Beobachtungen anstellen wollen. Man lebe, dann beobachtet sich's ganz von selber.<sup>358</sup>

Dieses „Aufpassen“, das Robert Walser auch durch Jakob von Gunten hervorstellt und auf motivischer Ebene entfaltet, wurzelt, ähnlich wie die „Verfolgung“, in einer poetologischen Prämisse, die Schreiben und Lesen in einer ständigen Umklammerung

---

<sup>355</sup> Schweizerisches Strafgesetzbuch, Art. 140. <http://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19370083/201407010000/311.0.pdf>, S. 58. Genauer siehe Teil V, 5.3 *Der Räuber ist kein Dieb*.

<sup>356</sup> Vgl. das „Projekt der Sprach-Belebung“ bei Marit Hofmann: Die wohlwollende Provokation (Anm. 297), S. 449-458, S. 456f.

<sup>357</sup> Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch. GW, Bd. VI, S. 50.

<sup>358</sup> Ebda., S.57.

denken will. Wie der Leser den Fortgang im Text beobachtet und der von ihm entwickelten Gangstruktur folgt, so folgt der Erzähler seinem Erzählgegenstand, dem Räuber. Davon ausgehend war der Räuber tatsächlich an der „Abfassung dieser Blätter“ (R 134, 144) beteiligt, zumal die Attribute seines Kostüms auf dem Aquarellbildchen die ästhetischen Möglichkeiten des Textes, dessen Form und Verkleidung, bestimmen.<sup>359</sup> Mehr noch: Im Prozess des Lesens, verstanden als den performativen Vollzug des Verfolgungs-Motivs, gelingt die Transformation des Räubers zum Romanhelden: „Das sogenannte Verfolgtwerden bedeutete für ihn das Auferstehen einer versunkenen Welt, wir meinen seine eigene, die nach seiner Meinung der Belebung bedurfte.“ (R50)

Die Verfolgung oder Aufmerksamkeit (gelegentlich auch mit einer Art ‚Bevorzugung‘ gleichgesetzt, R45), die man ihm zu Teil werden lässt, verleihen ihm die Art von Wichtigkeit, die ihm vom unmittelbaren Umfeld versagt bleibt und ihn schließlich – kraft des Lesers – zur Romanfigur erhebt. Der Satz „Man verfolgte ihn, damit er leben lerne“ (R50), bedeutet auf motivischer Ebene die oberflächliche, moralisierende Hinwendung der anderen Figuren durch die Besserungsrede; auf poetologischer Ebene beschreibt der Satz den Vorgang der Verlebendigung einer Figur durch die Lektüre.

Dieser Umstand führt in das Problem des Beobachtens, das als Prozess dem Resultat, der perfektiven Beobachtung gegenübersteht. Auch das „Beobachten“ verschränkt sich mit dem oben umrissenen Problem von Lebendigkeit und gebannter Wirklichkeit.<sup>360</sup> Das genaue Schauen und Hören im aufmerksamen Prozess der Verfolgung (dem Lesen) partizipiert am bewussten Beobachten wie auch am Erinnern. Die episodische Prolepse wird vergessen oder nachgesehen. „Nachsehen“ ist hier als Homonym zu verstehen: Als Leser blättert man entweder zurück oder man entschuldigt, hat das Nachsehen. In seiner nachbildenden, abbildenden Kraft bleibt das Textur-gewordene Beobachten jedoch der Ähnlichkeit und nicht dem Anspruch auf vollkommene Identifizierung verschrieben. Denn die Ähnlichkeit bedingt das Lebendige, indem es die Bedeutung der schriftlichen Zeichen als Schwankung in Bewegung hält.<sup>361</sup>

---

<sup>359</sup> Siehe Teil I, 1.1 *Ein Knabe im Räuberkostüm*.

<sup>360</sup> Das Beobachten als Form der Wahrnehmung vgl. die Ausführungen von Sabine Rothemann: *Spazierengehen - Verschollengehen* (Anm. 150), S. 104-128.

<sup>361</sup> Hans H. Hiebel: Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman (Anm. 178), S. 309-345. Zur Problem der Ähnlichkeit vgl. Peter Utz: *Déjà-vu-Effekte beim feuilletonistischen Flanieren: Walter Benjamin, Franz Hessel, Robert Walser*. In: *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*. Hg. von Günter Oesterle. München: Fink 2003, S. 163-177, S. 171.

Da an dieser Stelle nicht näher auf das Leben als Motiv und Allegorie<sup>362</sup> in den Texten Robert Walsers eingegangen werden kann, so sei hier zumindest noch auf die produktionsästhetische Dimension dieses Motivs verwiesen, wobei der gute Text im Walserschen Sinn immer derjenige ist, der Sinn und Bedeutung durch die nun zu erläuternden Stilmittel in Bewegung hält und eine letzte Fixierung betont unterläuft. Das durch die Konstruktion bedingte Fehlende (Unwissenheit und Rätselhaftigkeit) produziert auf der Oberfläche des Textes Irritationen, die die Bedeutungen sowie die Suche nach Bedeutung durch den Leser wach, lebendig und beweglich halten.

Abschließend wird nun auf das wahrscheinlich zentralste Instrument in der sprachlichen Realisierung der Beweglichkeit eingegangen, nämlich auf den vergleichenden *Modus des Als-Ob* und *In-der-Art*, dessen Spannweite an Bedeutung selbst den stärksten Zerreißproben der antithetischen Bewegung im sprachlichen Bild standhalten kann.

#### 4.4. Der Modus des Als-Ob und In-der-Art

Das Phänomen eines „Als-Ob“ wurde von Wolfram Groddeck im weiteren Kontext der Bildbeschreibungen von Robert Walser benannt.<sup>363</sup> Es meint zunächst die Abweichung von einem „Idealbild“ oder einer Vorlage, auf die sich der Text beziehen kann. Das „Als-Ob“ umfasst als Begriff die Beschreibung eines nicht-sprachlichen Referenten; im Falle des Gedichts „Sonett auf eine Venus von Tizian, handelt es sich um ein Gemälde. Als Phänomen allerdings erfasst das begrifflich zum „Als-Ob“ spezifizierte Verfahren eine zu beschreibende Entität in ihrer Materialität; es initiiert einen Transformationsprozess, der in ständigem Abgleich zwischen Text und Bild geschieht und in einen „Verinnerlichungsproz[es] in das Medium der Schrift“<sup>364</sup> mündet. Somit erscheint das „Als-Ob“ als eine sprachliche *Modalität*, in die „das Gedicht die Beschreibung [...] zu setzen vermag.“<sup>365</sup>

---

<sup>362</sup> Als Beleg für die allegorische Rolle des Lebens siehe der Diskurs über Schule und Leben (R89ff.). Martin Suter untersucht das Spätwerk Robert Walsers hinsichtlich der zum Ausdruck gebrachten „Lebensphilosophie“. Das Fundament seiner Literaturbetrachtung bildet die Tiefenpsychologie in der Konzeption von C.G. Jung. In: Martin Suter: Die Lebensquelle. Lebensphilosophie und persönlicher Mythos im Spätwerk Robert Walsers. Bern et al.: Peter Lang 1984, insb. S. 30, 82.

<sup>363</sup> Groddeck Wolfram: Liebesblick. Robert Walsers „Sonett auf eine Venus von Tizian“ (Anm. 244), S. 53-66, S. 59f.

<sup>364</sup> Ebda.,S. 60.

<sup>365</sup> „Wieder, nämlich bereits zum dritten Mal, versetzt das Gedicht die Beschreibung in die Modalität des Als-ob: ‚als wär’ sie‘.“ Ebda.

Die „Modalität des Als-Ob“ nach Wolfram Groddeck erscheint als Gestaltungsinstrument, das im hier dargelegten Kontext einer Poetik der Ähnlichkeit und Beweglichkeit wieder aufgegriffen werden soll.

Zunächst müssen zwei wichtige Dinge auseinander gehalten werden, wenngleich sie dazu neigen, gemeinsam aufzutreten: nämlich der Vergleich und die Antithese. Der Vergleich meint das syntaktische Prinzip einer Poetik der Scheinbarkeit, das durch seine Vergleichspartikel eingeleitet wird. Er reiht Bedeutungsinhalte aneinander, die dann – je nach Beschaffenheit – einander auch konträr entgegenstehen können und in Verbindung eine antithetische Bewegung erzeugen. Das folgende Zitat verdeutlicht die Komplexität, die sich aus der Verschränkung des Gegenteiligen im Vergleich ergeben kann und fügt sich der Reihe jener Motive, die weit über ihre jeweils inhaltliche Dimension hinausreichen:

„[...] und *das Leben ist wissend und unwissend, hilflos und alleinherrschend wie ein Kind, unendlich groß und ein Pünktchen* [“], und nun ging der Räuber wieder gerade bloß schnell zum Essen, weil’s Zeit dazu war. Er wohnte jetzt plötzlich ganz woanders. Ob wir aber da nicht vorgreifen? Aber wenn auch? Was schadet das? So genau braucht das nicht genommen zu werden. (R91, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Das Zitat driftet in rhetorische Fragen ab, welche die Gedankenführung der Erzählinstanz sprachlich abbilden. Sie sind an dieser Stelle weniger von Bedeutung, obwohl in den Fragen, genauer, in der sprunghaften Fokussierung von Ort und Zeit eine Weiterführung des „Pünktchens“ deutlich wird, bis es sich schließlich in der Verkündung einer punktuellen Ungenauigkeit auflöst. Die Erzählinstanz formuliert auch hier wieder bestimmt unbestimmt wie auch konkret unkonkret und realisiert indirekt die antithetische Bewegung des pointierten und darum demonstrativ chiasmatischen Satzes am Anfang des Zitats. Die Vergleichspartikeln eröffnen einen Raum der Ähnlichkeit<sup>366</sup>, in dem sich das Leben und das Kind gegenüberstehen; sie beschreiben sich gegenseitig. Ihre Ähnlichkeit besteht in ihrem widersprüchlichen Verhältnis zum Wissen. Das sich ausschließende Dritte, also der Widerspruch in der Gleichzeitigkeit von „wissend“ und „unwissend“, scheint ihre Ähnlichkeit zu bedingen. Wiederholt und inhaltlich variiert wird dieser Widerspruch in der Verbindung von immensurabler Größe und ebenso hyperbolischer Kleinheit im Diminutiv „Pünktchen“ („unendlich groß und ein Pünktchen“, R91). Im sprachlichen Kosmos der Walser-Texte ist aber nicht nur der Widerspruch berechnet,

---

<sup>366</sup> Dieser Raum der Ähnlichkeit ist vergleichbar mit einem Raum der „Möglichkeit“. Vgl. Peter Utz: *Tanz auf den Rändern* (Anm. 178), S. 412f.

sondern auch dessen Aufhebung.<sup>367</sup> Die Verbindung von „wissend“ und „unwissend“ verdeutlicht eine *andere Art* von Wissen. Die ‚unmögliche‘ Verbindung verweist auf das im auf Dualität gepolten Wissen undenkbar Dritte. Die Gleichzeitigkeit von Wissen und Unwissen verwirklicht sich beispielsweise in der beobachtenden Aufmerksamkeit mittels derer Kinder lernen und nachahmen. Das kindliche Verstehen kann dem Rätselhaften noch stattgeben, es gleichsam bewundern und erforschen. Hierin liegt die Größe der Kinder, die bedingt ist durch ihre physische Kleinheit.

Die Identifikation von Leben und Kind geschieht durch den Vergleich, der bewirkt, dass die Begriffe eben nicht ident sind, sondern durch Ähnlichkeit verbunden bleiben. Ähnlichkeit bedeutet aber immer auch Unähnlichkeit; in diesem Spannungsfeld kommt eine Bedeutungsebene ins Spiel, die später weiter ausgeführt werden soll, nämlich die des Witzes.<sup>368</sup>

Zunächst sei aber der inkludierende Raum der Ähnlichkeit im Vergleich anhand eines weiteren Textbeispiels erläutert, welches das Wissen als Motiv aus einer anderen Perspektive betrachtet. Frau von Hochberg spricht über den Räuber zu Edith im Vorfeld ihres gemeinsamen Spitalbesuchs:

Aber der schüchternste Mensch, den es gibt, schüchtert merkwürdigerweise alle Mädchen ein, und der euch respektiert, flößt euch Respekt ein. Er kennt natürlich das sogenannte Leben sehr gut, aber weil er es lieben will und wirklich liebt, kann es kommen, daß er es mißversteht und dann wie ein Unkundiger aussieht. Das nebenbei.  
(R146)

Das ‚unmögliche‘, weil sich im herkömmlichen Sinn ausschließende Wissen, das den Vergleich zwischen Leben und Kind ermöglicht, wird hier durch die Gegenüberstellung von Kenntnis und Unkenntnis wieder aufgegriffen. Die kindliche Hinwendung zum Leben, welche Unkenntnis zu- und eingesteht und damit für das Neue offen bleibt, ist dem Missverständnis ausgesetzt wie jede andere Wissensform auch. Im Unterschied zu den ‚Unkindlichen‘, also den Erwachsenen, gibt aber das Kind – oder der Räuber – das Missverständnis als Möglichkeit zu und erscheint damit als ein Unkundiger. In der antithetischen Bewegung von ‚Kenntnis‘ und ‚Unkenntnis‘ (Im Missverständnis sieht der Räuber aus wie ein ‚Unkundiger‘, denn es scheint, als fehle ihm die nötige Kenntnis) verdeutlicht sich einmal mehr die Kindlichkeit des Räubers.

---

<sup>367</sup> Auch im Dienen ist die Widersprüchlichkeit von ‚Größe‘ und ‚Kleinheit‘ aufgehoben. Oder anders: Die scheinbar fixierte Rollenaufteilung gerät in Bewegung.

<sup>368</sup> Siehe Teil IV, 4.5 *Der Witz*.

Am Rande sei noch erwähnt, dass in einem anderen bereits erwähnten Zitat der Frau von Hochberg<sup>369</sup> der Gegensatz aus „Verkennen“ und „Kennen“ zur Bedingung eines Romangeschehens erhoben wird und somit die Möglichkeit literarischer Gestaltung im Raum der Gegensätze verortet liegt. Ihr Ausspruch lässt sich auf die Kenntnis der Romanhandlung übertragen, wonach „das sogenannte Leben“ (R146) die gewobenen Umstände meint, die sich zur Handlung, also zu einer anderen Art von Wirklichkeit gestalten. Der Räuber sieht aus wie ein Unkundiger, obwohl oder gerade *weil* er als Mitautor die Umstände, in denen er sich befindet, kennt. Er „verkennt“ diese Umstände absichtlich, damit sie sich dem Publikum zum Roman gestalten.

Es scheint so, als wäre das Kindliche oder das Kind der Schlüssel zum Verständnis der imaginierten Andersartigkeit im Vergleich, die ständig versucht, das Widersprüchliche in sich aufzuheben, ohne es aufzulösen. Das folgende Zitat, das einer längeren Passage der Erzählinstanz über das Verhältnis von Mittelmaß und Originalität (oder Ungewöhnlichkeit) entnommen ist, zeigt, welche Möglichkeiten der durch den Vergleich erzeugte Raum der Ähnlichkeit bereit hält:

Denn die Ungewöhnlichkeit besteht eben im Nichtrichtigblicken, und alle die, die richtig blicken, möchten gern mit einem zu tun haben, der das nicht kann, so zu ihrer Erholung, denn es ist vielleicht quälend, stets Menschen und Dinge genau so zu sehen, wie sie sind, man möchte sich gern angeschaut wissen, wie man nicht haargenau ist. Also macht sich beliebt und begehrt, wer so seine ganz ureigene Art hat, d.h. eine etwas unrichtige Art hat, in die Welt zu schauen, als wenn er noch so ein Kind wäre. (R131)

Die im Vergleich gezogene Ähnlichkeit ist also genaugenommen ein Verstoß gegen die Puritas, ein nicht-richtig-Sehen. Dieser Verstoß wird aber unter den Verfechtern der Puritas, den richtig Blickenden, als begehrenswerte Andersartigkeit gebilligt und geschätzt. Auch der Vergleich offenbart sich somit als Schauplatz des Kampfes von Vitia und Virtutes. Der Konflikt zwischen richtiger und guter Rede, als dessen Getriebener das Autoren-Ich manchmal erscheint, ist somit ein von der Erzählinstanz provoziertes und genau kalkulierter, produktiv gemachter Widerspruch.

Der Vergleich, eingeleitet durch „als ob“, „in der Art“ oder auch verbal durch „halten für“ oder „erscheinen als“, ermöglicht eben jenes „nicht genau so sehen, wie man haargenau ist“, denn er erweitert das So-Sein um den Raum der Analogie, der immer Ähnlichkeit bei gleichzeitiger Unähnlichkeit bedeutet. Diese „etwas unrichtige Art [...], in die Welt zu schauen“ (R131) zitiert nicht nur indirekt das schöpferisch-aufmerksame Beobachten, es verweist, wieder mittels eines Vergleichs, auf das Kindliche („als wenn er

---

<sup>369</sup> Siehe Teil IV, 4.1 Zitat (R147).

noch so ein Kind wäre“, R131). „Der Räuber“, „der Ungewöhnliche“ und „das Kind“ verbinden sich im Raum der Ähnlichkeit zu einem namenlosen Signifikat, dessen Originalität und Identifizierung im vergleichenden Als-Ob niemals vollends fixiert werden kann. Denn im Vergleich ist der Räuber etwas in eben dem Maß, in dem er es auch wieder nicht ist. Die Behauptung, es handle sich bei der Gegenüberstellung zweier Entitäten um etwas Ähnliches, stellt einen Bezug her, der zugleich wieder verneint wird. Positiv formuliert ist im gezogenen Vergleich die Verneinung des behaupteten Bezuges immer schon miteingeschlossen.<sup>370</sup> Der demonstrative Verweis auf die Scheinbarkeit durch die Verben<sup>371</sup> ist nicht nur Träger des Vergleichs, sondern er verdeutlicht unermüdlich die Medialität, also die sprachliche Verfasstheit und Mittelbarkeit des hergestellten Bezugs. Mit Karl Wagner muss somit auch ein Moment der Verfremdung für die Distanz-induzierende Häufung des „Scheinens“ (es *scheint*, *schien*) festgestellt werden.<sup>372</sup> Die unmittelbare Ebene des Räuber-Romans verlassend und dieses Ähnlichkeits-Prinzip weiterdenkend, ließe sich behaupten, dass die Walser-Texte sich in Summe eben darin gleichen, dass sie immer von Ähnlichem handeln.

Um die Vielfalt des Anwendungsbereiches sowie die sprachliche Ausgestaltung des vergleichenden Modus des Als-Ob anzudeuten, folgen nun einige Zitate.<sup>373</sup> Der Vergleich ist sowohl sprachliches Gestaltungselement im Dienst von Prägnanz und Kürze als auch Ort sprachlicher Weitschweifigkeit und Opulenz.

**Zitat (1)** Die ältere Stalder-Tochter imaginiert sich als Figur eines Romans von Jeremias Gotthelf:

Die Ältere redete viel über Jeremias Gotthelf, an den sie sich gleichsam anklammerte, als sei er ihr beigeordnet worden als Schutzheiliger, *so, als wenn* sie sich gesagt hätte, sie selber *sei etwas wie* eine Gotthelfgestalt. (R42)

**Zitat (2)** Der Räuber über Edith im Selbstgespräch:

Mein Schmerz um sie *gleich* einem Tragbalken, woran wieder die Lustigkeiten schaukeln. (R13)

---

<sup>370</sup> Siehe Teil V, 5.5.1 *Das produktive Spannungsfeld zwischen den Oppositionen*.

<sup>371</sup> Zum Verb „scheinen“, seiner gleichzeitigen Präzision und Vieldeutigkeit vgl. Martin Suter: „Walser hat es in den Rang eines wesentlichen sprachlichen Ausdrucksmittels erhoben, das die Präzision, die Wahrheit und Richtigkeit der dichterischen Aussage gewährleisten soll.“ In: Martin Suter: *Die Lebensquelle. Lebensphilosophie und persönlicher Mythos im Spätwerk Robert Walsers* (Anm. 362), S. 19, 223.

<sup>372</sup> Karl Wagner: *Herr und Knecht* (Anm. 262), S. 161. Die gegenläufigen Tendenzen von Nähe und Distanz in der Literarizität beanspruchenden Hinwendung zur Wirklichkeit ist Teil des Fragenkomplexes um den Realismus-Anspruch des Textes (siehe Teil V, 5.1).

<sup>373</sup> Der den Vergleich indizierende Ausdruck wird kursiv gesetzt. Hervorhebungen in Folge immer durch die Verfasserin, K.K.

**Zitat (3)** Die Erzählinstanz spricht über den Räuber. Der Vergleich provoziert hier eine verbale Wortneuschöpfung:

Damals wohnte der Räuber in einem Zimmer, von wo aus er durch eine Luke *à la* Friederizius vor der Schlacht bei Roßbach in's Freie guckte. Man hatte ihm einmal Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen zu lesen und prüfen gegeben, und nun *friederiziusselte* er da so für sich. Man kann's ihm gönnen. (R39)

**Zitat (4)** Der Raum, in welchem sich die Episode der Löffeliliebkosung<sup>374</sup> ereignet, fordert in seiner darstellenden Beschreibung eine Menge von Vergleichen. Die Erzeugung einer als literarisch geltenden Atmosphäre wird gleichsam vorgeführt und dadurch ironisiert. Die gesamte Szene um die Löffeliliebkosung wird in Abgleich mit einem Bild („Le baiser dérobé“ von Fragonard) entworfen, dessen Reproduktion der Räuber „vielleicht tags zuvor“ in einem Schaufenster erblickt hat (R22) und ist somit auch als szenisch gewordene Bildbeschreibung lesbar. Küche und Kunsthandlung konkurrieren also ähnlich wie Buch und Bild um die Vormachtstellung, um die Verortung des Geschehens. Die Überbetonung der besonderen Literarizität der Szenerie verdeutlicht nicht zuletzt die Künstlichkeit des Arrangements<sup>375</sup>, das zudem durch eine besondere Parallelität von Text und Bild in Spannung gehalten wird.

Einen Freudensprung mindestens wird er wohl ausgeführt haben nach seiner Löffeliliebkosung. Was sie für Augen gemacht hätte, wenn sie's mitangesehen haben würde. Man darf sich ja so etwas gar nicht ausdenken. In besagter Küche herrschte übrigens *so eine Art* Halbdunkel, ein beständiges Poesiezwielight, eine fortwährende Nacht, etwas Jungmachendes, und vielleicht wurde gerade hier und nirgendsanderswo der Räuber zum Jüngling[.] (R22)

Der Ausdruck „so eine Art“ affiziert nicht nur das „Halbdunkel“, sondern die Vagheit provoziert zusätzliche Beschreibung, atmosphärische Präzisierung (das „beständige Poesiezwielight“, die „fortwährende Nacht“ und „etwas Jungmachendes“). Die spezifizierende Aneinanderreihung bestimmt wieder das Unbestimmbare, denn die gewonnene Bestimmung der Beschreibung reicht nur als Vergleich an die Spezifität der Küchenszenerie heran. Dieses Zitat ist besonders interessant, weil es deutlich macht, dass der *Modus des Als-Ob* in der Anwendung des Konjunktivs eine verbale Erweiterung findet, sich aber nicht in ihm erschöpft. Die Artikulation einer Möglichkeit durch den Vergleich ist nicht auf den Konjunktiv beschränkt, sondern kann auch indikativisch mit einer Vergleichspartikel erfolgen. Auch das „vielleicht“ erzeugt diesen

<sup>374</sup> Siehe Teil II, 2.3.2 *Die Nichtsnutzigkeit und die Genügsamkeit*.

<sup>375</sup> Siehe Künstlichkeit des Arrangements in Teil II, 2.3.1 *Das Lachen*.

möglichkeitsdehnenden Effekt, indem es die fixe Festlegung auf ein So-Sein verwehrt. Schließlich wird der Ort, die Küche, die beschrieben hätte werden sollen, durch die Betonung ihrer Ausschließlichkeit und Einzigartigkeit im Raum aufgelöst: „hier und nirgendsanderswo“ (R22). Die im Vergleich gewonnene Wirklichkeit ist die einzige, die uns für eine Begehung dieser außergewöhnlichen Küche zur Verfügung steht.

**Zitat (5)** Eingeleitet durch einen Vergleich vollzieht sich kraft der Gedanken des Räubers die Verwandlung Wandas zur Kaiserin Russlands:

Als er Wanda sah, die auftrat, *als* lägen zu ihren kleinen jungen Füßen weiße Wölkchen, damit sie es weich habe, nichts Bemühendes spüre, machte er sie im Handumdrehen, d.h. von seinen Gedanken bevollmächtigt, was ja eine sehr anfechtbare Bevollmächtigung sein mochte, zur Kaiserin Rußlands und indes Kaffeehausmusik seine Stirn umschmeichelte, sah er sie in einem Prunkwagen, der von sechs oder auch zwölf Pferden bespannt war, unter dem Staunen der Bevölkerung, das sich in Jubel auflöste, durch Petersburgs Straßen fahren. (R49)

Die Erzählinstanz bezweifelt bereits zu Beginn der Schilderung („anfechtbare Bevollmächtigung“) den Status dieser in Auflösung begriffenen Phantasie des Räubers. Ein einleitender Vergleich genügt, um den Status der folgenden Gedanken als phantastisch zu signalisieren, denn der Modus der Verben kippt nach nur zwei Konjunktiven („lägen“ und „spüre“) in eine indikativische Darstellungsform („umschmeichelte“, „sah“, „bespannt war“, „auflöste“, „fahren“). Allerdings lässt der Indikativ keinen Zweifel aufkommen: Diese phantastische Wirklichkeit ist „gemacht“. Allein die nüchterne Feststellung der Schwankungsbreite der Equipage bleibt erstaunlich und somit phantastisch.

**Zitat (6)** Das folgende Zitate entstammt dem Brief an den Räuber (R100f.)<sup>376</sup>:

Sie betragen sich ja *wie* ein Schulbub. Sie sind feig. Aus nichts als Größenwahn *spielen* Sie Backfischchen. (R100)

„Backfischchen spielen“ meint die Nachahmung mädchenhaft geltender Manieren durch den Räuber. Diese Nachahmung beruht auf Ähnlichkeit, denn falls eine völlige Identifizierung der Fall wäre, gäbe es keinen Brief, der das Als-Ob im Tun des Räubers verurteilen würde. Ebenso ambivalent bekennt der Räuber dem Arzt gegenüber, dass er sich „dann und wann als Mädchen fühle“ (R112); doch er korrigiert sogleich: „Aber ein richtiges Mädchen bin ich natürlich keineswegs.“ (R113) Der Räuber ist also „so eine Art Mägdlein“ (R109) wie auch „*eine Art von Kind* oder *eine Art von Knabe*“ (R112) in ihm

---

<sup>376</sup> Siehe auch Teil III, 3.3.2 *Das Spiel mit der Vorhersehbarkeit*.

lebt; er ist es nicht immer und nicht wirklich, aber nicht nie und nicht gar nicht. Die räuberische Nachahmung gelingt, wenn der Nachahmende *Ähnlichkeit* mit dem Nachgeahmten verwirklichen kann. Es spricht die Erzählinstanz:

O jener alte zerzauste Hund in jenem Roman. Aber was gehen uns die Romane anderer Autoren an? Hier handelt sich's um den unsrigen, der davon handelt, daß vielleicht zeitweise der Räuber wirklich ein Mädchen, *so eine Art Mägdlein* geworden war. Ich sage: *zeitweise*, und aller Wahrscheinlichkeit nach nur innerlich, so aus der Gabe der Anschmiegun, da es dringend nötig war, daß er sich allen diesen Verfolgungen zart anpaßte, was ihm ja denn auch größtenteils glückte. Er studierte die Manieren, die Mienen, Bewegungen, Gesichter, die Auffassungsweisen der Mädchen mit, man darf schon dreist sagen, beispiellosem Erfolg, indem er sie *nachahmte*. (R109)

Anpassung und Nachahmung erscheinen als Spielarten einer Poetik der Ähnlichkeit. Die Bereitschaft zur Anpassung, die „Gabe der Anschmiegun“ (R109) wird zeitlich auf Distanz gehalten („zeitweise“, R109). Auch bei der Nachahmung spielt die Beobachtungsgabe eine wichtige Rolle.

**Zitat (7)** Es folgt nun das letzte Beispiel. In der Kirche (R136f.) unterbricht die Erzählinstanz die Rede des Räubers, um die Anwesenden zu beschreiben:

Und war denn Edith auch da? Gewiß. Sie saß ganz vorn, und sie war ganz schneeweiß angezogen, und ihre Wangen, über diese Wangen stürzte sich ein Rot herunter *wie* ein todesmutiger Ritter über eine Felswand in einen Abgrund, um eine Landschaft so mit seiner Aufopferung zu entzaubern. Ach, ihr Glühen war schön. Die feinbeschuhten Füßchen klöpfelten gegeneinander, *als* hätte sich alle Erregung dort hinabgezogen und als sprächen, stritten die Füße zusammen, die zwei Täubchen glichen, die miteinander zürnen. Edith war die Unschuld selber. *Es war, als* habe sie gar nicht herbeikommen wollen, sondern sei von silbernen Schnüren herangezogen worden. Ihr Beschützer saß neben ihr. *Ob* er als Eingeweihter hier saß oder nicht, soll nicht untersucht werden[.] (R138)

Vergleichende Ähnlichkeit affiziert die Identifikation, lässt sie nicht unberührt, sondern treibt sie gleichsam hervor: „Edith *war* die Unschuld selber.“ (Hervorhebung durch die Verfasserin, K.K.) Die Kopula, die eine voreilige Identifizierung von Edith und Unschuld nahelegt, soll noch im selben Kapitel, aus dem auch das obige Zitat entnommen wurde (durch den Kanzelschuss), widerlegt werden.<sup>377</sup> Dort, wo im vergleichenden Raum der Möglichkeit das Bild wuchert und seinen sprachlichen Reichtum zeigt, rebelliert die Erzählstimme nicht nur gegen das Diktum der Brevitas (durch unverhältnismäßige Ausführung in Länge und Syntax), sondern ihre opulente Veranschaulichung überlagert den Fortgang der Handlung, verstellt den weitreichenden Blick, indem es tiefen Einblick in den Moment, in das Detail gewährt. Darüber hinaus bringt das sprachliche Material, also die Anhäufung der Signifikanten das dahinterstehende Signifikat beinahe zum

---

<sup>377</sup> Siehe Kanzelrede Teil V, 5.4. *Rauben als dreistelliger Akt*.

