

## Beatrice von Matt

### In den Armen der Riesin – Robert Walser und Berlin

Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Berlin 1999

Robert Walser begibt sich in die Arme der Riesin: was für ein Wagnis. Sie nährt ihn, bedroht ihn, lässt ihn fallen. Riesin: so nennt der Dichter die Weltstadt Berlin im Prosastück «Guten Tag, Riesin»<sup>1</sup>. Nach vielerlei Fährnissen gelingt dem 27-Jährigen im Januar 1906 die Eroberung. Gleich einem Märchenhelden hat er manches Abenteuer zu bestehen, bis es soweit ist. Um die zwei Jahre, bis 1908, hält das Glück, das Schreibglück, – einigermaßen – vor. Es folgen das Ausharren, das schmerzhaft Absteigen. Das ist dann anders als im Märchen. Im Vorfrühling 1913 reist Walser in die Schweiz zurück. Es war eine «Heimkehr im Schnee»<sup>2</sup>. So heisst das Prosastück, das diese Rückkehr schildert. Noch aber befinden wir uns in der heiklen Phase der Eroberung. Es ist die Eroberung eines «ungeduldigen Ungeheuers» – mit Strassen, die aussehen wie «ausgestreckte Menschenarme».

Das grösste Hindernis dabei war Robert Walser selber. Es brauchte mehrere Anläufe, bis er sich endlich für ein paar Jahre lang dem für ihn lebenswichtigen Riesinnen-Plan überlässt.

Es war auch Zeit aufzubrechen. Zehn Jahre lang hatte er in Biel und in Basel, in Stuttgart und in Zürich, in Thun und an anderen Orten den Commis und kleinen Angestellten gespielt, er hatte geschrieben, wunderbar übrigens – «Fritz Kochers Aufsätze», Gedichte –, und er hatte einer fatalen Leidenschaft gefrönt, der Schauspielerei.

Das Ungenügen an der schweifenden unentschiedenen Lebenssituation hatte sich immer wieder gemeldet, u. a. mit wiederholten Reisen nach Berlin, 1897, 1902, 1905, dann endlich 1906. So deutlich wie dem Schriftsteller Max Dauthendey gegenüber hat er die Dringlichkeit seines Vorhabens nirgends formuliert. Walser weilte 1901 bei Dauthendey in Würzburg zu Besuch. Das Prosastück «Würzburg» berichtet darüber: «Spielte ich nicht ... eine völlig nutzlose, zwecklose, haltlose, verantwortungslose und mithin überflüssige Figur?» Dann wird der Autor ganz ernst und ganz tatkräftig und lässt sich vom Gastfreund zwanzig Mark geben, um nach Berlin fahren zu können. «Ich danke Ihnen», schreibt Walser, habe er geantwortet, «denn sehen Sie: Ein Schicksal befiehlt mir, und ich muss fort!» Irgendwo sei «ein redlicher Lebenskampf», der auf ihn warte.

Ich bilde mir ein, dass Berlin die Stadt sei, die mich entweder stürzen und verderben oder wachsen und gedeihen sehen soll. Eine Stadt, wo der rauhe, böse Lebenskampf regiert, habe ich nötig. Eine solche Stadt wird mir zum Bewusstsein bringen, dass ich vielleicht nicht gänzlich ohne gute Eigenschaften bin. In Berlin werde ich in kürzerer oder längerer Zeit zu meinem wahrhaftigen Vergnügen erfahren, was die Welt von mir will und was ich meinerseits von ihr zu wollen habe. Halb sehe und fühle ich es schon; aber es ist mir noch dunkel. Dort in Berlin wird es mir klar sein; dort in Berlin werde ich es eines Abends oder eines frühen Morgens mit erwünschter Deutlichkeit wissen.<sup>3</sup>

Walsers Prosastücken sind nicht selten eigene Umstände unterlegt. Aus solchen eigenen Umständen gewinnen sie Farbe und Substanz, auch wenn sie manchmal viel später entstanden sind. Die Texte lese ich nicht wörtlich, nicht eins zu eins als Information über Faktisches, wohl aber erschliesse ich daraus Walsers eigene Wahrheit. Auch wenn diese manchmal noch so überspitzt oder selbstironisch daherkommt.

Der Text «Zwei Männer» schildert seinerseits die Flucht nach Berlin:

---

<sup>1</sup> Robert Walser: «Guten Tag, Riesin!». In: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Jochen Greven. Genf, Hamburg: Kossodo 1966–1975. GW I, S. 285. [Zit. als GW]

<sup>2</sup> GW VI, S. 312.

<sup>3</sup> GW III, S. 48f.

Eines Tages floh er aus fester, wenn auch geringer Lebensstellung fort, um sich dem Dichten und seinen natürlichen Folgen gänzlich hinzugeben. [...] Eine abenteuerliche, verwegene, in gewissem Sinne lebensgefährliche Handlung wurde hier vollzogen. Ob er verrückt geworden sei? fragte sich der bisherige Bankkommis.<sup>4</sup>

In Etappen also wird die «lebensgefährliche Handlung», womit nicht zuletzt auch die Flucht aus der Schweiz gemeint sein dürfte, vollzogen.

Im März 1905 trifft Walser ein drittes Mal in Berlin ein, wohnt wiederum beim älteren Bruder Karl, dem erfolgreichen Maler, Zeichner und Bühnenbildner am Deutschen Theater von Max Reinhardt und an der neuen Komischen Oper.<sup>5</sup> Im Sommer kehrt Robert nach Zürich zurück und «fängt sich an zu besinnen, wie schön es in Berlin war» (so an die Schwester Fanny). Trotz allem, kann man sagen. Denn in Berlin hat ihm sein Bruder einige Mühe bereitet. Der war in seinen Augen zum taktierenden «Erfolgsmenschen» geworden. Und Mühe bekundete er nicht weniger mit Künstlern und Literaten, auch wenn sie das vertraten, was er selber dachte, z.B. die Sezessionisten. Anne Gabrisch dazu in ihrem Aufsatz «Robert Walser in Berlin»:

Sie alle, die Sezessionisten, die Cassirer, die Literaten um S. Fischer oder Max Reinhardt, verstehen sich zwar als Opposition gegen die wilhelminische Kunstpolitik, doch jeder von ihnen ist ein kleiner Kulturimperator, ein «Napoleon», ein «Machtfaktor», ein «Gewalthaber».<sup>6</sup>

Neuer Aufbruch sodann im Herbst 1905. Kaum in Berlin angekommen, muss er vom Insel-Verlag erfahren, dass sich sein Erstling «Fritz Kochers Aufsätze» kaum absetzen lasse, worauf er – in wirtschaftlicher Notlage – beschliesst, in Berlin eine Dienerschule zu besuchen. Auf Schloss Dambrau in Oberschlesien dient er darauf einem Grafen Konrad von Hochberg als «Monsieur Robert».

