

Katharina Grätz

Blinde Spiegel

Die Absenz der Dichter in Robert Walsers Dichterporträts

*Man sage also nur nicht, das Porträtisten nicht phantasieren.
Sie tun es vielleicht lebhafter, kräftiger, inniger als alle Historien- und
Szenen- und Geschichtenmaler zusammen.¹*

Dichter stellen seit der Antike selbst einen beliebten Gegenstand von Dichtung vor. Einen Höhepunkt erreichte das literarische Interesse an der Künstler- und Dichterpersönlichkeit bekanntlich in der Literatur der Romantik, die das Faszinosum individueller künstlerischer Schaffenskraft selbstreflexiv ins Zentrum der künstlerischen Gestaltung rückte. Nimmt man die deutsche Literatur insgesamt in den Blick, so lassen sich die Dichtergedichte, Dichterdramen, Dichtererzählungen und -romane in ihrer Vielzahl kaum übersehen. Unter ihnen finden sich einige der bekanntesten Werke der deutschen Literatur wie Goethes Drama »Torquato Tasso«, Novalis' Künstlerroman »Heinrich von Ofterdingen« und Büchners Erzählung »Lenz«. Kein zweiter Schriftsteller aber hat andere Dichter so häufig zum Gegenstand seines Schreibens gemacht wie Robert Walser, dem die Auseinandersetzung mit fremden Autoren zur Grundlage des eigenen literarischen Schaffens wurde. Dabei tragen seine Texte unverkennbar die Signatur ihrer Entstehungszeit – in verwickelter Weise reagieren sie auf die veränderte Situation des Dichters am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Modern mutet schon allein die äußere Gestalt seiner Texte an, die in ihrer formalen Vielfalt lustvoll gegen herkömmliche Gattungskonventionen verstoßen. Die durch das Feuilleton neu geschaffenen Veröffentlichungsbedingungen nutzt Walser zur Schaffung unkonventioneller Kurzformen.² Seine Dichterdichtung umfaßt ungefähr 100 Texte, die selten einen Umfang von vier Druckseiten übersteigen. Sie sind überwiegend in Prosa abgefaßt, es finden sich unter ihnen aber auch szenische

¹ Robert Walser: Ein Maler. In: Ders., Das Gesamtwerk. Hg. von Jochen Greven. Frankfurt a.M. 1978 [zukünftig zitiert als WG], Bd. 1, S. 66–90, hier S. 72.

² Zur Bedeutung des Feuilletons für Walsers Schreiben: Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«. Frankfurt a.M. 1998, S. 295–358.

Darstellungen, kleine Dialoge und Gedichte.³ Bereits die Titel kündigen einen spielerisch-vielgestaltigen Umgang mit den Dichtergestalten der Vergangenheit und deren Werken an: Neben einem »Tell« in Prosa stößt der Walser-Leser auf »Dostojewski-Glossen«, ein »Flaubertprosastück«; weitere Texte tragen die Titel »Brentano. Eine Phantasie«, »Etwas über Goethe«, »Hamlet-Essay« oder »Eine Gottfried-Keller-Gestalt«. Innerhalb dieses heterogenen Textfelds bilden die eigentlichen Porträts, die sich auf die Darstellung einer einzelnen Dichterpersönlichkeit konzentrieren, eine Untergruppe von etwa 25 Prosatexten.⁴

Die große Belesenheit, die aus Walsers Dichterdichtung spricht, hat die Forschung lange Zeit ignoriert. Doch seine Texte belegen, daß er nicht allein in der deutschsprachigen Literatur der Klassik und der Romantik bewandert war, sondern auch die literarischen Entwicklungen der europäischen Moderne aufmerksam verfolgte: Dostojewski, Tolstoi, Ibsen, Flaubert, Stendhal, Baudelaire widmete er jeweils eigene Prosastücke. Ebenso wie die Vielzahl erstaunt allerdings die Disparatheit der mit literarischen Skizzen und Porträts bedachten Schriftsteller. Walser hat sich gleichermaßen für die Hoch- wie für die Unterhaltungsliteratur interessiert, gleichermaßen für Goethe wie für Hedwig Courths-Mahler, für Shakespeare wie für Otilie Wildermuth. So zeichnet sich das »literaturgeschichtliche Privatkabinett«⁵ seiner Dichterdichtung durch ein nicht bloß verwirrendes, sondern auch relativierendes Nebeneinander von Trivialem und künstlerisch Anerkanntem aus.

Doch nicht allein das weite Spektrum der behandelten Dichter befremdet, sondern wesentliche Merkmale der Texte selbst. Insbesondere irritiert die uneindeutige, schwankende Haltung, welche die Erzähler gegenüber den aufgerufenen Dichterpersönlichkeiten an den Tag legen. Ihre Kommentare wirken doppelbödig, ihre Bewertungsmaßstäbe sind

³ Eine Übersicht über Walsers Dichterdichtung bietet der Band: Robert Walser: Dichten diese Dichter richtig? Eine poetische Literaturgeschichte. Hg. von Bernhard Echte. Frankfurt a. M. 2002.