Verschwinden. „Und war denn Edith auch da?“ (R138) „Gewiß“, war sie da, darum ist weiter von ihren Wangen und dann von einem Ritter die Rede. Dieser Effekt des Verschwindens wird offenbar, wenn man sich als Leser an einer Inhaltsangabe versucht. Was würde man über Wanda oder Edith in der Kirche berichten? Die im Vergleich wuchernde Bedeutung der Bilder macht einen Großteil der Information aus, sie ist quantitativ gewertet das Wichtige und wirkt (als überlagernde und bestimmende Form) auf die Qualität des Geschehens zurück. In der Wiedergabe durch den Leser, wie etwa im Rahmen einer Inhaltsangabe, wo noch dazu Kürze geboten ist, zeigt sich, dass das im vergleichenden Modus beschriebene Signifikat zusammen mit der elaborierten Ausführung verschwindet. Das eine ist ohne das andere nicht zu haben. Eine Paraphrase ist unmöglich, ohne auf den kunstvoll gefertigten Vergleich zurückzugreifen. Hier offenbart sich die normative Dimension des vergleichenden *Modus des Als-Ob*. Die im Vergleich vollzogene Dynamisierung des So-Seins eines beschriebenen Inhalts kann in der Paraphrase nicht unabhängig von dieser, im inklusiven Raum der Ähnlichkeit gewonnenen Anreicherung wiederaufgegriffen werden. Das im Vergleich gewonnene Ähnliche, das scheinbar Bedeutungslose und tendenziell „Unrichtige“ der Deskription, kann nicht mehr abgestreift werden, ohne dabei die wesentliche Bedeutung, also eben jenes Signifikat zu verlieren, das man bestrebt war, in „Reinform“ zu bekommen.

#### 4.4.1. Das Vornehme

Wie folgenreich die Wirkung der Ähnlichkeit stiftenden Vergleiche tatsächlich ist, lässt sich anhand einer weiteren Spielart des Als-Ob ablesen, nämlich an der Vornehmheit. Auch dieses zentrale und oft wiederholte Motiv wurzelt in der Grenzen nivellierenden Poetik der Ähnlichkeit. Mit der Vornehmheit, deren einnehmende Schönheit in ihrer Scheinbarkeit liegt (hier trifft sie sich mit dem Vergleich), offenbart der vergleichende Modus sein sozialkritisches Potenzial. Es spricht die Erzählinstanz:

Die Frau aber, die wirklich eine Dame sein will, muß stets etwas an sich haben, das nach Neuheit, Unschuld, feineren Sorgen, umfangreicherem Denken, ich meine nicht nach gelehrtem, aber nach ganz natürlichem, gesellschaftlichem, *gleichsam*, ich möchte sagen, duftet, obwohl ich besser gesagt hätte, atmet, oder noch viel vorteilhafter, aussieht und tönt. Sie *sei wie* eine schöngezeichnete Zeichnung und gehe daher wie ein Gedicht, wie ein Spruch, den noch niemand gelesen hat, den noch nicht alle kennenlernten, so wertvoll er sein mag. Eine Dame hat das Unangetastete an sich und braucht übrigens gar nicht die Tadellosigkeit selber zu sein, sie braucht sich bloß so durch einen gewissen *Vornehmheitsschimmer* vor anderen Frauen auszeichnen, und das Vornehmste ist eben, daß man sich irgendwo und -wie entweder nützlich macht oder vergnügt und daß man still hinlebt und langsam reift *wie die Frucht am Baum im*

*Schutz der Blätter*, und die Leute, die so eine Frau zu erblicken bekommen, unwillkürlich ebenfalls etwas Vornehmes annehmen, unwillkürlich, etwas beim Anblick der Erscheinung lernen, mit der Gebärde, mit dem Blick Respekt auszudrücken sofort in die Lage versetzt sind, denn die Achtung ist ja die Basis, sie ist der Pfeiler, oder sagen wir, das Fundament, auf das sich die Gesellschaft stützt. Ganz trivial und fast nur schon etwas zu klug und richtig red' ich da. Wie leid mir's tut. Ich muß unbedingt zu Selma, die hat so was Gewollt-Damenhaftes. (R120f., Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Die Suche nach dem richtigen Ausdruck, die sich in der *Correctio* der Verben spiegelt („duftet“, „atmet“, „aussieht“, „tönt“), potenziert den synästhetischen Effekt dieses allumfassenden Zustandes sowie der „Gleichsamkeit“, mit der sich die Zustandsbeschreibung vollzieht. Zur Dame wird die Frau nur über den Umweg des Vornehmen. Es handelt sich also um eine Verwandlung, die sich über Scheinbarkeit und aus der Distanz vollzieht. Das Damenhafte entfernt sich vom jeweiligen Ist-Zustand und tritt in den Raum des Als-Ob. So erwirkt die „Dame“ eben jenen „Vornehmheitsschimmer“, der sie „vor anderen Frauen auszeichnet“ (R120), also nur scheinbar eine Stufe höher stellt. Poetologisch spiegelt sich diese erhabene Entfernung einer vergleichenden Scheinbarkeit in einer Reihe von Vergleichen: Die Frau, die eine Dame werden möchte,

[...] sei *wie* eine schöngezeichnete Zeichnung und gehe daher *wie* ein Gedicht, *wie* ein Spruch, den noch niemand gelesen hat, den noch nicht alle kennenlernten, so wertvoll er sein mag. (R120, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Die konjunktivischen Formen „sei“ und „gehe“, die Imperativen ähneln, verfügen sowohl über eine deontische als auch eine epistemische Bedeutungsebene. Der Konjunktiv ist somit doppeldeutig, er vereint das Normative und Deskriptive, das (im Kontrast zum Indikativ) in Verdacht gerät, „unwirklich“ zu sein, also entweder Möglichkeit oder Wunsch. Das obige Zitat lässt also kraft des doppelsinnigen Konjunktivs das vornehme Verhalten als zu realisierende Möglichkeit erscheinen, während es zugleich die Unverbindlichkeit dieser Potenz, gleich einem Schwebezustand, zum Ausdruck bringt. Das Zitat imitiert die schwebende, unsichere Bedeutung vornehmer Rede. Der Vergleich mit der „schöngezeichneten Zeichnung“ (R120) verdeutlicht die Erstarrung in der gewollt aufrechten Haltung des vornehmen Gangs mit Blick auf das Ideal. In der Fortsetzung des Vergleichs, gleichsam voranschreitend, („*wie* ein Gedicht, *wie* ein Spruch“) wird er als doppelbödig Konstruktion entlarvt. Das „daher“ wird zeugmatisch verunstaltet; die vornehme Rede, die Unverbrauchtheit suggerieren soll, ist eben nicht einmalig, nicht eindeutig, sondern doppeldeutig. „Daher“ ist entweder konsekutiv zu verstehen (das wäre die feine Bedeutung) oder lokal, in syntaktischer Nähe

zum Verb „gehen“ (das wäre die unfeine, holprige Bedeutung im Sinne von „daher gehen“). In der sprachlichen Realisierung schwingen *beide* Bedeutungsebenen mit und entlarven somit die Gewährtheit der vornehmen Sprache, deren Sprecher sich erkoren und einzigartig fühlen, als Abgrenzung, die nur scheinbar gelingt. Selbst eine Akzentuierung der Bedeutung durch die Betonung des Adverbs – sie gehe *dáher* (konsekutiv) und sie gehe *dahér* (lokal) kann die Doppelbödigkeit nicht gänzlich entkräften. Wenn man die doppelte Bedeutung in der sprachlichen Realisierung hören will, wird sie selbst durch den Versuch der lautlichen Vereindeutigung durch das Sprechen hindurch hörbar: Die jeweils andere Bedeutung lässt sich nicht gänzlich ausschließen, denn sie klingt zu ähnlich.

#### 4.5. Der Witz

Unter dem Titel „Walsers witzige Kombinatorik“ widmet Annette Fuchs in ihrer Untersuchung des Komischen bei Robert Walser dem Witzigen einen eigenen Abschnitt.<sup>378</sup> Meine Ambitionen beschränken sich hier auf den Versuch zu zeigen, dass vor dem Hintergrund eines *Modus des Als-Ob* einer Zirkelbewegung stattgegeben wird, die witzig erscheinen kann. Aus den Beispielen zur Veranschaulichung des *Modus des Als-Ob* geht hervor, dass es für den Vergleich nicht unbedingt eine Partikel, ja nicht einmal ein deutliches Signal braucht. Die „Indikatoren“ des Vergleichs sind unzuverlässig. Somit zeigt sich nicht nur die Kraft der phraseologischen Element, die oftmals stärker sind als der Vergleich, sondern damit wäre auch dem Übergang zur Metapher stattgegeben.

Mir gegenüber steht ein Haus, dessen Fassade *einfach ein Gedicht ist*. Französische Truppen, die im Jahr 1798 in unsere Stadt einzogen, sahen dies Hausantlitz schon, falls sie sich die Mühe genommen haben oder Zeit hatten, es zu beachten. (R17, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Dort, wo konsequent verglichen wird, erscheint die apodiktische Identifizierung als komisch. Dass man es mit einem Vergleich zu tun hat, wird manchmal erst nachträglich offenbar, wenn sich beispielsweise zwei widersprechende Aussagen gegenüberstehen, wie etwa die Referenz auf den Entwicklungsroman *Uli der Knecht*<sup>379</sup> von Jeremias Gotthelf belegt. So ist der Räuber „zeitweise ein ebenso zartes und gradliniges Kalb wie

---

<sup>378</sup> Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums (Anm. 291), S. 157-166.

<sup>379</sup> Doppelroman von Jeremias Gotthelf (1841/49): Wie Uli der Knecht glücklich wird. Eine Gabe für Dienstboten und Meisterleute. Sämtliche Werke in 24 Bänden. Erlenbach, Zürich: Eugen Rentsch 1921, Bd. 4, bearbeitet v. Rudolph Hunziker. Ders.: Uli der Pächter. Sämtliche Werke in 24 Bänden. Erlenbach, Zürich: Eugen Rentsch 1921, Bd., 11 bearbeitet v. Hans Bloesch.

Uli“ (R58), an einer andere Stelle, ein paar Seiten weiter heißt es aber dann, ohne vermittelndes oder vergleichendes Signalwort: „Aber der Räuber ist denn doch noch lange nicht ein so folgsames Kalb.“<sup>380</sup> (R65) In der Verneinung wird nachträglich der Vergleich deutlich. Nun ist es in der Lektüre beinahe unmöglich, sich sämtliche im Vergleich hervorgerufenen Bilder zu merken. Die Grenzen zwischen Bejahung und Verneinung verschwimmen zwangsläufig. Was in der Lektüre haften bleibt, ist die Ahnung einer Ähnlichkeit in der Formulierung, und paradoxerweise wird man mit dieser, dem Vergessen geschuldeten Vagheit den disparaten Formulierungen und ihrer Bedeutung am ehesten teilhaftig.

Der subversive Raum der Ähnlichkeit verbindet das Ungleiche, sogar Gegensätzliche, und macht so das ausgeschlossene Dritte denkbar; gleichzeitig spaltet er das Gleichbedeutende, indem er es mit seiner Gleichheit konfrontiert:

Er wird sich mehr und mehr mit seinem Wesen aussöhnen. In genannter Herrengesellschaft ließ er sich eine Jähheit, allzu *kühne Kühnheit, rasche Raschheit*, oder wie Sie befehlen, daß ich es nenne, zuschulden kommen. (R24, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Hier nimmt der nächste wichtige poetologische Aspekt seinen Ausgang, nämlich der des Witzes in der Konzeption von Jean Paul.<sup>381</sup> Wenn zwei gleich bedeutende Wörter syntaktisch so eng aneinander gedrängt werden, wie im Fall der „kühne[n] Kühnheit“ oder „rasche[n] Raschheit“, wird die Semantik dazu veranlasst, einen Keil dazwischen zu treiben: Der „Frieden“, der durch ein verbindendes Drittes zwischen dem Entgegengesetzten gestiftet wird, ist ein „Frieden der Ähnlichkeit, nicht der Gleichheit.“<sup>382</sup> Die Doppelung von „rasch“ und „kühn“ in der Figura Etymologica produziert Unähnlichkeit. Wieder einmal entzweit die Wiederholung das Gleichlautende. Dieser „Witz-Zirkel“ bewirkt ein Oszillieren des Sinns zwischen den Gegenteilen eines Ausdrucks. Demzufolge wurzelt auch der Witz der Walserschen Texte in der Poetologie der Ähnlichkeit und dem Widerspruch absorbierenden, Widerspruch streuenden und Vergleich induzierenden *Modus des Als-Ob*.

Dass derselbe Signifikant zwei Mal je etwas anderes bedeutet, also auf ein anderes Signifikat verweist, zeigt das nächste Zitat, in welchem derselbe Name auf zwei

---

<sup>380</sup> „Die Base sagte oft: Ein Kalb sei dumm, aber so mit einem jungen Mann sei es doch noch lange nicht zusammenzuzählen. ‚Selbst mit manchem alten nicht‘, brummte sie manchmal nachsätzlich.“ In: Jeremias Gotthelf: Uli der Pächter. (Anm. 379), Kapitel 5, S. 88.

<sup>381</sup> Vgl. IX. Programm. Über den Witz, insb. § 46 Der witzige Zirkel. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Sämtliche Werke. Hg. von Norbert Mill. 6., korrigierte Auflage. München, Wien: Carl Hanser 1995. Abteilung 1, Bd. 5.

<sup>382</sup> Ebda., S. 179.

verschiedene Frauen verweist respektive verweisen muss. Der Räuber ist gerade eben in Liebe zu Wanda entflammt. Es spricht die Erzählinstanz:

Nachts war der Mond der Zuschauer seiner liebhaberlichen Gebärden. O gestatte uns, du Wunder, daß wir dich Wanda nennen, obgleich es sich trifft, daß auch eine Magd so heißt, die ich übrigens schon seit längster Zeit nicht mehr wiedersah. Sie scheint geheiratet zu haben. (R25f.)

Die als Bitte inszenierte Namensgebung Wandas vollzieht sich über die Anrufung des Wunders, das nicht nur semantisch, sondern auch lautlich über die leichte Assonanz der Vokale in ein Nahverhältnis zu der Bewunderten gerückt wird. Auf lautlicher Ebene ist die vergleichende Ähnlichkeit bereits am Werk – sie ermöglicht die Anrufung der Fernen durch das greifbarere Wunder (es lässt sich mit „Du“ ansprechen) –, als sich dem Gleichklang ein gleich lautendes Wort hinzufügt, dessen direkte Artikulation allerdings ausgespart wird (es trifft sich, „dass auch eine Magd *so* heißt“). Da der subversive Raum der Ähnlichkeit zwei Mal dasselbe Wort nicht duldet, spaltet er die Bedeutung, indem der gleichlautende Name auf zwei verschiedene Trägerinnen verweisen muss.

Der *Modus des Als-Ob* bildet eine Antwort auf die Frage, warum dieses sprachliche Gewebe, dieses Tuch, stärker ist als alles „Zerren und Reißen“ (R44); warum es den Widerständen Stand hält und noch dazu aus dem der Verfolgung ausgesetzten Unruhigsten den Ruhigsten macht. Der vergleichende *Modus des Als-Ob* ist wahrscheinlich die stärkste Kraft einer Poetologie der Ähnlichkeit, die Sinn und Bedeutung in Bewegung hält und dabei eine letzte Fixierung in der drohenden Erstarrung der Eindeutigkeit unterläuft. Der Raum des offensichtlichen Dafür-Haltens ist ein subversiver Raum, denn er unterwandert erstarrte Bedeutungen und setzt sie in Bewegung; er inkludiert die potenzielle Andersartigkeit seiner Begriffe im Moment der Fixierung. Die Auflösung dieser erstarrten Bedeutungen und Vorbilder, auf welchen Norm und Konvention gründen, bildet eben jenen Punkt, wo die poetologische Bewegung ihre subversive Dimension voll entfaltet und eine Botschaft artikuliert, die sich in ihrer Grundsätzlichkeit einer politischen Implikation nicht erwehren kann. Die Nivellierung von Grenzen, die Oszillation von Bedeutung und die Beweglichkeit der Teile im Rahmen der räuberischen Poetik beschreiben als kalkulierte Maßnahmen und auch letztlich als ästhetisches Produkt eine Position, die ihre Antagonisten genau kennen. Die Poetologie gestaltet sich in Opposition zu der herrschenden bürgerlichen Ordnung, sie ist aber als Opposition an keiner Stelle parteipolitisch markiert. Sie ist zu beweglich, um ideologisch fixiert werden zu können.

Ich möchte nun versuchen zu konkretisieren, was der Räuber will und was für den Räuber gewollt wird. Im folgenden fünften Abschnitt sollen am Beispiel des Grußes die Fäden der bisherigen Argumentation zusammengeführt werden.



Teil V

Der Gruß

### 5.1. Die Fiktion des Räuberischen und ihre realen Probleme

Das Räuberische begegnet dem Leser nicht nur in Form eines einzelnen Protagonisten. Als poetologisches Konzept erfasst es das literarische Erzeugnis als Ganzes. Ausgehend von der Deixis der Pronomina wurde für den Wechsel zwischen Ich und Er eine Schichtung dreier Soziologien festgestellt: der des Räubers im Roman, der des Autors im Roman und der des Autors Robert Walser. Letztere inkludiert die historischen Entstehungsbedingungen des Räuber-Roman. Ausgehend von diesem dritten Kontext lässt sich nun fragen, welche Bedingungen dazu führen, dass ein autobiographisch durchwachsenes, mehr dem Leben als Allegorie als dem eigenen Leben nahestehendes Sprachgebilde entsteht, in dem ein Räuber die umstehenden Figuren durch seine Unaufdringlichkeit zu einer Entscheidung drängt. Angefangen bei der Frage, mit welcher Bezeichnung man sich auf diesen Namenlosen beziehen soll: Warum greift ein Autor zu dieser Art von Figuration? Was bedeuten der Räuber und die gewobenen Umstände in einem größeren<sup>383</sup> Zusammenhang?

In Folge sei nun versucht nachzuweisen, wie der Räuber-Roman über seine selbst gesetzten Grenzen hinauswirkt; wie er kraft seiner Poetologie die Grenzen seiner poetisierten Wirklichkeit übersteigt und eine Geltung beansprucht, der mit den herkömmlichen Maßstäben der Fiktion nicht mehr beizukommen ist. Was bewirkt also der Roman, der gelesen wird? Oder anders: Was geschieht *durch* die Literatur *außerhalb* der Literatur, d.h. außerhalb der poetisierten Wirklichkeit? Die Resonanz der Verknüpfung von Leben und Literatur wirkt in beide Bereiche zurück.<sup>384</sup> Sie zeigen ihre Verwiesenheit umso deutlicher, je vehementer man das eine vom anderen zu trennen versucht. Wo verortet man das Biographische<sup>385</sup>, den dritten sozialen Kontext in diesem Chiasmus von Leben und Literatur, der den Interpreten oder Leser vor die Tatsache stellt, dass er es mit Personen zu tun hat, die sich als Romanfiguren imaginieren und Romanfiguren, die sich als reale Personen wännen? Es scheint, als würden diese beiden

---

<sup>383</sup> Das größere Ziel wäre eine Interpretation, die, gestützt auf sozialhistorische Dokumente und Quellen, die Poetik des Textes, seine formalspezifischen Elemente analysiert; also eine Analyse, die darauf abzielt, „das dem Roman immanente Soziale zu entfalten“ Karl Wagner: Herr und Knecht (Anm. 219), S. 149.

<sup>384</sup> Vgl. Markus Schwahl: Die Wirklichkeit und ihre Schwestern. Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethischen Implikationen im Werk Robert Walsers. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 2001.

<sup>385</sup> Zum ambivalenten Verhältnis von Leben und Werk bei Robert Walser vgl. C. Arthur M. Noble: *Selbstdarstellung oder Selbstverstellung? Robert Walsers Versteckspiel mit dem (Auto-) Biographischen.* In: *Gedankenspaziergänge mit Robert Walser.* Hg. von C. Arthur M. Noble. Bern et al.: Peter Lang 2002, S. 147-170, insb. S. 149, 155.

Optionen gleichrangig zur Wahl stehen, als wäre diese chiasmatische Verschränkung immer schon am Werk; vor allem dann, wenn der Dichter „ich“ sagt.<sup>386</sup>

Ich nähere mich diesem Problem des dritten sozialen Kontextes über eine andere Frage, nämlich über die Leitfrage dieses fünften Teils: Warum, unter welchen Umständen, greift ein Autor zu jener Art von Figuration, wie sie der Räuber darstellt? Und was soll damit zum Ausdruck gebracht werden? Was will der Text vom Leser? Der Text verhält sich in Bezug auf diese letzte Frage alles andere als still, er nennt seine Forderungen klar und deutlich, aber kaum einer nimmt sie zur Kenntnis. Der Räuber-Roman endet mit einem Gruß. Was bedeutet es also, wenn ein vornehmer Autor für seinen Räuber fordert, ihn fortan zu kennen und zu grüßen? Auch über die Platzierung des Grußes am Ende des Romans gilt es, nachzudenken: Was endet und was beginnt hier, im Gruß? Die Verschränkung von Anfang und Ende ist Ausdruck einer besonderen Art der Forderung, wie sie sich nur im Spannungsfeld der Oppositionen artikuliert.<sup>387</sup>

Meine Arbeit basiert auf der Annahme, dass sich im Räuber-Roman eine Literarisierung realer Probleme im ernsthaften Spiel vollzieht. Teil I widmete sich der Darstellung der sozialen Bedingungen um die Jahrhundertwende, unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von Armut und Bürgertum sowie von Fragen gesellschaftlicher Anerkennung und ihrer spezifisch-literarischen Formgebung. Der Gruß ist die Metapher eines realen, sozialhistorischen Problems. Als Ausdruck von Anerkennung und Respekt im Moment der Begegnung kann der geleistete wie auch der verweigerte Gruß die Grenzen und Möglichkeiten eines sozialen Gefälles bestätigen und stabilisieren, aber auch unterwandern. Als performativer Sprechakt kann er Ausschlüsse produzieren, wo er genauso gut Grenzen vorübergehend nivellieren könnte. Für den Roman ist die Gruß-Metapher zudem von großer poetologischer Relevanz. Durch die poetologische Transformation realhistorischer Probleme, vor allem der Armut, wird der Roman zu einem Stück Literatur. Es scheint überflüssig, das zu sagen, doch andererseits werden die ästhetisch verarbeiteten Probleme in ihrer Realität und sozialen Dimension oft nicht erkannt.<sup>388</sup> Die Poetologie des Textes weitet den Realitätsbegriff<sup>389</sup>, indem sie die

---

<sup>386</sup> Elfriede Jelinek: er nicht als er (zu, mit Robert Walser). (Anm. 192), S. 10f.

<sup>387</sup> Siehe Teil V, 5.5.2 *Forderung ohne Fixierung*.

<sup>388</sup> Peter Rippmann konstatiert, dass „die zeitgenössische Germanistik [...] Walser, um seine poetische Kraft und Wirkung nicht zu gefährden, in politischem Niemandsland angesiedelt“ habe. Er will „mit dem Beispiel Robert Walser der in der neuen Literaturwissenschaft erkennbaren Dominanz des Unpolitischen, des Apolitischen und des Ästhetischen“ entgegentreten. Peter Rippmann: Robert Walsers politisches Schreiben (Anm. 158), S. 8.

<sup>389</sup> Markus Schwahl: Die Wirklichkeit und ihre Schwestern (Anm. 384), S. 156-159.

Abgrenzung von Wirklichkeit und Fiktion, von Schriftsteller und Romanfigur umgarnt, als Opposition markiert und in oszillierende Bewegung versetzt; diese Pendelbewegung nivelliert die Grenze, sie verschwindet aber nicht ganz im subversiven Raum der Ähnlichkeit. Der Räuber, der Autor, Robert Walser, Ich und Er, und auch Edith sind sich ähnlich, sie sind eben nicht alle dieselben. Das Maß ihrer Ähnlichkeit bestimmt das Maß ihrer Unähnlichkeit. Die Grenzen zwischen den Figuren werden durch die gewobenen Umstände (vgl. R112) bedingt gezogen und in Schwebelage gehalten. Ich schlägt unvermittelt in Er um und umgekehrt; der literaturwissenschaftliche Kommentar versucht die Grenzen zu präzisieren, wo sie nicht klar auszumachen sind.<sup>390</sup>

Die Fiktion des Räuberischen kommt aus der Wirklichkeit und geht als Roman wieder in sie ein. Die „Wirklichkeit“ der Räuberfiktion meint hier nicht nur das historische und aktuelle Sozialbanditentum, wie es Eric Hobsbawm<sup>391</sup> beschrieben hat, sondern auch die räuberischen Züge der historischen Person Robert Walsers, also die autobiographischen Versatzstücke, die sich als Parallelen zwischen Text und Dichterleben zu erkennen geben.<sup>392</sup> Ich halte es für nötig, meine Argumentation vor dem einbrechenden Biographismus zu schützen und verweise somit auf das Verhältnis von Realismus und Poetologie. Welche Rolle spielt also „die Realität“ im Text Robert Walsers?

Der Realismus, dem sich die Erzählinstanz ausdrücklich verpflichtet fühlt, kommt sehr pointiert in der folgenden Anrufung zum Ausdruck. Es spricht die Erzählinstanz, die versucht, das Bravo-Rufen und Händeklatschen anlässlich der Todesnachricht der historischen Persönlichkeit Walther Rathenaus zu erklären:

Eine schwierige Nuß, das, doch probieren wir's. Bevor er nämlich auf den Gurten hinaufzusteigen sich entschlossen hatte, Gott der Genauigkeit, gib mir Kraft, alles bis auf's Itüpfchen wiederzugeben, leckte er, indem er dachte, er sei ihr Page, dies Löffelchen der Witwe ab. (R21)

Die genaue Wiedergabe der Ereignisse wird als Herausforderung inszeniert, deren Referenz auf Maria Stuarts Streitrede<sup>393</sup> den Modus der Schilderung überhöht und somit den Kontrast zur „Banalität“ der Löffeliepisode zusätzlich verstärkt. Das Anliegen, etwas Wirkliches wirklich darzustellen, wurde aus produktions- und rezeptionsästhetischer

---

<sup>390</sup> Nachwort von Bernhard Echte zum „Räuber“-Roman. (Anm. 1), S. 202.

<sup>391</sup> Vgl. Eric Hobsbawm: Die Banditen. Räuber als Sozialrebell. Aus dem Englischen von Rudolf Weys und Andreas Wirthensohn. München: Carl Hanser 2007.

<sup>392</sup> Beruht auf einer Naturalisierung dieser Parallelen: Robert Mächler: Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie. (Anm. 2).

<sup>393</sup> „Womit soll ich den Anfang machen, wie / Die Worte klüglich stellen, daß sie Euch / Das Herz ergreifen, aber nicht verletzen! / O Gott, gib meiner Rede Kraft, und nimm / Ihr jeden Stachel, der verwunden könnte!“ Schiller, Friedrich: Maria Stuart. In: Werke in vier Bänden. Bd.3. Wien: Caesar Verlag 1980, S. 307. Für diesen Hinweis danke ich Arno Dusini.

Sicht bereits unter dem Aspekt der „Verlebendigung“ angesprochen<sup>394</sup>, die dem Verfolgungsmotiv eine weitreichende, poetologische Dimension verleiht. Der lebendige Text entzündet sich an der Lebendigkeit der Wirklichkeit, an die man sich durch aufmerksame Beobachtung annähern kann; der lebendige Text ist der qualitativ hochwertige Text. Der besondere Realismus der Walser-Texte liegt in der Realisierung eines mimetischen Anspruchs durch eine Poetologie der Ähnlichkeit. Annäherung ersetzt die Abbildung.<sup>395</sup> Die „außersprachliche Wirklichkeit“ wird durch den Spiegel des Vergleichs sprachlich anverwandelt und gleichzeitig als Identifikation gebrochen. „Wahr“ und „falsch“ werden in diesem Raum der Ähnlichkeit ebenso aufgehoben wie „richtig“ und „unrichtig“. Der Vergleich tritt als rhetorische Bewegung an die Stelle eines imaginären Gleichheitszeichens und garantiert so den Vorrang der Poiesis vor der Mimesis in der sprachlichen Fixierung<sup>396</sup>, deren oberstes Primat die eigene Beweglichkeit ist. Der angerufene „Gott der Genauigkeit“ (R21), der die Gleichsetzung von Sprache und Wirklichkeit garantieren soll, waltet kraft der alle Möglichkeiten bereithaltenden Ähnlichkeit. Sie macht sogar die Einbeziehung des Gegenteiligen im Moment der angedachten Identifizierung möglich.

Die Frage ist, wie diese Genauigkeit, der sich die Erzählinstanz im Prozess des Erzählens verpflichtet fühlt, sprachlich realisiert wird. Diese besondere Form der Genauigkeit äußert sich zwar nicht durch „Huldigung“ eines „Detailrealismus“, wie Karl Wagner für den Roman *Der Gehülfe* feststellt, wo die beschreibende Wiedergabe in Form von Aufzählung tendenziell abkürzt und unterbrochen wird.<sup>397</sup> Für den Räuber-Roman scheint diese Feststellung jedoch modifiziert werden zu müssen, da das Detail und die detailreiche Ab- und Ausschweifung im Modus der Ähnlichkeit eine neue Gewichtung erfährt. Der Vergleich ist das Instrument der Ähnlichkeit. Somit realisiert sich Genauigkeit durch die genaue, d.h., umfassende, detaillierte Ausführung des Vergleichs in jedem Augenblick der Erzählung. Der Vergleich ist die poetische Entfaltung eines mimetischen Begehrens. Somit kommt die Stärke des Mimesis-Anspruchs in der Stärke

---

<sup>394</sup> Siehe Teil IV, 4.3.2 *Aufmerksamkeit und Verlebendigung*.