Nach drei Monaten bricht er dieses neue Experiment ab, kehrt um Neujahr 1906 in die Wohnung seines Bruders in Charlottenburg zurück und beginnt zu schreiben mit einer Konsequenz und Disziplin wie noch nie in seinem Leben. Ausser einer kurzen Episode als Sekretär von Paul Cassirer bei der Berliner Sezession betätigt er sich endlich als freier Schriftsteller.

Berlin und Schriftstellerei sind für den knapp Dreissigjährigen zum Synonym geworden. In dieser Stadt hat er den entscheidenden Wechsel des Mediums vollzogen. Berlin bedeutet für Walser die Bruchstelle zwischen seiner aussichtslosen Leidenschaft für die Schauspielerei und seiner zukunftshaltigen Passion, dem Schreiben. Die Schrift ersetzt für den Dichter nun definitiv Körper und Stimme, die ja nicht freigeben wollten, nicht freizugeben in der Lage waren, was in ihm zum Ausdruck drängte – trotz Theaterkursen in Basel und Stuttgart und trotz fleissigstem Einstudieren von Schiller- und anderen Monologen. «Alles ist verborgen, verhüllt, vertieft, trocken, holzig an Ihnen», soll eine berühmte Schauspielerin geurteilt haben, nachdem er ihr vorgespielt hatte.<sup>7</sup> Verbürgt ist jedenfalls, dass der grosse Josef Kainz Walsers Auftritt anlässlich eines Vorsprechens als absolut desaströs empfunden hat. Er soll den armen Debütanten wortlos mit einer Bewegung des Fusses entlassen haben. In einer andern Version schleudert er ihm entgegen: «Ihnen fehlen die göttlichen Funken.»<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> GW VI, S. 250f.

<sup>5</sup> Dem Verhältnis der beiden Brüder haben Bernhard Echte und Andreas Meier ein schönes Buch gewidmet: Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Stäfa 1990.

<sup>6</sup> Anne Gabrisch: Robert Walser in Berlin. In: Hinz, Klaus-Michael; Horst, Thomas (Hrsg.): Robert Walser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (=suhrkamp taschenbuch materialien; st 3104), S. 34 f.

<sup>7</sup> Vgl Catherine Sauvat: «Vergessene Weiten. Biographie zu Robert Walser». Zürich 1993, S. 115.

<sup>8</sup> GW VIII, S. 333

Nun endlich wird sich Robert Walser seines Mediums ganz gewiss. Schon vor Berlin hat er zwar gedichtet und auch dies theaterhaft im besten Sinne. In der Rolle des Fritz Kocher etwa, der früh sterben musste. Jener «lustige und ernste Lacher», wie er ihn nennt, hat Papiere hinterlassen, die sein alter Ego Robert Walser herausbrachte, so lautete die Rahmeninformation. Fritz Kochers Augen, die gewiss gross und glänzend waren, hätten «von der grossen Welt, nach der er sich hinausgesehnt hat, nichts sehen dürfen»<sup>9</sup>. Da war sein Redakteur und selbsternannter Testamentsvollstrecker, der Autor Robert Walser, nun eben besser dran. Berlin hat ihm gezeigt, was die Welt von ihm will, keinen Franz und keinen Karl Moor auf der Bühne, sondern die Spielfigur als Text.<sup>10</sup> Rollenspiel in einer anderen Form, Schrift als getanzten Körper, Schrift als geformten Ersatz des Körpers.<sup>11</sup> Schon Jahre zuvor, als der genannte Aufsatzschreiber Fritz Kocher etwa, hat Walser seinen Gegenständen die Musik abgehört, hat er sich in ihnen gedreht und gewendet, bis sie ihre eigene Sprache sprachen, bis ein Thema wie «Freundschaft», «Der Mensch», «Der Herbst» spielerisch mimetisch als Prosastück dastand. Jetzt aber beginnt er seiner Kunst zu vertrauen.

In Berlin nimmt sich die zauberhafte Anverwandlung nicht mehr nur lieblich naiv und raffiniert poetisch aus, da wird sie härter und dringlicher, kälter gewissermassen, analytischer. Die Reibung an der Realität soll Schmerz bereiten, muss in den Text eingehen und darin aufgehen – wenn auch aus strenger Distanz.

Das Rollenhafte wird äusserst bewusst und gierig zugleich vorangetrieben. Etwa so, wie es der Autor am 21. September 1907 im Feuilleton des «Berliner Tageblatts» unter dem Titel «Der Schriftsteller» mit kauziger Strenge schildert. Dieses Feuilleton ist erst seit wenigen Jahren bekannt und im Februarheft der «Akzente» 1996, von Peter Utz herausgegeben, erstmals publiziert worden.<sup>12</sup> Walser stellt eingangs mit furioser Ironie die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Rollensuche zusammen:

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

Soweit Walser. Radikal und schonungslos soll es sein, das Künstlertum. Öffentliche Moral zu vertreten, wäre des Schreibers Ende. Ganz im Verborgenen suche er seinen Part, mit «schöner Pedanterie der Seele», wie es in einem anderen Text heisst. Dieser trägt den

---

<sup>9</sup> GW, S. 7.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Jochen Greven «Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters». In: Ders.: Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht». Frankfurt 1992, S. 21–34.

<sup>11</sup> Vgl. Greven a.a.O. «Das Prosastück überhaupt verdankt sich [...] einer besonderen Affinität Walsers zum Schauspielerischen. [...] Tatsächlich finden wir den Autor in hundert Rollen wieder: bald ist er «Fritz Kocher», bald «Brentano», bald «Helbling» oder «Die kleine Berlinerin» [...].»