⁴ Daß sich Walsers Texte eindeutigen Rubrizierungen entziehen, indem sie die gängigen Klassifizierungsraster unterlaufen, hat insbesondere Jochen Greven betont. Dem Genre »Dichterporträt« lassen sich, so Greven, je nach angelegtem Maßstab »fünfzehn bis dreißig oder sogar noch mehr Texte« zuschlagen (Jochen Greven: Erdichtete Dichter. Ansichten zur Poetik Robert Walsers. In: Ders.: Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht. Frankfurt a. M. 1992, S. 35–63, hier S. 38).

⁵ Bernhard Echte: Nachwort. In: Walser (wie Anm. 3), S. 373.

dubios und ihre Bewunderung ist von Ironie durchtränkt: »Er schrieb seitenweise unerhört vornehm«; »[e]r rüttelte anfänglich auf und fand späterhin [...] Gefallen«; »[m]eines Wissens schrieb er einmal, als er gerade nichts Pompöseres zu tun wußte, eines der seelenvollsten, schönst klingenden Prosastücke«. ⁶ Immer wieder verblüfft die Naivität, mit der Bewunderung und Anerkennung vorgebracht werden. In den Dichtergedichten erreicht das einen Höhepunkt, wenn, wie im folgenden Beispiel, die Banalität der Aussage durch die Platttheit der metrischen Form und des Reims noch unterstützt wird: »Der Schreiber, Schrifter / [...] Adalbert Stifter, / heut' noch in die Seele trifft er!« ⁷

Der Leser von Walsers Dichterdichtung findet sich in seinen Erwartungen vor den Kopf gestoßen: Wo ihm Lob angekündigt wird, gleitet dieses ins Zweideutige ab. Wo er auf biographische Fakten rechnet, wird ihm Beliebtes und Nebensächliches oder auch Erfundenes präsentiert. Wo er einen respektvollen Umgang mit vergangenen und gegenwärtigen Künstlergrößen erwartet, da sieht er sich mit Wertungen konfrontiert, die ihn ratlos machen, weil sie sich ironisch selbst relativieren. Die erschriebene Annäherung an die historische Dichterpersönlichkeit geht Hand in Hand mit einer erschriebenen Distanzierung, so daß sich der Leser einem Wechselbad von Einfühlung und Ernüchterung ausgesetzt sieht. Entsprechend stellt das Genre ›Dichterporträt‹ in Walsers eigenwilliger Ausprägung den Interpreten vor unerwartete Schwierigkeiten. Die Ironie seiner Texte macht ratlos, weil sie sowohl die textimmanent vorgebrachten Urteile unterläuft als auch die außertextuellen Wertmaßstäbe des Lesers verwirrt. ⁸

⁶ Das erste Zitat bezieht sich auf den Stil von Jens P. Jacobsen (WGW XII, S. 358), das zweite auf Schiller (WGW XII, S. 423) und das dritte ›rühmt‹ in Georg Büchner den Verfasser des ›Lenz‹ (XI, S. 262).

⁷ WGW VII, S. 343. Eine in ihrer Banalität vergleichbare Sentenz findet in einem Gedicht über Theodor Körner: »ich find' ihn entzückend / und sein bescheidnes Werk beglückend« (WGW VII, S. 336).

⁸ Explizit formuliert Bernhard Böschenstein: »Die [...] Mischung aus Zutreffendem, Irrigem und willkürlich Erfundenem gibt ein Rätsel auf« (Bernhard Böschenstein: Zu Robert Walsers Dichterporträts. In: Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Zusammengestellt u. hg. von Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg, Karel Otavsky. Bern 1983, S. 286–292, hier S. 286). Vgl. zu Walsers Dichterporträts außerdem: Walter Keutel: Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser. Tübingen 1989, S. 44–51. Tamara S. Evans: »Im übrigen ist er ein wenig krank«: Zum Problem der Selbstreferentialität in Robert Wal-

Während die Forschung eingehende Analysen zu einzelnen Texten vorgelegt hat (etwa zu den Porträts von Hölderlin, Brentano und Büchner, vor allem zu dem frühen Prosastück »Kleist in Thun«⁹), steht die Untersuchung der Dichterporträts als einer spezifischen *Textgruppe* innerhalb von Walsers Werk noch aus. Dem gilt das Interesse des vorliegenden Beitrags. Ich beginne mit grundsätzlichen Überlegungen zur Dichterdichtung, analysiere danach exemplarisch zwei in größerem zeitlichem Abstand entstandene Lenau-Porträts, um im Anschluß daran charakteristische textstrukturierende Verfahren von Walsers Dichterdichtung systematisch herauszuarbeiten. Abschließend weite ich den Blick aus, indem ich nach dem Ort frage, der Walsers Texten im zeitgenössischen Diskurs über die Dichter zukommt.