<sup>395</sup> Jens Hobus widmet der „Realismus-Debatte“ bei Robert Walser einen eigenen Abschnitt und bezeichnet die Reflexion über sprachliche Transformations- und Konstruktionsprozesse von Wirklichkeit als einen „integralen Bestandteil der Poetik der Umschreibung“. Jens Hobus: *Poetik der Umschreibung* (Anm. 159), S. 353-357, S. 353f.

<sup>396</sup> Das Zusammenspiel von „Nachahmung“ und „Herstellung“ in der Darstellung von menschlichem Handeln durch sprachliche Mittel siehe Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2008. (Insb. Kapitel 1-5, S. 7.) Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7828. Vgl. Jens Hobus: *Poetik der Umschreibung* (Anm. 159), S. 103.

<sup>397</sup> „In den relativ häufigen ‚usw.‘ des ‚Gehülfen‘ ist diese ‚Gegenständlichkeit‘ zum sprachlichen Kürzel herabgestuft.“ Karl Wagner: *Herr und Knecht* (Anm. 262), S. 180.

des Vergleichs zum Ausdruck. „Stärke“ bedeute hier den größtmöglichen Umfang in Bezug auf das sprachliche Material (lange und komplexe Satzstruktur) wie auch in Bezug auf die semantische Entfernung der verglichenen Bereiche. Während der Vergleich sich in seinen ästhetischen Möglichkeiten ergeht und immer weiter vom realen, vielleicht biographischen Impuls wegführt, so ahnt man als Leser, dass hier eine Verbindung zwischen Text und Biographie bestehen könnte. Die poetische Kraft des Vergleichs bewahrt den Verweis und dessen Bezug zur Wirklichkeit. Doch dieser Verweis zeigt letztlich ins Leere.<sup>398</sup> Die Pronomina tragen diese Deixis offen zur Schau. Darum ist ihr Verweis auf eine außerliterarische Wirklichkeit eine Provokation: Wer ist nun bitte dieses Ich im Text, das noch dazu sein Autor ist?

Sprachliche Opulenz soll den Leser dazu veranlassen, sich ein Bild machen zu können. Der genau ausgeführte Vergleich schöpft voll aus seinen ästhetischen Möglichkeiten und setzt so einen Erkenntnisprozess mittels Analogie in Gang. In der gelungenen Analogie soll die Wirklichkeit als Bezugskraft, als Impuls (dessen Kraft sich wiederum in die lebendige Lektüre überträgt) erkannt werden. Beseelt durch die Strahlkraft der Ähnlichkeit soll sie als Konnex spürbar bleiben, ohne dabei gänzlich und letztlich identifiziert zu werden. Identifikation ist kein ästhetischer Anspruch des Textes. Im Gegenteil droht die Gewissheit *betonter* Identität (wie auch betonter Unterschiedenheit), leicht in Ironie umzuschlagen. Auch Bernhard Echte bemerkt in Bezug auf die Dementis der Gemeinsamkeit zwischen Räuber und Erzählinstanz, dass „sich ihre kategorische Gewissheit zuletzt als pure Ironie erweist.“<sup>399</sup> Der Text denkt Identität konsequent über Ähnlichkeit, Identifizierung wird tendenziell nur annäherungsweise, vergleichsweise erwirkt. In der vagen Annäherung und der daran geknüpften Übersteigerung überlistete der Text das Maß einer vorgegeben Norm. Hierin liegen sein ästhetischer Mehrwert und dessen subversives Potenzial.

Folglich sollen nun einige Irritationsmomente des Textes, die zuvor in ihrer ästhetisch-poetologischen Dimension betrachtet wurden (siehe Teil IV), ihrem mimetischen Anspruch gemäß auf ihre Herkunft, die „Wirklichkeit“ zurück gespiegelt werden, ohne dass sie dabei aber ihren poetischen Mehrwert einbüßen. Armut, soziale Ausgrenzung, Verfolgung und Gewalt werden durch die Poetik, also durch ihre literarische Formgebung

---

<sup>398</sup> Die Wirtsfrauen sind ein gutes Beispiel für die Suche nach einem außersprachlichen Referenten in der Biographie Robert Walsers. Was trägt das Wissen um die Vorbilder der drei Vermieter dem Verständnis des Textes bei? Vgl. Nachwort zum „Räuber“-Roman von Bernhard Echte. (Anm. 1), S. 204f.

<sup>399</sup> Bernhard Echte: Nachwort zum „Räuber“-Roman (Anm. 1), S. 202. Ich halte dieser ‚Betonung‘ die gebrochene Identifizierung durch Verdoppelung (im Rahmen einer Poetologie der Ähnlichkeit) gegenüber. Gerade die rhetorische Inszenierung der „Gewissheit“ erzeugt die Spaltung. (Vgl. Teil III, 3.4.2.2).

im Räuber-Roman der Wirklichkeit nicht nur zurückgegeben, sondern ihr gleichsam vorgeführt. Die Walser-Texte involvieren ihren Leser unmerklich in ihre Probleme.

## 5.2. Der Räuber als Figuration einer schriftstellerischen Tätigkeit ohne Berufsstand

Der Räuber muss mit seiner Herkunft, mit der Armut seines Vaters, die vererbbar ist, umgehen; er muss sich mit ihr arrangieren. Was motivisch als Verfolgungsszenario und poetologisch als eine weitreichende Metapher für den Prozess des Lesens seinen Ausdruck findet, wird zu seiner auf „literarischem Feld“ erbrachten Leistung: Ohne den Räuber gäbe es keinen Roman. Unter Umkehrung der Vorzeichen macht der Räuber aus seiner Situation etwas Besonderes. Er ist keiner der Mittelmäßigen, er ist der Originelle - um den Preis eines bürgerlichen Daseins, das es für den Räuber nicht geben kann. Ohne den Berufsstand des Dichters, d.h., ohne gesichertes Entgelt, geraten seine schriftstellerischen Produktionen zu dem, was sie sind: „Räubereien“ (R30). Der namenlose Räuber (er hat dafür viele Namen) ist ein Dichter ohne Beruf (er durchläuft dafür viele Anstellungen). Auch hier wird das Fehlende produktiv. Die „Autoren von Belletristik“ sind gezwungen, Nebenberufe auszuführen, um Geld zu verdienen. Auf dem Weg zum Spital gehen Frau von Hochberg und Edith bei einer „Verlagsanstalt“ vorbei,

[die] sich hauptsächlich mit wissenschaftlichen Werken befaßte. Die Autoren von Belletristik dienten irgendwo als Bergführer oder kräuselten als Friseurgehilfen Harre, indem sie möglichst gute Miene zur Notwendigkeit machten, ihren Erwerbskreis zu erweitern. Der Räuber hatte soeben gespeist und schlief jetzt. (R144f.)

Der Räuber wird durch diese ‚Berufslosigkeit‘ zu einem viel radikaleren, unverbrauchteren Dichter.<sup>400</sup> Seine Not und Armut schärfen die Sinne und die Aufmerksamkeit wie es Knut Hamsun durch den ebenfalls namenlosen und ebenfalls schreibenden Ich-Erzähler im Roman *Hunger* (erschienen 1890) beschrieben hat<sup>401</sup>. Der

---

<sup>400</sup> Zur Rolle der Kulturindustrie in diesem Zusammenhang vgl. den Abschnitt „Dichter als Räuber“ in Tamara S. Evans: Robert Walsers Moderne (Anm. 253), S. 149-156.

<sup>401</sup> Der Protagonist spricht zu „Ylajali“: „Im Grunde könne man ja ein ziemlich zartes Gemüt haben, auch wenn man nicht verrückt sei, meinte ich; es gäbe Naturen, die sich von Bagatellen nährten und an einem harten Wort stürben. Und ich ließ verstehen, daß ich eine solche Natur wäre. Die Sache sei die, daß meine Armut gewisse Eigenschaften in einem Grad geschärft habe, daß es mir geradezu Unannehmlichkeiten bereite – ja, geradezu Unannehmlichkeiten, leider. Aber es habe auch seine Vorteile, es helfe mir in gewissen Situationen. Der arme Intelligente sei ein viel feinerer Beobachter als der reiche Intelligente. Der arme sieht um sich, bei jedem Schritt, den er tut, lauscht mißtrauisch auf jedes Wort, das er von den Menschen hört; jeder Schritt stellt somit seinen Gedanken und Gefühlen eine Aufgabe, eine Arbeit. Er ist hellhörig und feinfühlig, er ist ein erfahrener Mann, seine Seele hat Brandwunden...“ Knut Hamsun: Hunger. In: Sämtliche Romane und Erzählungen. München: Paul List 1977, Bd.1, S. 147.

Müßiggang des Räubers ist nicht nur arbeitsam, er ist romantisch, progressiv im Sinn von voranschreitend, denn der Räuber ist immer in Bewegung, poetisiert den Alltag, kippt die normativen Bilder und Vorgaben durch Anpassung mittels Nachahmung, die nie ganz gelingt, also keine Identifikation erzeugt<sup>402</sup>; gelungen wäre sie, wenn man sie ihm nicht mehr anmerkte. Das poetologische Pendant zum Motiv seiner Anpassung ist die Ähnlichkeit stiftende Figur des Vergleichs. Zugleich aber ist der Räuber „edel“ im Sinn der klassischen ästhetischen Erziehung nach Friedrich Schiller.<sup>403</sup> Seine Feinfühligkeit und besondere Wahrnehmungsgabe sowie seine Hinwendung zum Kleinen und zur „gesellschaftlichen Unbedeutendheit“ (R81) verdeutlichen nicht nur eine Poetisierung des Alltäglichen, sondern können auch als „geistreiche und ästhetisch freie Behandlung gemeiner Wirklichkeit“<sup>404</sup> verstanden werden, wie sie Friedrich Schiller als Kennzeichen einer „edlen Seele“ wertet:

Edel ist überhaupt ein Gemüt zu nennen, welches die Gabe besitzt, auch das beschränkteste Geschäft und den kleinlichsten Gegenstand durch die Behandlungsweise in ein Unendliches zu verwandeln. Edel heißt jede Form, welche dem, was seiner Natur nach bloß *dient* (bloßes Mittel ist), das Gepräge der Selbständigkeit aufdrückt. Ein edler Geist begnügt sich nicht damit, selbst frei zu sein; er muß alles andre um sich her, auch das Leblose in Freiheit setzen. Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Erscheinung.<sup>405</sup>

Der Roman folgt dem Räuber in dieser klassischen Hinsicht, indem er als autonomes Kunstwerk erscheint, sich also selbst die Regeln und Normen gibt, nach denen er funktioniert. Sowohl Räuber als auch Roman folgen dem klassischen Diktum,<sup>406</sup> sie realisieren letztlich aber auch diese Norm mittels des obwaltenden Prinzips der Ähnlichkeit. Der Roman ist nicht einfach als klassisch zu identifizieren, nicht einmal sein Status als Roman ist gesichert.<sup>407</sup> Nach der klassischen Konzeption ist die selbsterwählte Rolle eines Dienenden, wie sie auch der Räuber beansprucht, als „edel“ zu bezeichnen. Der edle Räuber ist ungebunden, er hat weder Beruf noch Familie. Als literarisches Geschöpf springt er durch die Epochen. Als Stürmer und Dränger kämpft der Räuber

---

<sup>402</sup> Christian Angerer konstatiert vor allem für die Berner-Prosa (1921-1933) eine Art der Rolleninszenierung, deren starke „Ich-Kraft“ der Selbstentwürfe es nahelegt, den Begriff der „Identität“ durch den der „radikalen Individualität“ zu ersetzen. In: Christian Angerer: Kleine Rollen, souverän gespielt. Über Identitätsverweigerung bei Robert Walser (Anm. 190), S. 205–222, S. 217f.

<sup>403</sup> Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Werke in vier Bänden. Wien: Caesar Verlag 1980, Bd. 1, S. 505-570.

<sup>404</sup> Ebda., S. 553.

<sup>405</sup> Ebda., S. 553f., Hervorhebung durch die Verfasserin, K.K.

<sup>406</sup> „Schönheit also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung.“ Friedrich Schiller: Kallias oder über die Schönheit. In: Sämtliche Werke. Erzählungen. Theoretische Schriften. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Carl Hanser <sup>3</sup>1962. Bd. 5, S. 400, Hervorhebung i. Orig.

<sup>407</sup> Siehe Teil IV, *Der Roman als Räuber*.

allein, er gehört keiner Gruppe an, wie etwa Karl Moor, im Gegenteil. Seine Waffe ist der Witz, er spaltet keine Köpfe, sondern ironisiert und romantisiert seine Umgebung; folgt seinen Amouren und macht Heiratsanträge. Selbst die Romantik als Epoche, die ihre eigene Negation in sich vorsieht, übersteigt er noch, ironisiert sie ein weiteres Mal, indem er das romantische Abenteuer als Liebesabenteuer auskostet, banalisiert und sich in anderen Momenten als ein in der Empfindsamkeit schwelgender, unerkannter Verehrer ganz seiner Sehnsucht hingibt. In Summe all dieser Teile ergibt der Räuber das Original, das sich seine Epigonalität durch die Poetologie der Ähnlichkeit motivisch und sprachlich zu eigen gemacht hat. Er ist der Originelle, der Ungewöhnliche. Er ist ein Klassiker, von dem die anderen nicht wissen, dass er einer ist. Es ergreift sie nur eine Ahnung, ein Unbehagen, dass hinter all dieser Kleinheit und Genügsamkeit etwas Großes stecken könnte, eben ein „kuriose[r] Kerl“ (R125); dass die Ungewöhnlichkeit dieses Namenlosen ohne Etikett(e) auf etwas Geniehaftes verweist. Die Vielseitigkeit des Räubers bewirkt, dass wenn man sich ihm durch eine Bezeichnung nähert, zugleich einen anderen Teil an ihm verkennt. Weil man ihn nie ganz kennen kann (dann gäbe es keinen Roman), ziehen manche vor, ihn gar nicht zu kennen. Eben das will die Erzählinstanz für ihren Erzählgegenstand wirklich ändern.

Die Wahl der Figuration des Räubers gestaltet sich als Antwort auf die Frage, wer ein Dichter von Beruf sein kann, wer nicht und welche Art von Text aus diesen Voraussetzungen hervorgeht. Die Gestalt des Räubers ist eine herausfordernde Konfrontation. Die Forderung der Erzählinstanz für ihren Gegenstand wird noch konkreter, wenn man bedenkt, was der Räuber nicht ist. Es folgt ein kleiner Exkurs.

### 5.3. Der Räuber ist kein Dieb

Beide, Räuber und Dieb, beanspruchen etwas, das ihnen nicht gehört. Wie bereits beschrieben, gestalten sich die Besitzverhältnisse im Roman auf eine besondere Art. Rinaldini zum Beispiel war jemand, der „Reichen den Reichtum abzapfte und solchen der Armut zugut kommen ließ“ (R20). Es gibt also Menschen, die reich an Reichtum und Menschen, die reich an Armut sind. Besessen wird also mitunter auch das Fehlende, das, was einem nicht gehört, weil es unter Umständen gar nicht zu besitzen ist.<sup>408</sup> Auch im Wunsch, in der Sehnsucht kann man beanspruchen. So lange der Wunsch nicht in

---

<sup>408</sup> Siehe Teil II, 2.3.2 *Die Nichtsnutzigkeit und die Genügsamkeit*.

Erfüllung geht, kann niemand dem Räuber seine Sehnsucht nehmen. Besitz ist für den Räuber immer mit Genügsamkeit verbunden, mit Veredelung des Alltäglichen und Unscheinbaren. Denn der Räuber ist zwar arm, verfügt aber über Eigentum.<sup>409</sup> Der Räuber „stiehlt“ also nicht im herkömmlichen Sinn, ihn treibt eben keine Besitz- oder Profitgier.<sup>410</sup>

Als sanktionierbares Delikt unterscheiden sich Raub und Diebstahl grundlegend.<sup>411</sup> Die Herangehensweise von Räuber und Dieb an das fremde Gut ist grundverschieden. Der Dieb scheut die Öffentlichkeit, das Publikum, er agiert heimlich und unbemerkt. Übertragen auf den Roman bedeutet das, dass der funktionierende, seine Mechanismen verschleiernde Roman ein Dieb ist: Er stiehlt die Zeit, er erzählt einnehmend, sein Inhalt fesselt, seine Form legt den Inhalt frei und fördert ihn widerstandslos zutage; er lässt nichts offen oder unerklärt. Ein Dieb, der gegen das Gebot des Heimlichen verstößt, irritiert, er gilt als besonders raffiniert und kriminell, er begibt sich, vielleicht ohne es zu ahnen, in die Sphäre des Räubers.

Im folgenden Zitat aus dem Roman *Der Idiot* erläutert Lukjan Timofejewitsch Lebedjew, ein Beamter, dem Fürsten Myschkin die Indizienlage: Jemand hat aus seiner Rocktasche ein Portefeuille mit vierhundert Rubel Inhalt geraubt, und weil er nicht, wie der Fürst, an ein Versehen glaubt, konzentrieren sich seine Investigationen auf drei verdächtige Personen, wovon einer, der Gast Ferdystschenko, besonders verdächtig erscheint. Es spricht Lebedjew, der Beraubte:

Also, er [Ferdystschenko] geht zu Wilkin; was ist schon Besonderes dabei, sollte man meinen, wenn ein Saufbruder zu einem ebensolchen Saufbruder geht, sei es auch bei Tagesanbruch und ohne jeden Anlaß? Aber ausgerechnet hier kommt man auf eine Spur: Beim Weggehen hinterläßt er eine Adresse ... Und geben Sie acht, Fürst, eine Frage: Warum hinterläßt er seine Adresse? Warum geht er eigens bei Nikolaj Ardalionowitsch vorbei, macht also einen Umweg und gibt Bescheid: ‚Ich gehe zu Wilkin, um mich auszuschlafen?‘ Wen interessiert es, daß er fortgeht, und zwar gerade zu Wilkin? Wozu verkündet er das? Nein, das ist Raffinement, kriminelles Raffinement! Es bedeutet nämlich: ‚Seht, ich verwische mit Bedacht

---

<sup>409</sup> Der Räuber im Gespräch mit der Henri-Rousseaufrau: „ ‚Ich habe kein Besitztum‘, erwiderte ich, ‚wovon ich nicht Lust gehabt hätte Gebrauch zu machen.‘ “ (R18) und „Er brauchte ein Eigentum, und das besaß er.“ (R118) Siehe auch Teil II, 2.3.2 *Die Nichtsnutzigkeit und die Genügsamkeit*.

<sup>410</sup> Vgl. das Gespräch mit dem Arzt in Kapitel XXVII (R112-118).

<sup>411</sup> Siehe „Schweizerisches Strafgesetzbuch“, Art. 139 (Diebstahl) und Art. 140 (Raub). Die Immanenz der Gewaltandrohung gilt als der entscheidende Unterschied zwischen Raub und Diebstahl, der im Unterschied zum österreichischen Strafgesetzbuch (§127 und §142) sogar begrifflich erwähnt wird. Raub wird im Schweizerischen Strafgesetzbuch wie folgt definiert: „Wer mit Gewalt gegen eine Person unter Androhung gegenwärtiger Gefahr für Leib und Leben oder nachdem er den Betroffenen zum Widerstand unfähig gemacht hat, einen Diebstahl begeht, wird mit Freiheitsstrafe bis zu zehn Jahren oder Geldstrafe nicht unter 180 Tagessätzen bestraft.“ Ein Räuber ist, wer einen Diebstahl mit Gewalt begeht. (<http://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19370083/201407010000/311.0.pdf>, Art. 140, S. 58). Letzte Einsicht am 25.02.2015.

meine Spur nicht, wie kann ich dann ein Dieb sein? Welcher Dieb wird verkünden, wohin er geht?' Das ist eine übermäßige Vorsichtsmaßnahme, um den Verdacht von sich abzulenken und sozusagen die eigene Spur im Sand zu verwischen... Verstehen Sie mich, hochzuverehender Fürst?<sup>412</sup>

Der unter Verdacht stehende Ferdystschenko macht sich eben durch sein souveränes, dem Verdacht enthobenes, ehrliches Verhalten verdächtig. Den Einschätzungen Lebedjews zufolge hat er gestohlen und ist ein Dieb, allerdings ein gewitzter (den Witz provoziert auch hier das Gegenteil dessen, was erwartet wird), denn er legt all seine Vorhaben offen und verweist sogar noch auf sie. Wenn er etwas gestohlen hat – und hiervon ist Lebedjew überzeugt – so gibt er sich frech und unbekümmert. Die Beschreibung der Verschleierung des Diebischen weist starke Ähnlichkeiten zum Räuberischen auf wie auch zum räuberisch gestalteten Roman, der bei Offenlegung des eigenen Erzählvorgangs Zeit, Bilder und Figuren raubt. Auch der Räuber-Roman unterhält den Leser darüber, was passiert; er zeigt sein Tun, trägt seine Form über dem Inhalt offen zur Schau – das ist ein poetologisches Prinzip. Ferdystschenko kann als ein undiebischer, frecher Dieb oder gar als ein Räuber im Walserschen Sinn gesehen werden. Der entscheidende Punkt, der diese Ähnlichkeit provoziert, liegt in der demonstrativen Hinterlegung der eigenen Adresse, denn auch das Ich der Erzählinstanz hinterlässt im Räuber-Roman durch Offenlegung der ästhetischen Mittel, durch das laute, formende Mittdenken unentwegt seine Adresse und Spur. Für alle drei, den undiebischen Dieb, den Räuber und den räuberischen Roman gilt: Man scheut die Konfrontation nicht. Das Dostojewskij-Zitat zeigt zudem, dass die Hermeneutik des Verdachts den Ehrlichen und Unbekümmerten im Moment der Konfrontation zum raffinierten Kriminellen, zum Gesetzesbrecher degradiert.

Bei den Texten Robert Walsers kommt noch ein weiterer Verdacht hinzu, nämlich der des kranken Textes. Der Räuber-Roman reflektiert diesen fremden Verdacht ständig mit, was bewirkt, dass gerade dort, wo der urteilende Leser Krankheit und Verwirrung ahnt (zum Beispiel im verwirrenden Bezugssystem der Prolepsen sowie im fortwährenden Kommentar), die Vermutung selbst als eine konstruierte, artifizielle und ästhetisch berechnete Reaktion erscheint. Boris Groys zufolge zielt der literaturwissenschaftliche Kommentar darauf ab, das „kranke“ Kunstwerk, das nicht für sich selbst stehen kann, zu heilen.<sup>413</sup> Umgekehrt infiziert der Kommentar das Gesunde – also das, was bereits als

---

<sup>412</sup> Fjodor Dostojewskij: Der Idiot (Anm. 213), S. 645f.

<sup>413</sup> Boris Groys: Medhermeneutik. Heilung von der Gesundheit. In: Ders.: Die Erfindung Rußlands. München: Carl Hanser 1995, S. 229-236.

sinnvoll empfunden wird: Es wird durch den Kommentar gleichsam abgewertet. Ziel des Kunstwerks sollte es darum sein, zu seiner eigenen Krankheit zu werden:

Der Versuch, zu seiner eigenen Krankheit zu werden, als seine eigene Krankheit zu leben, verspricht deshalb eine Art Unsterblichkeit, eine Art sich ins Unendliche verzögernder Existenz. [...] Wahrhaft gesund zu werden heißt also, zur eigenen Krankheit zu werden, als eigene Krankheit weiterzuleben.<sup>414</sup>

Im Sinn dieser „Medizinischen Hermeneutik“ sind das kranke Russland und die gesunde Schweiz durch eine „imaginäre Krankheit unzertrennlich verbunden“.<sup>415</sup> Die Ausführungen von Boris Groys, mit Bezugnahme auf Dostojewskijs Roman *Der Idiot*, verleihen nun unter Umkehrung der Vorzeichen der literarischen Referenz des „schweizerischen“ Räuber-Textes auf den „russischen“ Intertext eine neue, abstraktere, aber aufschlussreiche Dimension:

Die Schweiz ist für die Außenwelt das Land der Normalität und der Natur, das Land des gesunden Naturzustands, wie ihn der Schweizer Jean-Jacques Rousseau seinerzeit beschrieben hat. [...] Einer der berühmtesten Helden der russischen Literatur ist Fürst Myschkin aus Dostojewskis [sic!] Roman „Der Idiot“, der nach Sankt Petersburg aus der Schweiz kommt. Er ist L’homme naturel: Er lügt nicht, er hat keinen gesellschaftlichen Ehrgeiz, er ist in jeder Hinsicht natürlich. Aber er ist gleichzeitig ein Idiot, ein geistig Zurückgebliebener – und ein Epileptiker dazu. Die Gesundheit ist ein äußerster Fall der Krankheit. Und die gesunde Schweiz ist nur ein krankhafter Traum.

Die Schweiz ist medizinisch, weil sie Krankheiten in der Natur und durch die Natur heilen will, weil sie ein Ort ist, wo man wieder normal werden kann. (Normal zu sein bedeutet aber auch kalt, leer und kein Künstler mehr zu sein. [...])<sup>416</sup>

Das Zitat von Boris Groys erläutert das ästhetisch produktive Verhältnis zweier Nationen und ihrer Stereotypen in der gegenseitigen Zuschreibung von Gesundheit und Krankheit und referiert zugleich indirekt auf die bereits erwähnten Ähnlichkeiten zwischen dem Räuber-Roman und dem Roman *Der Idiot*.<sup>417</sup> Zudem erhalten wir in der Schilderung des Fürsten Myschkin ein Persönlichkeitsprofil, das die Parallelen zwischen ihm und dem Räuber sehr deutlich erkennen lässt. Mit Boris Groys könnte man sagen, dass der Räuber die erwähnte Opposition von Gesundheit und Krankheit destabilisiert, indem er Teil eines schriftstellerischen Unterfangens ist, das seinen eigenen Vollzug fortwährend kommentiert und somit als Kunstwerk zu seiner eigenen Krankheit wurde. Die Figuration des Räuberischen, ihre Auffälligkeit und Andersartigkeit und die Anfeindung, der sie durch die Empörung der bürgerlichen Klasse ausgesetzt ist, kann

---

<sup>414</sup> Boris Groys: Medhermeneutik (Anm. 413), S. 231.

<sup>415</sup> Ebda., S. 235f.

<sup>416</sup> Ebda., S. 235.

<sup>417</sup> Peter Utz: Die Kalligrafie des „Idioten“ (Anm. 214), S. 106–119.

somit als lebendiger Beweis für den „krankhaften Traum“<sup>418</sup> einer „gesunden Schweiz“ gelesen werden.

Damit allerdings Offenheit und Ehrlichkeit als kriminelles Potenzial und Raffinement, vielleicht sogar als Ausdruck von Krankheit verstanden werden können, muss zuerst ein Verdacht vorhanden gewesen sein. Karl Wagner, der in seiner Analyse des Romans *Der Gehülfe* auf ein mögliches Argument gegen „die Annahme eines kombinierten Erzählstandpunktes“, also Zusammenfall von Erzähler und Hauptfigur verweist, ortet im beständigen Tempuswechsel und dem damit verbundenen Wechsel des Erzählmodus ein „Stilistikum, das den Leser aus der Behaglichkeit der erzählten Welt reißt und ihn provoziert, zu den Ereignissen Stellung zu nehmen.“<sup>419</sup> Wenngleich sich im *Gehülfe* die Erzählinstanz noch nicht als eigenständige Figur zu erkennen gegeben hat, so lässt sich dieses Stilistikum auch auf die Erzählsituation des Räuber-Romans übertragen. Es zeigt zudem, dass über die Konstellation der Erzählebenen und der besonderen Einbeziehung des Lesers bereits den früheren Romanen ein Moment der Konfrontation – und somit ein Moment des Räuberischen – inhärent ist.

Die Jurisprudenz unterscheidet den Diebstahl vom Raub durch die Immanenz der Gewaltandrohung.<sup>420</sup> Wenn ein Räuber etwas fordert, dann gibt es ein Moment der Konfrontation. Ein herkömmlicher Dieb beansprucht heimlich, nimmt und stiehlt sich unbemerkt wieder davon; er verhält sich unauffällig. Ein Räuber, auch der Räuber im Roman, verhält sich ganz und gar nicht unauffällig; sogar dort, wo er sich anzupassen versucht, zieht er Aufmerksamkeit auf sich (R109f.). Ein Räuber fordert offen, vielleicht sogar überfallsartig. Er ist ein Verstoßener, er verschleppt seine Beute und lebt außerhalb der Gesellschaft. Der Dieb hingegen verbleibt inmitten derer, die er bestiehlt. Darum agiert er heimlich.

Das Moment der Konfrontation kennzeichnet auch diesen speziellen Räuber im Roman. Allem voran ist es die katachrestische Besetzung seiner Namenlosigkeit und Positionslosigkeit sowie die Reaktionen des Umfelds auf ihn, die ihn zum Räuber machen. Man fühlt sich von ihm irritiert und in seiner Bürgerlichkeit und Ordentlichkeit bedroht. Bereits sein äußeres Erscheinungsbild, sein Kostüm, ist höchst unkonventionell und gilt als Ausdruck seiner herausfordernden Persönlichkeit. Der Räuber ist gerade durch seine Unbestimmtheit eine Provokation. Für den Räuber im Roman lässt sich also

---

<sup>418</sup> Boris Groys: *Medhermeneutik* (Am. 413), S. 235.

<sup>419</sup> Karl Wagner: *Herr und Knecht* (Anm. 262), S. 174.

<sup>420</sup> Siehe Anm. 411.

feststellen, dass seine Präsenz integraler Bestandteil seiner Forderung ist. Seine Namenlosigkeit zum Beispiel fordert eine Bezeichnung im Moment der Begegnung. Als Immanenz der Gewaltandrohung gilt auch das Missverstehen, das der unkundige, von all den „Figürchen“ fremder Bücher (R122) hochmütig gewordene Leser als Gefahr empfindet. Doch zuerst artikuliert sich die Immanenz der Gewaltandrohung im Auftreten des Räubers wie auch in der Wahl der räuberischen Figuration durch den Autor.