<sup>12</sup> Robert Walser: Der Schriftsteller. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Michael Krüger. Heft 1, /Februar 1996, hrsg. von Peter Utz, S. 3. (Vgl. dazu Peter Utz: Sitzplatz und Stehplatz: Zwei unbekannte Schriftsteller-Texte Robert Walsers. A.a.O. S. 8.)

gleichen Titel «Der Schriftsteller» (erschieden 1907 in der «Schaubühne»)<sup>13</sup>. In beiden Prosastücken spricht Walser vom Schriftsteller als vom «Helden der Feder»: [...] diese Bezeichnung ist trivial aber wahr. Er erlebt alles in seinen Empfindungen, er ist Karrenschieber, Wirt, Raufbold, Sänger, Schuster, Salondame, Bettler, General, Banklehrling, Tänzerin, Mutter, Kind, Vater, Betrüger, Erschaffener, Geliebte. Er ist der Mondschein, und er ist das Brunnenplätschern, der Regen, die Hitze in den Strassen, der Strand, das Segelschiff. Er ist der Hungernde und der Sattgeessene, der Prahler und der Prediger, der Wind und das Geld ... Er ist das Erröten auf der Wange der Frau, die merkt, dass sie liebt, er ist der Hass eines kleinlichen Hassers, kurz, er ist alles und er muss alles sein. Für ihn gibt es nur eine Religion, nur ein Gefühl, nur eine Weltanschauung: in die Anschauung, in das Gefühl, in die Religion anderer unterzuschlüpfen. Er ist mit sich jedesmal fertig, wenn er das erste Wort schreibt, und wenn er den ersten Satz geschrieben hat, kennt er sich nicht mehr [...].<sup>14</sup> Was der Autor treibt, ist geniale Schauspielerei: «Er versucht in einem fort, sich in alles und jedes hineinzuleben, darin besteht sein Schaffen».<sup>15</sup> Er steigt hinein in seinen Gegenstand und spricht aus ihm heraus bis in die letzte Färbung der Wörter, bis in den hintersten Winkel der so ganz unterschiedlich gehandhabten Sätze. Jeder Text hat bei ihm eine gewissermassen glühende Innenseite und eine heruntergekühlte selbstkommentierende poetologische Aussenseite.

So veranstaltet Robert Walser mit seinen Figuren und Themen einen gespenstischen Maskenzug, eine Figur hebt die andere auf, die Rollen sind flüchtig und dazu angetan, das Ich, um das es nicht geht, auszulöschen, unter sich zu begraben. Selbst dann wenn diese Rolle eine eigene Lebenssituation sein sollte. Diese bietet eine besondere Wertigkeit, ein Valeur, mehr nicht. Walter Benjamin hat ja wohl zu Recht an Walser das Präsentische betont. Jeder Satz habe bei ihm die Aufgabe, den vorigen vergessen zu machen. Ich würde diese Beobachtung Benjamins auf die Prosastücke übertragen: Jeder der kurzen Texte hat diese Aufgabe, den vorigen vergessen zu machen. Er ist ganz da als Kunststück, als Einzelrolle, als Solotanz mit einem Thema und aus einem Thema heraus. Er entzündet sich und brennt nieder, während der nächste schon aufleuchtet in fahlen oder glühenden Farben. Jedes Prosastück beansprucht vibrierende Gegenwärtigkeit und vertreibt das vorangehende, macht es vergessen. Alle zusammen aber bilden ein geheimnisvolles Panoptikum. Das ist unheimlich, ein flackerndes, selbst- oder ichtauslöschendes Tanzen auf allen Hochzeiten, auch ein Tanzen mit den damals modernen, den Jetztzeitthemen, wie Peter Utz das in seinem Buch «Tanz auf den Rändern» dargelegt hat.<sup>16</sup>

Unter den Heerscharen seiner Geschöpfe sei zuletzt Robert Walser nicht mehr zu erkennen, meint W.G. Sebald. Genau so wenig sei er zu erkennen wie sein nächster literarischer Verwandter, Nikolai Gogol nämlich.<sup>17</sup> Beide Schriftsteller hätten schreibend ihre Depersonalisierung vollzogen. Später, in der Mitte seines Lebens, hat sich ja Walser dann mit dem flüchtigsten Stoff von Ende und Anfang, mit Asche, identifiziert:

Kann man haltloser, schwächer und armseliger sein als Asche? Wohl nicht leicht [...]. Asche kennt keinen Charakter [...]. Wo Asche ist, da ist eigentlich überhaupt nichts. Setze deinen Fuss auf Asche, und du wirst kaum spüren, dass du auf etwas getreten bist.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> GW I, S. 353.

<sup>14</sup> Akzente, a.a.O. S. 5.

<sup>15</sup> GW I, S. 352.

<sup>16</sup> Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil». Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

<sup>17</sup> W.G. Sebald: Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München: Hanser 1998. Darin «Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser», S. 127–168, hier S. 148.

<sup>18</sup> A.a.O. S. 149 f.

Doch soweit ist es mit dem frühen Walser, mit Walser in Berlin, noch nicht, noch nicht ganz. In der Stadt findet Walser vorerst seine Rolle, die des Schauspielers als Dichter, des Sängers ohne Stimme, des kalt besessenen Tänzers seines Gegenstandes.<sup>19</sup> Er entdeckt die Parallelität der beiden Künste, der Schauspielkunst und des Schreibens. Bei der zweiten Kunst, dem Schreiben, setzt er nun an, radikal. Er macht das Prosastück zur Bühne, zum Kunstfeld, auf dem er mit einer Schmiegsamkeit und einer Biogsamkeit ohnegleichen agiert.<sup>20</sup> Das Rollenhafte erhebt er zum Prinzip seiner Kunst. Auch die Berliner Schauplätze wird er sich auf den Leib schneiden, sie zu melodiosen Figuren formen und die grossstädtischen Feuilletons und Zeitschriften damit beliefern.

Wie in einen Bühnenpart begibt er sich hinein in die Einzelfigur, in den Einzelraum seines Textes. Er schreibt in Berlin zunächst das Schauspiel seiner Familie, er schreibt nicht über dieses Schauspiel, er schreibt aus ihm heraus, in sich folgenden, schön aufgereihten Einzeldarstellungen von Geschwistern und Eltern, in Einzelszenarien. Innerhalb weniger Wochen stand im Spätwinter 1906 der Roman «Geschwister Tanner» auf dem Papier.