I Kategoriale Überlegungen zum Dichterporträt

Als eigenes Genre ist das literarische Dichterporträt wissenschaftlich bislang noch nicht erforscht. Zwar liegen Arbeiten zu bestimmten Epochen und zu einzelnen Autoren vor,¹⁰ aber übergreifende literaturgeschichtliche oder literaturtheoretische Untersuchungen sucht man vergebens.

sers Dichterporträts. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a. M. 1999, S. 102–115. Regina Nörtemann u. Nikolaus Scholvin: Literat und Romanschriftstellerin. Robert Walser als biographischer Porträtist. In: Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 6 (2001): Biographisches Erzählen, S. 31–42.

⁹ Eingeläutet wurde die intensive Auseinandersetzung mit Walsers Kleist durch Timm Reiner Menke: Robert Walser: Kleist in Thun. In: Ders.: Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur, Hildesheim 1984, S. 85–104. Weitere wichtige Untersuchungen: Peter Utz: »Eine Fremdheit blieb er immer«. Robert Walser und der Kleist seiner Zeit. In: Kleist-Jahrbuch 1997, S. 164–181. Peter Huber: »Dem Dichterunstern gänzlich verfallen« – Robert Walsers Kleist. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a. M. 1999, S. 140–166. Hans-Dieter Zimmermann: Robert Walser und Hölderlin. In: Paolo Chiarini u. Hans Dieter Zimmermann (Hg.): »Immer dicht vor dem Sturze ...« Zum Werk Robert Walsers (Beiträge zum internationalen Robert-Walser-Colloquium in Rom, Mai 1985). Frankfurt a. M. 1987, S. 210–221.

¹⁰ Zum literarischen Porträt liegt bislang ein Sammelband vor, dessen zehn Beiträge sich jeweils mit einzelnen Autoren (von Goethe bis zu Hanns-Josef Ortheil) befassen: Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit. Hg. von Hans Ester u. Guillaume van Gemert unter Mitarbeit von Christiaan Janssen. Amsterdam 2003. Außerdem gibt es eine Reihe von Untersuchungen zu einzelnen Autoren: Gabriele Geibig: Literarische Porträts in der Autobiographie von Elias Canetti. Diss. Würzburg 1990.

Das dürfte wesentlich mit dem Gegenstand selbst zusammenhängen, der es systematischen Beschreibungs- und Analyseversuchen schwer macht. Hat man in der Biographie einen »Bastard der Geisteswissenschaft«¹¹ erkannt, der die Forschung mit unüberwindbaren Kategorisierungsproblemen konfrontiert, so gilt das in noch stärkerem Maß für die literarische Dichterbiographie und das literarische Dichterporträt. Diese fallen nämlich nicht allein in den Grenzbereich von Geschichtsschreibung, Literaturhistorie und Sozialwissenschaft, sondern signalisieren überdies einen dezidiert künstlerischen Anspruch. In ihrer selbstreflexiven Grundkonstellation nähern sich literarische Dichterporträts einem Vexierspiel an; sie vermögen Porträtierten und Porträtierenden, vergangene und gegenwärtige Kunst auf verwickelte Weise ineinander zu spiegeln.

Deshalb ermöglicht das literarische Dichterporträt vielfältige Formen der literarischen und außerliterarischen Bezugnahmen, der intratextuellen und vor allem der intertextuellen Verweise. Ich unterscheide vier Referenz-Ebenen, die in jedem einzelnen Porträt verschiedenes Gewicht erhalten können: 1. historische Referentialität, 2. (künstlerische) Selbstreferentialität, 3. literarische Bezüge (Intertextualität), 4. Bezüge auf den außerliterarischen Dichterdiskurs:

1. Historische Referentialität: Das Dichterporträt referiert auf eine reale, zumeist der Vergangenheit angehörende Künstlerpersönlichkeit. Es speist sich aus dem aktuellen biographischen Wissen über diese Person und ihr literarisches Werk, wie auch aus dem Wissen über ihre sozialen und politischen Lebensumstände. Gleichzeitig ist das literarische Porträt nicht auf Faktentreue festgelegt. Vielmehr reicht das Spektrum seiner Möglichkeiten von der akribischen Rekonstruktion über die veranschaulichende Ausschmückung dürrer lebensgeschichtlicher Daten bis hin zur spekulativen Vergegenwärtigung des vergangenen Dichterberufs.¹² Die Lizenz zur fiktionalisierenden Überformung der bekannten biographischen Daten macht den besonderen Reiz des literarischen Por-

¹¹ Christian Klein: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Ders. (Hg.): Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart 2002, S. 1–22, hier S. 1.