### 5.3.1. Die Konfrontation

Welch ein Unterschied besteht zwischen unserem Bürschchen und einem Rinaldini, der ja doch wohl seinerzeit Hunderten von guten Staatsbürgern den Kopf gespalten hat, der Reichen den Reichtum abzapfte und solchen der Armut zugut kommen ließ. Muß das ein Idealist gewesen sein. Der hiesige und unserige tötete bloß etwa im Wiener Café bei den Klängen einer ungarischen Kapelle die Seelenruhe eines schönen Mädchens am Fenster mit dem hineinstechenden St(r)ahl seiner Unschuldsgaugen und mit hinstrebenden Gedankenübertragungen. (R20)

Da der Räuber nicht wie Rinaldini mit dem Beil operiert, sondern mit dem Witz, also den scharfen Gegenstand durch eine besonders scharfe Ausformung sprachlichen Handelns ersetzt, muss auch die Konfrontation anders als herkömmlich verstanden werden. Im Räuber-Roman zeichnet sich die Konfrontation durch sprachliches Raffinement aus. Wie auch dem „undiebische Dieb“ Ferdystschenko ist dem Räuber und dem Roman die offene Ablenkung durch den Umweg lieb und willkommen, sie verweisen beide offen auf ihr Tun und Lassen. Die räuberische Konfrontation, die Provokation liegt in einer radikalen Offenlegung der Struktur, einem permanenten Verweis auf das Tun, ohne es (für den Leser, für das Leseverstehen) bis ins Letzte auszudeuten oder zu erklären. Beil und Witz verbindet die Schärfe. Nach Jean Paul ist der Scharfsinn, neben der Ähnlichkeit und dem Tiefsinn, eine der möglichen Kräfte in der Mechanik des Witzes.<sup>421</sup> Im Oxymoron, also jener rhetorischen Figur, wo das Antithetische direkt aufeinander trifft, kommen sich „Scharfsinniges“ und „Dummes“ unerhört nahe.<sup>422</sup> Phasenweise verkörpert der Räuber diese oxymoronische Bewegung. Wanda flüstert, als der Räuber von der Kanzel fällt: „O hochgradig Intellektueller und zugleich Dummer“ (R143). Der Räuber vereint das Widersprüchliche und Gegensätzliche und beansprucht für diese Vereinigung besondere Präsenz, die von seiner

---

<sup>421</sup> § 43 Witz, Scharfsinn, Tiefsinn In: Jean Paul: Vorschule der Ästhetik (Anm. 381), S. 171f.

<sup>422</sup> „Die Bezeichnung ὀξύμορον setzt sich aus den Worten ὀξύς („scharf“) und μωρός („dumm“) zusammen, es meint also im wörtlichen Verstande etwas ‚Scharfsinnig-Dummes‘ und ist als Kompositum gleich selbst ein Beispiel für das, was es benennt.“ Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. (Anm. 230), S.196.

Umgebung als Aufdringlichkeit aufgefasst wird. Der Räuber ist aufdringlich, weil er sich an Orten aufhält, wo er ob seiner Armut (ersichtlich durch seine fadenscheinige Kleidung) unerwünscht ist. In „Kreisen der Intelligenz und des Wissens“ (R30) ist er kein Mitglied mehr. Trotzdem begegnet er den Intellektuellen, den Persönlichkeiten von Gewicht als „Nichtmitglied“ (R30).

Die Art seines So-Seins, seine Räuberpersönlichkeit stellt eine Konfrontation bei jeder Begegnung dar – und derer gibt es im Roman unüberschaubar viele. Begegnungen werden herbeigeführt, fast erzwungen, verschoben, auferlegt (zum Beispiel im Vergleich). Der Räuber begegnet nicht nur den „Statisten“ im Text, sondern auch dem Vergleich in persona, der Allegorie. Der Räuber-Roman ist tatsächlich ein Roman der Begegnung, denn die Disparatheit der sich Begegnenden verwirklicht ein demokratisierendes Prinzip, hier artikuliert sich eine sozialkritische Botschaft. Die Deiktika zeigen es vor: Die ausufernde Anzahl der Begegnungen, die zu Ansprache reduzierten Anlässe, wie etwa die Anrufung, stehen im Dienst einer Überwindung der sozialen Unterschiede durch überfordernde Häufung und mengenmäßige Überwältigung. „Begegnung“ meint hier ein Aufeinandertreffen im weiteren Sinn und kann sich in einem Auftritt, einem Aufruf oder auch in einer verneinenden Gegenüberstellung, wie etwa im Vergleich, verwirklichen. Die sozialen Grenzen und Standesunterschiede werden benannt und umspielt. Die jeweilige Ausformung der Begegnung artikuliert Haltung und Weltanschauung. Die als höflich geltenden Manieren, die Anrede (ob Du oder Sie), der Gruß, die Begrüßung und Verabschiedung, sind Indikatoren, die zum Gespräch erweiterte Begegnungen bedingen; wie auf das Gegenüber reagiert wird und ob überhaupt reagiert wird.

Der zentrale Antrieb der Konfrontationen im Räuber-Roman ist die Forderung nach dem Gruß. Er beschreibt den Anfang und das Ende einer Begegnung, er rahmt sie, zelebriert die höflichen Manieren auf einem ganz grundlegenden Niveau, nämlich dem der gegenseitigen Achtung. Jemandem den Gruß zu verweigern, verleugnet die bereits stattfindende Begegnung – unabhängig davon, ob man sich kennt oder nicht. Die Aufmerksamkeit, die man dem Gruß, seiner ordnungsgemäßen Erfüllung zuspricht, wird von der gesellschaftlichen Konvention bestimmt, also vom unpersönlichen *man* des Textes. Grüßen ist üblich oder unüblich, erwünscht oder gar das Mindeste. Der Gruß formt sich nicht unabhängig von Ort und Zeit.

Es bleibt somit zu fragen, wie es sich mit dem Gruß in der Schweiz verhält?<sup>423</sup> Ich möchte einen anderen Außenstehenden auf diese Frage antworten lassen. In der Fremdperspektive wird die als üblich geltende Konvention, die ihrer Verfasstheit nach verdeckt agiert, besonders deutlich: „[D]ort ist es Sitte, beim Begegnen einander zu grüßen und ‚Grüß Gott‘ zu sagen, gleichviel, ob man sich kennt oder nicht“<sup>424</sup>, erklärt der aus der Schweiz nach Russland zurückgekehrte Fürst Myschkin den Japantschin-Hörerinnen, als er von Marie, einem verarmten, an Schwindsucht leidenden Mädchen erzählt, das durch die Hilfe des Fürsten wieder von der Gemeinschaft geachtet und begrüßt, wurde. Hinzu kommt, dass in der Schweiz der Gruß und der Hut eine eigentümliche Synthese miteinander eingehen. Der Gruß ist ein Sprechakt, der auch wortlos ausgeführt werden kann. Denn der Gruß ist nicht nur ein Wort, ein Grußwort, sondern zuerst ist er eine Geste. Ein Blick, eine Hand- oder Kopfbewegung können genügen. Wie man grüßt, ist gesellschaftlich normiert und festgelegt. Der distanzierte Gruß aus der Ferne ist als Geste eng mit dem Requisit des Hutes verbunden. Das Abnehmen des Hutes im Gruß verdeutlicht Respekt und Ehre, sowohl für die Begrüßten, als auch für den Grüßenden. Der Hut ist das Statussymbol, das Bürgerlichkeit indiziert und als Folge den Gruß evoziert. Ein Verstoß gegen das Abnehmen des Hutes kann als große Respektlosigkeit interpretiert werden. Bei Gottfried Keller ist es die Unwissenheit des grünen Heinrichs, die ihn in einer deutschen Gaststube, umringt von königstreuen Beamten, in die missliche Lage einer solchen Situation bringt.<sup>425</sup> Robert Walsers Räuber und Gottfried Kellers grünen Heinrich unterscheidet vor allem der Hut respektive die Mütze: Der Räuber ist kein wirklicher Hutträger,<sup>426</sup> denn sein Hut ist Teil eines *Kostüms* – ein Begriff, für den eine bestimmte Ambivalenz festgehalten werden muss.<sup>427</sup> Als der Räuber sich einmal eine Mütze kauft, bleibt das nicht unbemerkt: Ein namenloser Brief verurteilt diese Unzulässigkeit als Anmaßung<sup>428</sup> und fordert Respekt für Leute, die sich in Begleitung von Zylinderträgern befinden (R100). Eine Frau entgegnet dem Räuber auf die beiläufige Frage, wie ihm die Mütze stehe: „Es passiert so.“ (R100) Die typischen

---

<sup>423</sup> Frau von Hochberg über den Räuber: „[W]enn er sich auch nicht mit jeder Silbe, mit jeder Gebärde schweizerisch gibt, so halte ich ihn für einen so guten und braven Schweizer wie irgendeinen anderen.“ (R146).

<sup>424</sup> Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot* (Anm. 213), S. 104.

<sup>425</sup> Siehe Gottfried Keller: *Der Grüne Heinrich*. Nach der ersten Fassung von 1854/55 hg. von Jörg Drews. Stuttgart: Reclam 2003, S. 43f. und S. 53.

<sup>426</sup> Belege, dass der Räuber einen Hut besitzt: „Hut und Haar vergegenwärtigte das Prinzip der Unerschrockenheit.“ (R20), „Er trat zu den Mädchen hin, zog seinen Hut und dankte ihnen, und so zog er weiter [...]“ (R74).

<sup>427</sup> Teil I, 1.1 *Ein Knabe im Räuberkostüm*.

<sup>428</sup> „Ihre Mütze kleidet Sie schlecht. Sie verleiht Ihnen ein Aussehen des Ordinären.“ (R101)

Hutträger sind im Räuber-Roman immer die anderen, die Mittelmäßigen (R12), aber auch Edith (R37) und die Stalder-Töchter (R43) tragen Hüte. Der vornehme Autor trägt einen „Strohhut“ (R21). Eine Wirtfrau des Räubers besaß sogar einen Modesalon, „wo den ganzen Tag Hüte aufgesetzt und abgenommen wurden, nämlich Damenhüte, und der Räuber ging täglich rasch in den Laden nachsehen, was sie mache, ob er ihr irgendetwas erzählen könne.“ (R34) Der herkömmliche Hutträger ist Vertreter einer anderen, höheren sozialen Schicht.<sup>429</sup>

Im Resümee des Räuber-Romans, konkreter im letzten Satz wird also der Gruß für einen eigenartigen Hutträger und keinen Mittelmäßigen, für jemanden, dessen Vater arm war, gefordert und das ist keine kleine Sache. Die Forderung nach dem Gruß für den Räuber fordert zugleich gegenseitige Anerkennung im Moment der Begegnung; eine sofortige und zeitweilige Angleichung und Nivellierung des sozialen Unterschieds in der Geste.

Das Hut-Tragen und Grüßen sind in der Schweiz Themen von großem Ernst und damit auch Ziel ironisierender Anfechtung. Das große, mythisch überhöhte Narrativ hinter dem Hut ist kein geringeres als das Schauspiel *Wilhelm Tell* von Friedrich Schiller<sup>430</sup>. Im Räuber-Roman wird der Hut als bürgerlicher Klassiker zur selbst inszenierten Zielscheibe. Über die Häufung der Hüte wird die Relevanz des Themas verdeutlicht und bei gleichzeitiger Betonung seiner Ernsthaftigkeit die Ironisierung desselben eingeleitet. Es gibt hier viele Hüte.<sup>431</sup> Wie der Hut in seiner Vielzahl die bürgerliche Herrschaftsform symbolisiert und, hervorgerufen durch das Fehlende, die *eine* Krone ersetzt, so verweist im Räuber-Roman die Vielzahl an Hüten auf den, der fehlt. Es fehlt selbst noch der fehlende Hut wie man auch über die Armut des Räubers nicht spricht.<sup>432</sup> Die Rede verdeckt den gröberen Mangel wie auch das Kostüm das Tabu verkleidet und somit offensichtlich verdeckt.

In der räuberischen Logik der Begegnung verlangt der Gruß nach dem Hut und nicht umgekehrt. Der Gruß im räuberischen Sinn delegiert die Geste unabhängig vom sozialen Status; der Hut gerät zum Requisit, zur Attrappe, denn wo es keine Nichtachtung aufgrund sozialer Unterschiede mehr gibt, wo tatsächlich jeder jeden unabhängig seines

---

<sup>429</sup> Kleidung und Hut verändern Auftreten und Ansehen. Vgl. Wanderkleidung in „Die Tante“ (GW III, S. 21-27, hier S.25f.), Vgl. Wanderhut in „Das Pfarrhaus“ (GW III, S. 59-61, hier S. 59) und „Würzburg“ (GW III, S. 35-50, hier S. 42ff.).

<sup>430</sup> Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*. In: Werke in vier Bänden. Bd.3. Wien: Caesar Verlag 1980.

<sup>431</sup> Hüte im Räuber-Roman siehe oben, S. 194

<sup>432</sup> „Also weil sein Vater gutherzig und arm war – – o Gott. Wir brauchen das Übrige nicht zu wiederholen.“ (R109)

Namens oder seiner Namenlosigkeit grüßt, ist das teure Kleidungsstück höchstens noch ein Kostüm, und kostümiert ist der Räuber ebenso. Wo der Gruß *vor* dem Hut kommt, wird der Hut zum schmucken, allenfalls nützlichen Gegenstand, wie etwa der Regenschirm einer ist. Robert Walsers Figuren und Protagonisten sind häufig auch Hutträger, dann aber von ganz eigener Art. Sie neigen dazu, ihre Requisiten zu vergessen. Bereits frühere Romanhelden praktizieren den räuberischen Gruß: Josef Marti, der Gehülfe, ist jemand, der zwar einen Hut, aber niemals viel Geld besessen hat und der sich darüber wundert, dass er einen Regenschirm bei sich hat.<sup>433</sup> Er ist Hutträger, erfüllt aber die Auflagen, die mit dieser Bürgerlichkeit signalisierenden Rolle verbunden wären, schlecht. Seine Vergesslichkeit ist nicht nur ungewöhnlich, sondern auch provozierend. Joseph Marti ist ein ebenso „kuriose[r] Kerl“ wie der Räuber.<sup>434</sup> Auch Marti ist nur kurzweilig ein Angestellter, hat keinen fixen Beruf, am Ende des Romans ist er sogar wieder ein Arbeitssuchender. Die bürgerliche Existenz ist für ihn ebenso wenig eine Option wie für den Räuber.<sup>435</sup>

Der räuberische Gruß fordert Aufmerksamkeit, die auch auf poetologischer Ebene von der Lektüre eingefordert wird. Die Forderung nach dem Gruß artikuliert sich durch die Poetik des Textes als performativer Vollzug ihrer selbst und wirkt so über die selbstgesetzten Grenzen hinaus. In der räuberischen Anverwandlung bedeutet der Gruß Achtung im Moment der Begegnung. Die Art der Konfrontation im Rahmen dieser Begegnung soll nun auf motivischer Ebene (Konkretisierung des Raubes als Tatbestand, 5.4) und schließlich auf poetologischer Ebene (5.5) genauer betrachtet werden.

#### 5.4. Rauben als dreistelliger Akt (Die Kanzelrede)

Robin Hood, der wohl berühmteste unter den Räubern, nahm von den Reichen, um den Armen zu geben. In diesem Sinn einer sozio-ökonomischen Umverteilung delegiert das transitive Verb „rauben“ drei Akteure, das geraubte Gut ausgenommen: *Jemand* nimmt von *jemandem* etwas, um es *jemand anderem* zu geben. Nun raubt der Räuber im Roman nicht im herkömmlichen Sinn, genauso wie er auch kein herkömmlicher Räuber ist, und schon gar kein Robin Hood. Seine episodischen Abenteuer und Manieren

---

<sup>433</sup> Robert Walser: Der Gehülfe, GW, Bd. V, S. 5. Vgl. die „Hutgeschichte“ S. 141.

<sup>434</sup> „Kurioser Bursch“ (R95, 99), „kuriose[r] Kerl“ (R125), „„Sie sind ein kurioser Mensch“, bemerkte Frau Tobler, das Gespräch beendend.“ (Robert Walser: Der Gehülfe, GW, Bd., S. 154).

<sup>435</sup> „Mit dem Verlassen des ‚Abendsterns‘ ist Josephs Versuch gescheitert, in der von ihm ersehnten Welt eines bürgerlichen Hauses eine gesellschaftliche Existenz zu begründen.“ Karl Wagner: Herr und Knecht (Anm. 262), S. 185.

erinnern an Zitate einer ritterlichen Tugend, die eher in Don Quijote als in Robin Hood ihren literarischen Vorgänger findet. Trotzdem lässt der Roman die Frage nach dem Opfer der räuberischen Handlungen nicht unbeantwortet. Es gibt jemanden, der offenbar beraubt wurde. Die Antwort auf die Frage eines Opfers ist komplex und in keinem gewöhnlichen zweistelligen Verhältnis aufzulösen. Man braucht auch hier mindestens drei Stellen: Den Räuber, „eine Beraubte“ (R140) und den Roman. Als Schlüsselstelle tritt hier die Kanzelrede (R136-144) des Räubers ins Zentrum der lesenden Aufmerksamkeit, die mit einem ominösen Schuss, einem Racheakt Ediths schließt, der wiederum der Versöhnung zwischen dem Räuber und Edith den Weg ebnet.

Die Diskurse um Liebe, Raub und Roman<sup>436</sup> verdichten sich immer weiter, bis schließlich Edith nicht nur als Hauptfigur (R134) und Grund des literarischen Unterfangens, sondern auch als die rächende Vollstreckerin der von der Handlung hervorgerufenen Abstrafung hervorgehen wird. Der Roman, an dessen Abfassung der Räuber beteiligt war, ging auf Ediths Kosten. Was ebenso als Ehrbekundung und Liebeserklärung interpretiert werden könnte, ist eben keine harmlose Widmung, sondern erfährt in der Konstellation des Raubes eine paradoxe Wendung ins Gegenteil. Die Aneignung einer fremden Geschichte, einer fremden Figur (eben der geliebten Edith) durch die dichterische Darstellung provoziert die Geliebte, die zugleich eine Beraubte ist, und treibt sie zur Setzung radikaler Maßnahmen. Die Provokation, die durch die Kanzelrede zur Eskalation getrieben wird, baut sich langsam und bedacht auf.

Provokant offenbart der Räuber im Vorfeld der Kanzelrede „Ediths Beschützer“ – der auch „der Mittelmäßige“ genannt wird (R134) –, dass er einem Schriftsteller beim Verfassen eines Romans helfe, der hauptsächlich Edith gelte, „die in diesem kleinen, aber inhaltschweren Roman als Hauptfigur dastehe“ (R134). Als diese Information durch den Mittelmäßigen an Edith gerät, macht die Erzählinstanz demonstrativ von ihrer Allwissenheit Gebrauch und führt uns Ediths Gedanken vor Augen:

Und sie dachte: „Ich habe ihn von mir weggejagt, und nun ist er zu einem anerkannten Autor gegangen, hat diesem alles berichtet, und jetzt dichten und schreiben sie mit vereinten Anstrengungen über mich, und ich kann mich nicht wehren, und niemand setzt sich für mich ein. Ich muß mir die Dichtereien dieses Bettlers gefallen lassen, der nicht einmal hundert Franken aus seinem Portemonnaie hat fallen und hinausgleiten lassen wollen. Und das Schrecklichste bei dieser ganzen Angelegenheit ist, er liebt mich und beraubt mich aus lauter Anhänglichkeit und Ehrfurcht, und die ganze Welt weiß um mich Bescheid, nimmer würde ich's für

---

<sup>436</sup> Im Rahmen der im „Räuber“-Roman entwickelten „Liebessemantik“ versteht Jens Hobus das Rauben als ein ästhetisches Verfahren und „Bedingung der Kreativität“. Jens Hobus: Poetik der Umschreibung. (Anm. 159), S. 102, 115, 123f.

möglich gehalten haben. Gott im Himmel, hilf mir, damit ich mich räche.“ Sie faltete die Hände, und inzwischen wurden die enganeinander gebauten Häuser der hübschen Stadt bald von Wolken dunkel, bald wieder von Sonnenschein hell [...] (R134f.)

Das hier unvollständig wiedergegebene Zitat mündet in einen weit angelegten Panoramablick, der die Dynamik der Stadt und ihrer Akteure zum Ausdruck bringt. Der weitschweifige Ausblick suggeriert durch die enge Aneinanderreihung von Introspektion und Außenperspektive eine Gleichzeitigkeit und Gleichrangigkeit der Ereignisse, deren Alltäglichkeit durch die auswählende Hinwendung der Erzählinstanz zur Besonderheit erhoben wird. Das Zitat zeigt Ediths Gedanken, ihre Sicht auf die Dinge, die sich durch sie und über sie hinweg zur Romanhandlung erhoben haben. Sie wendet sich an den „Gott im Himmel“ (R135), wissend oder unwissend – hier können wir nur spekulieren –, dass eben der Vollzug des Racheaktes den entscheidenden Vorstoß der Handlung in Bezug auf das Romangeschehen hervorbringen wird. Edith liefert mit ihrem Racheakt einen kalkulierten Höhepunkt, einen Schuss ohne Knall. Sie trägt damit wesentlich zum Gelingen eines literarischen Vorhabens bei, das sie mit ihrer Tat eigentlich sabotieren wollte. Den Räuber und die Beraubte trennt und einigt der Roman.

Edith scheint das Verhältnis von entfernter Verehrung und unersättlicher Sehnsucht, die aufgrund der Abwesenheit und Unnahbarkeit des begehrten Objekts grenzenlose Nähe und Verfügbarkeit in der Vorstellung gewährleistet, durchschaut zu haben: „Er liebt mich und beraubt mich aus lauter Anhänglichkeit und Ehrfurcht“ (R135). Insofern ist sie eine Mitwisslerin. In der Kanzelrede des Räubers offenbart sich schließlich auch für die Leserschaft der paradoxe Charakter des Liebesgeständnisses.<sup>437</sup> Die räuberische Liebe, d.h., ihre heimliche Verehrung und grenzenlose Zurückhaltung sind der Geliebten maßlos überlegen.

Die Kanzelrede des Räubers bildet das Herzstück des Romans. Nicht so sehr, weil sie einen Schuss zur Folge hat (der Schuss ist eher ein sensationeller Effekt als tatsächlich eine unerwartete Konsequenz der Provokation), sondern weil hier die erzähltechnischen Strategien des Romans über den Umweg einer ironischen Brechung an den traditionsreichen Ort ihrer Herkunft zurückgeführt werden. Der Räuber spricht an der Stelle eines Priesters, er wendet sich aber weniger an die Gemeinde als an eine Spezielle, an eine unter den anderen. Er konfrontiert das Öffentliche mit dem Privaten, das schon, bevor es von ihm kundgetan wurde, Romanhandlung war. Insofern ist die Rede des Räubers, die geschickt mit der Formvorgabe der Homiletik spielt, nicht so sehr

---

<sup>437</sup> Eine „Zusammenfassung der Liebeskonzeption des Räubers in seiner Kanzelrede“ leistet Jens Hobus: Poetik der Umschreibung (Anm. 159), S. 167-173.

„Reinwaschung“ (R139) als Klärung. Die Sprache des Räubers wird hier gezielt als Instrument im Dienst der Klärung eingesetzt, wenngleich auch kurzfristige Verdunkelung die Folge ist. Zu Beginn der Kanzelbesteigung stellt noch die Erzählinstanz die rhetorischen Fragen, doch als der Räuber zu seiner Rede anhebt, wird er die offene Gedankenführung übernehmen.

Wie würde er sich an so würdigem Platz benehmen? Diese Frage mußte sie [das Publikum in der Kirche, K.K.] unwillkürlich lebhaft beschäftigen, als er sich, nachdem er ein- bis zwei[mal] zart gehüstelt hatte, was er tat, weil er [sich] des Gefühls nicht zu erwehren vermochte, daß eine gewisse Befangenheit an weihervoller Stätte schicklich sei, wie folgt äußerte: „Verehrte Anwesende, mit Erlaubnis des Herrn Pfarrers, der die Güte hatte, mich bei seiner Hand an diese Stelle der Andacht und geistigen Erhebung zu geleiten, rede ich [zu] Ihnen von der Liebe, und sie, die ich liebe, wird gekommen sein, um zu vernehmen, wie ich mich ausdrücke und was mir einleuchten wird zu sagen. Oh, was für ein schöner Moment das für mich sein muß.“ (R137)

Der Räuber redet nicht nur über Edith, sondern auch über sich selbst als einen „Besprochenen“, als einen von der In-Szene-Setzung der Rede Betroffenen. Das Aptum formt die Rede schon im Vorfeld, es provoziert ein einleitendes Hüsteln der Verlegenheit, das durch die demonstrative Betonung seiner Schicklichkeit ironisch gebrochen wird. Der Räuber erfüllt auch hier wieder die Ansprüche der Form über die Maßen, nämlich in vollem Bewusstsein ihrer normierenden Kraft. Sein Formbewusstsein konterkariert den Inhalt, es bricht die vollzogene Geste – etwa das Hüsteln –, die aber ihrerseits nicht mit der Erwartung des Publikums bricht: „Man empfand seinen Gesichtsausdruck als korrekt.“ (R137) Auch die Kleidung des Räubers wurde der Seriosität des kirchlichen Umfeldes angepasst. Die Erzählinstanz „verrät“:

[Daß] sein Anzug sechzig Franken kostete und daß der Räuber eben aus der Konfektion herkam, wo es ihm nach länger als einstündlicher Auswahl gelungen war, mit Inanspruchnehmen von fachmäßigen Ratschlägen das Geeignete zu finden. Er hatte ja nicht als Beamteter, sondern als Privatmann aufzutreten. Manschetten hatte er keine an. (R137)

Die Kleidung trägt auch hier wesentlich zur Verkörperung einer Rolle bei. Sie garantiert das Gelingen des Als-Ob in der äußeren Erscheinung einer Gestalt, die an der Stelle eines Anderen spricht und ist somit nie nur Kleidung, sondern immer auch Kostüm. Der neue Anzug des Räubers bildet den Wiederanknüpfungspunkt seiner Rede, nachdem das Publikum von der Erzählinstanz näher vorgestellt worden ist. Allen voran sind Edith und Wanda zu nennen. Es wurden bereits Ausschnitte aus diesem Abschnitt zitiert,<sup>438</sup> die Erzählinstanz bemüht im Rahmen dieser Schilderung eine Vielzahl an Vergleichen. Für den Ornatus der Kanzelrede wie auch darüber hinaus für die

---

<sup>438</sup> Siehe Teil IV, 4.4 *Modus des Als-Ob*.

Schilderung der Kanzelrede durch die Erzählinstanz muss festgehalten werden, dass der vergleichende *Modus des Als-Ob* in eine besonders bebildende Blüte getrieben wird. Die Vergleichspartikel „wie“ oder „als“ markieren den Vergleich, der zunehmend an Eigendynamik gewinnt und manchmal – wie zum Beispiel im folgenden Zitat – den gesamten Satz über das Verb metaphorisch affiziert:

„Er muss büßen“, fuhr es stromhaft durch Edith, als sei ihre Person Glas und ein Entschluß zitterte über ihre gläserne Wesenseinheit, die davon erklinge. Sie hatte also durchaus keinen Entschluß gefaßt. Der Entschluß durchstrahlte sie wie Sonne einen durchsichtigen Körper. (R138f.)

Während Edith bzw. die Sichtbarkeit ihrer Gedanken zu Beginn noch konjunktivisch mit Glas verglichen wird, so tritt die durch den Vergleich gewonnene Qualität als Synekdoche an die Stelle des Eigennamens. Die „gläserne Wesenseinheit“ denkt nun nicht mehr oder spricht, sondern „erklinge“ gemäß dem Bildbereich, dem das Verb qualitativ entlehnt wurde. Auch der Räuber redet über sich selbst in der bewährten, konjunktivischen Art des Vergleichens: Er ist oft von einer „Flut von Beheiterung“ mit fortgetragen worden, so „als sei [er] etwas Gleitendes, Schwebendes“ (R139). Als er im Anschluss an diesen Gedanken seine „lieben Mitmenschen um Verzeihung“ für diese „gewiß nicht große, vielleicht aber doch wieder sehr große Sünde“ (R139) bittet, ortet Edith in Gedanken eine Gotteslästerung, die durch nachstehende Erzählinstanz kraft des vergleichenden *Modus des Als-Ob* in eine selbstbezügliche „Rechtsidee“ umgedeutet wird:

„Und auch hier nicht einmal denkt er an seinen Gott“, ging es als Rechtsidee mehr durch Ediths Seele als durch ihren Kopf. *Es war, als ob* sie sich hätte sagen wollen: „Er hat gestanden.“ (R139, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Ediths Gedanke wird von der auktorialen Erzählinstanz nicht nur zitiert, sondern vor den Augen des Lesers umformuliert. Sie gibt vor, die Figur „Edith“ besser zu kennen, als sie sich selbst. Gleichzeitig bleibt die Umformulierung ohne Gewähr. Mit allergrößter Vorsicht wird angedeutet, dass es so sein hätte können. Die Erzählinstanz spricht für ihre Figuren konsequent, so ‚als ob sie hätten sagen wollen‘, und verweist damit unentwegt auf die Bedingung der Möglichkeit oder auch Unmöglichkeit ihres übergeordneten Wissens.

Der *Modus des Als-Ob* dominiert nicht nur die Rede des Räubers, sondern auch die Rede über die Rede des Räubers. Sein vergleichender Einsatz bildet das zentrale Gestaltungselement in der Formgebung der Geliebten in der Rede des Liebenden. Edith wird nur durch die Erzählinstanz beim Namen genannt. Während dieses Beim-Namen-Nennen durch die schildernde Erzählstimme in Allegorisierung abdriftet – „Edith war die

Unschuld selber“ (R138) – wird diese direkte Namensnennung in der Rede des Räubers aufs Tunlichste vermieden. Der Räuber referiert auf Edith als „meine Geliebte“, „sie“ oder „ein Mädchen“, die Konturen werden so schwach, dass man sich zum Teil gar nicht mehr sicher sein kann, ob wirklich von Edith die Rede ist.<sup>439</sup> Erst als „sie“ als anwesend und als Teil des anberaumten Publikums zu erkennen gegeben wird, fallen *Edith* und die unbenannte Referenz in eins. Ediths Anwesenheit im Publikum garantiert das Gelingen der Rede des Räubers, wenngleich ihr Name durch die Rede zum Verschwinden gebracht wird. Es spricht der Räuber:

Ich neige eher zur Verschwendung als zur Knauserigkeit, und daß sie nun da unten sitzt und mir zuhört, daß sie gekommen ist, um mich zu züchtigen und küssen, bildet ja für mich eine eigentümliche Genugtuung, und ich lache sie innerlich mit der hellsten Berechtigung aus, und daß das wieder so ganz und gar nicht schön von mir ist, verdoppelt natürlich meine Eitelkeit und befestigt nur noch mehr den Genuß, aus dem ich bestehe und den ich wie einen Flügelschlag fühle und wie ein Zusammenströmen aller Eigenschaften. Man sollte die Menschen schlechtweg lieben und ihnen dienen, werden Sie mir sagen, und ich gebe Ihnen recht. (R139f.)