Um drei, vier Uhr morgens sei der Bruder jeweils von seiner «Nacht im Theater» heimgekommen und er, Robert, sass noch da, «bezaubert von all den Gedanken, von all den schönen Bildern, die mir durch den Kopf gingen; es war, als bedürfe ich keines Schlafes mehr, als sei das Denken, Dichten und Wachen mein holder kräftigender Schlaf, als sei das stundenlange Schreiben am Schreibtisch meine Welt, mein Genuss, Erholung und Ruhe». Das Schreiben ist sein Schutzmantel, den er sich in «dunklen hauptstädtischen Nächten» umlegt.<sup>21</sup> Auch Karl Walser berichtet an die Schwester Fanny, Robert sei tätig wie nie zuvor: «Er geht ganz in der Arbeit auf und lässt sich durch niemand verführen. Ich beneide und bewundere ihn darum». So wird's nicht bleiben, jetzt aber war es eine Weile lang so. Geschlagen mit einer fast grenzenlosen Einfühlungskraft lernt und lobpreist Walser jetzt immer mehr auch die kühle Lust am Spiel, die Freude an der Künstlichkeit der Kunst.<sup>22</sup>

In dieser Zeit ist er noch nicht Asche, da lodert er in vielen kalten Feuern. Er findet da einen Stoff zu verbrennen, dort einen. Der Schein der Lampe wird sein Kunstfeld. Auf der ausgeleuchteten Fläche entstehen etwas weniger leicht als «Geschwister Tanner» die Romane «Der Gehülfe», «Jakob von Gunten», ein genialer Rollentext wie «Kleist in Thun», eine hinterhältig theaterhafte «Schlacht bei Sempach», jene aquarellhaft verflüssigte Schweizer Geschichte, die allen nationalen Mythen ins Gesicht schlägt. Einiges aus diesen ersten Berliner Jahren nach 1906 ist verschwunden. Vieles entsteht auf Anfragen hin, vor allem ab 1907, nach Erscheinen des Romans «Geschwister Tanner». Robert Walser hat in Berlin eine gewisse Berühmtheit erlangt. Tonangebende Zeitschriften laden ihn zur Mitarbeit ein, so S. Fischers «Neue Rundschau», Maximilian Hardens «Zukunft», Siegfried Jacobsohns «Schaubühne», aber auch der Münchner «Simplicissimus» oder Hugo von Hofmannsthal, der kurze Zeit beim «Morgen» mitverantwortlich zeichnet.<sup>23</sup>

Das Feuilleton, diese städtische literarische Form, ist für Walsers Arbeiten entscheidend geworden, auch dann, als er längst wieder in der Schweiz, genauer im Bern der zwanziger Jahre, war und von dort die Zeitungen der Metropolen belieferte und sein «Prosastückiges Geschäft», wie er es nannte, betrieb.

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu auch: Beatrice von Matt: Der stehende Tänzer. Zu Robert Walser. In: Maass, Angelika; Heinser, Bernhard (Hrsg.): Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber. Zürich: Ammann 1989, S. 220 ff.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Greven, Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters, S. 21 ff.: «[...] das Prosastück, wie es Walser sich erfand [...], war sein ganz originäres, eigensinniges Medium.»

<sup>21</sup> Vgl. das Prosastück «Geschwister Tanner», GW II, S. 127.

<sup>22</sup> Zu den Brüdern Walser, über deren Beziehung und deren künstlerische Leistung: Vgl. Bernhard Echte und Andreas Meier «Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter». Stäfa 1990.

<sup>23</sup> Dazu Anne Gabrisch, Robert Walser in Berlin, S. 42.

Ab 1907 schreibt Robert Walser mit am Metropolenfeuilleton, wie Peter Utz es herausgestellt hat. Walser ist an der Konstruktion der Berliner «Feuilletontopographie»<sup>24</sup> sogar massgeblich beteiligt.

Fasziniert folgt der Promeneur solitaire et pensif den Fährten der Grosstadt, erfasst sie in polar strukturierten Zeiträumen, misst die verschiedenen Temperaturen, die sie abgibt. Wir würden bei Walser nicht viel über die Metropole Berlin lesen, meint W.G. Sebald. Nicht ganz zu Recht. Da kennt er Walsers Berlin-Texte wohl nicht gut genug. Dass diese Prosa so im Dunkeln liegt, erstaunt immer wieder, Prosa, die doch deutlich auf Walter Benjamins «Berliner Kindheit» gewirkt hat, Prosa, die die Begeisterung von Franz Kafka geweckt hat. Gemäss Max Brod hat sie dieser ja auch vorgetragen, zum Beispiel «mit ungeheurer Lustigkeit, entzückt, ja geradezu saftig» das Prosastück «Gebirgshallen».<sup>25</sup> Die Riesin hat den Dichter doch ganz anders genährt, als man im allgemeinen weiss. Und er hat sie genährt, das Personal und die Schauplätze, die sie bereitstellte, begierig verschlingend.

Unter den damaligen Schriftstellern ragt Robert Walser als der grosse Impressionist heraus, was besonders in seinen Texten zu Berlin in die Augen fällt. Berlin hat seinen Stil legitimiert, gefördert. Über seinen Bruder lernte er Maler wie Slevogt und Corinth kennen. Kurzfristig amtierte Walser eben auch als Sekretär bei der Berliner Sezession mit ihrem (impressionistischen) Projekt der Moderne. Mit seinem neuen Schreibglück fasst er schon bald nicht mehr nur heimatliche, erinnerte Gegenstände an wie in «Geschwister Tanner» oder «Der Gehülfe», sondern die Hauptstadt, die Vorkriegsmetropole selber in ihren versteckten Mechanismen.

