

REGINA NÖRTEMANN

ROBERT WALSER UND GEORG BÜCHNER

Ein Beitrag zur Rezeption und Transformation
von literarischen Vorbildern

Das Werk Robert Walsers enthält zahlreiche explizite und implizite Hinweise auf seine literarischen Vorfahren, auf Schriftsteller, deren Werke und Biographien ihn inspirierten und auf solche, deren Leben und Werk ihm als Folie für seine Prosastücke dienten. Der folgende Beitrag befaßt sich mit den Bezügen auf Georg Büchner und der Technik von Übernahme und Umwandlung in diesem speziellen Fall. Im Zentrum der Untersuchung stehen die beiden Prosastücke *Ein Dramatiker* von 1927 und *Büchners Flucht* von 1912.¹ Bemerkenswert ist, daß sich *Ein Dramatiker* nicht nur auf Büchners Leben, Werk und Wirkung, sondern teilweise auch auf Walsers eigenes früheres Stück bezieht. Aus den Ergebnissen der speziellen Analyse lassen sich einige allgemeine Charakteristika der Porträtkunst Robert Walsers ableiten, die über die in der bisherigen Forschung berücksichtigten hinausgehen, bzw. diese modifizieren.

Carl Seelig, Freund und Vormund Robert Walsers, verzeichnet in seinen tagebuchartigen Skizzen unter dem bezeichnenden Titel *Wanderungen mit Robert Walser* einige Gespräche, in denen es um Georg Büchner ging. Folgendermaßen etwa dramatisiert Carl Seelig das Büchner-Zitat des verhinderten Schauspielers und Dramatikers Robert Walser, den er am 12. August 1945 aus der Heilanstalt Herisau zu einer Wanderung abgeholt hatte:

Ich: »Wollen wir wieder zurückpirschen?« – Robert, stehen bleibend und wie ein Dirigent mit dem Schirm winkend: »Aber, aber – sind Sie denn ein Defaitist?« Er wirft sich in Schauspielerpose und zitiert aus dem »Danton« von Georg Büchner: »Ich sehe großes Unglück über Frank-

¹ Robert Walser, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. Jochen Greven, Zürich u. Frankfurt/M. 1985 f. (im folgenden SW und Bandangabe) Bd. 3, S. 106-107 und Bd. 19, S. 261-265 (im folgenden Seitenzahlen im fortlaufenden Text).

reich hereinbrechen. Das ist die Diktatur; sie hat ihren Schleier zerrissen; sie trägt die Stirne hoch; sie schreitet über unsere Leichen ...«²

Nach Angaben von Seelig hat sich Robert Walser auch am 20. Juli 1941 über den Verfasser von *Dantons Tod* und am 28. Januar 1943 über den Menschen Büchner geäußert.³ Hier die Zitate:

Im Gespräch über Revolutionäre: »Erinnern Sie sich, wie sich die französischen Generäle aus lauter Mißtrauen, Neid und Strebertum gegenseitig umgebracht haben, so daß der Platz frei wurde für Napoleon und einen König? So kann es auch mit Hitler und Stalin herauskommen. Vielleicht schaufelt Rußland beiden das Grab. – Diese Tragödie der Revolutionäre hat Georg Büchner in ›Dantons Tod‹ genialisch geschildert.«

Und:

»Damals ist an der Spiegelgasse, dort, wo Lenin gewohnt hat und Georg Büchner gestorben ist, ein Teil von ›Fritz Kochers Aufsätzen‹ entstanden, darunter das Kapitel über den Maler.«

Fest steht auch ohne diese biographischen Auskünfte, daß sich Robert Walser intensiv nicht nur mit dem Dramatiker, sondern auch mit dem Prosaschriftsteller und dem Revolutionär Georg Büchner auseinandergesetzt hat. Man denke an die vielen direkten und indirekten Erwähnungen,⁴ vor allem aber an seine Prosastücke *Büchners Flucht* (1912) und *Ein Dramatiker* (1927), die ausdrücklich von Büchners Leben resp. Werk handeln, sowie an das erst kürzlich erschienene Nachlaßstück *Obgleich Molière mit seinen Theaterstücken* (vermutl. 1928).⁵ In letzterem thematisiert Walser Anleihen von Büchners *Danton* aus Schillers *Wallenstein* (was auf einen Kommentar der Selbstmorde der Gräfin Terzki und Julie Dantons hinausläuft) und zieht eine Analogie zu einer Übernahme von Kleists *Käthchen*

² Zuerst erschienen 1957. Neu herausgegeben im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich, Zürich 1977, S. 95.

³ Ebd. S. 37 u. S. 44.

⁴ Zu den direkten Erwähnungen vgl. die Einträge zu Büchner im: Autoren- und Personenregister zum Gesamtwerk Robert Walsers, in: Wolfgang Schäffner, Kulturkritik als Mimesis, Salzburg 1993 (unveröffentl. Diss.), S. 177. Die entsprechenden Stellen des Registers wurden mir freundlicherweise von Bernhard Echte (Robert Walser-Archiv der Carl Seelig-Stiftung, Zürich) zur Verfügung gestellt. Die Arbeit einzusehen hatte ich noch nicht die Gelegenheit.

⁵ Robert Walser, Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1925-1932, Bd. 5, Prosa, im Auftr. des Robert Walser Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich hrsg. v. Bernhard Echte, Entzifferung in Zus.arb. mit Werner Morlang, Frankfurt/M. 2000, S. 343-347.

von Heilbronn durch Dostojewski in dessen Erzählung *Die Sanfte* (Walser spielt hier auf die Fensterstürze der Protagonistinnen an). Man denke aber auch an Inspirationen wie in seiner dramatischen Szene *Lenz*,⁶ die in der Büchner-Nachfolge zu stehen scheint, ebenso wie an sein Prosastück *Das Gebirge (I)*,⁷ das den *Lenz*-Stoff adaptiert, persifliert, umarbeitet und zu einem versöhnlichen Ende bringt. Man denke nicht zuletzt an indirekte Einflüsse wie etwa diejenigen von Büchners *Leonce und Lena* in Verbindung mit Kleists *Käthchen* auf Walsers *Schneewittchen*-Dramolett.

Die Forschung hat mehrfach betont, daß in vielen Skizzen Robert Walsers Büchner-Einflüsse erkennbar sind. Zwei Aufsätze aus dem Jahr 1983 gehen auf diese Zusammenhänge ein. Hans Dieter Zimmermann verweist in seiner Studie, die sich dem Einfluß Hölderlins auf Walser widmet, nebenbei auf Anklänge aus Büchners *Lenz* in Walsers *Brentano (I)*⁸ von 1910.⁹ Bernhard Böschenstein zeigt, daß Robert Walser in seinem biographischen Porträt *Kleist in Thun*¹⁰ nicht nur Briefzitate von Kleist verwendet, sondern daß es nach dem Grundmuster der Büchnerschen *Lenz*-Erzählung gearbeitet ist.¹¹ Dieser Befund werde »auch durch Walsers zwei Texte über Büchner und [...] seine eigene dramatische Skizze ›Lenz‹ bestätigt«. Darüber hinaus finde er »eine weitere Anwendung in den Brentano-, Hölderlin- und Lenau-Porträts.« Jedes dieser Stücke »sei vom Geschlecht der Kleist- und Lenz-Figurationen.«¹² So wie sich im Zitat über die Spiegelgasse der Wanderer Walser mit Büchner und Lenin in einen Zusammenhang stellt, schreibt sich der Autor Walser in seinen Schriftstellerporträts in einen literaturgeschichtlichen Zusammenhang ein, nach Böschenstein in den *Lenz-Kleist-Brentano-Hölderlin-Büchner-Lenau* – Zusammenhang, in die Reihe der Außenseiter und gefährdeten Dichternaturen. Diese würden von Walser »aus ihrem Leben heraus«, Jean Paul und Schiller aber von einigen ihrer »Werke her« geschildert. Böschenstein erklärt dies damit, daß »die erste Gruppe [...] Walser biographisch viel

⁶ SW, Bd. 3, S. 109.