Die Predigt des Räubers handelt von der Liebe. Er nimmt in seiner Rede die Einwände der anderen vorweg, er vergisst also nicht, auf das übergeordnete „Soll“ zu reflektieren. Den vorweggenommenen fremden Stimmen leicht entgegengesetzt hebt der Räuber seine Ausführungen zu diesem Thema von der Allgemeinheit ab und beansprucht somit für das Schicksal seiner eigenen Liebe eine Außergewöhnlichkeit, die so weit reicht, dass kein Eigenname den Fluchtpunkt dieser Liebe abzubilden vermag. Die Kanzelrede schlägt um in ein Ringen um die richtige Bezeichnung für das, was durch die Offenbarung der räuberische Liebe für alle Betroffenen der Fall geworden ist:

Man sollte die Menschen schlechtweg lieben und ihnen dienen, werden Sie mir sagen, und ich gebe Ihnen recht. Ich aber liebt[e] alle diese Zeit, die da verflossen ist, dieses Mädchen, über das ich lache, weil ich sie liebe, denn die Liebe zu einem Mädchen, der Besitz einer Geliebten hat etwas so Aufhelfendes, endlos Zufriedenstellendes, daß man zu beinahe nichts als fröhlicher Dankbarkeit neigt, und wenn es dann auch nicht einmal noch eine unglückliche Liebe gibt, sondern jede Liebe eine glückliche ist, weil sie einen ja bereichert, und uns die ganze Erde ein liebes Gesicht entgegengesetzt, nur weil das Herz lebendig wurde, so sitzt sie da unten *wie eine, die mich ausstattete*, ohne daß sie das vielleicht gewollt hat, und *wie eine, die mich bedient hat, als wäre ich ein Herr und als wäre die Arme meine Dienerin gewesen*, was sie vielleicht nie und nimmermehr sein wollte. Daher nenne ich sie ja auch mit vollem Recht eine Arme. (R139f., Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Die Rede bewegt sich ausgehend von *den Menschen* zu *diesem einen Mädchen*, also *einer Geliebten*. Sie vollzieht eine Konkretisierung, die in der Darstellung eines Besitzverhältnisses kulminiert, dessen Dramatik durch Spekulation im Moment der

---

<sup>439</sup> Für eine Auflistung der Bezeichnungen siehe die Liste der dramatis personae (Kapitel XXX) im Anhang.

Begegnung hervorgetrieben wird: Der Gast und die Saaltochter (also eine Kellnerin) erscheinen als Herr und Dienerin, als Räuber und Beraubte. Über den Vergleich (siehe Hervorhebungen) schleichen sich negativ besetzte Bilder in eine Liebesbeschreibung, die zunehmend als Ausbeutungsverhältnis erscheint. Der Räuber besitzt das Abwesende, also die Geliebte, die er nicht erreicht und die, in unerreichbare Ferne entrückt, seine Sehnsucht lebendig hält. Seine Verehrung der namentlich Abwesenden, die zum Zeitpunkt der Rede anwesend ist, fragt nicht um Erlaubnis, sie macht sich den Ursprung der eigenen Knechtung selbst untertan.

Sehen Sie mich denn nicht, meine Herrschaften, über sie hinwegblicken, als wäre sie gar nicht mehr vorhanden, die ich doch gleichsam in jeder Weise ruhig und wohlwollend ausbeutete? Ich sehe [sie] vor mir in einem einsamen Stübchen *wie eine Geplünderte, wie eine Verlassene*, und wenn sie auch tausend Freuden hätte, so *gliche [sie] immer noch einer Beraubten* in meinen Augen, und ich kann aus dem Gefühl, ihr Sieger zu sein, gar nicht herauskommen und falle fast um *wie ein mit Früchten eher schon beinah zu voll beladener Wagen*, und diese Früchte gehören eigentlich ihr, sie sind ihr entwendet, meine Seele gehört mit all ihrer Glücklichkeit, Glückeligkeit ihr. (R140, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Liebe ist in der rhetorischen Darbietung des Räubers nicht ohne Ausbeutung zu denken.<sup>440</sup> Trotz der besonderen Konstellation von Glückserfahrung bei sehnsuchtsvoller Unerreichbarkeit bleibt diese Verwiesenheit bestehen. Die Rede zeigt, dass selbst die reinste Liebesempfindung, die gerade bei körperlicher Abwesenheit der Geliebten am schönsten und stärksten ist, nie gänzlich unschuldig sein kann. Die Empfindungen, die Edith im Räuber hervorruft und die er ihr als ambivalente Lobrede zurückgibt, erweisen sich als Raubgut. Seine Sehnsucht produziert Emotionen, die eine Bildmaschinerie in Gang halten, die die prosaische Rede poetisiert, welche wiederum als publizierter Text einem fremden Lesekonsum zugänglich gemacht wird. Der Räuber spricht über Edith als ein Baum, dessen Blätter von der Naturmetapher in eine weitreichende Lesemetapher führen. Sowohl die „Blätter“ als auch das „Gewand“ sind als Metaphern für den Text (als Roman, als Textur) zu verstehen (vgl. Teil IV):

Sie führte sich im großen und ganz[en] stets so auf, daß sie zu meinem Baum geworden ist, unter dessen Blättern ich es mir habe wohl sein lassen können. Sie spendete mir da reichlichen Schatten. Bevor ich sie kannte und zu schätzen angefangen habe, lief ich sozusagen etwas abgeschlagen herum, nun aber durfte ich mich am Gewande dieser Prinzessin *wie auf einem Lager aus Moos* niederlassen und ausruhen, und ich machte denn auch von einer so angenehmen Möglichkeit Gebrauch, und die Anwesenden werden verstehen, wenn ich eine solche Summe von Freigiebigkeit, ich will nicht sagen, geringschätze, aber doch auch nicht veranlaßt bin, sonderlich zu achten. Ich nutze sie aus und kann sie belächeln. Ich gehöre ihr an,

---

<sup>440</sup> Den Macht-Diskurs der Kanzelrede und die Blindheit als Distanz evozierender Motor sowie als Dichter-Metapher erwähnt auch Jens Hobus: Poetik der Umschreibung (Anm. 159), S. 170f.

ohne daß sie das Mindeste von mir hat. Es beliebt mir, sie zu lieben. Diese Liebe kostet mich nichts. Der Mittelmäßige sorgt für sie. Ich schätze ihn deswegen sehr und möchte ihn ersuchen, wie bisher weiterzufahren. (R140f., Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Edith ist also die große Bildspenderin einer poetischen Existenz, nämlich des Räubers, der sich den unerschöpflichen Reichtum seiner Empfindungen bei gleichzeitiger Unverbindlichkeit auf Geheiß vor Augen führt. Er genießt alle Vorteile, während ein anderer (der Mittelmäßige) alle Kosten, oder besser gesagt Pflichten zu tragen hat. Die Unverbindlichkeit dieser einzigartigen Liebe ist nur um den Preis der Unkörperlichkeit zu haben; Edith ist in eben jenem Maße eine gehorchende Anwesende, wie sie auch eine Abwesende ist:

Wenn ich bei ihr sein wollte und zu ihr sprach: ‚Erscheine mir‘, so tat sie's augenblicklich. 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. Wenn ich sie sah, floh ich, und zwar natürlich nicht aus Feigheit. Es wäre mir ein leichtes gewesen, mit ihr zu sprechen. (R141)

Die hohen Empfindungen des Räubers sind an die körperliche Abwesenheit der Geliebten wesentlich konstitutiv gebunden. „Erscheinen“ und „wünschen“ behaupten sich in diesem räuberischen Empfindungskosmos vor dem tatsächlichen Sehen. Das tatsächliche Angesicht der Geliebten hat die Flucht des Liebenden zur Folge. Der liebende Räuber wählt die Blindheit, damit die poetisierte Sichtbarkeit der tatsächlich Abwesenden gewährleistet bleibt. Es spricht der Räuber auf der Kanzel:

Liebe will ja blind sein, und vielleicht floh ich vor Edith, weil ich blind bleiben wollte. Jedesmal, wenn ich sie sah, stürmte etwas Verdunkelndes auf mich ein. Sie sehen, hieß für mich, sie verlieren oder allzu groß vor mir sehen, so groß, daß sie mir mit ihrer Erscheinung alles verdeckte, mich und sich selbst. Hievon hat so eine Ahnungslose, Fühllose keine Ahnung. (R142)

Die sprachliche Realisierung des Wunsches vertritt nun nicht mehr die entzogene Geliebte, er bringt sie systematisch zum Verschwinden. Die Rede des Räubers formt eine namenlose Edith und generiert sprachliche Bilder (wie etwa einen Baum, ein Glöckchengeläut, ein Lager aus Moos etc.), die von der Blindheit dem tatsächlichen Referenten gegenüber leben. In der Kanzelrede verkennt der Räuber seine Edith, damit sie Roman werden kann. Er richtet seine Rede dezidiert an sie, ohne sie beim Namen zu nennen. Getrieben von schöner – nicht unschuldiger – Empfindung spricht der Räuber über eine Anwesende so, als wäre sie eine Abwesende. Edith ist der Gegenstand einer Rede, die die Anerkennung der Anwesenheit dieses Gegenstands demonstrativ

verweigert und ihn somit provoziert, sich kenntlich zu machen. Die Rede des Räubers zeigt sich über diese Provokation im Klaren, die Ankündigung des Unerwarteten zerstört die Spannung, die womöglich entstehen könnte. Wird sich die Nichtperson der Rede, die in der Kirche anwesend ist, diese Worte gefallen lassen? Der Räuber befindet sich im Moment seiner Rede rhetorisch und räumliche so hoch über Edith, sodass eine Umkehrung der Verhältnisse zwangsläufig der Fall sein muss:<sup>441</sup>

[„]Bereiten Sie sich nun auf einen unangenehmen Vorfall vor. Es wird übrigens noch einige Minuten dauern, denn sie findet noch nicht den Mut, sich zu rächen. Sie weiß, wie feig sie ist. Ich bin ihr immer unmöglich angezogen erschienen, um sie zu ärgern, und nun habe ich bereits Honorar in der Tasche, das davon herrührt, daß ich Geschichten über sie ersonnen habe, wobei ich vor Lachen vom Stuhl fiel. Wie schön würd' ich es finden, könnte ich jetzt umsinken. Ich wäre gerade so in der richtigen seelischen Verfassung, mich aufheben und auf grüne Blätter tragen und betten zu lassen, [in] ein Zelt hinein.“ Hier sank er um. Ein leiser Schrei durchschnitt die hohe Halle. Edith stand hochaufgerichtet. Ihren Händen entglitt ein Revolver. Die Kanzeltreppe hinab tröpfelte kostbares Räuberblut. Nie wurde intelligenteres Blut vergossen. „O hochgradig Intellektueller und zugleich Dummer“, flüsterte Wanda. Einige Herren umringten achtungsvoll die stumme Rächerin. Ihr Mittelmäßiger benahm sich auch jetzt noch nicht anders als taktvoll, mithin mittelmäßig. [...] Daß es gar keinen Knall gegeben hatte, wurde als geheimnisvoll empfunden. (R142f.)

Pünktlich mit dem Umsinken des Räubers übernimmt die Erzählinstanz die Schilderung der weiteren Vorgänge. Die Verwundung eines Romanhelden zieht Folgen nach sich, die in der Handlungsführung bedacht werden müssen. Nun geht es Schlag auf Schlag: Der Räuber wird mittels „Krankentransportwagen“ (R143) ins Krankenhaus gebracht, Edith wird von der Meinung der Anwesenden frei gesprochen, Frau von Hochberg, die dem Räuber sogleich „ihre Hand auf Brust und Stirn“ (R143) gelegt hatte, wird dann die Versöhnung zwischen dem genesenden Räuber und der gerächten Edith herbeiführen.

Die Kanzelrede wird lesbar als eine Liebeserklärung, deren performativer Charakter erst mit ein bisschen Verzögerung offenbart wird. Ohne Kanzelrede hätte es keinen Schuss gegeben, der wiederum die Zusammenführung der beiden Protagonisten bedingt. Auf die Erklärung folgt die Liebe. Die Kanzelrede ist also eine Liebeserklärung, die erklärt, wie es sich mit der Sprache gewordenen Liebe verhält, welche die Geliebte zum Verschwinden bringt und zugleich vorführt, wie diese Sprache als Konstrukt selbst wieder Liebe werden kann, und zwar in Form einer harmonischen Finalisierung, die komisch anmutet. Die Rede des Räubers zitiert sowohl die im Roman vielbeanspruchte Gattung der Besserungsrede als auch die Lobpreisung und macht sich so die Urformen

---

<sup>441</sup> Wechsel der Zustände siehe Teil V, 5.5.1 *Das produktive Spannungsfeld zwischen den Oppositionen.*

der rhetorischen Ambition für ihr eigenes Anliegen dienbar. Die große Tradition wird mit der unverschämten Kleinheit des räuberischen Sprechers konfrontiert, sie dient ihm im Moment seiner Ansprache nicht weniger als er ihr, indem er der Einladung des Priesters nachkommt und an seiner Stelle zu der Gemeinde (dem Publikum) spricht. Es handelt sich um eine Erklärung, die zeigt, dass selbst die leidenschaftlichste Reaktion eine berechnete Emotion des Textes ist. Alle rhetorischen Bemühungen der Kanzelrede laufen darauf hinaus, die Liebe verschwinden zu lassen, um sie dann am richtigen Ort – nämlich am Ende des Romans, im Resümee – in ganzer Größe wieder zu sich kommen zu lassen. Insofern führt die Kanzelrede vor, dass es keine Liebe gibt, eben damit es Liebe geben kann.

So sehr Ediths Rache als eigenständige Handlung im Vollzug ausgleichender Gerechtigkeit erscheinen mag, so besteht zugleich kein Zweifel darüber, dass der Schuss, der fällt, den aber niemand hört, nur ein Effekt der rhetorischen Kräfte der Kanzelrede ist. Die gewobenen Umstände scheinen auch hier mehr zu wissen als die Handelnden. Alle Anwesenden wissen, dass jetzt gleich etwas passieren wird, denn der Räuber kündigt es an. Die Kanzelrede des Räubers bildet auch deshalb eine Schlüsselszene des Romans, weil hier Vollzug, Kommentar und Erwartung der Romanhandlung personifiziert in den Erzählvorgang integriert wurden. Der Räuber besetzt (auf Einladung) die Stelle des Priesters; seine Rede, die darum vor der szenischen Vorlage einer Predigt zu lesen ist, gerät zur Parodie, aber auch zum Text, dessen Wirkung durch die Reaktion des Publikums unmittelbar zurückgespiegelt wird. Und schließlich ist auch noch Edith zu nennen, die Rächerin ihrer eigenen Angelegenheit, die dem Räuber zum Schluss das gibt, was er verdient hat. Sie schießt auf ihn, um ihn zu strafen, um sich zu rächen, doch auch dieser Schuss gilt als gesichert ungesicherte, als ausgemachte Sache. Die Überraschung des Publikums überzeugt nicht wirklich, doch das mag nebensächlich sein, denn es scheint doch eher so, als wäre dem Publikum eben jene Sensation dargeboten worden, nach der es verlangt hat.

### 5.5. Der Gruß

Die folgenden zwei Abschnitte zeigen, wie man den räuberischen Gruß lesen kann. Während die Analyse der Kanzelrede den Raub als Delikt konkretisiert, so widmet sich dieser Abschnitt der besonderen literarischen Formgebung des Raubes als Konfrontation. Die Art der Konfrontation wird poetologisch über das produktive Spannungsfeld

zwischen den Oppositionen erschlossen (5.5.1), um vor diesem Hintergrund den Schlusssatz des Räuber-Romans genauer zu betrachten (5.5.2).

### 5.5.1. Das produktive Spannungsfeld zwischen den Oppositionen

In seiner Kanzelrede steht der Räuber weit über seinen Zuhörern, sie macht ihn größer als er ist. Nachdem ihn der Schuss ohne vernehmlichen Knall getroffen hat, sinkt er herab. Der im Krankenhaus genesende Räuber ist dann umso kleiner. Auf das Große folgt nicht so sehr der Fall, wohl aber das Kleine.

Er war so sehr nirgendsanderswo als bei ihr, daß ihm die Unlöslichkeit selbstverständlich und die Trennbarkeit ganz unverständlich vorkam. Sie hätte ihn in ihr Täschchen stecken können, so klein, winzig klein, *schien es ihm*, mache ihn die Edithangehörigkeit. Je kleiner wir im Gefühle sind, desto glücklicher sind wir. (R145, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.)

Dieses Gefühl im Kleinen, was das größte Glück bedeuten kann, fügt sich in das Konzept der Genügsamkeit (wie ich es motivisch für den Räuber anhand der Löffeliliebkosung, und poetologisch für die Kontingenz der Abschnitte festgestellt habe).<sup>442</sup> Doch die antithetischen Implikationen seiner Zugehörigkeit im Vergleich – dem Räuber *schien es so, als ob* – fokussieren nicht nur den Wert der einzelnen Empfindung in der Abwesenheit, sondern die Folge und die Abwechslung, die diesen Wert im Kleinen und Genügsamen erst bedingen.

Der Vergleich und der Konjunktiv im *Modus des Als-Ob* bilden die zwei wichtigsten ästhetischen Gestaltungselemente in der Verweigerung einer letzten Fixierung im sprachlichen Bild. Das höchste ästhetische Prinzip dieser Poetik ist die Beweglichkeit, hierin liegt ihr besonderer Wert: „Es gibt keine Vortrefflichkeiten von andauerndem Wert. Ein Wertvolles folgt auf's andere.“ (R39) Während auf Ebene der Zeit die Dauer der Zustände beschnitten wird, so wird auf räumlicher Ebene der Platz zwischen den Zuständen minimiert: Das, was am weitesten auseinanderliegt, wird aufs Engste zusammengetrieben. Die antithetische Bewegung konzentriert sich in oxymoronischen Strukturen.<sup>443</sup> Ein paar Beispiele: Wanda nennt den von der Kanzel gesunkenen Räuber einen „hochgradig Intellektuelle[n] und zugleich Dumme[n]“ (R143); in geradezu petrarkistischer Logik stellt Frau von Hochberg für den Räuber fest, dass er „ein so

---

<sup>442</sup> Siehe Teil II, 2.3.2 *Die Nichtsnutzigkeit und die Genügsamkeit* und Teil III, 3.3.3 *Das Kapitel und die Genügsamkeit*.

<sup>443</sup> Vgl. die Ausführungen von Peter Utz zum „Widerspruch“ als eines der vier Strukturmerkmale des Labyrinthischen. Peter Utz: *Tanz auf den Rändern* (Anm. 178), S. 408-423, insb. S. 410ff.

starkes Individuum [sei], daß ihm ein Schmerz süß war“ (R146). Ebenfalls Frau von Hochberg zu Edith im Rahmen der Versöhnung am Ende des Romans: „Er liebt Sie immens, närrisch, auf’s Frömmste und Ungezogenste.“ (R146) Und während die Erzählinstanz im letzten Abschnitt den ungenannten Namen des Räubers ins „Grab der allerklarsten Unklarheit [...]“ (R148) fallen lassen will, teilt sie uns mit, dass seine „Hände [...] wie hocherhobene und heruntergesunkene Könige [seien]“ und setzt sogleich die Frage hinzu: „Imponiert Ihnen dieser schöne Satz?“ (R149) Die suggerierte Schönheit, so vermute ich, liegt in der Gleichzeitigkeit zweier gegensätzlicher Zustände, die es dem Verstand nicht erlaubt, sich auf etwas Eindeutiges festzulegen, sondern ihn zwangsläufig in Bewegung hält. Im Spannungsfeld zwischen den Oppositionen liegt nicht nur der ästhetische Wert der Bilder und Abschnitte des Romans, sondern hier konstituiert sich auch seine Grundaussage. Diese Botschaft ist nicht einfach aus dem Text herauszulesen, denn sie ist eng mit der Poetologie verwoben, die sie zum Ausdruck bringt. Es lassen sich jedoch Textstellen finden, deren Inhalt über den unmittelbaren Rahmen des Räuber-Romans hinausweist und einen allgemeineren Geltungsraum für sich beansprucht. Es handelt sich hierbei um Abschweifungen, die über ihre signifikante Poetik unweigerlich mit dem Roman, dem sie entstammen, verbunden bleiben; ihre Botschaft allerdings artikulieren sich in Hinblick auf größere Zusammenhänge. Die folgenden Zitate verdeutlichen, wie die im Vergleich bewahrten Oppositionen in Bewegung geraten und zunehmend den Prozess des Umschlagens der Gegenteile, das Werdende selbst favorisieren.

Es spricht die Erzählinstanz:

Wie sich der stolze Turm in seiner Unbiegsamkeit zu biegen schien. Unbeugsames biegt sich oft unsichtbar-innerlich, und Unbewegliches hat ein Sehnen, Bewegung hervorzurufen, und es bewegt sich rund herum und kommt herbei, um ihn anzuschauen, und bekommt ihn nicht zu Gesicht, aber es hat sich doch bemüht. Die, die gehen, übernehmen etwas für die, die am Gehen verhindert sind, und das Steinerne ist’s, das man weich zu stimmen sucht, und das Weiche artet in Stein aus. (R135f.)

Die Kraft der Scheinbarkeit stellt nicht nur den aus seiner Erstarrung gelösten Turm, sondern auch die Vergleichspartikel am Anfang des Satzes vor vollendete Tatsachen. Das „Wie“ ist kaum mehr eine Vergleichspartikel als eher Ausdruck bewundernder Feststellung. Die Poetologie betreibt eine schrittweise Dynamisierung der gegensätzlichen Konstellationen. Während sich zunächst das „Unbiegsame“ noch „zu biegen schien“, so „biegt“ sich im nächsten Satz das „Unbeugsame“ bereits, die Biegung hat in eine finite Verbform gefunden und regiert die anderen grammatischen Akteure.

Zwar biegt sich das Unbeugsame zunächst noch „unsichtbar-innerlich“, doch auf Ebene der lautlichen Realisierung hat die Tonbeugung der Vokale das „Sehnen, Bewegung hervorzurufen“ (R135) bereits in die Tat umgesetzt.<sup>444</sup> Eine ähnliche Affizierung durch die Bewegung geschieht über die Rhythmisierung. Dies sei an dieser Stelle nur cursorisch angemerkt. Die starre Anfangsbetonung der präfigierten Nominalformen wird hier „weich gestimmt“, also in Alternierung aufgelöst.

Die vier bis fünf Silben langen, behäbigen – eben starren – Nominalformen<sup>445</sup>

^ - - - ^ - - - ^ - - - -

*Unbiegsames, Unbeugsames und Unbewegliches*

werden von einer schrittwechselnden, deutlich alternierend-rhythmisierten Gangart der Prosa umspielt,

^ - - ^ - - - ^ - ^ - ^ - ^ - ^ - ^ - ^

*unsichtbar- innerlich, [...] und es bewegt sich rund herum und kommt vorbei,*

bis sie selbst in eine zwar unbewegliche, aber nur am Gehen verhinderte Gruppe übersetzt werden:

^ ^ - ^ - - ^ - ^

*die, die am Gehen verhindert sind.*

Die Unbeweglichkeit ist nur noch semantisch präsent. In der sprachlichen Realisierung bleibt die erhöhte Silbenanzahl der Silbentürme bestehen, sie fügt sich aber künstlerisch – angedeutet daktylisch – dem alternierenden Schrittwechsel.

Als dann am Ende, dem Wechsel der Gegenteile gemäß, das Weiche wieder in Stein „ausartet“, lautet die steinerne Härte des antizipierten Zustandes in dem finiten Verb „artet“ bereits andeutungsweise mit.

Das nächste Zitat verdeutlicht, wie der Räuber den Wechsel der Gegenteile selbst herbeiführt. „Grobheit“ trifft hier in drei verschiedenen Ausformungen auf „Feinheit“: Zunächst als personifizierter Superlativ einer unbestimmten Menge an Menschen („die Größten“), dann allgemein als Qualität („Grobheit“) und schließlich selbstreferentiell in Bezug auf die eigenen Ausführungen als („Grobheits-Geschichte“). Es spricht die Erzählinstanz:

<sup>444</sup> „[...] Unbiegsamkeit zu *biegen* schien. *Unbeugsames biegt sich* [...].“ (R135, Hervorhebung durch die Verfasserin, K.K.)

<sup>445</sup> Zur Veranschaulichung: „^“ bezeichnet die Hebung der Silbe und „-“ die Senkung.

Die Größten sind oft auch gerade die Feinsten. [...] [Und] man darf vielleicht der Meinung sein, daß wir uns in punkto Grobheit und Feinheit, von der Erziehung und vom Milieu abgesehen, verteufelt ähneln. Aber wir müssen uns eben gezankt haben, das scheint mir bei der Grobheits- und Feinheits-Geschichte das Wesentliche zu sein. Dem Räuber waren die groben Menschen lieb. Feinheiten gaben ihm Anlaß zu Grobheiten, und den Groben gegenüber führte er sich entzückend passend, konventionell und flott auf, demnach also sehr fein. Er besaß Anpassungsgabe und ein gewisses naturhaftes Bedürfnis des Ausgleichs. (R79f.)

Die Gleichsetzung von „den Größten“ und „den Feinsten“ im ersten Satz wird durch die Häufung von Temporaladverbien und Partikeln („oft auch gerade“) sowohl unterstrichen als auch konterkariert. Es handelt sich hier eben nicht um eine bruchlose Identifizierung, die sich auch mit einem einfachen Kopulasatz zufrieden gegeben hätte. Das Sprachmaterial, das sich zwischen die gleichgesetzten Größen drängt, deutet bereits an, was sogleich in Bezug auf unsere eigene Grobheit und Feinheit festgestellt wird: Die Größten und die Feinsten sind sich, wie auch wir uns in punkto Grobheit, „verteufelt ähnlich“, also schwer auseinander zu halten. Das Bedürfnis des Ausgleichs sowie die Anpassungsgabe des Räubers manifestieren sich in einer permanenten Konfrontation eines angetroffenen Zustands mit dem Gegenteiligen. Seine ausgleichenden Bestrebungen fokussieren auf das Prozesshafte und Werdende, sie sabotieren jede Erstarrung, egal ob Meinung, Phrase oder Bild. Der Räuber ist die Antithese in Bezug auf den gerade herrschenden Zustand. So, wie in der Poetik dieser Textausschnitte Parallelismus und Antithese Hand in Hand gehen, also syntaktische Gleichheit semantische Ungleichheit nach sich zieht, so meinen auch die Handlungen des Räubers, selbst wenn sie in ihrer Gestalt denen der anderen gleichen, etwas anderes, etwas Gegenteiliges. Hierin liegt die besondere Ironie seiner Anpassungsgabe. Die Identifizierung potenzieller Gleichheit ist auch hier um die Ähnlichkeit, um ihr subversives Potenzial gebrochen.

Die ausgleichende Anpassungsgabe des Räubers kann auch so verstanden werden, dass sein Verhalten ständig auf die Totalität der Bedeutung reflektiert. Auf A wird mit Nicht-A geantwortet, auf Nicht-A mit A. Doch die räuberische Poetik erschöpft sich nicht in diesem dialektischen Schritt, sie operiert gewiefter, nämlich erweitert um den Raum der Ähnlichkeit. Denn der *Modus des Als-Ob*, der Vergleich sowie die Verknüpfung von Parallelismus und Antithese gewährleisten, dass selbst die Wiederholung von A als Antwort auf A nicht dasselbe (A) gewesen sein wird.

Dieses „naturhafte Bedürfnis des Ausgleichs“ in der Konfrontation, das Bewegung und Wechsel evozieren will, ist nicht leicht zu verstehen, es wird uns aber im Räuber und

durch die Unverständlichkeit, die viele seiner Handlungen in seiner Umgebung hervorrufen, unentwegt vorgeführt. Die Erzählinstanz ist sich dieser Schwierigkeit bewusst; es handelt sich hier, wie auch im Verhältnis von „Fröhlichkeit“ und „Ernst“, um eine komplizierte Sache:

Der Kritisierte kann sich mit größter Leichtigkeit geschmeichelt vorkommen, denn er darf sich sagen, man bemühe sich um ihn, und das ist doch wohl auch so. Aber um das zu verstehen, muß man sich schon ein wenig mit größeren Partien der Gedanklichkeit vertraut gemacht haben und Zusammenhänge zu überblicken vermögen. Fängt man an, ernst zu reden, so finden sich unter zehn stets acht, die überzeugt sind, nun fange man an, gleichsam herabzustürzen, als befände sich jeder Fröhliche bedingungslos auf dem Gipfel menschlicher Gescheitheit, was nicht ganz zutreffen dürfte. Freilich liegt in der Fröhlichkeit ein großer Wert, aber Fröhlichkeit und Ernst müssen abwechseln, damit der Ernst fröhlich und die Fröhlichkeit ernsthaft abschließt, d.h. begrenzt oder angenähert<sup>446</sup> wird. Er warf ihr da also einmal im Unmut ein Fränkli hin. (R106)

Der Wert der Fröhlichkeit liegt in ihrer Abwechslung mit dem Ernst wie auch der Ernst seinen Wert durch den Wechsel zur Fröhlichkeit bezieht. „Die Zusammenhänge zu überblicken“ (R106) bedeutet demnach, das eine nicht ohne sein Gegenteiliges zu denken; es bedeutet, die Totalität des Bedeutungsspektrums im Spannungsraum der in ein Nahverhältnis getriebenen Oppositionen aufgehoben zu wissen und in einem nächsten Schritt produktiv werden zu lassen.