Wenn Gottfried Keller gut fünfzig Jahre früher noch eine überschaubare und fast hierarchisch gemittete Stadt angetroffen hat, so erfährt Walser eine ausufernde Weltstadt, einen «Körpertraum», ein Amalgam von Leben, von Tönen, ein «ungeduldiges Ungeheuer», das aus Türen und Toren seine Bewohner ausspeit als «warmen, flammenden Speichel». Massen, «Heere von Menschengruppen», nimmt man nur in Fragmenten ihrer Körperlichkeit wahr: «Beine laufen hinter und vor dir, und du selber beinelst auch, was du nur kannst und schaut mit deinen eigenen Augen, mit denselben Blicken, wie alle blicken.»<sup>26</sup> Man wird sich gleich in der Grosstadt, geht ein in die Menschenmengen. «Eine Verschmelzung» nennt Walser das, in der das Ich mit allen atmet und leichter überlebt als in der Definiertheit der übersichtlichen Verhältnisse, aus denen er kommt. Sogar ein Herz darf man haben: «Wer keine so besondere Herzlichkeit beansprucht, der darf ein Herz haben, man erlaubt ihm das.» («Aschinger»)<sup>27</sup> Es geht niemand was an, wenn man ein Herz hat und es foutieren sich auch alle darum, ob man eins hat. Etwa so ist das bei Walser gedacht. Man ist weder gut noch schlecht und auch nicht seelenhaft. Danach wird man nicht beurteilt. Das macht einen leicht.

Die Zuordnungen zu bestimmten Klassen erscheinen aufgelöst, mindestens da, wo der Verkehr strömt. «Jeder Bettler ist hier Mitmensch und muss einstweilen, weil alles schiebt, stösst und drängt, als etwas Mithinzugehöriges geduldet werden [...]» («Friedrichstrasse»)<sup>28</sup>. Aus Zwang entstehen Rücksicht, Duldung. «Brünste» werden gebändigt. Im Stück «Die Grosstadtstrasse» wird das fast programmatisch formuliert, nur eben, wir haben es mit Walser zu tun, und da gilt es jedem Programm zu misstrauen: «Eine Art edler weitausschauender Sozialismus gewinnt hier (auf der Grosstadtstrasse) auf natürliche Weise immer mehr Boden, und der Klassenhass scheint nur noch in den Zeitungen zu existieren, die ihn malen.»<sup>29</sup> Augenzwinkernd wird da so etwas wie ein goldenes Zeitalter der Egalität

---

<sup>24</sup> Utz, Tanz auf den Rändern, S. 313.

<sup>25</sup> GW I, Nachwort des Herausgebers, S. 386.

<sup>26</sup> Guten Tag, Riesin! In: GW I, S. 285f.

<sup>27</sup> GW I, S. 292.

<sup>28</sup> Friedrichstrasse. In: GW I, S. 299.

<sup>29</sup> GW VI, S. 88.

entworfen. Das Bild des edlen Sozialismus wird freilich gleich eingeschränkt mit der Bemerkung, dass die Gebrechlichen, Kranken und Müden die Strasse meiden und dazu alle Ursache haben. Denn «was sich auf der Strasse bewegt, ist mehr oder weniger rüstig und munter und markiert Lebensfröhlichkeit». Es herrscht der Sozialismus der Gesunden, doch der schliesst «das Ungesunde» aus.

Walser hebt die Kühle hervor im Getriebe auf den Strassen, macht deutlich, dass innere Distanz unabdingbar sei bei der Gedrängtheit der Leben, der Leiber und Nerven. Die Ich-Perspektive, jede Brechung in einem leidenden oder erfreuten Ich wird vermieden. So kann der Beobachter Walser endlich unbehelligt zuschauen, nah und präzise aus den wahrgenommenen Tatsachen heraus schreiben.

Die Berliner Umgebung, so wie er sie umsetzt, entspricht seinem innersten Bedürfnis, unerkant vom Rande her zu operieren.

Prosastücke wie «Friedrichstrasse», «Die Grosstadtstrasse», «Guten Tag, Riesin!», viele Passagen in «Jakob von Gunten»: sie bieten eine bewusste Lektüre des Grosstadtlebens, wie sie in deutschsprachigen Landen damals erst zögernd möglich wurde.

Walsers Metropolentexte entsprechen den soziologischen und philosophischen Ergebnissen der Zeit, nehmen sie zum Teil – wenigstens was die deutschsprachige Literatur angeht – vorweg. Als hätte der Dichter damals im Tiergarten Peter Altenberg gelesen. Siegfried Kracauer, Alfred Döblin hat er in manchem vorweggenommen, auch Benjamin. Was er so alles gelesen hat, darüber gibt es nur zufällige Zeugnisse. Man weiss ja eigentlich wenig Genaueres über Walsers Berliner Zeit. Weniger als sonst hat er Briefe geschrieben. Seine Schreibenergie ist in die Feuilletons eingegangen.

Der Autor ist bezaubert von der Flüchtigkeit der Wahrnehmung, der Auflösung des Feststehenden. Das entspricht seiner nicht-hierarchischen Ästhetik, die auf die Flüchtigkeit des Moments setzt. «Immer ist etwas und jedesmal ist das Etwas, wenn man es näher betrachten will, verschwunden.» («Guten Tag, Riesin!»)<sup>30</sup> Oder:

Draussen auf dem Platz ist ein Lärm, den man eigentlich gar nicht hört, ein Durcheinander von Wagen, Menschen, Autos, Zeitungsverkäufern, Elektrischen, Handwagen und Fahrrädern, das man eigentlich auch gar nicht sieht. («Aschinger»)<sup>31</sup>

Das Leben ein dampfender, pochender, läutender Traum: Walser schaut und träumt ihn, und keiner verlangt Rechenschaft – nur er selber, wenn er schreibt. Ihm gefallen kitschige Ambiente wie Unter den Linden die dekorierte Gaststätte «Gebirgshallen», der er einen eigenen Text widmet. Er bevorzugt Tingeltangel und «fouitiert sich um die Welt von oben». Die besseren Kreise meidet er zunehmend, anders als sein Bruder Karl hält er sich lieber unter «unfeinen Menschenfiguren» auf, wie es in «Markt»<sup>32</sup> heisst. «Unfeine Menschenfiguren» würden so recht an die Erde mahnen, an «Gott selbst, der sicher auch [...] keinen gar so übertrieben feinen Leib hat». Robert Walser besingt eine «Auswahl prächtiger dicker Weiber» und weist damit schon – auch was die dionysische Mythisierung betrifft – auf Walter Benjamins «Berliner Kindheit um Neunzehnhundert» hin. Im Kapitel «Markthalle Magdeburger Platz» wird Benjamin die «schwerbeweglichen Weiber, Priesterinnen der käuflichen Ceres» lobpreisen und wie Walser nach ihrer göttlichen Schutzmacht fragen:

---

<sup>30</sup> GW Bd. I, S. 288.