⁷ SW, Bd. 4, S. 103-105.

⁸ SW, Bd. 3, S. 97-102.

⁹ Hans Dieter Zimmermann, Robert Walser über Hölderlin, in: Hölderlin Jahrbuch 23, 1982/83, S. 134-146, hier S. 141.

¹⁰ SW, Bd. 2, S. 70-81.

¹¹ Bernhard Böschenstein, Zu Robert Walsers Dichterporträts, in: Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, zus.gest. u. hrsg. v. Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg u. Karel Otavsky, Bern 1983, S. 286-292.

¹² Ebd., S. 288.

näher«¹³ stünde als die zweite. Jochen Greven¹⁴ hinterfragt diese These, indem er auch auf die vielen Walserschen Porträts (darunter *Ein Dramatiker*) hinweist, in denen sich der Autor vom Gegenstand distanziert, und auf diejenigen von nicht gefährdeten Dichtern (insbesondere Goethe), ohne daß es ihm gelänge, Böschensteins Argumentation grundlegend zu relativieren. Das hängt unter anderem damit zusammen, daß er Walter Keutels These unterstützt, die Dichterporträts hätten häufig die Bedeutung der »Selbstbeobachtung im Spiegel eines anderen mit verwandten Zügen.«¹⁵ Letztlich kommt auch Greven zu dem Schluß, daß Walser, »indem er die Legenden früherer Dichter zitiert und variiert, Bausteine oder [...] Muster zu seiner eigenen Legende« liefere.¹⁶ Ob aber, wie Keutel die Forschungssituation zusammenfassend beschreibt, »alle Porträts immer als Selbstporträts zu lesen«¹⁷ sind, bleibt zu fragen. Ein Zitat aus Robert Walsers *Geburtstagsprosastück* (1926), das auch Zimmermann in seinem Hölderlinaufsatz erwähnt, differenziert in dieser Hinsicht:

Der bedeutende Petöfi erreichte bloß ein Alter von 26 Jahren, Georg Büchner, der geniale Dramatiker, wurde auch nicht viel älter. Hölderlin hielt es für angezeigt, d.h. für taktvoll, im vierzigsten Lebensjahr seinen gesunden Menschenverstand einzubüßen, wodurch er zahlreichen Leuten Anlaß gab, ihn aufs unterhaltendste, angenehmste zu beklagen. [...] Genannten war es nicht vergönnt, fünfzigste Geburtstag zu feiern. Bald werde auch ich fünfzig Jahre zählen. Was alsdann?¹⁸

Was den eben nicht ewig jungen Walser – trotz des paradoxen »auch« im zuletzt zitierten Satz – von der Reihe der antibürgerlichen Schriftsteller trennt, liegt – mit der Ausnahme Hölderlins und man möchte ergänzen Brentanos, den Walser in dem oben genannten Stück allerdings mit Bedauern in jungen Jahren im Grab des Katholizismus versenkt – im Prozeß des Altwerdens begründet.

Nicht von ungefähr, daß genau dieses auch in *Ein Dramatiker* (zuerst im April 1927 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen) thematisiert wird:

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Jochen Greven, *Erdichtete Dichter. Figurationen des Literatursystems bei Robert Walser*, in: Erika Tunner (Hrsg.), *Robert Walsers literarische Gratwanderung*, Villeneuve d'Ascq Cedex 1990 (*Germanica/Hors-série*, 1), S. 11-40.

¹⁵ Walter Keutel, Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser, Tübingen 1989 (*Stauffenburg-Colloquium*, Bd. 13), S. 41. Zit. bei Greven 1990, S. 36.

¹⁶ Greven 1990, S. 37.

¹⁷ Keutel 1989, S. 40.

¹⁸ Robert Walser, *Geburtstagsprosastück*, in: SW, Bd. 18, S. 212-214, hier S. 213.

Die Jugend ist von diesem Dichter deshalb tief gerührt, weil er jung starb.

[...]

und wenn der Gegenstand dieser Zeilen jäh an einer Krankheit verschied, so finde natürlich auch ich diese Art abzutreten hochromantisch. Das Alter zu erleben, spät zu sterben, hat dagegen etwas Wirklichkeitliches. (S. 264)

Die Jugend, von der hier die Rede ist, bezieht nicht nur die von Büchner begeisterte und inspirierte expressionistische Generation ein und den Bruder Karl, der 1913, dem Jahr des hundertsten Geburtstags Georg Büchners, mit seiner Bühnenbildnerei für *Leonce und Lena*¹⁹ dazu beitrug, die Bühnentauglichkeit der Büchnerschen Stücke unter Beweis zu stellen, sondern ironischerweise vor allem sich selbst als immerhin Anfang Dreißiger bzw. das eigene Prosastück *Büchners Flucht* aus dem Jahre 1912 (zuerst im Aug. 1912 in der *Schaubühne* erschienen).

Der Rekurs auf die eigene frühere Prosa wird augenfällig, wenn man eine andere Passage aus *Ein Dramatiker* mit Auszügen aus *Büchners Flucht* vergleicht:

Ein Dramatiker (1927),
S. 262-263:

Büchners Flucht (1912),
S. 106-107:

Dafür warf er sich mit aller verfügbaren Jünglingskraft in eine zufällig gerade damals wellen- oder wogenerporwerfende, bald danach aber in alle Sanftheiten ausmündende Revolution. Seither lieben ihn sämtliche Jünglinge; sie finden z.B. unvergeßlich, daß er eines Nachts, während vielleicht der Westwind ging und der Mond wie ein Zauberer aus umherfliegenden, beruhigend aufs Gemüt wirkenden Wolken hervorleuchtete, sozusagen eine Art Flucht ergriff, weil ihn das Gefühl beschlichen haben mochte, man traue ihm eine Denk- und Empfindungsweise zu, die sich nicht schicke.

In der und der geheimnisvollen Nacht, durchzuckt von der häßlichen und entsetzlichen Furcht, durch die Häscher der Polizei arretiert zu werden, entwischte Georg Büchner, der hellblitzende jugendliche Stern am Himmel der deutschen Dichtkunst, den Roheiten, Dummheiten und Gewalttätigkeiten des politischen Gaukelspiels. In der nervösen Eile, die ihn beseele, um schleunigst fortzukommen, steckte er das Manuskript von ›Dantons Tod‹ in die Tasche seines weitschweifigen, kühn geschnittenen Studentenrockes, aus welcher es weißlich hervorblitzte.

[...]

¹⁹ Im Rahmen der Barnowskyschen Inszenierung am Berliner Lessing-Theater.

Er lief, lief und langte nach sound-soviel Zeit in einem Lande an, das sich in der Tat durch das Vorhandensein zahlreicher naturumdufteter Gast-häuser in des Wortes bestem Sinne auszeichnet. Wenn ich fallen-lasse, daß aus des Dichters Rocktasche ein noch unaufgeführtes Drama weißblitzend hervorschaute, und wenn ich außerdem anmerke, daß er eine Jungburschenmütze auf dem denkbar genial veranlagten Kopf trug, worin es von Schaffens- und Zukunftsplänen nur so wimmelte, so wird man vielleicht finden, daß ich ihn bis dahin schon ganz treffend porträtiert habe.

Von Zeit zu Zeit griff er mit der schlanken feinen Hand nach dem dramatischen, nachmals berühmt gewordenen Kunstwerk in der Tasche, um sich zu überzeugen, daß es noch da sei. Und es war noch da, und ein fröhliches, lustsprudelndes Gewaltiges überkam und überrieselte ihn, daß der sich in der Freiheit befand, eben da er in das Kerkerloch des Tyrannen hatte wandern sollen. Schwarze, große, wildzerrissene Wolken verdeckten oft den Mond, als wollten sie ihn einkerkern, oder als wollten sie ihn erdrosseln, aber stets wieder trat er, gleich einem schönen Kind mit neugierigen Augen, aus der Umfinsterung an die Hoheit und an die Freiheit hervor, Strahlen auf die stille Welt niederwerfend. [...] So lief er, und Wind wehte ihm in das schöne Gesicht.