In der räumlichen, d.h. syntaktischen Konfrontation des Gegenteiligen – hier Fröhlichkeit und Ernst – wird sich Unähnliches ähnlich und Ähnliches unähnlich. Die Analogie, oder nach Jean Paul der Witz-Zirkel,<sup>447</sup> wird wirksam und die Grenzen zwischen den Oppositionen werden aufgeweicht: Im Wechsel kann nicht mehr klar zwischen „abschließen“, „begrenzen“, „annähern“, „anrühren“ unterschieden werden. Das Kontiguitätsverhältnis, oder anders gesagt die Konfrontation drängt die antithetische Semantik zusammen. Es kommt zum erwähnten ‚Gezänk‘ (R80). Die Bedeutungsveränderung, die durch die syntaktische oder lautliche Annäherung provoziert wurde, bewirkt, dass die antithetische Bewegung, in der zwei Zustände einander gegenüber gestellt wurden, in den einzelnen Begriff hineinverlagert wird. Es folgt nun nicht mehr nur Ernst auf Fröhlichkeit und umgekehrt, sondern Ernst wird in eben jenem Maße fröhlich, wie Fröhlichkeit ernst. Fröhlichkeit und Ernst sind nun keine starren, homogenen Teile einer klar abgrenzbaren Opposition mehr, sondern sie sind in sich gespalten. Sie generieren als Begriff neue Bedeutung, die um das eigene Gegenteil verkompliziert und angereichert wurde. Aus einem Begriff wurden zwei, deren

---

<sup>446</sup> „angerührt“

<sup>447</sup> Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. (Anm. 381), S. 179.

Bedeutung durch die direkte Konfrontation mit dem eigenen Gegenteil in Bewegung kam.

Diese Bewegung, die jede Erstarrung - selbst die so dominante oppositionelle Struktur der Antithese affiziert und einen Wechsel herbeiführt - durchwirkt den sprachlichen Grund und Boden des Walserschen Textes. Eine Poetologie der Beweglichkeit, die Fixierung nicht nur verweigert, sondern systematisch auflöst, verdichtet sich zu einer Textur, in der nicht nur dem Ausdruck „unter Umständen“ (R112), sondern auch dem Wechsel derselben ein besonderer Wert zukommt (3.3.3, R39). Die Sicherheit des Auftretens von Bedeutung liegt in ihrer Unsicherheit, in der angerührten Grenze zum Gegenteiligen und zum ausgeschlossenen Dritten sowie zur ungesicherten, schwebenden Mitteilung durch den Vergleich. Somit bleibt der große Text, verstanden als die Summe seiner scheinbar kleinen und sich widerstreitenden Teile, bis ins Detail einer des „beständigen kleinlichen Schwankens, Federns.“ (R79) Die folgenden Ausführungen über „eine Frau von ausnehmender Anmut aus dem Bekanntenkreis des Räubers“ (R77) verdeutlichen den besonderen Wert, der Bewegung und „Umpflanzung“ zugesprochen wird. Die dominierende Darstellungsweise folgt auch hier dem antithetischen Prinzip:

Eine leichte Ehe ist aber nie so schön wie eine schwere. Ein Dichter sagt ja so schön, daß gerade das schwere Herz zu leichter Sinnesweise komme. Diese Frau stand in ihrer Umgebung deshalb so sicher da, weil sie immer ein wenig eine Fremde darin blieb, weil sie darin immer ein bißchen gleichsam zitterte, es ihr nie allzuwohl darin war. Unsere Sicherheiten dürfen nichts Starres werden, sonst brechen sie. Es bedarf zur wirklichen Sicherheit des Auftretens und des Weltfühlers eines beständigen kleinlichen Schwankens, Federns. Der Boden unter unsern Füßen darf und soll sich heben und senken, und wir brauchen, um die Richtung in's Vollkommene beizubehalten, fortwährender Empfindung, daß wir nicht fertig mit uns sind und es wohl auch nie werden. Und dann ist es so: Auf eigenem Grund und Boden, im eigenen Heim ist es für uns schwieriger, uns zu entfalten. Dort, wo wir nach landläufiger Auffassung nicht hingehören, gehören wir unter Umständen sehr wohl hin, gerade weil wir nicht darin aufwachsen. Dieses Mädchen erfuhr, was Bewegung sei, Umpflanzung, Veredlung, Arbeit an sich selber. Sie hat die Notwendigkeit begreifen lernen müssen, zu zeigen, welchen Wert sie hatte. O ja, in den Völkern liegt noch unermeßlicher Wert. (R79)

Man braucht nicht unbedingt zu wissen, dass es sich bei dem erwähnten Dichter um einen romantischen Dichter handelt<sup>448</sup>, um die ästhetischen Qualitäten des Fragmentarischen<sup>449</sup> durch die beschriebene Anmut der Frau hindurchzuhören. Der

---

<sup>448</sup> „Durch den Wald mit raschen Schritten / Trage ich die Laute hin, / Freude singt, waß Leid gelitten, / Schwehres Herz hat leichten Sinn.“ Clemens Brentano: Der Jäger an den Hirten. In: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Bernhard Gajek und Michael Grus. Stuttgart: W. Kohlhammer 2012, Bd. 2.1. Gedichte 1801-1806, S. 105. (Frankfurter Brentano-Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift).

<sup>449</sup> Zum Fragment als Form vgl. Kerstin Gräfin von Schwerin: „Vollendetheiten sind eine Fäulnis“. Zum Fragmentcharakter von Robert Walsers mikrografischen Entwürfen. In: „Ich beendige dieses Gedicht lieber

Räuber-Roman ist in dem Sinn fragmentarisch, dass seine Bedeutungen programmatisch ungesichert sind (hier deckt sich die Überlieferungsgeschichte des Textes mit der Poetologie), weil er Lücken und Unwissen generiert, die kompensiert werden wollen, weil er programmatisch unfertig ist, damit ihm die Bewegung und die „Richtung in's Vollkommene“ (R79) erhalten bleibt. Doch ist das obige Zitat wirklich „nur“ poetologisch zu verstehen? Kann man die Erfahrung der „Umpflanzung“ und „Veredelung“, die Anmut in der Unsicherheit, wirklich in einer reinen Selbstbezüglichkeit des Textes, wenngleich auch erweitert um eine rezeptionsästhetische Ebene, auflösen?

Die weitreichende Poetologie des Textes korrespondiert mit einer besonderen Art des „Weltfühlers“ (R79). Während sich die Ausdrücke „schwanken“ „entfalten“ und „auftreten“ noch leicht in das Meta-Vokabular der Semantik übertragen lassen (Bedeutung, die schwankt; Bedeutung, die auftritt), also für den betreffend Text als selbstreferentiell und poetologisch gelesen werden können und auch sollen, so weist der Begriff des „Weltfühlers“ deutlich in einen anderen, fast diätetischen Bereich. Man ist nun einmal mehr auf das verquere Verhältnis von Lektüre und Leben zurückverwiesen worden. Diesmal begegnet uns das Leben nicht in Form der autobiographischen Deixis in Ich und Er, oder wirkungsästhetisch in Form einer Poetologie der Aufmerksamkeit, wo durch Achtung, Acht-Geben und Aufpassen eine besondere Lebendigkeit der Lektüre erzeugt wird, sondern hier begegnet uns das Leben als Praxis und die Literatur als Faktor, die auf diese Praxis einzuwirken sucht. Nimmt man dieses Zitat als diätetische Empfehlung durch die Lektüre ernst, so wird fraglich, ob es sich hier wirklich um „ein besonnenes Buch“ handelt, „aus dem absolut nichts gelernt werden kann“ (R15).<sup>450</sup> Und plötzlich fragt man sich, warum man dem Text dieses selbsterteilte Urteil so ohne weiteres geglaubt hat? Der Räuber-Roman provoziert rhetorische Schnittstellen mit dem Leben und er artikuliert hier seine Anliegen weniger pädagogisch als demonstrativ, er führt sie vor. Die Botschaften und Anliegen des Textes sind nicht nur untrennbar mit dessen Poetologie verbunden, sie werden gleichsam durch sie beseelt. Darum ist die Botschaft nicht ohne Poetologie und die Poetologie nicht ohne Botschaft zu haben. Das eine macht ohne das andere keinen Sinn. Das gilt auch, oder vor allem für eine besondere

---

in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg: Winter 2011 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 288), S. 87-109, insb. S. 89, 108.

<sup>450</sup> Vgl. Bernhard Echte: „Bedenkliches“. Überlegungen zur Kulturkritik bei Robert Walser (Anm. 164), S. 203-213, insb. S. 203 und 209.

Art der Botschaft, die man aus einem Text meistens „herauslesen“ möchte, nämlich für das Politische. Das Politische der Walser-Texte ist vermittelt durch alles durchdringende Poetik, die sich vor allem der Vagheit und Beweglichkeit verpflichtet sieht, nie ideologisch, sondern immer zuerst poetologisch. Folglich ist auch das Politische des Räuber-Romans keine rein inhaltliche Botschaft, sondern es wurzelt in der Poetologie der Texte.

#### 5.5.2. Forderung ohne Fixierung (im Spannungsfeld deontischer und epistemischer Lesart)

Der Gruß rührt als das große Motiv der Walser-Texte direkt an die poetologische Wurzel der Verwiesenheit von Leben und Literatur. In Folge soll nun versucht werden, den Gehalt des Grußes im Text genauer zu spezifizieren. Der Gruß ist ein poetologisches Politikon. Er bedeutet Achtung und Anerkennung im Moment der Begegnung. Es soll gezeigt werden, wie er sich als Forderung durch die Beweglichkeit und Flexibilität von Sprache und Form artikuliert.

Von der *Form* des Grußes, die im Räuber-Roman in enger Beziehung mit dem Requisit des Hutes steht, unterscheidet sich seine Bedeutung, sein besonderer *Gehalt*. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky<sup>451</sup> veranschaulicht anhand des Grußes den Unterschied zwischen der Form eines Kunstwerks einerseits und seinem Sujet (Bildgegenstand oder Bedeutung) andererseits:

Grüßt mich ein Bekannter auf der Straße durch Hutziehen, ist das, was ich unter einem formalen Blickwinkel sehe, nichts als die Veränderung gewisser Einzelheiten innerhalb einer Konfiguration, die einen Teil des allgemeinen Farben-, Linien- und Körpermusters ausmacht, aus dem meine visuelle Welt besteht. Wenn ich, wie ich es automatisch tue, diese Konfiguration Objekt (Herr) und die Detailveränderung als ein Ereignis (Hutziehen) identifiziere, habe ich bereits die Grenzen der rein formalen Wahrnehmung überschritten und eine erste Sphäre des Sujehaften oder der Bedeutung betreten.<sup>452</sup>

Laut Panofsky ist diese erste Stufe des Erfassens einer sichtbaren Form mit der praktischen Erfahrung des Beobachtenden verbunden. Um gewisse psychologische Nuancen in der Gebärde des Bekannten zu erkennen, d.h., zu „identifizieren“, braucht es eine „gewisse Sensibilität“<sup>453</sup>, die durch Gegenstände und Ereignisse gewährleistet wird.

---

<sup>451</sup> Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. (Meaning in the Visual Arts). Köln: DuMont 1996 (Klassiker der Kunstgeschichte).

<sup>452</sup> Ebda., S. 36.

<sup>453</sup> Ebda., S. 37.

Die „tatsachenhafte und ausdruckshafte“<sup>454</sup> Bedeutung beruht auf praktischer Erfahrung. Panofsky nennt diese Art von Bedeutung die „primäre“ oder „natürliche“ Bedeutung.<sup>455</sup> Davon ist die „sekundäre“ oder „konventionale“ Bedeutung zu unterscheiden. Sie wird nicht sinnlich, sondern intellektuell vermittelt; außerdem ist sie kulturell und historisch bedingt. Diese konventionale Bedeutung ist es, die dem Beobachter die Gebärden des Bekannten als höflichen Gruß erscheinen lässt:

Meine Erkenntnis jedoch, daß das Hutziehen für ein Grüßen steht, gehört einem völlig anderen Interpretationsbereich an. Diese Form des Grüßens ist der abendländischen Welt eigentümlich und ein Überrest des mittelalterlichen Rittertums: Bewaffnete pflegen die Helme abzunehmen, um ihre friedlichen Absichten und ihr Vertrauen in die friedlichen Absichten anderer kundzutun. [...] Um das Tun des Herrn in dieser Bedeutung zu verstehen, muß ich nicht nur mit der praktischen Welt von Gegenständen und Ereignissen vertraut sein, sondern auch mit der mehr als bloß praktischen Welt von Bräuchen und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigentümlich sind. Umgekehrt könnte sich mein Bekannter nicht genötigt fühlen, mich durch Hutziehen zu grüßen, wäre ihm die Bedeutung dieses Aktes nicht bewußt. [...] Wenn ich daher das Hutziehen als ein höfliches Grüßen interpretiere, erkenne ich darin die Bedeutung, die sekundär oder konventionell heißen mag[.]<sup>456</sup>

Die Geste des Grußes ist in seiner Formgebung also an Ort und Zeit gebunden. Das Beispiel, das Panofsky anführt, ist selbst historisch, heutzutage mutet das Hutziehen als archaische Geste an, als das Zitat einer Form aus vergangener Zeit. Für Erwin Panofsky ist der Gruß zudem nicht nur eine Gepflogenheit einer bestimmten Kultur, sondern als Geste ist er darüber hinaus Träger einer „Persönlichkeit“ und Weltanschauung, gar „Philosophie“:

Die Handlung meines Bekannten kann darüber hinaus, daß sie ein natürliches Ereignis in Zeit und Raum bildet, darüber hinaus, daß sie auf natürliche Weise Stimmungen oder Gefühle anzeigt, und darüber hinaus, daß sie ein konventionelles Grüßen mitteilt, einem erfahrenen Beobachter enthüllen, was seine ‚Persönlichkeit‘ ausmacht. Diese Persönlichkeit ist dadurch bestimmt, dass es sich um einen Mann des 20. Jahrhunderts handelt, und außerdem durch seine nationale, soziale und bildungsmäßige Herkunft, durch seine vorangegangene Lebensgeschichte und durch seine gegenwärtige Umwelt; doch ebenso sehr zeichnet sie sich durch eine individuelle Weise aus, Dinge zu sehen und auf die Welt zu reagieren, was man, in rationalisierter Form, eine Philosophie zu nennen hätte. In der isolierten Handlung eines höflichen Grüßens manifestieren sich all diese Faktoren nicht umfassend, aber nichtsdestoweniger symptomatisch. [...] Die so entdeckte Bedeutung mag die eigentliche Bedeutung oder der Gehalt heißen[.]<sup>457</sup>

Eben diese Philosophie hinter dem Gruß und den Gepflogenheiten des Grüßens, sein „Gehalt“, sollte in den Texten Robert Walsers genauer untersucht werden. Ich möchte

---

<sup>454</sup> Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Anm. 451), S. 37.

<sup>455</sup> Ebda.

<sup>456</sup> Ebda.

<sup>457</sup> Ebda., S. 37f.

nun versuchen, das „bestimmte Schluss-Bewusstsein“, das Karl Wagner für das Ende des Romans „Der Gehülfe“ festgestellt hat<sup>458</sup>, auch für den Räuber-Roman im Motiv des Grußes poetologisch zu konkretisieren. Nach Panofsky lässt sich nun gemäß den drei Bedeutungsschichten im Sujet für den Räuber-Roman Folgendes feststellen: Der Räuber-Text ist als Abfolge von Begegnungen zu verstehen (primäres oder natürliches Sujet), deren Ausdruckshaftigkeit mit dem ontologischen Status der aufeinandertreffenden Entitäten schwankt, über deren literarische Tatsächlichkeit aber letztlich kein Zweifel bestehen kann (siehe Liste der dramatis personae). Punktuell provozieren diese Begegnungen einen Gruß, der als solcher benannt und entweder geleistet oder vorenthalten wird (sekundäres oder konventionales Sujet). Der Text ist sich über die konventionale Bedeutung der Gesten und Formen des Grußes bewusst sowie er auch die gesellschaftlichen Codes des Angemessenen und der Höflichkeit kennt und ironisiert. Oder anders gesprochen: Der Leser muss den Gruß nicht erst identifizieren, der Text führt die Geste bereits als Gruß vor.<sup>459</sup> Und schließlich die „eigentliche Bedeutung oder Gehalt“<sup>460</sup>. Wie wird sie erfasst?

[Der Gehalt] wird erfaßt, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzelnen Werk.<sup>461</sup>

Der Räuber-Roman ist reich an eben solchen Grundeinstellungen und Überzeugungen. Diese Überzeugungen sind aber nur scheinbar disparat. Man meint, dass die besondere Vielfalt der Figuren im Roman einen besonderen Reichtum an Meinungen gewährleisten könnte, doch das unpersönliche „man“ des Räuber-Romans bringt die vielen Überzeugungen auf einen Nenner. Es spricht kraft der Konvention, es ist der heimliche Initiator der „Besserungsreden“, die an den Räuber und den vornehmen Autor herangetragen werden. Die Grundeinstellungen einer Nation, Epoche oder Klasse

<sup>458</sup> Karl Wagner: Herr und Knecht (Anm. 262), S. 181ff.

<sup>459</sup> „Manchmal grüßen mich Leute auf der Straße und im Lokal nicht, denen ich augenblicklich anmerke, daß sie sich in der Seele vor mir verbeugen. Das mögen sie aber leider nicht zugeben. Leider? Ich bin göttlich froh, wenn man mir mit Achtungsbezeugungen nicht das Leben erschwert.“ (R34); „Und nun also diese Gérants, die ihn bald höflich begrüßten, ihm aber bald wieder den Rücken zuehrten, jenachdem es ihnen zu passen schien.“ (R39f.); „Einmal, als er sie grüßte, wandte sie sich mit der Frage an ihre Freundin: ‚Kennst du ihn?‘ Die andere erwiderte: ‚Nein‘.“ (R54); „Einmal hatte er hier eine Bürolistin, die leise wiegend ging, sehr begrüßt.“ (R85); „Universitätsprofessoren grüßen ihn verbindlich.“ (R150); „[Sie] verfügte sich, ohne seinen Gutenachtgruß zu erwidern, in den Frieden und in die Gesittetheit ihrer Gemächer.“ (R35); „Er trat zu den Mädchen hin, zog seinen Hut und dankte ihnen, und so zog er weiter[.]“ (R74); „Aber daß er ihr bei jener anderen Gelegenheit nur so mit Bleistift einen Gruß hinwarf, war schon eher eine Unart.“ (R127).

<sup>460</sup> Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Anm. 451), S. 38.

<sup>461</sup> Ebda., S. 40.

artikuliert im Räuber-Roman der Plural, gegen den der Räuber und sein Autor in Opposition geraten. Als höfliche Gepflogenheit ist der Gruß Teil dieser gesellschaftlich normierten Grundeinstellung. In der szenischen Neuinterpretation und Formgebung durch den Räuber wird der Gruß allerdings zum Träger einer anderen Art von Überzeugung und Bedeutung. Ich möchte darum abschließend den räuberischen Gruß nicht nur „verdichtet in einem einzelnen Werk“<sup>462</sup>, sondern noch spezifischer, verdichtet in einer einzelnen Textstelle genauer betrachten.

Im Gruß – und er ist im Roman das Letzte, das gefordert wird – vereinigt sich der Ruf nach Anerkennung mit dem nach Gerechtigkeit. Der Erzähler beschließt den Roman mit einer Verabschiedung im doppelten Sinn. „Verabschieden“ gehört zum Sprechakt des Grußes, es folgt den Gepflogenheiten, den üblichen Grußformeln der gesellschaftlichen Praxis. Der Gruß am Ende heißt Verabschiedung. „Verabschiedung“ ist aber auch als Vokabel der Verträge und Abkommen gebräuchlich und meint das in Kraft treten einer Vereinbarung; die Realisierung von etwas Neuem, von etwas, das vorher nicht war, aber ab dem Zeitpunkt seiner Verabschiedung Gültigkeit beanspruchen wird. Die „Verabschiedung“ beschließt, sie trennt das Vergangene von Zukünftigem, indem sie sich im Hier und Jetzt artikuliert und sich unter ständigem Verweis auf ihre Wirksamkeit im Gedächtnis der Beteiligten verankert. Es handelt sich im folgenden Zitat um die letzten Sätze des Romans. Die Erzählinstanz spricht über den Räuber:

Sein Talent in der Mitarbeiterschaft an hervorragenden Zeitungen und speziell seine Gehülfenleistungen bei vorliegender Handschrift fangen an gewürdigt zu werden. Universitätsprofessoren grüßen ihn verbindlich. Der Trappi versteht sich nicht. Er ist *so eine Art* Herzkäfer, erzdumm. Wenn er nicht an Dummheit ein wahrer Krösus wäre, so wäre er nur halb, was er ist. Wir *halten* ihn sowohl *für* die allgemeine Nonchalance wie für das Gewissen aller Völker. Wie wir da weit ausholen. Der Ernst schaut uns an, ich schaue auf, und so unlogisch das auch scheint, bin ich des Glaubens und erkläre ich mich mit allen denjenigen einverstanden, die meinen, es sei schicklich, daß man den Räuber angenehm finde und daß man ihn von nun an kenne und grüße. (R150, Hervorhebungen durch die Verfasserin, K.K.<sup>463</sup>)

Wenngleich der Roman an dieser Stelle enden mag, so veranlasst der Gruß das Wirken über sein Ende hinaus. Sollte der Roman tatsächlich ein Fragment sein, so ist er es hier: In der Überwindung des selbstgesetzten Endes, der selbstgesetzten Grenzen durch den geforderten Gruß, in dessen Lektüre sich die Forderung nach Anerkennung durch die anderen performativ vollzieht. Das Fragmentarische bleibt das Bewegliche. Der Räuber-Roman hat Anfang und Ende – der Gruß vereint beides in sich; so wird das

---

<sup>462</sup> Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Anm. 451), S. 37f.

<sup>463</sup> Die Hervorhebungen zeigen Spielarten des *Modus des Als-Ob*.

Ende zu einem Anfang, während der Anfang des Romans ein Ende vorwegnimmt. Der erste Satz der einleitenden Prolepse „Edith liebt ihn. Hievon nachher mehr.“ (R11) kann nicht nur als Aufschub, sondern auch als Vorwegnahme gelesen werden,<sup>464</sup> zumal das Präsens bewirkt, dass die Feststellung aus den zeitlichen Achsen des Romans herausfällt, also weder Anfang noch Ende hat.

Im letzten Satz des Räuber-Romans tritt das Ich hinter einer Menge an Menschen zurück, indem es sich mit all jenen einverstanden erklärt, die meinen, es sei schicklich, den Räuber angenehm zu finden, und ihn von nun an zu kennen und zu grüßen. Das deiktische „von nun an“ holt den Räuber ein letztes Mal in das Hier und Jetzt der Lektüre, fordert fortdauernde Gegenwärtigkeit über den Rand des zum Abschluss kommenden Textes hinaus. Der Räuber wird gleichsam am Rand des Textes vom Rand der Gesellschaft in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gesetzt. Der Gruß mag als Geste kurzweilig sein: ein Augenblick der Kenntnisnahme, ein gezogener Hut oder gar ein Händedruck. Die Bereitschaft zum Gruß aber ist von Dauer, sie ist eine Handlungsfrage. Nichts Weniger wird hier mit dezenter Bestimmtheit „von nun an“ gefordert: Der Gruß derer, die meinen, dass es „schicklich“ sei. Mit dem Attribut der Schicklichkeit wird der Gruß ein letztes Mal als ein formeller Auswuchs gesellschaftlicher Norm benannt. Das „Schickliche“ geht über das „Angebrachte“ und Angemessene hinaus. Etwas, das sich schickt, gehört nicht nur zum guten Ton, sondern es ist dem Höflichen eine Spur voraus. Es fehlt nicht viel, dann wäre es schick, beinahe beliebig. Doch der Satz birgt eine Tücke: Es heißt nicht: Es „kann“ schicklich sein, ihn zu grüßen, sondern es „sei“ schicklich, den Räuber von nun an zu grüßen. Der Konjunktiv I täuscht auch hier. Er ist in seiner zukunftsweisenden Funktion epistemisch zu verstehen („von nun an“). Demgegenüber enthält er aber eine weitere Bedeutungsnuance, nämlich die deontische. Das letzte Wort lautet „grüße“, ebenfalls ein Konjunktiv, in isolierter Form ist es gleichlautend mit der imperativischen Form der zweiten Person Singular. Wie im Gebet anfänglich das „Amen“ („so sei es“) das bis dahin Gesprochene zur Realisierung aufruft und als Formel bereits selbst einen Teil dieser Realisierung bildet (das „Amen“ macht die Textsorte „Gebet“ explizit), so weist auch der Konjunktiv am Ende des Räuber-Romans auf ein Sollen hin. Die Forderung nach dem Gruß artikuliert sich also im Spannungsfeld epistemischer und deontischer Lesart. Die politische Dimension offenbart sich nur, wenn man die poetologischen

---

<sup>464</sup> Siehe Teil III, 3.3 *Die Erzählstrategien*.

Implikationen, die Beweglichkeit von Bedeutung sowie die Schwankungen und Doppeldeutigkeiten des Konjunktivs mitzulesen vermag. Als Politikon zeigt sich der Gruß nur im Rahmen einer Lektüre, die dem inklusiven *Modus des Als-Ob* gemäß das „Entweder-Oder“ der Oppositionen als umfassendes „Sowohl-Als-Auch“ zu verstehen lernt. Der Konjunktiv „sei“ sabotiert das Schickliche, das leicht Dahergesagte, denn es bündelt ein letztes Mal den gesamten grammatischen Mehrwert einer gebräuchlichen Phrase und wirkt versteckt und doch offen zugunsten eines Außenseiters. Der sprachliche Mehrwert im Konjunktiv I macht Ernst zugunsten des Räubers, den so viele nicht ernst zu nehmen versuchen. Dass man den Räuber „von nun an kenne und grüße“<sup>465</sup> zeigt bei lautlicher Realisierung eine doppelte Besetzung des Wortes „an“. Als Teil einer Gruppe von Temporaladverbien fügt es sich in die Reihe deiktischer Konkretisierungen, die das Unbestimmte so gut wie möglich bestimmen; gleichzeitig klingt das „an“ auch wie eine Präfigierung des imperativisch lautenden Konjunktivs „kenne“ und bildet so ein neues Vokabel: „kenne“ wird zu „an(er)kenne“. Das „Kennen“ tritt über das „An(er)kennen“ in ein Nahverhältnis zur Würdigung, das als Prozess bereits in Gang zu kommen scheint, denn die „Gehülfeleistungen“ des Räubers „fangen an gewürdigt zu werden“ (R150).

Jene, die nun meinen, es sei schicklich, den Räuber angenehm zu finden, wissen nicht unbedingt um die Dreistigkeit ihrer Aussage, denn sie hören die doppelte und somit deontische Bedeutung ihrer scheinbar unverbindlichen Worte nicht. Das Ich allerdings, spricht durch alle hindurch, die meinen. Es spricht durch das Epistemische geschützt, während es das Schickliche durch die deontische Dimension seines Sprechens von innen infiziert. Der Schlusssatz ist alles andere als beliebig, wie es das Schickliche anzudeuten versucht. Der ambivalente Konjunktiv macht die harmlos-schickliche Nebensächlichkeit einer Grußfloskel zu einer grundsätzlichen Forderung: Dass man ihn von nun an angenehm finde, kenne und grüße!

---

<sup>465</sup> Hervorhebung durch die Verfasserin, K.K.

## Literaturverzeichnis

Walser, Robert: „Räuber“-Roman. In: Aus dem Bleistiftgebiet. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich. Neu entziffert und herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 3.

Walser, Robert: Das Gesamtwerk in 12 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Hg. von Jochen Greven. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Walser, Robert: Vor Bildern. Geschichten und Gedichte. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt am Main et al.: Insel 2006, S. 103-113 (Insel-Bücherei Nr. 1282)

Albes, Claudia: Erzählerische Durchquerung fremder Texträume: Robert Walser „Der Spaziergang“ (1917) In: Dies.: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen et al.: Francke 1999, S. 221–270.

Amrein, Ursula, Wolfram Groddeck et al.: Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser. Zürich: Chronos 2012.

Angerer, Christian: Kleine Rollen, souverän gespielt. Über Identitätsverweigerung bei Robert Walser. In: Literatur als Geschichte des Ich. Karlheinz Rossbacher zum 60. Geburtstag. Hg. von Eduard Beutner und Ulrike Tanzer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 205-222.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2008 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7828).

Avery, George C.: Das Ende der Kunst. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa. Schweizer Monatshefte, 48. Jg., Nr. 3, Juni 1968, S. 288-305.

Benjamin, Walter: Robert Walser. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Ausgewählt von Siegfried Unseld. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1977, S. 349-352 (suhrkamp taschenbuch 345).

Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Jan Philipp Reemtsma. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 299-303 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1840).

Böhmert, Victor: Arbeiterverhältnisse und Fabrikeinrichtungen der Schweiz. Bericht, erstattet im Auftrag der eidgenössischen Generalcommission für die Wiener Weltausstellung. Zürich: Caesar Schmidt 1978.

Böhmert, Victor: Der Sozialismus und die Arbeiter-Frage. Zürich: Caesar Schmidt 1872.

Bürgi-Michaud, Thomas: Robert Walsers „mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück“. Eine Strukturanalyse des „Räuber“-Romans. Bern et al.: Lang 1996.

Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Brentano-Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Bd. 2.1. Gedichte 1801-1806. Hg. v. Bernhard Gajek und Michael Grus. Stuttgart: Kohlhammer 2012.

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 hg. von Elio Fröhlich und Robert Mächler. Zürich und Frankfurt: Suhrkamp 1976.

Bungartz, Christoph: Zurückweichend Vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989.

Cadot, Michel: Robert Walsers Lektüre von Dostojewskij. In: „Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers. Hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 222-236.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Ludwig Braunfels. München: Winkler-Verlag 1956.

Degner, Uta: Die Figuren des Flanierens. Autor, Leser, Text. In: Berlin-Flaneure. Stadt-Lektüren in Roman und Feuilleton 1910–1930. Hg. von Peter Sprengel. Berlin: Weidler 1998, S. 45–64.

Dürrenmatt, Friedrich: Schriftstellerei als Beruf. In: Werkausgabe in 37 Bänden. Bd. 32, Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden. Zürich: Diogenes 1998, S. 54-59 (diogenes taschenbuch 23072).

Dostojewskij, Fjodor: Der Idiot. Roman. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer <sup>3</sup>2012.