¹² Zu Möglichkeiten und Formen der literarischen Biographie vgl. Helmut Scheuer: Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979, S. 230–248.

träts aus; es konstituiert sich im ungesicherten Raum zwischen Realität und Fiktion.¹³

2. (Künstlerische) Selbstreferentialität: Die literaturgeschichtliche und poetologische Bedeutung des literarischen Dichterporträts gründet vor allem in der selbstreferentiellen und selbstreflexiven Konstellation, die entsteht, wenn sich ein Dichter schreibend mit einem anderen Dichter auseinandersetzt. Das literarische Porträt lädt ein zum verkappten autobiographischen Schreiben; Gerhard Köpf hat es pointiert zur »Form des verdeckten Selbstporträts«¹⁴ erklärt. Freilich darf darüber nicht vergessen werden, daß das Spiegelverhältnis, in das Schreibender und Beschriebener eintreten, eine Ambivalenz von Nähe *und* Distanz, von künstlerischer Übereinstimmung *und* künstlerischer Differenz sichtbar macht. Die Gewichtung kann hier jeweils unterschiedlich ausfallen, so daß sich an den Aspekt der Selbstreferentialität ein Spektrum differenter Aussagemöglichkeiten knüpft: Der andere Dichter kann zur Projektionsfigur werden, auf die der Schreibende sein eigenes künstlerisches Selbstverständnis überträgt, er kann aber auch als Kontrastfigur zur identitätsichernden Abgrenzung wahrgenommen werden. Überdies läßt sich der entfaltete Diskurs über das Künstlersubjekt sowohl biographisch als auch poetologisch akzentuieren.

3. Literarische Bezüge (Intertextualität): Als eine Form von »Meta-kunst«¹⁵ referiert das literarische Dichterporträt nicht allein auf die Dichterpersönlichkeit, sondern auch auf deren literarisches Werk. Häufig geschieht das in Gestalt konkreter intertextueller Verweise. Das Spiel mit Zitaten und Allusionen ist ein charakteristisches Merkmal von Dich-

¹³ Daß diese prekäre Zwischenstellung zwischen Rekonstruktion und fiktionaler Konstruktion für den Autor eine literarische Herausforderung darstellen kann, belegt der Beginn von Peter Härtlings Hölderlin-Roman: »Am 20. März 1770 wurde Johann Christian Friedrich Hölderlin in Lauffen am Neckar geboren – ich schreibe keine Biographie. Ich schreibe vielleicht eine Annäherung. Ich schreibe von jemandem, den ich nur aus seinen Gedichten, Briefen, aus seiner Prosa, aus vielen anderen Zeugnissen kenne. Und von Bildnissen, die ich mit Sätzen zu beleben versuche. Er ist in meiner Schilderung sicher ein anderer. [...] Ich bemühe mich, auf Wirklichkeiten zu stoßen. Ich weiß, es sind eher meine als seine. Ich kann ihn nur finden, erfinden, indem ich mein Gedächtnis mit den überlieferten Erinnerungen verbünde« (Peter Härtling: Hölderlin. Ein Roman. Darmstadt 1976, S. 7).

¹⁴ Gerhard Köpf: Lesenotizen über Peter Härtling über Niembsch. In: Von Dichtung und Musik. »Peter Härtling«. Eine Veröffentlichung der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie für Gesang, Dichtung, Liedkunst e. V. Stuttgart. Tutzing 1993, S. 174–178, hier S. 175.

¹⁵ Ester/van Gemert: Zum Geleit. In: Künstler-Bilder (wie Anm. 10), S. 7.

terdichtung. Kaum ein Schriftsteller hat davon einen so eigenwilligen Gebrauch gemacht wie Robert Walser, der eigene Texte ostentativ aus seinen Lektüreerlebnissen entwickelte und das »Herauszipfen, Hervorripfen von Schreibanlässlichkeiten aus einem fremden Erzeugnis«¹⁶ zum künstlerischen Programm erklärte. Neben solchen Anspielungen auf das literarische Werk des Porträtierten ist als zweite Form der Intertextualität die Bezugnahme auf bereits vorliegende Schriften über den Dichter, insbesondere auf bereits existierende Biographien, in Rechnung zu ziehen. Jochen Greven hat die Rolle solcher »Sekundärbezüge« für Walsers Dichterporträts hervorgehoben, die zu einer Zeit entstanden, in der Biographien und insbesondere die kleine Form des Porträts Konjunktur hatten.¹⁷

4. Bezüge auf den außerliterarischen Dichterdiskurs: Das literarische Dichterporträt entsteht nicht im tauben Raum, sondern ist Teil eines spezifischen kulturellen Kontextes. Jeder Text über einen Dichter partizipiert zugleich an einem komplexen, weitgehend außerliterarischen Diskurs, der durch unterschiedliche gesellschaftliche Interessen und kulturelle Institutionen bestimmt wird und sich u. a. in Biographien, Werkausgaben, Ausstellungen, Feuilletonartikeln, Dichterehrungen und Dichtergesellschaften niederschlägt. Das einzelne Dichterporträt ist folglich eingebettet in diskursive Vielstimmigkeit, es ist Teil der öffentlichen Auseinandersetzung – und es wirkt auf sie zurück. Indem es die historische Dichterpersönlichkeit in ihrer Einzigartigkeit ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben sucht, wird es selbst zu einem Faktor im Prozeß kultureller Traditionsbildung.¹⁸ Dabei kann es gegenüber dem vorherrschenden Diskurs unterschiedliche Position einnehmen: Es kann darauf zielen, ein dominierendes Dichterbild festzuschreiben, etwa indem es sich einem öffentlichen Dichterkult oder einer ideologischen Vereinnahmung anschließt. Es kann sich dem herrschenden Umgang mit dem Dichter aber auch korrigierend entgegenstellen, etwa indem es

¹⁶ Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. Jochen Greven. Bd. 18. Frankfurt a. M. 1986, S. 75f.