Zu den »Jünglingen«, die ihn »seither lieben«, wird der junggebliebene Anfangdreißiger Robert Walser gezählt, der Büchners nächtliche Flucht so unvergeßlich fand, daß er sie selbst schildern mußte. Mit fast fünfzig Jahren greift Walser diese Schilderung wieder auf nicht nur, indem er sie erwähnt, sondern indem er sie variiert. Dabei springt vor allem die Entsprechung des »hellblitzenden jugendlichen Sterns am Himmel der deutschen Dichtkunst« mit dem weißblitzenden Dramenmanuskript aus der Rocktasche in die Augen, eine Reminiszenz überdies an die Blitz-Metaphern zu Beginn der *Lenz*-Erzählung: des Sonnenscheins, der »sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, und den glänzenden und blitzenden Berggipfeln (B 1958, S. 86). Weiterhin kann auch Büchners Brief an die Familie vom 3. August 1834 (B 1958, S. 384) in Betracht gezogen werden, in dem eine nächtliche Reise »unter hellem Sternenhimmel« (noch vor der Flucht) beschrieben wird, während der es am Horizont beständig blitzt. Daß Walser die Briefe Büchners zur Kenntnis genommen hat, zeigt auch die Passage aus *Büchners Flucht* über dessen romantische Vorliebe für Volkslieder. Anzunehmen ist, daß Walser hier nicht nur Rückschlüsse aus den im Werk verwendeten Volksliedeinlagen gezogen hat, sondern daß

ihm auch Büchners Brief an die Braut vom 20. Januar 1837 (B 1958, S. 421) bekannt war, in dem er diese darum bittet, bis Ostern Volkslieder singen zu lernen. Überdies findet die Schilderung des Mondes auf der Reise am Ende der *Lenz*-Erzählung ihre Entsprechung in den beiden Texten Robert Walsers. Bei Büchner heißt es:

Es wurde finster, je mehr sie sich Straßburg näherten; hoher Vollmond, alle fernen Gegenstände dunkel, nur der Berg neben bildete eine scharfe Linie; die Erde war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Mondes liefen. Lenz starrte ruhig hinaus [...] So lebte er hin ... (B 1958, S. 111)

Endet Büchners *Lenz* mit »So lebte er hin«, zitiert *Büchners Flucht* am Schluß entsprechend abgewandelt: »So lief er«. Dagegen heißt es mitten in *Ein Dramatiker*: »Er lief, lief und langte [...] in einem Lande an«. Während Robert Walser in *Büchners Flucht* Büchner noch sehr nah an dessen *Lenz* anlehnt, entfernt er ihn in *Ein Dramatiker* soweit von der Vorlage, daß sie nicht mehr kenntlich wäre, konnte man *Büchners Flucht* nicht. Aus dem eng an *Lenz* angelehnten wehmütig pathetischen »So lief er« am offenen Schluß von *Büchners Flucht* wird ein lakonisch alliterierendes »Er lief, lief und langte« im Land der Gasthäuser an – man möchte ergänzen: wie sein Autor bei seinen Spaziergängen. Die Schaffens- und Zukunftspläne sieht der auktoriale Erzähler von *Ein Dramatiker* im Kopf seines Protagonisten wimmeln, so wie der fünfzigjährige Autor Walser die Freiheitsgedanken in seinem früheren Stück *Büchners Flucht* wimmeln sieht.

Die unbestimmte Zeitangabe »In der und der geheimnisvollen Nacht« aus *Büchners Flucht* wird zur zwar ebenso unbestimmten, aber schlichten Temporalbestimmung »eines Nachts« in *Ein Dramatiker*, jedoch dort in der lapidaren Formulierung »nach so und soviel Zeit« gespiegelt.

Ein Schlüssel zu Robert Walsers umfangreicher Produktion von kleinen biographischen Schriftstellerporträts, der bisher in der Forschung übersehen wurde, findet sich in einigen Texten des Nachlasses, die sich mit dem Phänomen der Intertextualität auseinandersetzen, ein halbes Jahrhundert, bevor es Thema in der Literaturwissenschaft wurde. In einem dieser Texte, die in zeitlichem Zusammenhang mit *Ein Dramatiker* entstanden sind, heißt es:

wobei ich an den Verfasser eines meiner Meinung nach bedeutenden Buches denke, der seit langem etwas wie mein Lieblingsdichter ist und den ich beim Ausbeuten von Erzählungswerken eines Novellisten ertappt habe [...] Abgesehen von nationalen Problemen [...] übermitteln Dichter anderen Dichtern mitunter Eindrücke, weil sie sich gegenseitig

lesen [...] Ein von mir hochgeschätzter Romancier, den ich selber übrigens in gewisser Hinsicht einstmals [...] als eine Art Aufmunterung oder Inspiration sozusagen, ohne irgend etwas dafür zu bezahlen, in Gebrauch nahm, entlehnte bei einem Novellisten [...] einen ganz bestimmten Satz²⁰

Das vermutlich im Juli 1927 entstandene Prosastück *Ich vermag nicht viele Worte zu machen* aus dem Mikrogrammnachlaß Robert Walsers, aus dem ich hier zitiere, reagiert möglicherweise auf einen Beitrag Alfred Döblins im Prager Tagblatt,²¹ in dem vom »tantiemefreien Ausbeutungsterritorium« längst verstorbener Dichter, darunter Georg Büchner, die Rede ist. Das Walserstück steht im Kontext einer Reihe von drei Stücken,²² die sich dem Thema Anleihe bzw. Nachweis der Anleihe aus literarischen Werken anderer widmen. Das erste befaßt sich mit der vermeintlichen Übernahme einer Kellerschen Gestalt bei Ibsen, das zweite, oben zitierte, beschreibt einen Zusammenhang in Rätselform. Die erwähnten Schriftsteller werden nicht namentlich genannt, lassen sich aber aus der ausführlichen Beschreibung ihrer Lebensumstände schließen. Das dritte bringt quasi die Auflösung des zweiten, nämlich die Traditionslinie Puschkin, Stendhal, Flaubert. Diese Auflösung schließt mit dem Absatz:

Autoren lesen eben einander mitunter äußerst lebhaft, wobei sich Übertragungen [...] märchenhafter Art ergeben können. Stendhal war bestrebt, etwas Zeitgemäßeres zu schreiben als Puschkin, während wiederum Flaubert im Sinn gehabt zu haben scheint, zeitgemäßer zu sein wie Stendhal, denn immer sind ja Nachkommen bestrebt, auf Vorfahren fußend, Besseres hervorzubringen, als es denen möglich war, von denen sie gleichsam abstammen.²³

²⁰ Robert Walser, *Ich vermag nicht viele Worte zu machen*, in: *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. 4, Mikrogramme aus den Jahren 1926-1927, im Auftr. des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich entziffert u. hrsg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang, Frankfurt/M. 1990, S. 232-235, hier S. 232-233.

²¹ Alfred Döblin, *Deutsches und jüdisches Theater*, in: Dietmar Goltschnigg (Hrsg.), *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*, Kronberg/Ts. 1974, S. 241-243. Zuerst in: *Prager Tagblatt* 46, 1921, Nr. 303. – Seit Mitte der 20er Jahre veröffentlichte Walser selbst im *Prager Tagblatt*, so daß anzunehmen ist, daß er es auch vorher schon zur Kenntnis genommen hat.

²² 1) [Gottfried Keller], 2) *Ich vermag nicht viele Worte zu machen*, 3) *Zärtlich oder wenigstens freudig stimmt mich die Erwartung*, in: *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. 4, S. 228-232, S. 232-235, S. 235-237.