Dusini, Arno: Shifter. Pronominalisierung bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: Konstellationen – Versuchsordnungen des Schreibens. In Zusammenarbeit mit Anna-

Maria König und Jeannie Moser. Hg. von Helmuth Lethen, Annegret Pelz und Michael Rohrwasser. Göttingen: V und R unipress 2013, S. 375-385.

Ebner-Eschenbach, Maria von: Das Schädliche. In: Das Gemeindekind. Novellen. Aphorismen. Nach dem Text der Gesamtausgabe, Berlin 1893. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Johannes Klein. München: Winkler 1956, S. 579-639.

Echte, Bernhard: „Bedenkliches“. Überlegungen zur Kulturkritik bei Robert Walser. In: Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. Hg. von Wolfram Grodeck, Reto Sorg et al. München: Fink 2007, S. 203-213.

Eickenrodt, Sabine: „Ja und doch nein“ – Vergessen und Dementieren in Robert Walser „Schneewittchen“-Dramolett. In: Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge. Göttingen: Wallstein 1997, S. 205-217.

Eickenrodt, Sabine: Plötzlicher Spaziergang. Der Aufbruch als Topos einer literarischen Bewegungsform bei Kafka und Walser. In: Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert. Hg. von Hans Brittnacher et al. Köln et al.: Böhlau 2008, S. 43-60.

Evans, Tamara S.: Robert Walsers Moderne. Bern, Stuttgart: Francke 1989.

Fend, Helmut: Neue Theorie der Schule. Einführung in das Verstehen von Bildungssystemen. 2., durchgesehene Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

Fliedl, Konstanze, Marina Rauchenbacher und Joanna Wolf (Hg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Berlin et al.: de Gruyter 2011.

Flitner, Elisabeth: Grundmuster und Varianten von Erziehung in modernen Gesellschaften. Eine erziehungswissenschaftliche Lektüre der herrschafts- und religionssoziologischen Schriften. In: Max Webers Herrschaftssoziologie. Studien zu Entstehung und Wirkung. Hg. von Edith Hanke und Wolfgang J. Mommsen. Tübingen: Mohr Siebeck 2001, S. 265-281.

Frank, Markus: Wanderschau und ambulante Nachdenklichkeit. Elemente einer Poetik des Spaziergangs im Berlin-Feuilleton des frühen 20. Jahrhunderts. In: Berlin-Flaneure. Stadt-Lektüren in Roman und Feuilleton 1910-1930. Hg. von Peter Sprengel. Berlin: Weidler 1998, S. 23-44.

Frederick, Samuel: Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter. Evanston, Illinois: Northwestern University Press 2012.

Fuchs, Annette: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München: Fink 1993.

Gadamer, Hans Georg: Text und Interpretation. In: Text und Interpretation. Hg. von Philippe Forget. München: Fink 1984., S. 24-55.

Gees, Marion: Robert Walsers galante Damen. Fragmente einer Sprache der höfischen Geste. In: Text und Kritik, H. 12/12A: Robert Walser (4. Aufl. Neufassung). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 2004, S. 142-154.

Gees, Marion: Schauspiel auf Papier – Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers. Berlin: Erich Schmidt 2001.

Geremek, Borislav: Geschichte der Armut. Elend und Barmherzigkeit in Europa. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991.

Giuriato, Davide: Robert Walsers Kinder. In: Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. Hg. von Wolfram Groddeck, Reto Sorg et al. München: Fink 2007, S. 125-132.

Gößling, Andreas: Abrechnung nach Noten. Eine poetologische und literaturhistorische Studie zu Robert Walsers ‚Räuber‘-Roman. Würzburg: Königshausen und Neumann 1992.

Gotthelf, Jeremias (=Albert Bitzios): Das Erdbeerimareili. Sämtliche Werke in 24 Bänden. In Verbindung mit der Familie Bitzios. Hg. von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Kleine Erzählungen. Sechster Teil. Bd. 21, bearbeitet von Hans Bloesch. Erlenbach, Zürich: Eugen Rentsch 1927, S. 5-53.

Gotthelf, Jeremias (=Albert Bitzios): Wie Uli der Knecht glücklich wird. Eine Gabe für Dienstboten und Meisterleute. Sämtliche Werke in 24 Bänden. In Verbindung mit der Familie Bitzios. Hg. von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Bd. 4, bearbeitet von Rudolph Hunziker. Erlenbach, Zürich: Eugen Rentsch 1921.

Gotthelf, Jeremias (=Albert Bitzios): Uli der Pächter. Sämtliche Werke in 24 Bänden. In Verbindung mit der Familie Bitzios. Hg. von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Bd. 11, bearbeitet von Hans Bloesch. Erlenbach, Zürich: Eugen Rentsch 1921.

Greven, Jochen: Die beklatschte Tragödie. Robert Walser und Walther Rathenau – Versuch einer Rekonstruktion. In: Allmende 50/51 (1996), S. 11-30.

Greven, Jochen: Poetik der Abschweifung. Zu Robert Walsers Prosastück „Die Ruine“. In: Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. Hg. von Wolfram Groddeck, Reto Sorg et al. München: Fink 2007, S. 177-186.

Groddeck, Wolfram: Liebesblick. Robert Walsers „Sonett auf eine Venus von Tizian“. In: Kunst im Text. Hg. von Konstanze Fliedl. Frankfurt am Main et al.: Stroemfeld Nexus 2005, S. 53-66.

Groddeck, Wolfram, Reto Sorg et al. (Hg.): Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. München: Fink 2007.

Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2008.

Groys, Boris: Die Erfindung Rußlands. Edition Akzente hg. von Michael Krüger. München: Carl Hanser 1995.

Hamsun, Knut: Hunger. In: Sämtliche Romane und Erzählungen. Bd. 1. München: Paul List 1977.

Hammerschmid, Michael (Hg.): Räuberische Poetik. Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie. Wien: Klever 2009.

Hettling, Manfred, Mario König et al. (Hg.): Eine kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Herdan-Zuckmayer, Alice: Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Hiebel, Hans H.: Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman. In: Über Robert Walser. Bd. 2. Hg. von Katharina Kerr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 309-345 (suhrkamp taschenbuch 484).

Hobsbawm, Eric: Die Banditen. Räuber als Sozialrebelln. Aus dem Englischen von Rudolf Weys und Andreas Wirthensohn. München: Carl Hanser 2007.

Hobus, Jens: Poetik der Umschreibung. Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2011 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 697).

Hofmann, Marit: Die wohlwollende Provokation. Robert Walsers Bemühungen um den Leser in der späten Kurzprosa. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 42. Jg., 3 (1996), S. 449-458.

Horst, Thomas: Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walsers. In: Robert Walser und die Moderne Poetik. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 66-82 (edition suhrkamp 2107).

Humboldt, Wilhelm: Über den Dualis. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 26. April 1827. Berlin: Druckerei der königlichen Akademie der Wissenschaften 1828. URL:

[http://books.google.at/books?id=lARFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.at/books?id=lARFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (letzte Einsicht am 25.02.2015).

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke. Hg. von Norbert Mill. 6., korrigierte Auflage. München, Wien: Carl Hanser 1995.

Jelinek, Elfriede: er nicht als er (zu, mit Robert Walser). Ein Stück. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Jürgens, Martin: Die Aufgabe der Identität. Robert Walsers Helden. In: Text und Kritik, H. 12/12A: Robert Walser (4. Aufl. Neufassung). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 2004, S. 69-82.

Jürgens, Martin: „... daß man ihn von nun an kenne und grüße“. Zu Robert Walsers Räuber-Roman. In: „Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers. Hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 47-54.

Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen: Niemeyer 2003.

Keidel, Matthias: Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 536).

Kerr, Katharina: Die Aufnahme von Robert Walsers Werk seit 1956. In: Über Robert Walser. Bd. 2. Hg. von Katharina Kerr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 360-377 (suhrkamp taschenbuch 484).

Keller, Gottfried: Der Grüne Heinrich. Nach der ersten Fassung von 1854/55 hg. von Jörg Drews. Stuttgart: Reclam 2003 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 18282).

Keller, Gottfried: Die Leute von Seldwyla. Hg. von Bernd Neumann. Stuttgart: Reclam 2007 (Reclams Universal-Bibliothek 6179).

Lehmann, Hartmut: Die Entzauberung der Welt. Studien zu Themen von Max Weber. Göttingen: Wallstein-Verlag 2009.

Locher, Elmar: Titel, Namen, Eigennamen und die möglichen Welten der Texte bei Robert Walser. In: Bildersprache Klangfiguren. Spielformend der Intermedialität bei Robert Walser. Hg. von Anna Fattori und Margit Giegerl. München: Fink 2008, S. 63-79.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Standardausgabe mit Apokryphen. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999.

Mächler, Robert: Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie. Vom Verfasser neu durchgesehene und ergänzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Maissen, Thomas: Geschichte der Schweiz. Baden: hier + jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte <sup>3</sup>2010.

Noble, C. Arthur M.: Selbstdarstellung oder Selbstverstellung? Robert Walsers Versteckspiel mit dem (Auto-) Biographischen. In: Gedankenspaziergänge mit Robert Walser. Hg. von Arthur C. Noble. Bern et al.: Peter Lang 2002, S. 147–170.

Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. (Meaning in the Visual Arts). Köln: DuMont 1996 (Klassiker der Kunstgeschichte)

Pender, Malcolm: Der ‚Räuber‘-Roman: Ein ‚Sieg der Kunst‘ in der bürgerlichen Welt. In: „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa...“ Robert Walser als Grenzgänger der Gattung. Hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg: Winter 2011. S. 143-156.

Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher lateinisch und deutsch. Einbändige Sonderausgabe. 5., unveränderte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

Radkau, Joachim: Max Weber. Die Leidenschaft des Denkens. München, Wien: Hanser 2005.

Reinacher, Pia: Das zärtliche Knistern eines Stoffes. Robert Walsers Sprache der Kleider. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 199-216.

Reinhardt, Volker: Geschichte der Schweiz. München: Beck <sup>4</sup>2010.

Rippmann, Peter: Robert Walsers politisches Schreiben. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Aisthesis Essay, Bd. 4).

Roser, Dieter: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 133).

Rothemann, Sabine: Spazierengehen – Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung bei Robert Walser und Franz Kafka. Marburg: Tectum 2000.

Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1980.

Schaak, Martina: „Das Theater, ein Traum“. Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne. Diss. TU Berlin 1999. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 1999.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Werke in vier Bänden. Bd. 1, Gedichte und Sprüche. Philosophische Schriften. Wien: Caesar Verlag 1980, S. 505-570.

Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit. In: Sämtliche Werke. Bd. 5., Erzählungen. Theoretische Schriften. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Carl Hanser <sup>3</sup>1962.

Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. In: Werke in vier Bänden. Bd.3. Wien: Caesar Verlag 1980.

Schiller, Friedrich: Maria Stuart. In: Werke in vier Bänden. Bd.3. Wien: Caesar Verlag 1980.

Schmidt-Hellerau, Cordelia: Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers. Neuauflage der Ausgabe von 1986. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005.

Schwahl, Markus: Die Wirklichkeit und ihre Schwestern. Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethischen Implikationen im Werk Robert Walsers. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 2001.

Schwerin, Kerstin Gräfin von: „Vollendetheiten sind eine Fäulnis“. Zum Fragmentcharakter von Robert Walsers mikrografischen Entwürfen. In: „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg: Winter 2011, S. 87-109 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 288).

Schuller, Marianne: Robert Walsers Poetik des Winzigen. Ein Versuch. In: Robert Walsers „Ferne Nähe“. Neue Beiträge zur Forschung. Hg. von Wolfram Groddeck, Reto Sorg et al. München: Fink 2007, S. 75-81.

Schuller, Marianne: Junggesellen. Zu einer Textfigur bei Keller und Walser. In: Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser. Hg. von Ursula Amrein, Wolfram Groddeck und Karl Wagner. Zürich: Chronos 2012, S. 83-93.

Siegrist, Christoph: Robert Walsers kleine Prosadichtungen. In: Germanistisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 17, H. 1, Jan. 1967, S. 78-97.

Suter, Martin: Die Lebensquelle. Lebensphilosophie und persönlicher Mythos im Spätwerk Robert Walsers. Bern et al.: Peter Lang 1984.

Utz, Peter: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Utz, Peter: Déjà-vu-Effekte beim feuilletonistischen Flanieren: Walter Benjamin, Franz Hessel, Robert Walser. In: Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst. Hg. von Günter Oesterle. München: Fink 2003, S. 163-177.

Utz, Peter: Die Kalligrafie des „Idioten“. In: Text und Kritik, H. 12/12A: Robert Walser (4. Aufl. Neufassung). Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 2004, S. 106-119.

Villwock, Peter: Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 96).

Wagner, Karl: Herr und Knecht. Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. Wiener Arbeiten zur Deutschen Literatur. Hg. von Herbert Seidler und Werner Welzig. Wien: Braumüller 1980.

Wagner, Karl: Geld und Beziehungen. Walser-Musil-Rathenau. In: Robert Walser. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 323-342.

Wagner, Karl: Lust am Dienen? Zu einem Motiv-Komplex im Werk Robert Walsers. In: Gedankenspaziergänge mit Robert Walser. Hg. von C. Arthur M. Noble. Bern et al.: Peter Lang 2002, S. 305-322.

Wagner, Karl: „[D]ank meiner Schwäche und belehrt durch mein Epigonentum“. Robert Walser und der Roman. In: „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg: Winter 2011, S. 131-142 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 288).

Warning, Rainer: Ironiesignale und ironische Solidarisierung. In: Das Komisch. Hg. von Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning. Poetik und Hermeneutik VII. München: Fink 1976.

Weber, Max: Die protestantische Leistungsethik und der Geist des Kapitalismus. Vollständige Ausgabe. Hg. und eingeleitet von Dirk Kaesler. 2., durchgesehene Auflage. Nachdruck der Fassung der von Max Weber redigierten Aufsätze von 1920. München: Beck 2006.

## Internetquellen

Historisches Lexikon der Schweiz (HSL). 1998-2015. URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/>

Degen, Bernard: Soziale Frage. In: HSL.

URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16092.php> (letzte Einsicht am 27.02.2015).

Degen, Bernard: Arbeiterbewegung. In: HSL.

URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16479.php> (letzte Einsicht am 27.02.2015).

Simon-Muscheid, Katharina und Brigitte Schnegg: Armut. In: HSL.

URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16090.php> (letzte Einsicht am 27.02.2015).

Simon-Muscheid, Katharina und Albert Tanner: Bürgertum. In: HSL.

URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16379.php> (letzte Einsicht am 27.02.2015).

Tanner, Albert: Mittelstand. In: HSL.

URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13791.php> (letzte Einsicht am 27.02.2015).

Wolfensberger, Rolf: Heimatlose. In: HSL.

URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16093.php> (letzte Einsicht am 27.02.2015).

Anhang

## Bezeichnungen für den Räuber in der Reihenfolge ihrer Nennung

1	Verlotterer seiner teuersten Angelegenheiten	Der Gutherzige, liebe Sanfte, wir meinen unseren Räuber
Dieser Nichtsnutz, der kein Geld besitzt	Einer, der sich selbst lausig behandle	Ihr Räuber
Dieser Peruaner, oder was er sein will	Der Fliehende	Ein Tölpel
Der Schafskopf, der er in Gottesnamen zu sein scheint	Der Täfeliesser	9
Abgetaner	Der Liebhaber von Schokoladenstängli	Sprachgewandter Räuber
Dieser Unmögliche		10
Dieser unverbesserliche Gutgelaunte	5	Knauseri
Ein Nichtsnutz	Unser Bürschchen	Großhans
Dieser Räuber	Ein Rinaldini	Grämi
	Der hiesige und unserige Orlando	Langweili
2	Der wundervolle, seltsame Fötzel	11
Als Commis	Unser so stark zu Verliebtheit neigendes Räuberlein	Dieser Hocharme
Als phantasierender Patriot	Der Weniginbetrachtfallende	Teilnehmer an den Wirkungen und Aufgaben unserer Zivilisation
Unser oft und viel Französisch Lesender	6	Dieser junge Mann
Unser Petrukio	Dies räuberische Dienstmädchen	Unser Schutzbefohlener
Trockenster, solidester, bürgerlichster, liebenswertester, stillster aller Abenteurer	Eine Art Fabrice del Dongo	12
Der Löl, der er ist, sich mit einer Mansarde zu begnügen	Ein Staatsschreiberssohn	Idiot
	7	Mein Lieber
	Unser allerliebstes Räuberchen	Dieses Kind
3	Das Nichtmitglied	Eine Art Notar
Dieser Lümmel		Das Räuberlein
Armer Räuber	8	13
	Ein so netter Bursche	Dieser arme Träumer und Gefangene von Frauenaugen und -Erscheinungen
4	Der Typ	
Der Herr Räuber	O solch ein Löwe	
Verleugner eines Teils seiner Fähigkeiten	Löffeliliebkozer	

15	27	Höseler und Spitzenhändler
Flotter Herausarbeiter	Der Räuber mit der bekannten Schärpe	Dieser Schurken
Dieser Waghalsige		Schlingel von Räuber
		Der hiesige und unserige
16	30	Der Trappi
Der Liebende	Armer Sünder	Eine Art Herzkäfer, erzdumm
Unser Friedliebender	Der Ungalante	Krösus
Der Esel von Räuber	Dieser verfluchte Mädchennachläufer	Allgemeine Nonchalance
	Kurioser Kerl	Das Gewissen aller Völker
17	Eine treuherzige Seele	
Dieser dumme Räuber		
Derjenige, der ja gar keinen Diener besaß, vielmehr nur so getan hatte, als hätte er einen	31	
	Unser Gegenstand	
	Er, der doch gar nicht für das Weltmannszeug taugte, der etwas viel, viel Bedeutenderes und zugleich etwas viel, viel geringeres war als das	
22		
Schuft		
„Kurioser Bursche“, lächelte sie verächtlich (Selma)		
Halunke		
	32	
23	Schurke	
Der gute Junge	Gehülfe	
Der Gegenstand des Gespräches	Bettler	
Ein Spitzbub		
Ein sehr interessanter Mensch	33	
Backfischchen	Liebe Freund und arbeitender Mitmensch	
	Hochgradig Intellektueller und zugleich Dummer	
25		
„Ihr“ [Ediths] Räuber		
Mein Räuber	34	
„Dummer Mensch, Sie“	Seltsamer Pflegling	
Mein Pflegling		
	35	
	Der Spitzbub	
26	Der Räuber, dem wir zum Erstaunen der Leser noch immer keinen Namen angehängt haben	
Eine Magd		
Lump		

## Liste der dramatis personae in der Reihenfolge ihres Auftretens

### Kapitel 1 (S.11-12)

Edith  
 Abgeordnetinnen  
 Komissärinnen  
 Freundinnen  
 Hände anderer  
 man  
 manche  
 Ein vornehmer Autor  
 Mädchen aus dem Volk  
 Mädchen, die hübsche  
 Schürzen tragen  
 Frauen aus besseren Ständen  
 Direktoren  
 Der Räuber

### Kapitel 2 (S.12-15)

Fußgänger auf Straßen  
 Automobilisten  
 Vertreter  
 Ein Mittelmäßiger  
 Eine Herrin  
 Ein alter Mann  
 Ein junges Mädchen  
 Gönner  
 Hausfrau  
 Armer Säufer  
 Der Zeitgeist  
 Ein Dichter  
 Ein Negergeneral  
 Frau, dessen Armband der  
 Räuber hat

Kellnerin, die einer Gerte an  
 Schlankheit gleicht

Ein Student  
 Mehrere Studenten  
 Onkel aus Batavia  
 Leute, die aus Büchern  
 Anhaltspunkte für das  
 Leben herausheben wollen

### Kapitel 3 (S.15-17)

Fürst Wronsky  
 Der Russe Dostojewskij  
 Ein Teufel  
 Frau mit großem Kropf  
 Eisenbahner, *ihr*  
*ehemaliger Ehemann*  
 Vagabundin  
 Kröpfe  
 Ein Bettler  
 Die Spaziergänger  
 Andere Gäste  
 Viele, die übermütig sind  
 Viele, die stolz sind  
 Viele, die schwächlich sind  
 Schwache, die stark auftreten  
 Verärgerte, die fröhlich  
 auftreten  
 Erniedrigte, die stolz auftreten  
 Eitle, die bescheiden auftreten  
 Repräsentantin unserer  
 Damenwelt  
 Jemand, der dem Räuber eine  
 gute Rösti zubereitet  
 Verstorbene Witwe  
 Französische Truppen

### Kapitel 4 (S. 17-20)

Inhaber einer Buchdruckerei  
 Henri Rousseaufrau  
 Eine Frau im Zug  
 Kinder  
 Mitmenschen  
 Kleine Seelen  
 Krämergeist  
 Mitglied der Gesellschaft  
 Eine Fürstin  
 Walter Rathenau

### Kapitel 5 (S. 20-24)

Rinaldini  
 Hunderte von guten  
 Staatsbürgern  
 Reiche  
 Reiche der Armut  
 Schöne Mädchen am Fenster  
 Fühlende  
 Primarlehrer  
 Eine ungarische Kapelle  
 Kaiserinnen des Räubers  
 Phantasie  
 Verstorbene Witwe  
 Walter Rathenau  
 Oberkellner  
 Friedrich Nietzsche  
 Fragonard  
 Keine Seele  
 Das Löffeli

Die schöne Stadt  
Die Wahrheit  
Sehr anständige Leute  
Die gesamte Kulturwelt  
Ein beinah ehrfurcht-  
erweckender alter Diener  
Die höflich betroffen machende  
Nachricht  
Herrengesellschaft  
Zwei bis drei Herren  
Dienstmädchen

### **Kapitel 6 (S. 24-27)**

Mitleidige Kellnerinnen  
Wanda, *die schönste der  
Herrentöchter*  
Eine Magd gleichen Namens  
Der Mond  
Das Wunder  
Internationaler Knabe  
Krankenschwestern  
Dame mit weißem Haar, die  
innerlich sehr jung fühlt  
Fabrice del Dongo  
Tante und Onkel  
Mama des Räubers  
Eine Leserin  
Die Pfarrerstocher  
Frau Pfarrer

### **Kapitel 7 (S.27-32)**

Zwei Brüder des Räubers,  
*verstroben*  
Onkel aus Batavia  
Wanda  
Schoßhündchen  
Teppichhändler  
Edith

Stauende Reisende  
Anverwandte  
Bauchredner, *Stimmen*  
Angehöriger der Kreise der  
Intelligenz  
Die silbernen Bäume  
Der junge Herr Meier  
Seine Geliebte  
Löffelfrau  
Wandas Freundinnen  
Eine Sängerin

### **Kapitel 8 (S. 32-37)**

Eine Artistin  
Gäste  
Bürolisten  
Chemiker  
Bauern  
Herren vom Militär  
Impresario  
Damen von der Bühne der  
Gesellschaft  
Andere Mitglieder der  
Gesellschaft  
Sängerin  
Stadttheaterleute und  
Varieteleute  
Einer, der selber an Stolz leidet  
Mitbürger und Nachbarn  
Leute, die nicht grüßen  
Leute, die sich zum vornehmen  
Autor setzen  
Die Wirtfrau, *ein Dummchen*  
Ihr Ehemann  
Ein nettes Dienstmädchen

### **Kapitel 9 (S. 37-39)**

Eine Lehrerin

Leute, die ihr sagten, sie sei  
keine richtige Lehrerin  
Bürger und Bürgerinnen  
Ein Gymnasiallehrer  
Seine Frau  
Professor Glorreich  
Seine Hand  
Eines Mitbürgers  
Ausgezeichnetheit  
Friedrich der Große

### **Kapitel 10 (S.39-43)**

Edith  
Freunde des Räubers  
Gérants, die den Räuber bald  
höflich begrüßen, ihm aber  
bald wieder den Rücken  
zukehren  
Mädchen, *die diesen Gérants  
unterstehen*  
Frau mit Handkoffer  
Aargauerin  
Eine der schönsten jungen  
Frauen, die der vornehme  
Autor je in seinem Leben  
gesehn hat, *Brasilianerin*  
Fünfhundert Neger  
Angesammeltheit  
Vorübergehende  
Finanzgroßherzoginnen  
Der Chef  
Familie Stalder  
Frau Stalder, *die Mutter*  
Ihre Töchter  
Kellnerin  
Ihr Mann, der Oberste  
Berg-Emmi, *Schneiderin*  
Bekanntschaften der  
Staldertöchter  
Wirtfrau

Redaktor	Mädchen, das der Räuber ins Theater begleitet	Mutter und ihr Kind
Wanda	Fidelio	Die Staldertöchter
<b>Kapitel 11 (S. 43-50)</b>	Wanda als Kaiserin Russlands	Leute, die nicht immer Humor aufweisen
Niedliche Brünette	Sechs oder zwölf Pferde	Gott
Manches Mädchen	man	Metzger
Wanda	eine Frau	Bäcker
Ein Knabe	<b>Kapitel 12 (S. 50-55)</b>	Schlosser
So und so	Menschenmengen	Lebenslustige
Eine Stadtbekanntheit	Eine Entrüstete*	Fromme
Fünf Jünglinge, die den Räuber als ihren Papa reklamieren	Der Leser	Kinder
Irgendwelche Persönlichkeit von Belang	Blume des Ostens	Berufsleute
All diese um den Räuber zitternden Damen von feinsten Führungsfähigkeit	Beardsleys Zeichnungen	Freudige
Lieutenant, der den Krieg nicht <sup>466</sup> mitgemacht hatte	Persönlichkeit von Gewicht	Menschen
Eine Wirtstochter	Gewisse innere Stimmen	Unser sonst so wertvolkes Volk
Eine Haushälterin	Die Staldertöchter	Jemand
Eine Magd	Ein Herr von gutem Aussehen	Jeremias Gotthelf
Person aus Pommern	Handbewegungler	Uli der Knecht
Edith	Gestikulanten	Jeder Donnerstfötzel
Ihr Vater	Wir und unsere Stadt	Jeder Plagöri
Das Publikum	Ein Herr von gutem Aussehen	Jeder dumme Hund
Ein Luftpilot, der als erster mit einem Apparat über die Alpen flog	Menschen mit Trauerbändeli an Ärmeln	Jeder schlechte Hund
Wanda	Wandas ständige Begleiterin	Fritz
Die Beaufsichtigte (eine Abgesonderte, Ausgemerzte, Außenseiterin)	Ein Fräulein	Sein Bruder
Fabrikbesitzer, <i>ihr Vater</i>	Haus voll Leuten	Aufwachsende Menschen, die nicht im Handumdrehen mit einer entsetzeneinflößenden Geschwindigkeit mit ihrem Innen- und Außenleben fertig werden, als wären Menschen bloß Semmeln, die man in fünf Minuten herstellt und hierauf verkauft, damit sie verbraucht werden.
Ein Schütze, <i>ihr Ehemann</i>	Eine Sängerin	
Engelein	Wandas Eltern	Zweifler
Leute, die aus der Stadt herbeispazieren	Eine Schauspielerin	Solche, die zu Zaudern den Drang haben
	Ein Knabe	Guter Mitbürger
	Die Seelen der in den Schlachten Gefallenen	
	Julie	
	<b>Kapitel 13 (S. 55-62)</b>	
	Dichterst Dübli in Dübendorf	

---

<sup>466</sup> „einst“

Unfertige und Fertige	Ein Ungezogener	Reißendes Wasser
Unbrauchbare und Brauchbare	Der Stolz	Der Tod
Jene Abgetane*, Erledigte*	Ein Handwerksbursche	Drei Jünglinge
Der Leser		Die Zuschauer
Nasen	<b>Kapitel 14 (S.62-67)</b>	Studenten
Spazierstöcke	Ein Rezensent	Ediths Gegenwärtiger
Leute, die, wenn der Räuber an ihnen vorbeigeht, die Nase schnäuzen	Edith, <i>eine Saaltochter</i>	Blaubehöselter Knabe
Jene hübsche Frau, eine Liebe, Gute	Alle Saaltöchter dieser Stadt	Nebenschönheiten
Die Gute	Freunde von Bedeutung	Schwärmereien
Ein Herr	Eine Menge von Frauen	Der Dümme
Die liebe Sonne	Eine dritte Person	Ein Kind
Revolver	Eine Lehrerin	Mama
Herr Immermann oder Immerhin (auch „Willi“ genannt), <i>ein Verfechter des Artigseins</i>	Eine andere Schönste, um deren Gunst sich der Räuber bemüht	Papa
Seine Ehefrau, <i>eine Dame</i>	Der Autor dieser Zeilen	Mamabeleidigkeit
Alle Ehemänner	Amor	Das Gegrüß
Herrgott	Ein englischer Kapitän	Dienstmädchen und Hausfrau
Die Hand	Eine vorherige Flamme	Die, die nichts als gut sind
Die Lieben und die Bösen	Einige Herren aus Ediths Umgebung	Schullehrer, der kein Schullehrer mehr sein will
Die Unbedachtsamen	Eine Persönlichkeit von durchaus nicht wenig Gewicht	Freiherr
Seelen, die ihre Fröhlichkeit, die tief eingebettet liegt, nur darum erstehen sehen und nach langer Zeit in's Bewusstsein steigen fühlen, darum, dass sie ein Unglück haben helfen dürfen zu verhindern[.]	Ein Dichter	Herr und Dame
Die Gefühllosen	Seine kluge Ehefrau, <i>Pianistin</i>	Kinder
Diese Gute	<b>Kapitel 15 (S.68-72)</b>	Gebildete und Ungebildete
Die Dienenden	Besonders schönes Mädchen	Herrschaften
Die Stärkeren	Die bessere Herrenwelt	Einheimische Vögel und fremde Vögel
Eine Königstochter	Walter Rathenau	Fremdheit
Der Mann, der sie lachen machen konnte	Französische Offiziere in Zivil	Befremdetheit
Ein Schneider	Die Gesunden	Einander längst bekannt vorkommende
	Der Kreis der Gebildeten	Lieber Knabe
	Der Ertrinkungstod	Eltern
	Gott	Die Ausgeschaltete*
	Ein Molkereischüler	Das feine Publikum
	Nixen	Eine „Freundin“*
		Alle Leute
		Alle Menschen
		Alles, was gut und zart ist

Die Nacht  
Eine Fürstin  
Eine andere Bekanntschaft  
Der Arzt  
Die passende Partie