¹⁷ Greven: Erdichtete Dichter (wie Anm. 4), bes. S. 62. Vgl. auch Nörtemann/Scholvin (wie Anm. 8), S. 31.

¹⁸ Wie stark und dauerhaft Dichterdichtung die öffentliche Wahrnehmung eines Autors zu beeinflussen vermag, demonstriert wohl kein Beispiel besser als Büchners »Lenz«. Die Erzählung hat die Rezeption des Autors Lenz bis in die Gegenwart hinein in entscheidender Weise befördert und gelenkt.

sich Stilisierungen und symbolischen Überhöhungen verweigert oder Idealisierungen ironisch unterläuft.

Walsers Porträts sind gerade in dieser Hinsicht schwer einzuschätzen. Sie senden widersprüchliche Signale aus und stellen den Leser vor Rätsel: Intendieren sie Denkmalsetzung oder Demontage? Sind sie Zeugnisse künstlerischer oder persönlicher Wertschätzung? Findet Walser in den porträtierten Dichtern Identifikationsmodelle? Oder degradiert er sie zum bloßen Anlaß eines ironisch-distanzierenden Spiels, bereitet es ihm gar Freude, anerkannte Dichter von ihrem Sockel zu stoßen?

II Textanalyse (Lenau-Porträts)

Dem unglücklichen Schriftsteller Nikolaus Lenau hat Walser zwei kurze Prosastücke gewidmet; auf den früheren Text, »Lenau I«, werde ich nun genauer eingehen. Die Studie, die im Druck knappe zwei Seiten umfaßt, entstand 1913, gehört damit in Walsers Bieler Schaffensperiode und wurde 1914 in dem Erzählband »Kleine Dichtungen« erstmals veröffentlicht. Frappierend ist das nahezu vollständige Fehlen von Aussagen, die künstlerische und poetologische Aspekte von Lenaus Werk betreffen. Weder spezifische inhaltliche oder formale Züge seiner Lyrik noch die sozialen Bedingungen seines dichterischen Schaffens finden Erwähnung.¹⁹ Das auffälligste und befremdlichste Merkmal dieses Porträts ist sein mangelnder Informationsgehalt.

Einen ersten Hinweis auf eine mögliche Intention geben die beiden Eingangssätze: »Der Liebling des Grames, der Freund des Schmerzes war er. Seltsam war er, und noch viel seltsamer ist es, daß man von ihm eigentlich gar nichts kennt, und daß trotzdem sein Ruhm bis zu den Wolken hinaufragt.«²⁰ Nicht die Künstlerpersönlichkeit rückt hier in den Mittelpunkt, sondern die Diskrepanz zwischen der öffentlichen Anerkennung Lenaus und der mangelnden Bekanntheit seines dichterischen Werks. Ironischerweise nimmt sich der Erzähler davon nicht aus: Lenaus »Herbstlieder sind weltberühmt«, konstatiert er und fährt

¹⁹ Darauf weist auch Martin Stern hin, bislang der einzige Interpret, der sich eingehender mit den Lenau-Porträts beschäftigt hat (Martin Stern: Die Lenau-Phantasien Robert Walsers. In: Lenau-Forum. Jahrbuch für Vergleichende Literaturforschung 1985, S. 71–80).

²⁰ WGW II, S. 43–45, hier S. 43f.

im gleichen Atemzug fort: »Ich selbst habe sie schon lange, lange nicht mehr gelesen.«²¹ Für ein Dichterporträt bezieht der Erzähler damit einen befremdlichen Standpunkt: Er beansprucht keine überdurchschnittliche Kompetenz, er gibt nicht einmal vor, sich intensiv mit dem Dichter und seinem Werk auseinandergesetzt zu haben. Ganz im Gegenteil macht er seine eigene Unkenntnis zum Gegenstand des Erzählens – und sich selbst zum Sprachrohr der konstatierten allgemeinen Ignoranz gegenüber Lenaus dichterischem Werk.

Wie aber nähert sich dieser unwissend-ignorante Narrator der historischen Dichtergestalt an und vor allem, *was* teilt er überhaupt mit, wenn er doch über keine besonderen Kenntnisse, kein eigenes Wissen verfügt? Vom Künstlerporträt erwartet man, daß es dem Leser die historische Person und ihr Werk näherbringt, sie ihm in neuen Aspekten aufschließt. Das kann durch sorgfältige Recherche geschehen, durch Einfühlung oder auch auf dem Weg der Spekulation. Nichts davon trifft auf Walsers Porträt zu. Walsers Erzählinstanz greift in ostentativer Weise auf Gemeinplätze zurück; sie setzt ein Bild Lenaus aus den gängigen, von den zeitgenössischen Biographien geförderten Klischees des von »Weltschmerz und innerer Zerrissenheit«²² getriebenen »Dichters der Einsamkeit«²³ zusammen. So wird Lenau gleich im ersten Satz als »Liebling des Grams« und »Freund des Schmerzes«²⁴ eingeführt, und so werden seine Gedichte als »schmerzenbange, wehmutterunkene Herbstgedichte«²⁵ gepriesen.