<sup>31</sup> GW I, S. 290

<sup>32</sup> GW I, S. 292

«Unantastbare strickwollene Kolosse [...] Warf nicht in ihren Schoss ein Marktgott selber die Ware?»<sup>33</sup>

Die Metropole kommt Walsers Bedürfnis nach Auflösung der Lüge eines Zusammenhangs entgegen, seinem Bedürfnis nach Fragmentierung. So herausgelöst aus einem vorgespiegelten Ganzen wird ein Thema erst tanzbar. An der eingekreisten Oberfläche gibt es frei, was an Musik in ihm drin liegt.

So tanzt der Autor in seinen Berliner Dichtungen wiederholt ein wichtiges Element der Grosstadt, die Strasse mit ihrem Verkehr von Menschen und Vehikeln. Er gewahrt deren Bewegung, her und hin und hin und her, eine Bewegung, die in ihrer Ziellosigkeit als Bewegungslosigkeit erscheint, als zielloser Tanz an Ort. «Wie diese grosse Stadt die Menschenbewegung hemmt und frisst», heisst es im Prosastück «Die Grosstadtstrasse»<sup>34</sup>.

Die selbstbezogene Seelenbewegung, etwa der Groll, wird aufgesaugt. Das heisst das Ich, das da mitbeinelt («Du beinelst auch» in «Guten Tag, Riesin»), spürt plötzlich nichts mehr von seinen schweren Beinen. Das grollende und leidende Ich verliert sich, geht ein ins Ganze:

Groll ist ein Feind des Menschen und ein Feind der eigenen unnütz schmachtenden Person, und da das , wo viele Menschen sich dicht nebeneinander aufhalten, jedermann fühlt, so kann man sagen, dass die Stadt, die sich zur Grosstadt entwickelt hat, so und so vielem Groll, der ins Leere hineingrollt, ein langsames Ende bereitet. ... O gewiss! Man ist oft von Zorn, Wut oder Hass erfüllt, aber dann geht man und vermischt sich, d.h., man geht unter Menschen, und siehe, das Seelenübel ist wieder verschwunden. Das grollende und leidende Ich löst sich auf, indem es sich vermischt. Es verliert das, was die Stimmung seines Ichs gerade dominiert und molestiert.<sup>35</sup>

Was das Ich ausmacht, seine unnütz schmachtende Seele, verliert sich, wird Teil der Grosstadtstrasse, die ja schon poliert ist mit Schicksalen. Das seine poliert die Strasse mit.

Die Majestät des Ichs wird heruntergeholt in die unabdingbare Anonymität. Das Ich entäussert sich seiner lastenden Subjektivität. Was es wahrnimmt, sind Färbungen, Wertigkeiten, Bruchstücke von Erfahrungen, typisierbare Segmente oder verkörperte Eigenschaften:

Niemals sterben hier die Bewegungen und Erregungen ganz aus, und wenn das Leben am obern Ende der Strasse beinahe aufhören will, so fängt es am untern Ende von neuem an. Arbeit und Vergnügen, Laster und guter Trieb, Streben und Müsiggang, Edelsinn und Niedertracht, Liebe und Hass, feuriges und höhnisches Wesen, Buntheit und Einfachheit, Armut und Reichtum schimmern, glitzern, blöden, träumen, eilen und stolpern hier wild und zugleich ohnmächtig durcheinander.<sup>36</sup>

Sogar die Entsagung würde man hier antreffen, dicht neben der Begierde, deren Rücken sie mit dem Rockärmel streife. Die «Gegensätze, die unbeschreiblich sind», sind zugleich gefahrlos, folgenlos. Es wird gleichsam immer nachgegossen, wie in der Gastwirtschaft Aschinger. Entbehrung erübrigt sich: «In den Aschingerlokalen wird unaufhörlich Bier in die

---

<sup>33</sup> Walter Benjamin: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1950, S. 48

<sup>34</sup> GW VI, S. 86.

<sup>35</sup> GW VI, S. 88.

<sup>36</sup> GW I, S. 298.

Gläser getan, und für alle diese der Reihe nach gefüllten Gläser finden sich Trinker und Abnehmer.»<sup>37</sup>

Wer das Bier konsumiert, das ist unerheblich, Hauptsache, es wird konsumiert. Die brutale Ökonomie, auf die Massen ausgerichtet, entlastet den einzelnen. Das Kollektiv enthebt ihn seines persönlichen Gewichts, seines seelischen Übergewichts. Nur Seelenpersonen machen unfrei, und Einbildungen, etwas Besonderes zu sein, sind geradezu lächerlich, so beispielsweise «Kutsch» im gleichnamigen Prosastück.

Kutsch ist Dichter und hat «drei unfertige Dramen im Kleiderschrank»<sup>38</sup>. «Heda, Kutsch!» spricht ihn der Erzähler an. Das habe Kutsch nicht gern, da er ganz Hohes erstrebt. Das ist sein Problem:

Ach Gott, Kutsch ist so arm, so weltverlassen. Man bedenke, er strebt nach nur Hohem und Erstklassigem. Er ist nicht ein Mensch wie andere Menschen, gerade so, wie die meisten Menschen nicht Menschen sind wie andere Menschen.<sup>39</sup>

Das lächerliche protzige Ich lässt sich also – dank Berlin – getrost abschaffen. Der vermeintliche Sonderling Robert Walser pocht nicht auf Individualität, er fühlt und urteilt als Metropolenmensch auf der Höhe seiner Zeit, die er überall, gerade auch in ihren banalsten Schauplätzen aufstöbert. Und siehe da, wir bekommen wie nebenher Analysen dieser kollektiven Maschinerie geliefert – gerade weil Walser ausschliesslich mitteilt, was sich ihm an den Oberflächen zeigt.

Diese scheinbare Oberflächenbeschreibung gelingt freilich nur, weil da einer ganz in die Sprachhaut des jeweiligen Kunstraums hineinsteigt und darin tanzt, ganz unterschiedlich, je nach der Zeitstruktur und der Temperatur des darzustellenden Orts.