²³ Ebd., S. 237.

Ergänzend heißt es, anders als in der Rätselgeschichte, in der sich der Autor bekennt, selbst von anderen profitiert zu haben, wie eine partielle Zurücknahme dieses Bekenntnisses:

Ich z.B. ahmte mich anlässlich der Niederschrift meiner »Geschwister Tanner« selber insofern nach, als ich »Simon, eine Liebesgeschichte«, die eine flüchtige Phantasie ist, als Vorbild vorkommen ließ.²⁴

In *Ein Dramatiker* ist ein Vorgang analog zu dem in diesen Mikrogrammen beschriebenen über die Anleihen bei anderen Schriftstellern zu konstatieren. Robert Walser ahmt in seinem Prosastück *Ein Dramatiker* sich selbst nach, wenn er *Büchners Flucht* als flüchtige Phantasie darin vorkommen läßt. Es besteht die Tendenz, das ursprüngliche Sujet – in diesem Falle Büchners Flucht und sein Rekurrieren auf Lenz – bei diesem Vorgang unkenntlich zu machen. Die Spuren der Übernahme des Fremden werden durch das Eigene verwischt, was darin kulminiert, daß der Name Büchners in *Ein Dramatiker* nicht mehr erwähnt wird.²⁵

Aber damit sind nicht alle Facetten des Prosastücks *Ein Dramatiker* beschrieben. Walser nimmt hier nicht nur bezug auf seine »jugendliche« Adaption Büchners und charakterisiert nicht nur sich selbst als Dramatiker, wie Greven in seinem Kommentar nahelegt.²⁶ Er bedient sich vielmehr auch der Aussagen über Büchner aus Erinnerungen von Zeitgenossen sowie der älteren und zeitgenössischen Forschung und Kritik. Folgende Gegenüberstellung von Textstellen aus *Ein Dramatiker* mit einigen Fremdaussagen mag dies verdeutlichen: So folgt etwa auf die ausgesprochene Wertschätzung der Lenz-Erzählung im Kontrast zur Dramenproduktion eine beiseite gesprochene Erwähnung von *Leonce und Lena* sowohl bei Karl Emil Franzos als auch bei Walser:

²⁴ Aus dem Bleistiftgebiet, Bd. 4, S. 237.

²⁵ Dieses Unkenntlichmachen hat Peter Utz im übrigen auch für den Fall Kleist beschrieben, auch wenn hier nicht der Name getilgt wurde. Vgl. Peter Utz, Unkenntlicher Kleist. Facetten des Fremden in den Übersetzungen von Robert Walsers »Kleist in Thun«, in: Ulrich Stadler (Hrsg.), Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens, Stuttgart, Weimar 1996, S. 129-142, überarb. u. erw. Fassung in: Peter Utz, Tanz auf den Rändern. Robert Walsers Jetztzeitstil, Frankfurt/M. 1998, S. 192-235; vgl. auch seinen Vortrag auf der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, Thun 2005 und Sabine Eickenrodt, Kopfstücke. Zur Geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers »Kleist in Thun«, in: Kleist-Jahrbuch 2004, S. 123-144, die eine Verwandtschaft mit der Porträtmalerei konstatiert.

²⁶ SW, Bd. 19, S. 470.

Meines Wissens schrieb er einmal, als er gerade nichts Pompöseres zu tun wußte, eines der seelenvollsten, schönst klingenden Prosastücke, die je im Zustand der Verfeinertheit geschrieben worden sein mögen.

Im Bereiche der Möglichkeit scheint zu liegen, daß er sich gern etwa eine Apfelsine zu Munde führte, denn er scheint sich aus dem Tannenwaldgebiet der gemäßigten und darum vielleicht etwas bläßlichen Temperatur, wo er zu Hause war, nach dem übermütigen, farbigen und gewissermaßen tragischen Süden geseht zu haben.«

(*Ein Dramatiker*, S. 262)

Wäre ›Lenz‹ vollendet oder doch mindestens weiter vorgeschritten, wir besäßen da ein Denkmal dieses seltenen Geistes, welches meines Erachtens mindestens an ästhetischem Werthe das Drama weit überträfe. Sonst ist nur noch ein kleines Lustspielchen aus seiner Feder auf uns gekommen: ›Leonce und Lena‹, eine harmlose, anmuthige Spielerei in Tieckscher Manier, die nebenbei – um doch auch im kleinsten die energischen Züge eines Charakterkopfes hervortreten zu lassen – den Monarchismus lustig und unbarmherzig geißelt.«

(Franzos 1875)²⁷

Walsers allerdings erwähnt *Leonce und Lena* nicht explizit, bringt aber die von Franzos konstatierte Harmlosigkeit zum Ausdruck, indem er das Stück mit der Sehnsucht des in gemäßigtem Klima lebenden Autors nach dem Süden und seiner Vorliebe für Apfelsinen wenn nicht verspottet so doch scheinbar abtut.

Wenn Walser auch Büchners rote Jakobinermitze aus den Schilderungen seines Bruders in eine »Jungburschenmitze« verwandelt, übernimmt er doch die überlieferten Beschreibungen seines äußeren Erscheinungsbildes, nicht zuletzt die Locken:

[...] und wenn ich außerdem anmerke, daß er eine Jungburschenmitze auf dem denkbar genial veranlagten Kopf trug, worin es von Schaffens- und Zukunftsplänen nur so wimmelte, so wird man vielleicht finden, daß ich ihn bis dahin schon ganz treffend porträtiert habe. Daß

Das blaue Aug, sein lockig Haar,
Die kühne Stirn mit dem Apollo-
Bogen,
Ein schlanker, großer junger Mann,
Geziert mit roter Jakobiner-Mütze,
Im Polen-Rock, schritt stolz er
durch die Straßen

²⁷ Karl Emil Franzos: Aus: Georg Büchner (Zum Tage der Enthüllung seines Denkmals auf dem Zürichberge (1875), in: Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 82-91, hier S. 90. Zuerst in: Neue Freie Presse vom 4. Juli 1875, S. 1-4

ihn Locken von der unschuldigsten Sorte schmückten, versteht sich von selbst. (*Ein Dramatiker*, S. 263) Der Residenz, die Augenweide seiner Freunde!
(Wilhelm Büchner 1875)²⁸

Aus Gutzkows »Quecksilberblüten« in der Beurteilung des *Danton* werden bei Walser »Geniespritzer«. Selbst wenn das Stück nicht mehr der Zensur anheimfällt, so ist es doch in Walsers Theaterwelt nicht das Hauptanliegen.

Bereits mit neunzehn Jahren schrieb er übrigens eine historische Tragödie, die indessen für die Welt der Bretter stets so etwas wie ein Desert blieb, immerhin durch wundervolle Geniespritzer oder Details in die himmelblaue oder rosenrote Literaturluft hinaufragt. (S. 263)

Ich hatte indessen große Mühe mit seinem *Danton*, da solche Dinge, wie Büchner sie hingeworfen, Ausdrücke, die er sich erlaubte, heute nicht gedruckt werden dürfen.
[...]
Die dichterische Flora des Buches bestand aus Feld- und aus Quecksilberblumen. Jene streute seine Phantasie, diese seine übermütige Satire.
(Gutzkows Nachruf 1837)²⁹

Auch in der negativ gefärbten Einschätzung des Büchnerschen Humors in Kombination mit der Feststellung, daß er nicht »ganz auf eigenen Beinen« stehe, gibt es deutliche Bezüge auf Kritiken aus den ersten fünfundzwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts. Zum Vergleich der entsprechende Passus aus *Ein Dramatiker* mit Ausführungen von Karl Bleibtreu und Arnold Zweig:

[...] denn was den Humor in dieser sicher sehr vornehmen Posse betrifft, so scheint mir Tatsache zu sein, er sei unecht, indem er sich gleichsam vor sich selbst hochachtungsvoll verbeuge, und was die Schönheit des Stückes betrifft, so würde ich sie als fein bezeichnen, immerhin aber beifügen, sie stehe nicht ganz auf eigenen Beinen, es sei ein bißchen viel Anlehnung dabei. Die Jugend ist von diesem Dichter deshalb tief gerührt, weil er jung starb.