### **Kapitel 16 (S. 72-76)**

Andere, die schon achttausend  
Mal den Weg durch diese  
Laube gegangen sind  
Edith, *die unerbittliche Herrin*  
Hunde und Herren  
Träumende Bäume  
Vöglein  
Lieber Freund, *der Abend*  
Karussell  
Burschen und Mädels  
Die grüne Landschaft  
Rötlich Tupfen auf Forellen  
Die Blumen im Gras  
Drei Mädchen  
Menschen, die baden  
Ein Schwäblein  
Ein Mädchen  
Leute, die steigen und andere,  
die hüpfen  
Einige Bänke und andere  
Eine Abendgesellschaft  
Eine Geeignete, als passend  
Befundene  
Die Einfädler der Einigung  
Die Veranstalter der  
Bindungsveranstaltung

### **Kapitel 17 (S. 76-79)**

Teegesellschaften  
Die stolzen Damen  
Die Geringsten

Die, die zischt und zum sterben  
schön ist

Jener Herr  
Dieser Kranke  
Die Gesunden  
Die Fröhlichen  
Ein Herr aus Kreisen der  
Intelligenz  
Diener Julius  
Leute von Bildung  
Auguste und Juliusse  
Eine Frau von ausnehmender  
Bekanntheit aus dem  
Bekanntkreis des Räubers  
Alle Leute, Herren und Frauen  
Leute  
Ein sehr kultivierter, gebildeter  
Herr  
Ein Dichter  
Unsere Sicherheiten

### **Kapitel 18 (S.79-82)**

Die, die sich über ihrer  
Mitmenschen Grobheit  
beschweren  
Die Größten  
Die Feinsten  
Die Beschwerdeführer  
Die Feinen  
Grobe Menschen  
Ein Zarter  
Eine Frau, *eines Winters*  
Leute, die mit den  
Gefälligkeiten, die in ihnen  
wohnen vielleicht recht  
gewissenlos spielen  
Die Menschen  
Alle diese Leute  
Hübsche, elegant angezogene  
Mütter, *Französinen*

Ihre Kinder  
So ein Kind  
Irgendwer  
Niemand  
Sehr gescheite Frauen  
Kind  
Leute  
Karren  
Gäule  
Gemüse  
Eilende  
Harrende  
Die kleine Wanda  
Eine Dame von der Bühne

### **Kapitel 19 (S. 82-86)**

Eine schwarzgekleidete Frau  
Wähler  
Der Vorstand  
Der Stimmausschuss  
Ein Beamter  
Eine reiche Frau, *schön und  
gutherzig*  
Ihr Ehemann  
Dienstboten  
Hiesige Leiberherren  
Beamte im Gesundheitsamt  
Der Onkel des Räubers  
Schuhputzer  
Menschen, die ihnen  
Schuhe zum Schwärzen  
hinhalten  
Zeitungsverkäufer  
Portiers  
Reisende mit Mappen in den  
Händen  
Dienstmänner mit  
Dienstmützen

Hausierer	Die Frauen dieser Verbrecher	Zwei, die zusammen kommen um Kinder zu haben
Läuferinnen		
Ein Arbeitsloser	Delinquenten	
Autoren	Eine Frau, <i>eine Verwandte des Kaisers</i>	<b>Kapitel 21 (S. 91-94)</b>
Verleger	Die Geringen	Einige Leser
Ein Herr und ein bisschen Embonpoint	Der ärmste Lohnarbeiter	Die wahrhaft Starken
Müde Leute	Ackerknecht	Ein braver Gatte, <i>Freund des Räubers</i>
Frauen, die stricken	Die Reichen	Seine andere
Kinder, die Sand häufeln	Der Kaiser, <i>Verteidiger der Wohlfahrt aller</i>	Die Kellnerin
Diese Einarmige, <i>eine stadtbekannte Erscheinung</i>	Rebellen	Die brave, arme Gattin
Eine Bürolistin	Die Überlegenen	Gauner
Eine Mutter	Ritter, <i>Verbrecher und gemeine Übeltäter</i>	Ehrliche Leute
Ihr Sohn	Die Schule	Jeder Schlufi
Söhne der Eleganz	Der Geist der Schule	Casanova
Töchter der feinsten Lebensführung	Der Geist des Lebens	Die Braven
Der Mann	Lehrer	Die Bravheit
Seine Gattin	Lebenswürdiger	Die Geordnetheit und die Unordnung
Eine Kuhstallsau	Das Leben	Die Tugend und das Laster
Ältere Frau	Die Schmerzen	Monsieur
Museumsdirektoren	Die Lust	Eine entrüstete Frau
Herausgeber von Morgenblättern mit ungezählten Herrscherähnlichkeiten	Zu viele Gerechte, die das Leben meistern wollen	Ihr Gatte
Ein Pfarrer	Die Menschen	Kinder
<b>Kapitel 20 (S. 86-91)</b>	Die Kunst	Eine andere
Anführer, die als warnendes Beispiel langsam zersägt werden	Das Glück und das Unglück	Einer, der das Gefühl hatte, er gehöre nirgends hin
Ein kranker Maler	Schlechtes und Gutes	Schneider
Der späte Abend	Der Dünkel	Die Hinterbliebenen
Die Bäume	Die, die das Leben nicht genießen wollen	Einer, der aus nichts als Eifersucht seine Geliebte umbrachte
Ein Kaiser	Die, die das Leben schätzen	Seine Geliebte, <i>die Unliebste</i>
Die Großen, <i>Verletzer des Leibes und des Geistes des Majestätischen</i>	Aufdringliche	Eine unzufriedene Gattin
	Begehrliche	Ein braver Mann, ihr Gatte
	Lustaufsuchende	Mordsfriedliche Leute
	Die Weisheit	Bedauernswerte Frauen, die Männer haben, die nicht zornig werden können
	Kinder	

Gütiger Himmel  
 Meine Oper  
 Die Schöne  
 Der Glückliche, der zwanzig  
 Mal im Leben unglücklich  
 zu werden vermag  
 Der Mensch, der nur im  
 Verzweifeltsein sein  
 Schönes fühlt

**Kapitel 22 (S. 94-97)**

Edith  
 Wanda  
 Fräulein Selma, *die  
 Zimmervermieterin und  
 Wirtin*  
 Das edithische Langweilige  
 Schatten (= die Schatten, K.K.)  
 Schwalben  
 Eine Persönlichkeit von Belang  
 Ein Hase, *ein Lächeln*  
 Das glücklichste Lächeln  
 Menschen, die mit der nackten  
 Notdurft kämpfen  
 Die nackte Notdurft

**Kapitel 23 (S. 97-101)**

Die Sonne der  
 Selbstzufriedenheit  
 Die Selbsteinschätzung  
 Das befreundete Paar  
 Andere Leute  
 Die, die dem vornehmen Autor  
 nicht nützen  
 Die, die dem vornehmen Autor  
 liebevoll und höflich  
 kommen  
 Edith  
 Ein Schauspieler  
 Die, denen der vornehme Autor  
 Geld schuldig ist

Fräulein Selma, *diese  
 ausgezeichnete Person*  
 Damen bei Dickens  
 Schöne Frauen  
 Das weibliche Geschlecht  
 Wanda  
 Einige Freunde des Räubers  
 Bekanntschaften des Räubers  
 Eine Amerikanerin  
 Ein junger Jurist  
 Eine junge Frau aus gleichsam  
 leichten Kreisen  
 König von Artuzulatakosia  
 Die Frau, die vielleicht an  
 einem ganz, ganz kleinen  
 Mangel an Verpflichtung  
 gegenüber dem litt, was  
 man Korrektheit nennt  
 Ein nicht unterzeichneter Brief  
 Eltern  
 Lehrer  
 Herren, die von Herren  
 begleitet werden, die  
 Zylinder tragen  
 Vornehm fühlende Leute  
 Alle Onkel, die existieren  
 Protestantische Tanten  
 Ein Milchhändler  
 Sein Pferd  
 Dachdecker  
 Eine Dame, die von einer  
 anderen Frau betrachtet  
 wird, weil sie leidend ist  
 Eine andere Frau  
 Personen, die durch ein  
 Gartentor herein und heraus  
 treten  
 Jede Beliebige

**Kapitel 24 (S. 101-104)**

Selma, *die Schrullenhafte*  
 Leute, die Schrullen besitzen  
 Ein Arzt, *Gemütsarzt,  
 Nervenarzt, Frauenarzt*  
 Der Chef einer der allerfeinsten  
 Buchdruckereien der Stadt  
 Pensionsinhaberin, *eine nicht  
 mehr ganz so junge Dame*  
 Ein Poet  
 Ausländer  
 Pazifisten  
 Kriegsführende Länder  
 Ihre Angehörigen  
 Wohlhabende Leute  
 Mütter  
 Ihre Töchterhaftigkeiten  
 Eine überaus junge, hübsche  
 Frau  
 Eine russische Studentin

**Kapitel 25 (S. 104-108)**

Edith, *eine Art  
 Gewohnheitsgrollerin*  
 Ihre Kollegin  
 Das Sirenenhafte  
 Leute, die verlangen, der  
 Räuber müsse sich wegen  
 seines Vergehens vor sie  
 hinknien  
 Mehr oder weniger  
 intellektuelle Leute  
 Akademiker wie Laien  
 Die Gesellschaft  
 Solche Sanften  
 Der mit dem Vorwurf  
 Betroffene  
 Der Vorwurfaussprecher  
 Ein Korrigierter  
 Ein Korrigierender

Ein Leitender  
 Der Überführte  
 Der Kritiker  
 Der Kritisierte  
 Acht von zehn, die überzeugt sind, man fange an herabzustürzen, wenn man anfängt, ernst zu reden  
 Jeder Fröhliche  
 Die Fröhlichkeit  
 Der Ernst  
 Eine Persönlichkeit von Belang, *ein Sexualverfechter*  
 Frauen, die Frauen verstehen  
 Männer, die Frauen verstehen  
 Fremde Menschen

**Kapitel 26 (S. 108-112)**

Eine Frau aus Hongkong  
 Die Mutter des Räubers  
 Sein Vater  
 Der, der sich als sein Freund auswies  
 O Gott  
 Ein Herr  
 Die Armut  
 Jener alte zerzauste Hund  
 Andere Romane  
 Ihre Autoren  
 Mädchen und Mägdlein  
 Verfolger  
 Ein Mann von Belang, *der Sexuelle und Intellektuelle*  
 Die Geliebte, *ein wahrer Engel*  
 Ein schöner, mächtiger Mensch  
 Der Liebende, *der Befreier*  
 Der Gesang  
 Die Liebe

Der Arzt  
 Der Denkstein eines Generals

**Kapitel 27 (S. 112-115)**

Ein Arzt, *der Herr Doktor*  
 Wartende Männer und Frauen  
 So ein Mädchen  
 Die Magd des Arztes, *seine Dienerin*  
 Klaviervirtuosen  
 Mann oder Frau, dem/der unterzuordnen es der Räuber verlangt  
 Vorwürfe  
 Irgendetwas und irgendjemand, das/der liebgewonnen wird  
 Leute, denen gegenüber es dem Räuber behülflich zu sein verlangt  
 Frau aus kleinbürgerlichen Kreisen  
 Mutter, Lehrerin, d.h. besser gesagt eine Unnahbarkeitsperson, eine Art Göttin  
 Die oder die Person  
 Jemand, der Miene macht, dem Räuber gegenüber sich zum Meisterlein zu erheben  
 Das anscheinend Minderwertige  
 Der Überlegene  
 Das Kindliche  
 Der Widerspruch  
 Der Knabe  
 Ein Mädchen  
 Ein braver Mensch  
 Wanda und Edith, *die beiden Mädchen im Spiegelsaal*

**Kapitel 28 (S.116-118)**

Eine Frau, die sagt, dass sie an den vornehmen Autor glaubt  
 Unser Glaube  
 Der schließlich Gekreuzigte  
 Irgendein Tapferer und Braver  
 Eine Persönlichkeit, die vielleicht nichts zu essen hat  
 Ein Gläubiger  
 Die Wichtigkeit  
 Das Leuchtende  
 Der Herrgott  
 Der Satz: „Ich glaube an dich.“  
 Eine Art Redensart, die etwas Salonhaftes an sich hat  
 Ein Mensch, der an seine Mitmenschen nach Herzenslust glaubt  
 Eine Hausfrau  
 Ein Säufer oder noch etwas Schlimmeres, *ihr Mann*  
 Der, der wirklich glaubt  
 Der schweigsame Gläubige  
 Jemand, der mechanisch an einem Strumpf strickt  
 Etwas Träumendes  
 Etwas Gehenlassendes  
 Der, der sich in ein Überzeugungselchen hineinsetzt  
 Ein Vögelein, das sich in's Nestchen setzt  
 Jemand, der sich in eine Hängematte hineinlegt  
 Jemand, dem initiativ begegnet wird  
 Ein Ich, das Luft ist oder jedenfalls nicht von großer Bedeutung  
 Menschen, die Geliebtwordensein zu schleppen hatten

Die, die an dich glauben, weil  
du sie nicht beachtest  
Die Mächtigen in den Salons  
Die Liebe  
Der Glaube  
Die Hoffnung  
Das Eigentum, *wird gebraucht  
und besessen*

### **Kapitel 29 (S.119-123)**

Zwei Gewohnheits-  
restaurantbesucherinnen  
Die, die liebesuchend aussehen  
Die in sich Beruhigten  
Die, denen scheinbar etwas  
fehlt  
Der, der mit dem, was ist und  
was er hat, zufrieden  
scheint  
Eine Frau, die eine Dame sein  
will  
Ein ungewöhnlicher Bursche  
oder Mensch  
Die in Frage kommende  
Die spazierenden Augen  
Viele  
Eine Frau, die fein und lieb  
bleiben will  
Zufallsgesellschaft  
Die Schicklichkeit  
Die Frau, die wirklich eine  
Dame sein will  
Die Zartheit  
Eine Dame  
Andere Frauen  
Die Leute  
Die Achtung  
Die Gesellschaft  
Fräulein Selma  
Die Studentin

Der Roman  
Frauen, die allen Anlass zu  
haben scheinen, bei der  
Bescheidenheit zu  
verbleiben  
Die Bürgerklasse  
Figürchen  
Jene vielen, die das Leben  
nicht kennen  
Die kleinen Existenzen

### **Kapitel 30 (S.123-128)**

Offiziere  
Ein Offizier, in den Selma  
hoffnungslos verliebt ist  
Soldaten  
Jeder Klardenkende  
Jeder Gefühlvolle  
Die untergebenen Offiziere  
Die Schieber  
Ein anständig denkender  
Mensch  
Der fromme Mensch  
Die sitzengebliebenen  
Fräuleins  
Der Blödsinn  
Die gesunde Vernunft  
Die Ausgemerzte  
Wanda  
Ihre Eltern  
Die Rute  
Der Geist des lieben Fräulein  
Selma  
Marie, Selmas Tochter  
Ediths sanftes Wesen  
Eine Medusa  
Ein armes Kind  
Ein Offizier, der Lärm macht  
Das Korkstückchen

Die Flasche  
Die andere Flasche  
Mehrere Herren  
Die zivilisierte Gesellschaft  
Das Militär  
Derjenige, der manches  
Mädchen mit der Rute  
prügeln müsste  
Kleine Seelen  
Der Zeigefinger, *scherzhaft*

### **Kapitel 31 (S 128-113)**

Der Schlaf  
Jemand, der ganz still da liegt,  
wie eine Art Prinz  
Ein Leibwächter  
Die Tätigkeit  
Das Wohlbefinden, *ihre  
Gefolgschaft*  
Onkel aus Batavia, *ein sehr  
solider Mensch*  
Ein Verwandter, *ein um den  
Räuber stets besorgt  
gewesener*  
Eine Frau aus dem Volk  
Alle gescheitert und  
aufgeweckten Leute  
Der Italianismus  
Eine Frau, *eine der  
Nachbarinnen*  
Der, der ihr mit Milch kommt  
Der, der ihr nachschleicht, um  
ihr Kaffee zu geben  
Leute, die das ganze Jahr in der  
Stadt drinsitzen  
Jemand, der dem vornehmen  
Autor hinderlich in den  
Weg tritt  
Manche, die nicht daran  
denken  
Die einfachsten Erkenntnisse

Die Rechtsanwälte  
Wir alle  
Viele Leute, besonders Frauen  
Die Richtigkeit  
Ein Ausnahmsmensch  
Ein Unkluger  
Die Frauen  
Die Männer  
Ein Ungewöhnlicher  
Die Ungewöhnlichkeit  
Alle die, die richtig blicken  
Einer, der nicht richtig blicken kann  
Der, der so eine ureigene Art hat in die Welt zu schauen  
Richtig urteilende Männer  
Jemand, den man zum Narren haben kann  
Die Affen  
Die Hunde  
Die Katzen  
Die Mittelmäßigen  
Der Dummkopf in Menschengestalt  
Der Kindliche  
Der Gläubige  
Der Harmlose  
Edith, *ein ganz einfaches Mädchen*  
Kleine, vom umherspringen ermüdete Kinder  
Kein Mensch, der sich in Wirklichkeit mit dem Räuber abgibt  
Gewöhnlichkeiten  
Die Bequemlichkeit  
Die Wahrheit  
Einige, die sagen, der Räuber habe sich in einem

Wäldchen ein Prachtbett bauen lassen  
Die Nähere, Unerklärlichere, Schönere  
**Kapitel 32 (S. 133-136)**  
Die Umstehenden  
Das Geflüster  
Der Mittelmäßige, *Ediths Beschützer und kein Freund der Dichtkunst*  
Die Hauptfigur  
Schurken  
Die hochgeschätzten Modelle  
Das Pfeifenrauchen  
Der Name, um Ediths Fülle von Unmenschlichkeiten zu beschreiben  
Ein Dichter  
Ein anerkannter Autor  
Der, der gesagt hätte, dass das alles so kommen musste  
Einhundert Franken  
Gott im Himmel  
Autos  
Pferde  
Buben  
Das Tram  
Müller  
Knäblein  
Kinderchen  
Mütter, die Knäblein oder Kinderchen an der Hand führen  
Herren  
Freundinnen  
Menschen, die sich entfernen  
Andere Menschen, die zu Fuß, oder per Eisenbahn kommen

Dieser, der ein Bild trägt  
Jener, der eine Leiter trägt  
Ein anderer, der ein Kanapee trägt  
Die, die sich draußen im Grünen ergehen  
Das Leben  
Der stolze Turm, der sich in seiner Unbiegsamkeit zu biegen schien  
Unbeugsames  
Unbewegliches  
Die, die gehen  
Die, die am gehen verhindert sind  
Einer, der dem Räuber gesagt hat: „du spinnst“  
Der Sprechende  
**Kapitel 33 (S. 136-144)**  
Mädchen, die in der Kirche sitzen  
Einige hervorragende weibliche Erscheinungen  
Frau von Hochberg, *eine bekannte Wohltäterin*  
Ein Kranz von Jugend  
Fröhliche Gesellschaft  
Je eine Vertreterin von Finanz und Gelehrsamkeit  
Alle Anwesenden  
Die Herrenwelt  
Die Zeit  
Manch intelligenter Mensch  
Der Pfarrer, *ein imposanter Herr*  
Die Versammelten  
Niemand, der den Mangel an Manschette entdeckte  
Menschen, die sich nach dem Frieden der Seele sehnen,

den sie zu entbehren scheinen, mit dessen Erringung sie still in Tages- und Nachtstunden kämpfen	<b>Das Gesicht der Beraubten</b>	Die(se) klingende Fröhlichkeit
Ein Sänger	<b>Die Beauftragte irgendeines Komitees</b>	Des Räubers feine Nerven
Wanda	<b>Die stumme Rächerin</b>	Der, der liebt
Ein bejahrter Mann	<b>Die Schöne</b>	Einer, der wie der Räuber ist
Ein Knabe	<b>Die Strafende</b>	Der Geist, der aus dem Räuber spricht
Die Großen	<b>Die Richterin</b>	Der Geist des Vaters und der Mutter
Wandas Verlobter, <i>der vielleicht verstorben ist</i>	<b>So eine Ahnungslose</b>	Der Geist der Erziehung
Wandas tiefer Ernst	<b>So eine Fühllose</b>	Der Geist der Menschlichkeit und der Sitte
Die Gläubigen	<b>Die, der jeder Ernst fehlt</b>	Der Geist auch des Vaterlandes
<b>Edith<sup>467</sup></b>	<b>Die, die nichts fühlt, auch jetzt nicht einmal</b>	Viele, die sich immer bloß amüsieren wollen
<b>Sie, die der Räuber liebt</b>	<b>Die, die weiß, wie feig sie ist</b>	Diese Gewöhnliche
<b>Die Unschuld selbst</b>	Das Rot, <i>ein todesmutiger Ritter</i>	Diejenigen, die keine Geistesgegenwart haben
<b>Ediths Wangen, ...</b>	Ediths Beschützer	Die Blinden
<b>... feinbeschuhete Füßchen</b>	Die Zuhörer	Die Ärmsten
<b>... Kopf</b>	Ein feines, ganz feines Wispern	Die Wiesen
<b>Dieses Mädchen, das der Räuber liebt und über das er lacht, weil er sie liebt</b>	Das Kichern	Die, die den Blinden lieb sind
<b>Eine, die den Räuber ausstattet</b>	Das Räusperrn	Die Sehenden
<b>Eine Arme, die eine Dienerin des Räubers gewesen wäre</b>	Die gläserne Wesenseinheit	Etwas Verdunkelndes
<b>Die, über die der Räuber ruhig und wohlwollend hinwegblickt</b>	Der Entschluss	Ein leiser Schrei
<b>Eine Arme</b>	Jemand, der sagt: „Das Kleid geht dem Räuber gut.“	Einige Herren, die sich um Edith bemühen
<b>Eine Geplünderte</b>	Etwas Gleitendes, Schwebendes	Ein kleines Mädchen
<b>Eine Verlassene</b>	Des Räubers liebe Mitmenschen	Ein jemand, der nach einem Krankentransportwagen telefoniert
<b>Eine Beraubte</b>	Die Rechtsidee	Frau Prof. Amstutz
<b>Der Baum des Räubers</b>	Die Bekenntnisse	Jedermann
<b>Die Prinzessin</b>	Ein Mädchen, das ohnmächtig umfiel	Die Meinung
<b>Die Anwesende</b>	Ein unsichtbares Mächtiges	Walter Rathenau
<b>Eine so Gefügige</b>	Der Geiz	Die, die das Glück haben, Edith zu vernehmen
	Die Menschen	Die, die Edith bitten, sich in eine Hütte zu begeben
	Ein mit Früchten eher schon zu voll beladener Wagen	
	Die Seele des Räubers	

<sup>467</sup> Es folgen Bezeichnungen für Edith in der Kanzelrede

**Kapitel 34 (S. 144-147)**

Eine Berühmtheit  
Eine der vornehmsten Frauen  
unseres Landes  
  
Wir, die Anfänger in der  
Kenntnis der Menschen  
Das Mädchen aus der  
Eremitage  
Frau von Hochberg, *eine  
gnädige Frau*  
Das schöne, schwanenhafte  
Mädchen  
Autoren von Belletristik  
Als Bergführer  
Als Friseurgehilfen  
Die Gemeinde  
Ärzte  
Krankenschwestern  
Ein wahrer Engel  
Das Gehirn  
Die Zeitungen  
Die, die dem Räuber zahlreiche  
Karten, mit Anfragen  
beschrieben schicken, wie  
sich der wertvolle Patient  
befinde  
Die, die dem Räuber diese  
Karten wenn nicht auf das  
Bett, so doch auf ein  
Tischchen legen, dessen  
Füße mit Räderchen  
versehen sind  
Die Edithangehörigkeit  
Die Person von Belang, *eine  
Sexualautorität*  
Die Sexualität  
Die Sexualesee  
Das, was wir sprechen wollen  
Etwas ganz andere, das uns in  
den Sinn kommt  
Die Unzweideutigkeit

Die Wahrheitsliebe  
Das Opfer der Kunst des  
Räubers  
Der Schweizer  
Der schüchternste Mensch, den  
es gibt  
Der, der die Mädchen  
respektiert  
Ein Unkundiger  
Die Leute, die dem Räuber  
übel nehmen, dass er über  
alles Gute und Schöne,  
Heilige und Sinnhafte  
lachen muss  
Die meisten von uns Heutigen  
Ein ganz braver Mann  
Die Hohe [Edith]  
Die Liebste [Edith]  
Die Verhältnisse, die sich zum  
Roman gestalten  
Das liebe, folgsame  
Töchterchen [Edith]  
Die Leute, unter die Frau von  
Hochberg mit Edith gehen  
will  
Gott

**Kapitel 35 (S.148-150)**

Ein Aquarellbildchen  
Ein jugendlicher, kaum dem  
Knabenalter entwachsener  
Maler  
Meine Damen und Herren  
Wer kein Geld hat, *ein Schuft*  
Edith, *eine Saaltochter*  
Das Erstaunen der Leser  
Der Genießer  
Die Sinnenden  
Die Denkenden  
Die Empfindenden  
Liebes Kind

Mit allen Malmitteln  
firnisierte, umglänzte  
Ausgemerzte  
Unvorsichtige Menschen  
Zweierlei Personen  
Der schönste  
Persönlichkeitswasserfall  
der Erde  
Hochgehobene und  
heruntergesunkene Könige  
Die sexuellen Erbsli  
Mensch von Grad und Rang  
Walter Rathenau  
Sein Freund  
Jemand, der uns nach dem  
Stand unseres Schaffens  
fragt  
Hunderte von Unterröcken  
Schicksalsgenossinnen, d.h.  
Frauen  
Ein graziöser Geheimbund  
Männliche Verdrossenheiten  
Ein Mensch von Stand, *ein  
vornehmer Autor*  
Feine, junge Leute  
Erscheinungen wie der  
vornehme Autor  
Goethe  
Universitätsprofessoren  
Der Ernst  
Alle diejenigen, die meinen, es  
sei schicklich, dass man den  
Räuber angenehm finde und  
dass man ihn von nun an  
kenne und grüße

## Abstract

Diese Diplomarbeit widmet sich dem „Räuber“-Roman von Robert Walser. Sie versucht zu verstehen, was das Räuberische ist und wie es zu erforschen ist, um es in seiner ganzen Dimension und Relevanz erkennen zu können. Eine zusätzliche Annahme besteht darin, dass Robert Walser ein politischer Autor ist. Seinen Texten eignet ein unhintergebar Zusammenhang zwischen der artikulierten Botschaft und der Poetologie, also der Art der Artikulation dieser Botschaft.

Den Anlass für die Beschäftigung mit dem Räuberischen bildet der Räuber: Eine Figur in einem Text, wo es auch einen Erzähler gibt, der für sich die Rolle eines Autors beansprucht. Den Räuber, den Autor und den Text eint ihre Namenlosigkeit. Drei von fünf Teilen widmen sich diesen namenlosen Instanzen und ihren Strategien in der Realisierung der als räuberisch geltenden Qualitäten. Sie destabilisieren bestehende Ansprüche und Strukturen ästhetischer und konventioneller Natur. Die Erforschung dieser räuberischen Qualitäten führt in die Darstellung eines poetologisch bedingten konfrontativen Momentes, das im Gruß motivisch manifest wird.

Nur die Analyse der Poetologie (und der ihr inhärenten Formen von Konfrontation und Provokation) lässt die politischen Implikationen des Räuberischen erkennbar werden. Umgekehrt kann die politische Disposition des Textes nicht unabhängig von seiner Poetologie erkannt werden. Diese Poetologie der Konfrontation und ihre Strategien der Anpassung und Unterwanderung verdeutlichen ein groß angelegtes Konzept andauernder Destabilisierung und nicht restloser Angleichung. Im Kern verhandelt diese poetologisch bedingte Verunsicherung das Paradox, unter der Beschwörung größtmöglicher Beweglichkeit Stellung zu beziehen; nicht nur Behauptungen, sondern wahre Urteile zu treffen, Sätze zu sprechen und Sätze zu schreiben. Die umfassende, mehrere Instanzen umfassende Figuration des Räuberischen erweist sich als komplexe Reflexion auf die mögliche Umsetzung dieser paradoxalen Forderungen in Anbetracht einer konkreten sozialen Realität und ethischen Praxis.

Was in der Poetologie des „Räuber“-Romans eine Radikalisierung erfährt (Konfrontation und Rebellion, Ähnlichkeit und Als-Ob etc.), sollte auch für frühere und spätere Text von Robert Walser als gültiges, weil in Grundzügen vorhandenes und bestimmendes poetologisches Konzept zur Kenntnis genommen werden. Somit erweist

sich der „Räuber“-Roman aufgrund seiner Dichte und Komplexität als Schlüsseltext für das Verständnis der Funktionsweisen und Strategien der Walserschen Poetik.

## Lebenslauf

Kira Kaufmann, BA

geboren am 26.03.1990 in Wien

### Anschrift:

Neustiftgasse 78/6

1070 Wien

a0846062@unet.univie.ac.at

### Ausbildung:

2000-2008 Bundesrealgymnasium Viktring, Reifeprüfung im Juni 2008

2008-2012 Bachelorstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien

Seit 2009 Lehramtsstudium Deutsch / Philosophie und Psychologie

Seit 2012 Lehramtsstudium Deutsch / Russisch

## Plagiatserklärung

»Hiermit erkläre ich, dass ich die vorgelegte Arbeit selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textstellen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle (einschl. Seitenangabe, exakte URL usw.) – in Form von Fußnoten oder In-Text-Zitationen – gekennzeichnet. Dies gilt insbesondere für Quellen aus dem Internet, die unter Angabe von Autor/in (soweit recherchierbar), Titel (sofern vorhanden), genauer WWW-Adresse und Zugriffsdatum auszuweisen sind. Mir ist bekannt, dass auch fast wörtliche Paraphrasierungen von Texten, die pauschal, z.B. am Ende des Absatzes, ausgewiesen werden, als Plagiat gelten. Ich bin mir im Klaren darüber, dass auch nur einzelne Fälle von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten LV führen und der SPL gemeldet werden. Des Weiteren versichere ich, dass ich diese Arbeit noch an keinem anderen Institut zur Beurteilung vorgelegt habe.«

25.05.2015

Datum



Unterschrift