Der Text beläßt es allerdings nicht bei der bloßen Reproduktion der gängigen Dichter-Klischees. Vielmehr nimmt er diese zum Ausgang, um das Bild Lenaus eigenmächtig auszuschmücken. Die Übergänge ins freie Fabulieren sind dabei fließend, wie das folgende Zitat belegt: »Und in der trüben, grauen, kalten Novemberluft flogen Raben, und Lenau stand am Wege, unter einem entblätterten Baum, das Notizbuch in der Hand, schreibend einen seiner schwermutvollen Verse.«²⁶ Walser greift

²¹ WGW II, S. 45.

²² Leo Greiner: Lenau. Berlin o.J., S. 74.

²³ Eduard Castle: Nikolaus Lenau. Zur Jahrhundertfeier seiner Geburt. Mit neun Bildnissen und einer Schriftprobe. Leipzig 1902, S. 33.

²⁴ WGW II, S. 43.

²⁵ WGW II, S. 44.

²⁶ WGW II, S. 45.

bekannte Motive aus Lenaus Gedichten (etwa dem »Herbstlied«)²⁷ auf und formt daraus eine pseudo-biographische Szene. Sein Text führt vor, wie das präsentierte Bild des Dichters einem Zirkelschluß abgewonnen wird: Rudimentäre Einblicke ins lyrische Werk liefern das Baumaterial, aus dem Walser sein Porträt des Dichters konstruiert; das entworfene Dichterbild gründet in einer (illegitimen) Identifikation von Person und Werk. Charakterisiert durch die typischen Lenau-Klischees wird Walsers erdichteter Lenau selbst zum Klischee. Das Porträt unterbindet die Annäherung an die Individualität des Dichters und bringt im Gegenteil die historisch-besondere Künstlerpersönlichkeit zum Verschwinden, indem es sie in der oberflächlichen Rezeption ihrer Werke aufgehen läßt.

Entscheidend für die Wirkung des Textes ist, daß er dem Leser die narrative Produktion des stilisierend-überformenden Dichterbildes unmittelbar vor Augen rückt. Das erreicht seinen Höhepunkt, wenn sich die erzählerische Fabulierfreude am bloßen Namen Lenaus entzündet: »Sein Name ist so schön, so zigeunerhaft-romantisch. Ich bin allein schon in den Namen Lenau verliebt, der nicht wie nach realem Leben, sondern wie nach einem Roman, nach einer holdseligen Liebesaffäre tönt«.²⁸ Markiert wird hier ein befremdlicher Wechsel der Referenzebene: Während der eigentliche Gegenstand, die historische Dichterpersönlichkeit, ungreifbar bleibt, rückt der Name, der Signifikant, in den Mittelpunkt und löst die Evokation klischeehafter Allgemeinplätze aus.

Gesteigert wird die Irritation dadurch, daß sich kein einheitliches Ziel, keine eindeutige Richtung der plakativ-phrasenhaften Erzählerkommentare erkennen läßt. Die Folge davon ist eine Umlenkung der Aufmerksamkeit von der historischen Dichtergestalt zum Erzähler-Ich, ein beständiges, Unruhe erzeugendes Oszillieren zwischen Erzähltem und Erzählvorgang. Indem sich der narrative Fokus andauernd verschiebt, durchkreuzt der Text selbst die aufgerufenen Stereotypen. Unvermittelt wechselt er das Register der Beschreibung und läßt das Bild vom schwermütigen Dichter plötzlich und unbegründet als Produkt einer theatralischen Selbstinszenierung Lenaus erscheinen: »Sein Hauptaus-

²⁷ »Ich wandre hin und stiere / In diese trübe Ruh, / Ich bin allein und friere, / Und hör' euch Raben zu«, lautet die dritte Strophe von Lenaus »Herbstlied« (Nikolaus Lenau: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 2: Neuere Gedichte und lyrische Nachlese. Hg. von Antal Mádl. Wien 1995, S. 129).

²⁸ WGW II, S. 44.

stattungsstück bestand in einem schwarzen, flatternden Pelerinenmantel, und Nummer zwei seiner Requisiten war ein Rinaldini-Schlapphut, ebenfalls tiefernst und rabenschwarz von Farbe.« Walsers Lenau-Porträt beabsichtigt offensichtlich nicht, ein in sich gerundetes Bild des Dichters zu entwerfen, sondern nimmt Lenau zum Anlaß dichterischer Imagination. Der Text entfaltet sich, indem er die konventionelle Vorstellung vom melancholischen Dichter assoziativ umspielt – und sich dabei vom festen Boden des faktisch Gesicherten abstößt: »Voll schwarzen Glanzes waren seine traurig-lieben Augen, mit denen er in die Welt schaute, als verzweifle er, oder als sehne er sich nach einer Verzweigung. Augenbrauen schwarz und Bart schwarz, falls er einen solchen hatte, was ich nicht geradezu behaupten möchte.«²⁹ Dieser Übergang in die selbstreferentielle Rede unterläuft demonstrativ die Fiktion historischer Authentizität.