Man wolle dieses Moment nicht außer Betracht lassen. Auch ich liebe ihn, obwohl mich sein Witz streckenweise ermüdet. Was ich fehlerhaft an ihm finde, ist, daß er auf mich den Eindruck macht, er sei insofern unvorsichtig gewesen, als er über sein eigenes Lachen hell auflachte.

²⁸ Mitgeteilt in einem Brief an Karl Emil Franzos vom 23. Dezember 1878 (in: B 1958, S. 567).

²⁹ Frankfurter Telegraph Juni 1837, in: B 1958, S. 589-595, hier S. 591-592.

Aus der Art seines Humors scheint zur Genüge hervorzugehen, daß ihn sein Eigentümer oder Schöpfer selber für sehr humoristisch hielt. Darf ein Dichter für seine eigene Belustigung dichten? Wenn sein Lebenswerk denjenigen gehört, die das vertreten, was man Mode nennt, so freut mich dies selbstverständlich aufrichtig, und wenn der Gegenstand dieser Zeilen jäh an einer Krankheit verschied, so finde natürlich auch ich diese Art abzutreten hochromantisch. (*Ein Dramatiker*, S. 264)

Der Cynismus selber, Lenz und Grabbe abgelascht, entbehrt ganz der inneren Nöthigung echter bitterer Leid-Satire, er steht sozusagen kokett vor dem Spiegel, Salon-Cynismus. Das sprunghaft Epigrammatische dieser historischen Genre-Szenen, nach Grabbe copiert, hat nirgends die innere formale Natürlichkeit der Grabbe'schen Lapidarschrift. Aber weil dieser geistig unreife Jüngling die »Kraftgenialität« mit sauberer *Eleganz* austiftelte, deshalb sehen manche darin Genie im Gegensatz zu dem verpönten Grabbe und Lenz, und Büchner fand im allgemeinen Gnade bei den Literaturhistorikern, die seinen frühen Hingang beklagen, als ob hier Wunders was zu erwarten gewesen wäre.

(Karl Bleibtreu 1900)³⁰

[...] bis zu etlichen humorhaften und komischen Stellen (»der freie Wille« ist ein charmanter Witz) reicht unsere Zustimmung nicht. Dann setzt Satire und Karikatur ein, und da wir uns bei Büchner befinden, sagen wir: sie reicht nicht tief genug. Klar, daß der ganze Grabbe von einer Szene des Königs und seines Staatsrats leben könnte; klar auch, daß »Leonce und Lena« das Gedächtnis des jungen Dichters bewahrt hätte, auch wenn wir sonst nichts von ihm besäßen, und endlich klar, daß unsere an Lustspielen so arme Bühne und Literatur dieses holde, spielhafte Spiel zu ihren Schätzen zu rechnen hat. Dennoch bleibt zu vermelden, daß eine Stimme, die sonst überall bei Büchner schweigt, »zu billig« flüstert, »Dekoration, Papier, Spaß – nicht Herz, Leben und Lebens Lust und Leid.«

(Arnold Zweig, 1923)³¹

Deutlich wird, daß Walser neben Werk und Briefen Büchners auch verfügbare Informationen über dessen Biographie zur Kenntnis genommen hat

³⁰ Karl Bleibtreu, Aus: Marlowe, Grabbe und Lenz (1900), in: Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 121-122, hier S. 121. Zuerst in: Wiener Rundschau 5, 1900, Nr. 24, S. 429-431.

³¹ In der Einleitung zu: Georg Büchners Sämtliche poetische Werke nebst einer Auswahl seiner Briefe, hrsg. u. eingel. v. Arnold Zweig, München u. Leipzig 1923. Wiederabgedr. in: Burgard Dedner (Hrsg.), Der widerständige Klassiker. Einleitungen zu Büchner vom Nachmärz bis zur Weimarer Republik, Frankfurt/M. 1990 (Büchner-Studien, Bd. 5), S. 375-411, hier S. 398.

und daß er nicht nur vom Hörensagen über Positionen aus Forschung und Kritik informiert ist. Diese baut er wie eine eigene Meinung in sein Prosastück ein und übernimmt zudem deren Gestus und teilweise abwertende Haltung, besonders in der Beurteilung der Büchnerschen Komik. Daß »die Schönheit« der Posse »nicht auf eigenen Beinen« steht, hat schon Paul Landau in der Einleitung seiner 1909 erschienenen Büchner-Ausgabe nachgewiesen, indem er – ohne Büchners Leistung abzuwerten – den Einflüssen von Brentanos *Ponce de Leon* nachgeht.³² Zu vermuten ist auch, daß Walser die von Bleibtreu zu Anfang des Jahrhunderts hervorgerufene Kontroverse, an der sich Landsberg und Franzos³³ beteiligten, nicht unbekannt war. Ging es doch darum, ob man einem Schriftsteller vorwerfen könne, daß er bei seinen Vorfahren geplündert habe, zumal wenn man – wie im Falle Bleibtreus – selber nicht frei von solchen Übernahmen ist. Walsers Prosastück jedenfalls bekommt durch die Anleihen bei kritischen Rezensenten den Charakter eines Verrisses, der – genau wie im Falle Bleibtreus – die Büchner-Verteidiger auf den Plan rief. Darüber hinaus entsteht hier aber – ähnlich wie es Peter Utz für Walsers Kleistgestalt beschreibt – eine »irisierende Mehrfachfigur«,³⁴ in der sich zeitgenössische Büchner-Rezeption, sein literarisches Werk und seine Biographie überlagern. Im Gegensatz zu den Kleist-Porträts kommt aber noch der obenbeschriebene Selbstbezug in Form einer Doppelspiegelung Büchners hinzu.

Bekannt ist seit der Veröffentlichung von Grevens bereits erwähntem Kommentar zu *Ein Dramatiker*, daß Walsers Büchner- »Kritik« allerdings ganz naiv durchaus als eine solche ernstgenommen wurde.³⁵ Ich zitiere die bei Greven nur auszugsweise abgedruckte *Antwort an Robert Walser* von Friedrich Heymann, einem Redakteur der *Frankfurter Zeitung*, im vollen Wortlaut. Heymann greift zunächst die Walserschen Urteilsätze auf, um sie fragend zu widerlegen:

³² Paul Landau, Georg Büchners Leben und Werke, in: Georg Büchners Gesammelte Schriften. In zwei Bänden, hrsg. v. Paul Landau, Berlin 1909. Wiederabgedr. in: Dedner (Hrsg.) 1990, S. 235-351, hier S. 319-336 (zu *Leonce und Lena*). In diesem Zusammenhang weist Landau auch darauf hin, daß Büchners *Leonce und Lena* mit Brentanos Lustspiel gemeinsam habe, »für ein Preisausschreiben verfaßt und von den Richtern refüsiert zu sein.« Brentano sei »direkt sein Vorbild, wie das Preisausschreiben von 1801 das Vorbild für das Preisausschreiben von 1936 war« (S. 320). Die Büchner-Ausgabe Landaus erschien bei Paul Cassirer, einem guten Bekannten und Förderer Karl und Robert Walsers.

³³ Vgl. Bleibtreu 1900, Hans Landsberg, Der Fall Büchner (1901), Karl Emil Franzos, Aus: Über Georg Büchner (1901), in: Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 121-131.

³⁴ Vgl. Utz 1996 und Utz 1998, hier S. 195.

³⁵ Auch Goltschnigg behandelt Walsers *Ein Dramatiker* in seinen Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte nicht unter den literarischen Adaptionen, sondern unter den Kritiken; vgl. Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 29.