Die Form des kurzen Prosastücks – Jochen Greven hat es eindrücklich dargelegt – musste Walser als die adäquate Form erscheinen. Er verfasste eine Rolle als Bühnenpart, um, bildlich gesprochen, einen Abend damit zu bestreiten und am nächsten Abend mit einem neuen aufzutreten. Das Feuilleton unter dem Strich kam diesem Längenmass durchaus entgegen.

Diese Einzelparts, die einzelnen Berliner «Kunsthfelder», möchte ich zum Schluss gruppieren. «Kunsthfeld» ist ein Ausdruck, den Walser im Prosastück «Theaterbrand» geprägt hat.<sup>40</sup> Die Schauspieler, die gerade spielten, heisst es dort, flüchteten vom Kunsthfeld weg, will sagen von der Bühne, weil es brennt.

Der Dichter liefert uns also eine ganze Berliner Topographie, wobei unterschiedliche Zeitstrukturen ins Auge fallen, aufgrund deren sich die Texte einteilen liessen in die Kunsthfelder, «Grosstadtstrasse», «Park», «Gastwirtschaft», «Theater und Kunst».

Von den Texten «Die Grosstadtstrasse», «Friedrichstrasse», den verkehrsreichen Berliner Passagen im Roman «Jakob von Gunten» war schon die Rede: Es sind die Orte, wo «die Luft bebzt und erschrickt vor Weltleben».<sup>41</sup> Da herrscht Bewegung an sich, was ja eigentlich wieder Stillstand bedeutet:

Hier ist das Herz, die unaufhörliche Brust des grossstädtischen Lebens [...]. Niemals sterben hier die Bewegungen und Erregungen ganz aus, [...] welch eine hinreissende betörende Hast ist in all der [...] Gedrängtheit und Besonnenheit. Die Sonne scheint hier [...] auf unzählige Köpfe, der Regen netzt und nässt hier einen Boden, der gesalbt ist

---

<sup>37</sup> GW VI; S. 85.

<sup>38</sup> GW VI, S. 48.

<sup>39</sup> GW VI, S. 50.

<sup>40</sup> GW I, S. 149.

<sup>41</sup> GW I, S. 298.

gleichsam von Lustspielen und Tragödien, und abends [...] ein wollüstig auf und nieder atmender Körpertraum sinkt dann auf die Strasse herab, und alles läuft, läuft und läuft diesem vorherrschenden Traum mit ungewissen Schritten nach.<sup>42</sup>

Sogar im Feuilleton «Berlin W», das sich dem Westen der Stadt widmet, heisst es, dass «die Eleganz ausgezeichnet sei durch Lebhaftigkeit und verdorben durch die Unmöglichkeit, sie ruhig zu entfalten. Es steckt hier alles [...] in einer fortlaufenden Entfaltung und Veränderung.»<sup>43</sup>

Die Bewegung erschöpft sich in sich selbst, sinkt letztlich trotz ständigen Vibrierens in sich zusammen. So steht's in «Die Grossstadtstrasse»: «Die Menschen eilen dicht neben- und hintereinander, verfolgt von niemandem, aber auch, wie es scheint, gelockt von niemandem. Die hundert gehen an ähnliche Orte und kommen von einerlei Orten her.»<sup>44</sup> Eine Maschine, die im Leeren läuft, eine Hadesvision voller menschlicher Wesen, die sich sinnlos hin und her bewegen. Man tritt an Ort, im Zickzackkurs auf dem Fleck. Dass er die «Riesin» als ein menschenverschlingendes Monstrum empfindet, man darf's nicht unterschlagen.

Betreten wir mit Walser das Kunstfeld «Park». Der Gegenort ist da inszeniert. «So ein Park, das ist wie ein weites, stilles, abgesondertes Zimmer»<sup>45</sup>, steht im Prosastück «Der Park». Da ist «eigentlich immer Sonntag». Da herrscht nicht der Zickzackkurs, sondern Zeit, die sich im Kreise dreht, zirkuläre Zeit oder, gleichbedeutend, gar keine Zeit. Eine Art Ewigkeit. Alles ist im Gleichmass an diesem runden Ort:

Eine kleine Statue steht mitten unter Blumen, es ist eine kreisrunde Anlage, ich gehe langsam rund herum, da kommt wieder das lesende Mädchen [...]. Diese wundervolle Langeweile, die in allem ist, [...] diese Halbheit und Schläfrigkeit unter Grün, diese Melancholie, diese Beine, wem seine, meine? Ja. Ich bin zu faul, Beobachtungen zu machen, sehe auf meine Beine herab und marschiere weiter.<sup>46</sup>

«Nur keine Tat jetzt», so in «Tiergarten», «Männer und Mannestaten» werden «plötzlich so überflüssig, so dumm». Männer und Mannestaten scheinen dem Zickzack anzugehören. Hier ist «die Umwelt [...] wie ein Lächeln, und es wird einem ganz weiblich zumut [...]. Alles atmet Fraulichkeit, [...] alles ist so weit, so durchsichtig, so rund [...]. Es zittert und bebt in der weichen Luft von Knospen, die zu singen, zu tanzen, zu schweben scheinen. Das ganze Tiergartenbild ist wie ein gemaltes Bild [...]»<sup>47</sup> Die Menschen sind zarte bewegliche Flecke in diesem Bild, und Walsers impressionistisches Künstlerherz kann sich nicht genug tun vor Vergnügen darüber. Im Text «Park» geht er so weit, nicht nur Farben als Valeurs einzusetzen, sondern etwa auch eine alte Dame oder einen Juden. («Offen gestanden, ich finde es prachtvoll, wenn eine vereinzelt alte Dame durch eine grüne Allee geht. Ich gelange zu einer Blumen- und Gewächsanlage, wo auf einer hübschen Bank im Schatten ein Jude sitzt. Hätte es vielleicht ein Germane sein sollen, würde das besser gewesen sein?»<sup>48</sup> Diese Frage wird kapriziös hinzugefügt und zielt beiläufig auf den Berliner Antisemitismus. Doch solche Kritik ist wie nicht ausgesprochen. Alles Harte, Sperrige erscheint aufgelöst im farbigen Sonntagsbild.

Je weiter man liest, desto unheimlicher, gleichsam nichtiger, präsentiert sich dieses Bild jedoch. Am schönsten ist es nämlich, «wenn man das Schöne gar nicht empfindet und nur so

---

<sup>42</sup> GW I, S. 300.