Ich werfe einen vergleichenden Blick auf das zweite Lenau-Porträt, das 1927 in der »Prager Presse« erstmals veröffentlicht wurde. »Lenau II« weist die für Walsers Spätwerk typischen Merkmale auf. Während die frühen Texte thematisch und strukturell weitgehend geschlossen erscheinen, ist für die späten Dichterporträts ab der Berner Zeit ein formaler und inhaltlicher Kohärenzverlust bestimmend. Die Kausalität der Textgefüge lockert sich, der Zusammenhang löst sich auf. Obwohl in »Lenau II« solche Desintegrationstendenzen deutlich hervortreten, sind zugleich die Analogien zum frühen Text eklatant: Wieder dominiert die Vorstellung vom schwermütigen Dichter, wieder ranken sich um das Leitmotiv der Melancholie die Kommentare und Assoziationen des Erzählers. Der Grad der Vermitteltheit steigt nun allerdings noch an, und zugleich erscheint die Inkonsistenz des narrativen Diskurses gesteigert. So spricht der Erzähler bisweilen in der unpersönlichen Form und im Irrealis: »Falls man der Meinung sein darf, der Weltschmerz sei eine Kunst, so sieht man sich für berechtigt an, hervorzuheben, Lenau sei darin ein Meister gewesen.«³⁰ Die Irritationsmomente des früheren Lenau-Porträts begegnen hier in radikalierter Form wieder. Das zeigt sich vor allem in der noch stärker exponierten Rolle des Erzählers und der noch deutlicheren Dominanz der Diskursebene gegenüber der Ebene des Erzählten.

²⁹ WGW II, S. 44f.

³⁰ WGW X, S. 249–252, hier S. 250.

Der Text hebt an mit dem bemerkenswerten Satz: »Wenn ich sage, Lenau sei in Ungarn geboren worden, so sage ich vielleicht damit nichts so Neues, als wenn mir einfiele, glaubhaft machen zu wollen, er sei ein unfreiwilliger Humorist gewesen [...]«. ³¹ Dieser Texteingang präsentiert den porträtierten Dichter als Objekt eines Aussagevorgangs. Auf prononcierte Weise wird damit signalisiert, daß alles, was nachfolgend über Lenau mitgeteilt wird, aus zweiter Hand stammt. Verstärkt wird dieser Eindruck zudem durch die hypothetische Schreibweise (markiert durch die Konjunktion »wenn« und den Konjunktiv: »Wenn ich sage, Lenau sei...«). Die hypothetische Schreibweise betont nicht nur die Mittelbarkeit des Erzählens, sondern sie rückt das Erzählte als Setzung der narrativen Instanz vor Augen. Das ist eine Machtdemonstration des Erzählers, der damit seinen subjektiven Spielraum markiert und die Verbindlichkeit der biographischen Fakten demonstrativ in Frage stellt. Allerdings, und das gibt diesem Erzählanfang nochmals eine andere Wendung, greift hier der hypothetische Schreib- bzw. Sprechakt – »Wenn ich sage, Lenau sei in Ungarn geboren« – tatsächlich biographische Fakten auf: Lenau *ist* in Ungarn geboren. Deshalb signalisiert die hypothetische Ausdrucksweise in diesem Fall die Gleichwertigkeit von historischen Fakten und Erfundenem. Sie verweist auf das Vermögen des Erzählers, den Realitätsstatus des Erzählten beliebig zu vertauschen: Fakten den Rang von Fiktion zuzuweisen – und umgekehrt.

Ich fasse die Ergebnisse der Textanalyse zusammen, indem ich mich an den eingangs vorgestellten vier Referenzebenen des Dichterporträts orientiere:

Historische Referentialität: Die Referenz auf die historische Dichterpersönlichkeit erscheint in beiden Lenau-Porträts weitgehend aufgehoben. Die Texte präsentierten sich in auffälliger Faktenarmut. Weder bemühen sie sich um die Rekonstruktion des vergangenen Dichterlebens noch um seine literarische Vergegenwärtigung. Sie spielen mit literarischen Fakten und verwandeln den Dichter in eine literarische Spielfigur.

(Künstlerische) Selbstreferentialität: Der historischen Entreferentialisierung des porträtierten Dichters korrespondiert eine Form der Selbstreferentialität, die sich in irritierender Weise auf den Erzählerdiskurs

³¹ WGW X, S. 249.

konzentriert und den aktuellen Aussagevorgang wichtiger erscheinen läßt als den Aussageinhalt.