Ein Dramatiker? Und zwar ein kränklicher, höchst unlustiger, über und über gefühlvoller, zu vielerlei ganz unpassenden Lyrismen neigender, der nicht im geringsten Theatraliker ist? Es mag angenehm sein, mit solchem Urteil gegen den Strom einer fest zu einheitlichem Empfinden gelangten literarischen Meinung zu schwimmen. Aber bis zur Quelle des Stroms muß man gelangen, will man überzeugen können.

Doch vielleicht, angelangt an der Quelle, überzeugt man sich selbst, bekehrt sich doch wieder zu einer Auffassung, die eben noch zu allgemein verbreitet schien, um richtig zu sein? Zu der Auffassung nämlich, daß jenes Lustspiel (das aber doch wohl auch kein Ernstlicher besonders lustig gefunden haben kann) gar nicht so unbändig lustig gemeint ist. Daß es mindestens so sehr wie ein heiteres Menuett des Wolfgang Amadeus Mozart traurig, sehr traurig ist – wenn man der Trauer darin die Ohren offenhält. Daß es überhaupt ein heiter-trauriges Märchen mit einem erlösenden Märchenschluß ist, ein sehr musikalisches Märchen, das man deshalb, um seine Musik zu hören, ja nicht mit fremder versehen, sondern von Hellhörigen und Hellstimmigen sprechen lassen soll. – Sonst kommt etwas Fremdes heraus, und nicht das Lustspiel ›*Leonce und Lena*‹.

Heymann unterstellt Walser, daß er die Aufführung der *Leonce und Lena*-Vertonung im Gastspiel der Züricher Hochschulen am 14. Dezember 1926 am Operntheater in Bern besucht habe. Er bemerkt nicht, daß Walser sich möglicherweise gar nicht auf diese Aufführung bezieht und fährt fort:

Und die historische Tragödie? Auf der Welt der Bretter sei sie stets etwas wie ein Dessert geblieben? Mich würde die Gewohnheit erschrecken, nach Käse, Kognak und Mokka noch einmal eine große, kräftige rote Scheibe englischen Roastbeefs sich auf den Teller zu legen.

Heymann realisiert hier nicht, daß Walser vermutlich auf den Büchner-Abend des Berliner Lessing-Theaters am 17. Dezember 1913 anspielt, an dem im Anschluß an *Leonce und Lena*, quasi als Dessert allerdings der *Woyzeck* gegeben wurde. Die Bühnenbilder hatte im übrigen Walsers Bruder Karl geschaffen. Die Rezension, in der Herbert Ihering diese im Gegensatz zur schauspielerischen Leistung lobend erwähnt³⁶, dürfte Robert

³⁶ Herbert Ihering, Büchner-Abend: *Leonce und Lena* und *Woyzeck* insz. von Victor Baronsky am Berliner Lessingtheater 17. Dezember 1913, in: Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 224-226, hier S. 225-226. Zuerst in: *Schaubühne* 9, 1913, S. 1279f. In dieser Rezension heißt es: »Das Lessingtheater, das daran ist, sich ein ausgezeichnetes Repertoire aufzubauen, hatte sich die Dekorationen von [Karl] Walser entwerfen lassen. So entstand, wenigstens für

Walser bekannt gewesen sein. Weil Heymann übersieht, daß Walser sich weder allein auf den Dramendichter selbst, noch auf die aktuelle musikalische Darbietung, sondern auf eine weiter zurückliegende Aufführung und deren Kritik bezieht, kann er ernsthaft fortfahren:

Aber ernstlich, bleibt diese Tragödie, geschrieben drei Jahrzehnte nach dem Ende der Revolution, aus dem fast physisch spürbaren Bewußtsein ihrer noch nicht gestorbenen Atmosphäre, – aber mit dem überlegenen Abstand des wirklichen Historikers, mit einer formalen Sicherheit und Schönheit der Sprache und Vision, die verblüfft – aber mit der unbarmherzig klaren Teleologie und mit der sehr heißen Leidenschaft eines kompromißlosen Revolutionärs bleibt diese Verdichtung des letzten und einzigen vulkanischen Erlebnisses seiner Zeit an dramatischer und theatralischer Kraft (gibt es übrigens hier wirklich solche Divergenzen?) – bleibt sie hinter irgend etwas zurück, was vorher, nachher, gar nicht zu reden von unserer Gegenwart, als dramatische Erfassung der lebendigen sozialen Dynamik fürs Theater geschrieben worden ist? Etwa hinter dem Werk eines unserer ansehnlichsten Zeitgenossen, das beinahe auch den Namen trägt: ›*Dantons Tod*‹?

Aber konnte der Verteidiger jener These das letzte vergessen, das der Quelle entströmte, ehe sie – ihm Gelegenheit des Spottes – früh versiegte? Ragt auch das Fragment, daran erst die wenigen wirklich starken Dramen Gerhart Hauptmanns wieder anknüpfen konnten, das furchtbare ›*Woyzek*‹-Fragment, nur in himmelblaue und rosenrote Literaturluft? Also vielleicht doch auch ein großer Theatraliker?

Ichthyologe war er auch, gewiß. Und war das Blut in seinen Adern darum Fischblut? Dann müßte ein anderer den ›*Hessischen Landboten*‹ geschrieben haben, den wilderen Vorläufer des Kommunistischen Manifestes, die großartigste, dichterisch schönste agitatorisch wirksamste Hetzrede, die je eine Behörde erschreckt hat.

Zu vornehm, sensibel, nervös, philosophisch, um die Bühne beherrschen zu können? Nein, wir wissen, daß diese Kraft, nimmt alles nur in allem, sich auswirkt, lebendig auch auf der Bühne, sind darum wenig gerührt über den frühen Tod. Wir wissen, daß der Strom nicht versandet

die Naturszenen, eine sinnlich heitere, kokett schwermütige Welt, in die die Gestalten mit ironischer Phantasie hineingesetzt waren. Entzückende malerische Einfälle sahen die Menschen als Staffage, als Figurinen, als Kostümwitze. So überhörte man, daß die Schauspieler aus sich heraus wenig Humor aufbrachten. Es fehlt Barnowsky der große männliche Komiker, der ein Gegenspieler für Ilka Grüning wäre. Sie gab eine schwärmende Gouvernante mit einer Kunst, an der man ebenso die Verwegenheit der Maske wie den Takt der Gestaltung bewundern müßte.«

ist, gegen den zu schwimmen angenehm sein mag, auch wenn es nicht überzeugt hat.³⁷

Diese empörte Replik, die in die gegen Ende der zwanziger Jahre aufkommende Tendenz der Literaturkritik, den *revolutionären* Büchner zu würdigen, einzuordnen ist, versucht, eine unkritisch verehrende, fast hagiographische Position gegenüber Büchner zu befestigen.

In seiner Erwiderung auf Heymann³⁸ rechtfertigt Walser sein Vorgehen, indem er suggeriert, die erwähnte Aufführung – unerachtet der Tatsache, daß er sein Prosastück mit einem – es steht zu vermuten: erfundenen – Pausengespräch über die mangelnde Komik des Stücks enden läßt – gar nicht gesehen zu haben, sondern lediglich ihre Ankündigung:

Ich erblickte an der Litfaßsäule eine Ankündigung, daß Büchners ›Leonce und Lena‹ aufgeführt würde, und da überkam mich mit einmal die Lust, über Büchner etwas zu sagen, aber diese Essaylust verwandelte sich, indem ich an die Arbeit schritt, in eine Gedichtherstellungslust, indem ich nämlich in der Tat den ›Dramatiker‹ mit Ihrer geschätzten Erlaubnis für ein Gedicht in Prosa halte [...] Weil ich nicht einen Essay über Büchner hergestellt haben wollte, erlaubte ich mir ja, die Namens-erwähnung sorgsam zu streichen. (S. 468)

Darüber hinaus enthält sie auch eine Anleitung zum Verständnis seiner Vorgehensweise in zweifacher Hinsicht. Zum einen gibt Walser einen Hinweis darauf, daß ihm seine ›Vor-bilder‹ lediglich Modelle seien (ob dieser Selbsteinschätzung zuzustimmen ist, muß dahingestellt bleiben), um Eigenes zu schaffen oder überhaupt schaffen zu können, da man ohne sie schlichtweg haltlos sei:

und der vortreffliche Büchner wurde mir ganz einfach nur eine Art Modell, nur Halt, eine Imagination, woran ich mich vorübergehend festhielt. (S. 468)

Er habe im übrigen ja auch nicht Büchners Namen erwähnt. Also könne man ihm nicht unterstellen, daß es überhaupt Büchner sei, den er hier bespreche. Angenommen, Büchner sei »nur eine Art Modell« für Walser selbst, hieße das natürlich auch, daß die Kritik an Büchners Komik und plagiatorischer Vorgehensweise getrost ebenso an derjenigen Walsers geübt werden könnte.