<sup>43</sup> GW I, S. 301.

<sup>44</sup> GW VI, S. 85

<sup>45</sup> GW I, S. 142

<sup>46</sup> GW I, S. 144.

<sup>47</sup> GW I, S. 307 f.

<sup>48</sup> GW I, S. 144.

ist wie anderes auch ist». Tod, pures Vorhandensein, danach gelüftet es dieses Ich: «Ich blicke ein wenig zum stillen, halb grünen Fluss hinunter. Übrigens ist ja alles so grün und grau, das ist eigentlich eine Farbe zum Schlafen, zum die Augen zudrücken.»<sup>49</sup> Der Park möchte in den grüngrauen Lethe versinken. Das Ich, der Maler, beschwört mit seinem Bild den Tod als somnambule Hingabe, als bewegungslosen Tanz in sonniger Zurückgezogenheit.

Das wilde Zickzack der Strasse, die runde Zeit der Gärten: das Weibliche hier, das rasende Kollektiv dort, alles neigt sich zum selben Ziel. Die scheinbar polar angelegten Schauplätze mit ihren so unterschiedlichen Zeitstrukturen streben zum Gleichen hin, ins Nichts. Das Leben : ein vergebliches Tanzen an Ort, ob im Grosstadtverkehr oder versonnen mit Sonntagskopf in der Stille.

Das verborgene und so zentrale Todesthema könnte leichter nicht zur Sprache finden. Walsers Figuren – man kann auch sagen, seine Rollentexte, seine Textrollen – «enttauchen der Nacht, wo sie am schwärzesten ist», lautet Walter Benjamins berühmte Bemerkung.<sup>50</sup> Die Figuren möchten immer wieder, so scheint es, dorthin zurück, in jene Nacht, wo sie am schwärzesten ist. Aber wie, mit welcher makelloser Kunst der Flüchtigkeit, sind sie geformt, einer Kunst, die sich Walser in Berlin erarbeitet hat und die sich gerade in den Berlin-Texten konsequent manifestiert: in vollkommener Durchdringung «äusserster Absichtslosigkeit und höchster Absicht»<sup>51</sup>.

«Höchste Absicht»: unser letztes Stichwort. Es ist den Auffassungen von Theater und Kunst unterlegt, die der Dichter mit besonderer Häufigkeit gerade in Berlin formuliert hat. In allen diesen Äusserungen ist ihm an der «Künstlichkeit der Kunst» gelegen. Er hält «das bisschen Geschraubtheit» gegen den Abklatsch. Er sucht die «ideale dramatische Verkürzung». Das Vorbild liefert der Traum. «Im Traum haben wir die ideale dramatische Verkürzung», schreibt Walser im Prosastück «Das Theater, ein Traum».<sup>52</sup> Die Traumbilder haben etwas Scharfes, Festgezeichnetes. Ihre Farben schneiden mit ihrer Schärfe ins Auge «wie geschliffene Messer in Äpfel». Alles ist da vergrössert oder «verkleinert», sagt Walser, «aber auch verschrecklich». Das ist das eine, diese Überschärfe, dieses Überwirkliche, die «übernatürliche Grösse der Figuren».<sup>53</sup>

Die andere entscheidende Komponente der Kunst, die mit dem Traum verwandt ist, das ist ihr Verschwinden. Die Bilder sind nicht nur scharf, sie sind auch «weich», wie Walser meint. Einen Moment nachher seien sie «schon wieder zerflossen, so dass man oft, träumend sogar, bedauert, dieses und jenes so schnell verschwinden zu sehen». So trete man «wie aus einem merkwürdigen Schlaf» nach dem Theater wieder hinaus in das wirkliche, das natürliche, das ungeformte Leben. Die Prägnanz, die erschütternde Bestimmtheit hat sich verflüchtigt. So verhält sich das im Theater, so ist es in der Kunst, und so in der Dichtung. Bühne, Dichtung sie gleichen dem «grossgeöffneten, wie im Schlaf sprechenden Mund».<sup>54</sup> Sind nicht auch die Dichtungen Träume, fragt der Autor.

Die überdeutliche Kontur und das Zerfliessen: ist damit nicht Walsers Kunst des Prosastücks umschrieben? Was machen die Texte anderes als Figuren, Situationen, Farben, auch Themen, Jetztzeitthemen, so radikal herauszustellen, dass sie von ihrer schmerzhaften Überpräsenz wieder erlöst werden müssen. Aber wie? Ganz einfach, indem sie aufhören, verstummen und man sich daran nur mehr vage erinnert wie an die «grausigen und schönen

---

<sup>49</sup> GW I, S. 144.

<sup>50</sup> Walter Benjamin: Robert Walser. In: Kerr, Katharina (Hrsg.): Über Robert Walser. 1. Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 128.

<sup>51</sup> Benjamin, S. 127.

<sup>52</sup> GW VI, S. 7 f.

<sup>53</sup> GW VI, S. 9.

<sup>54</sup> GW VI, S. 8

Gesichte im Traum». <sup>55</sup> Die Kunst soll den Genuss und den Schrecken, den Schauer des Traums wach halten. Denn: «Wir tun gut daran, [...] das etwas in uns zu hüten, das uns den Genuss und den Schauer dieses Schreckens noch empfinden lässt.»

Das Rollenhafte, das Künstliche der Prosa und ihre Kürze sind damit in der nächtlichen menschlichen Existenz begründet und durch sie legitimiert. Die Dichtungen schliessen an die Fähigkeit des Träumens an, die wir im tätigen Alltag vergessen. Zu dieser Fähigkeit gehört es auch zu erschrecken über den mächtigen grüngrauen Fluss, dem ein Gesicht sekundenschnell entsteht und darin wieder vergeht – oder anders: das Erschrecken über das Aschenhafte, das nach jedem Auflodern zurückbleibt. In der Traumkunst sinken auch alle temporalen Unterschiede des Lebens in eins zusammen, dieses Lebens, wie es Walser in seinen Berlin-Texten als polar herausgestellt hat: das Zickzack, das Irren an Ort und der runde zirkuläre Sonntagsfriede.

Die Riesin Berlin hat den unentschlossenen Dichter gelehrt, seiner Traumkunst gewahr und bewusst zu werden. Ihr von da an zu vertrauen.

---

<sup>55</sup> GW VI, S. 11.