³⁷ Friedrich Heymann, in: Frankfurter Zeitung vom 6. April 1927, Nr. 257.

³⁸ SW, Bd. 19, S. 468-469 (im folgenden Seitenzahlen im fortlaufenden Text).

Überdies aber, und das ist Walsers zweites Argument im Rahmen seiner Rechtfertigung, sei seine Prosa keine ernstzunehmende Literaturkritik, die gegebenenfalls ganz anders aussehen müßte, sondern lediglich ein Mosaik:

[...] denn Sie, sehr verehrter Herr, zweifeln doch wohl keine Minute lang daran, daß, wenn ich seriös, sachgemäß, analysierend über Büchner hätte schreiben wollen, was nicht meine Intention war, der Versuch einen ganz andern Anblick erhalten hätte, er dann nicht mit dem Charakter einer Teppichweberei, eines Spieles mit Worten, von etwas Mosaikartigem an Ihre werthe Adresse adressiert worden wäre. (S. 469)

Bisher wurde in der Forschung immer nur auf den Modellcharakter hingewiesen, auf die »zumindest partielle Selbstidentifikation mit dem ›Modell‹, die in diesen Text wie in die meisten seiner Dichterbildnisse einging.« So Greven in seinem abschließenden Kommentar zu der Auseinandersetzung in der *Frankfurter Zeitung*.³⁹ Man hat sich in diesem Zusammenhang auf die einseitige Selbstaussage Walsers beschränkt, die lautet: »Dieser Dichter bildet für mich mehr eine ›Figur‹ als eine genaue Kenntnis seines Schaffens und dessen Wirkung« (S. 469). Gefolgert wurde, daß Walser die Werke seiner Protagonisten gar nicht genau gekannt habe oder daß das, was er darüber zu äußern habe, nichts als Allgemeinplätze über deren Dichtung und Biographie sei, die nur verwendet würden, um letztlich sich selbst darzustellen.⁴⁰ Dem Hinweis auf die Teppichweberei, auf das Patchwork oder Mosaik, den Walser selbst hier gibt, ist bisher keine Beachtung geschenkt worden.

Die oben ausgeführte Zitatgegenüberstellung zeigt aber zum einen, daß Robert Walser sich sehr wohl mit dem Werk und sogar der Wirkungsgeschichte der von ihm modellhaft behandelten Dichter und Dichterinnen⁴¹ auseinandergesetzt hat und daß er sie sogar provokativ nachstellt. Zum anderen wird deutlich, wie er bei seiner »Teppichweberei« vorgeht. Walser kompiliert in *Ein Dramatiker* Erinnerungen von Zeitgenossen sowie Meinungen aus Forschung und Rezensionen zu einer ›Kritik‹, die sich den Gestus einer Rezension aneignet und gleichzeitig diese persifliert. Er schwimmt sehr wohl mit dem Strom, aber mit einem, der mittlerweile durch einen anderen mainstream eingeholt wird. Ist das Produkt dann noch Kritik zu nennen oder führt es nicht vielmehr vor, wie Kritik funktio-

³⁹ SW, Bd 19, S. 469-470.

⁴⁰ Vgl. Greven 1990, S. 26.

⁴¹ Vgl. Regina Nörtemann, Nikolaus Scholvin, Literat und Romanschriftstellerin. Robert Walser als biographischer Porträtist, in: Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 6, 2001, Biographisches Erzählen, hrsg. v. Irmela von der Lühe u. Anita Runge, S. 31-42.

niert? Zeigt es nicht, wie Kanonisierungsvorgänge etwa durch die Wiedergabe früherer Kritik ironisiert werden können?

Daß sich Walser seines Spiels mit mehrfachen Böden durchaus bewußt gewesen ist, zeigt auch das in zeitlichem Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um *Ein Dramatiker* entstandene Prosastück *Die Glosse*⁴² (erschienen im April 1928 in der *Prager Presse*), auf das Anne Gabrisch lapidar in ihrem Kommentar zu *Ein Dramatiker* hingewiesen hat.⁴³ Dort heißt es:

Wer etwas zu sagen habe, schreibe mit Freuden, mit ersten und letzten Kräften hin und wieder eine Glosse [...] Bürgerliche und sonstige Leser lesen zwar herzlich gern Glossen, [...] wird doch immer wieder von Zeitschriftredaktoren, von Führern in die Kulturheiligtümer hinein die höfliche Anfrage an den kolossal bekannten, anerkannten Glossenschmied gerichtet, ob er nicht für einige Franken witzig sein möchte, wozu der Schreiner oder Schlosser meist freudig ja sagt. Nunmehr [...] bemächtigt sich meiner der Einfall innerhalb meines Gesamtgedankenlebens, ein Essay sei beispielsweise kaum irgend etwas anderes als eine erweiterte, vergrößerte, verfeinerte Glosse [...]. Mit welcher Art von Sprachlichkeit soll ich aber zu mir selber sprechen, wenn ich daran denke, daß die Glossen in ebenso entschiedenem Maß geliebt wie ihr Schreiber bald mit Erbittertheit gehaßt, bald mit der blühendsten Geringschätzung gleichsam bekränzt wird? [...] Somit bin ich froh, eine Glosse über das Schicksal und den Wert der Glosse in Angriff genommen zu haben, und als Feldherr der Buchstaben, die ich befehlige, und die meine treuen Truppen sind, glaube ich einen, wenn auch nicht großen, so doch echten Glossensieg zu erringen, indem mich nämlich jetzt die Engel der Prosapoese umsingen. Ich erkläre mit einem Gesicht, das vom Gefecht, das vorliegende Zeilen darstellen, noch etwas gerötet ist, daß die Glosse, obwohl sie, streng genommen und vom bepolsterten Stuhl der schriftstellerischen Sittlichkeit aus angeschaut, eine Verdorbenheit repräsentiert, klein von Gestalt, wie sie ist, indem man sie um ihres geringen Umfangs willen bequem placieren kann, nach überall hin wirkt [...]

›Die Glosse‹, die Walser hier geschmiedet hat, weist wiederum auf das Anstößige des Handwerklichen hin, das man über die Schlosser- und Schmiederei getrost um die Teppichweberei ergänzen darf, zumal sie direkt auf die Auseinandersetzung um *Ein Dramatiker* anspielt. Das Handwerkliche ist

⁴² SW, Bd. 19, S. 287-289.

⁴³ In: Robert Walser, Prosastücke II, hrsg., mit e. Nachw. u. Anm. vers. v. Anne Gabrisch, Berlin 1978 (Lizenzausgabe des Verlages Volk und Welt), S. 466.

das Mosaikartige, das Umsungenwerden von den Engeln der Prosapoese ist das, was Walser in seiner Antwort auf die Replik auf *Ein Dramatiker* als den Umgang mit dem Modell, das Halt gibt, beschreibt.

Daß zu diesem Modell nicht nur Büchner selbst, sondern auch die Wirkungsgeschichte und die eigene frühere Adaption des Werks, der Biographie und der Wirkungsgeschichte gehört, zeigt, wie tiefgründig dieser »Teppich« gewebt ist.

Aber selbst *Büchners Flucht*, das Prosastück, das in engem zeitlichen Zusammenhang mit der Bühnenbilderei von Walsers Bruder Karl für die Barnowskysche Inszenierung am Berliner Lessing-Theater entstanden ist, und auf das in *Ein Dramatiker* bezug genommen wird, ist nicht einfach nur eine naiv-jungmännerhafte Adaption des Büchner-Biographie-Stoffes. Auch *Büchners Flucht* ist – wie oben bereits gezeigt – nach dem Lenz-Schema gearbeitet. Darüber hinaus aber wird ein Autor geschildert, dessen Schilderung eines anderen Lebens zum Vorbild für das zu beschreibende genommen wird. Dieser Vorgang wiederum wird in *Ein Dramatiker* gespiegelt.

Doch auch schon *Büchners Flucht* reflektiert die zeitgenössische Forschung. Naheliegender ist, daß der Satz »Sturm und Drang fluteten, einem breiten königlichen Strom ähnlich, durch seine Seele« (S. 106) sich etwa auf Paul Landaus 1909 im Rahmen seiner Büchner-Ausgabe erschienenen Einleitung bezieht, in der es zum Thema unter anderem heißt:

Eine Besonderheit der Büchnerschen Technik, für die man auch im ›Sturm und Drang‹ die beste Parallele findet, ist die sehr enge Anlehnung einzelner Szenen an ihre Quellen.⁴⁴

Walser vermerkt augenzwinkernd in *Büchners Flucht* den Rekurs Büchners auf den Sturm und Drang und reflektiert seinen Umgang mit den Quellen, indem er ein ähnlich eng an Quellen orientiertes Verfahren anwendet, wie es Landau für Büchner in der Anlehnung an den Sturm und Drang beschreibt. Damit wäre der junge Walser in die Nähe der Stürmer und Dränger gerückt. Die Erwähnung der Büchner verehrenden Jünglinge in *Ein Dramatiker* nimmt bezug auf genau diese gedoppelte Anlehnung.

Büchners Flucht wetteifert darüber hinaus mit der biographischen Porträtproduktion, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts en vogue war. Beim Vergleich des Walserschen Textes etwa mit dem gleichnamigen von Herbert Eulenberg⁴⁵ zeigt sich, daß Walser die Problematik einer betulich ein-

⁴⁴ Landau 1909, in: Dedner (Hrsg.) 1990, S. 286.

⁴⁵ Herbert Eulenberg, *Büchners Flucht*, in: ders., *Letzte Bilder*, Berlin 1915, S. 259-268 (im folgenden Seitenangaben im fortlaufenden Text). Wann und wo dieses Porträt zuerst ge-

fühlsamen Methode vorführt und durch minimale stilistische Tricks ironisch bricht. Der Schluß von Eulenberg etwa fünf bis sechs mal so langem Text, der uns mit Büchner in einem Gasthaus⁴⁶ einen Tag seiner Flucht rekapitulieren läßt und dabei immer wieder Bruchstücke aus dem Werk in inneren Monolog, erlebte Rede und direkte Rede einfließt, endet mit dem Passus:

Er legte sich ins Bett und bläst [sic!] die Kerze aus: Gute Nacht, Deutschland! Ich kann nicht mehr für dich beten. Aber wenn ich es noch könnte, weißt du, um was ich für dich bitten würde: Um eine neue Religion! (S. 268)

Bei Walser heißt es nun nicht »Er« wie bei Eulenberg, das einem versteckten »Ich« näher ist, sondern »Büchner«:

Büchner hätte sich vor lauter wilder süßer Flüchtlingslust auf die Knie an die Erde werfen und zu Gott beten mögen, doch er tat das in seinen Gedanken ab, und so schnell er laufen konnte, lief er vorwärts, hinter sich das gelebte Gewaltige und vor sich das unbekannte, noch unerlebte Gewaltige, das ihm zu erleben bevorstand. So lief er, und Wind wehte ihm in das schöne Gesicht. (S. 107)

Auch bei Walser gibt es den Bezug auf das Werk, allerdings nicht, indem es direkt zitiert wird, sondern indem der Duktus der Rede dem Duktus eines Büchnerschen Werks angenähert wird. So wie bei Büchner die Rede von »Lenz« ist, trägt an dieser Stelle der Nachname »Büchner« die Er-Erzählung.

Das Lenz'sche Scheitern allerdings wird hier in einen Triumph Büchners umgewandelt.⁴⁷ Für Walser ist Büchner nur potentiell ein Gefährdeter. Die Auseinandersetzung mit der Biographie Büchners, der sein Außenseitertum lebte, aber dennoch den Versuch unternahm, sich zu arrangieren, ermöglicht Walser die Umschreibung einer Pathographie wie die Lenzens im Hinblick auf Heilung und Befreiung. Ob die Verarbeitung des Schick-

druckt erschien, konnte bisher nicht eruiert werden, zumal die umfangreiche Bibliographie von Ernst Metelmann (in: *Die schöne Literatur* 28, September 1927, H. 8, S. 390-406) nur die Einzelveröffentlichungen verzeichnet, die später nicht in Sammelbände (wie z.B. *Schattensrisse* oder *Letzte Bilder*) aufgenommen wurden. Anzunehmen ist, daß Walser Eulenberg's Porträt bei Abfassung seines gleichnamigen Prosastücks kannte, zumal Eulenberg ebenso wie Walser von Bruno Cassirer verlegt wurde.

⁴⁶ Möglicherweise nimmt hierauf *Ein Dramatiker* bezug, wenn vom »Vorhandensein zahlreicher naturumdufteter Gasthäuser in des Wortes bestem Sinne« (S. 262) die Rede ist.

⁴⁷ Es läßt sich hier eine ähnliche Tendenz wie im eingangs erwähnten Prosastück *Das Gebirge* (I) konstatieren.

sals seines ältesten Bruders Ernst, der zu der Zeit bereits in der Heilanstalt Waldau lebte, oder das Wissen um eigene Gefährdungen dabei eine Rolle spielten, sei dahin gestellt.

Die Distanz jedenfalls, die der Erzähler in Walsers Porträt im Gegensatz zu dem Eulenbergs aufbaut, der dem Dichter nachgerade auf die Schulter klopft, ist eine Distanz im Sinne einer romantischen Ironisierung: Walser, der sich in Büchner spiegelt, spiegelt Büchner in seiner *Lenz*-Erzählung.

In *Ein Dramatiker* wird diese Ironisierung durch die Wiederaufnahme der obenbeschriebenen Doppelspiegelung potenziert und um die indirekte Kritik an der Vereinnahmung durch literarische Kritik erweitert.

Insgesamt zeigt sich, daß Walser den Büchner-Stoff nicht nur als Modell heranzieht, sondern daß seine Methode die einer Collage- oder Mosaiktechnik ist, eine tiefgründige »Teppichweberei«, wie sie Walser in seiner Replik auf die empörte Antwort eines Zeitungsredakteurs nennt. Diese ermöglicht es ihm, Kritik zu üben, die nicht auf den Gegenstand zielt, sondern die den allgemein gebräuchlichen Umgang mit dem Gegenstand vorführt, wobei er sich selbst und seine eigene Vorgehensweise nicht ausnimmt, sondern ironisch bricht. Darüber hinaus aber gelingt es ihm, seine eigene poetische Produktion als die eines Spiels mit verschiedenen vorgefundenen Materialien, mit verschiedenen Ebenen der literarischen Tradition, in der er sich verortet und die er zu überwinden versucht, als Vorgang der Verwandlung transparent zu halten. Seine Schriftstellerporträts lassen sich somit als eine implizite Poetologie des reflektierten und reflektierenden Anverwandlungskünstlers lesen.