Intertextualität: Die Dominanz des Aussagevorgangs über den Aussageinhalt prägt die Form der intertextuellen Anspielungen. Zitate erscheinen in den Lenau-Porträts in angelegener und überformter Gestalt. Sie stehen im Sog eines trivialisierenden Diskurses, der die kategoriale Trennung zwischen dichterischem Werk und Biographie aufhebt.

Bezüge auf den außerliterarischen Dichterdiskurs: Die Lenau-Porträts verweisen nicht nur auf den außerliterarischen Diskurs über den Dichter, sondern gleichen sich ihm an. Sie imitieren eine verbreitete Rezeptionsweise, welche die dichterische Fiktion als autobiographisches Zeugnis liest. Und sie imitieren mit ihrem Zugleich von höchstem Dichterlob und fundamentaler Unkenntnis die Inadäquatheit und Unaufrichtigkeit im öffentlichen Umgang mit den Dichtern. Walser reproduziert das banalisierende Lenau-Verständnis, das einem breiten bildungsbürgerlichen Bedürfnis nach einfacher Faßlichkeit entgegenkommt und durch zeitgenössische Lesebücher, Anthologien und Kurzbiographien befördert wurde. Er konfrontiert seine Leser mit verbreiteten Rezeptionsmustern, die eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit und dem Werk des Künstlers gerade verhindern.³²

Die an den Lenau-Texten herausgearbeiteten Merkmale sollen im folgenden durch Belege aus anderen Dichterporträts untermauert und unter Berücksichtigung der Walser-Forschung systematisiert werden.

III Narrative Verfahren von Walsers Dichterporträts

Walsers Dichterporträts erhalten ihre Unverwechselbarkeit durch auffällige narrative Darstellungsverfahren, die den Forderungen der Textsorte ›Dichterporträt‹ zuwider laufen, indem sie den Erzählvorgang auf Kosten des Erzählten betonen. Das hat zur Folge, daß der Erzähler-Diskurs die historische Dichter-Individualität überwuchert statt sie zu profilieren. Durch verschiedene erzählerische Kunstgriffe verschiebt sich der Fokus von der faktualen Referenzebene, dem historischen Dichterleben, auf die Ebene der narrativen Vermittlung. Dies geschieht insbesondere

³² Stern (wie Anm. 19), bes. S. 72 u. 79.

durch drei Strategien, auf die ich jetzt näher eingehen möchte: 1. durch die Auswahl, die erzählerische Präsentation und die Gewichtung der Informationen über den Dichter, 2. durch die Kommentare, Reflexionen und Wertungen der narrativen Instanz, 3. durch die Akzentuierung des Darstellungsverfahrens.

1. Auswahl, Präsentation und Gewichtung biographischer Informationen:

Mit der Auswahl, der Präsentation und der Gewichtung biographischer Informationen unterminieren Walsers Porträts kalkuliert die an dieses Genre geknüpften Erwartungen. Durch die erzählerische Entwertung von lebensgeschichtlich wichtigen Ereignissen,³³ durch die Betonung von Nebensächlichem und die Auflösung von gewohnten Bedeutungszusammenhängen unterlaufen sie nicht allein die Verbindlichkeit literaturgeschichtlicher Fakten, sondern irritieren die Urteilsmaßstäbe des Lesers. Ein signifikantes Beispiel hierfür bilden die ersten Sätze des Gotthelf-Porträts, die den Leser mit immer neuen Abschweifungen konfrontieren und ihn beständig auf eine neue inhaltlich-thematische Fährte setzen:

Gelesen haben gewiß Schriftsteller, die sich durch ihre Schaffenskraft einen großen Namen machten, allerlei, wenn nicht viel. Autoren gab's, denen nur irgendein interessantes Bildchen zu Gesicht kommen brauchte, damit sie sich in einen Zustand des Hervorbringens von Gegenden und Gestalten versetzt sahen. Die Musik mag manchen schöpferisch Tätigen wohlthätig beeinflusst haben. Schiller las mit Vorliebe, falls ich mich nicht irre, Pariser-Geschichten, deren Inhalt er zu seinem Nutzen übersetzte. Hier spreche ich, wenn ich dies ohne Bedenken tun darf, von Gotthelfs *Erdbeerimareili* [...].³⁴

Eine weitere Irritationsstrategie bildet die Betonung von nebensächlichen Details, wie sie sich in den Lenau-Porträts findet: »Hie und da scheint er sich eine Portion rohen Schinkens gekauft zu haben, eine Speise, deren Dünngeschnittenheit er zweifelsohne hochschätzte.«³⁵ Auf der einen Seite

³³ Das Porträt von Sacher-Masoch bietet dafür ein bezeichnendes Beispiel, wenn es mit folgender Kurzfassung des Schriftstellerlebens anhebt: »Er kam in Galizien zur Welt, ging in jüngeren Jahren wohl zur Schule, bildete sich zum Schriftsteller aus, blieb als solcher nicht erfolglos, machte aber dafür seine Frau unglücklich« (WGW III, S. 396).

³⁴ Die Zofe, WGW XII, S. 403–405, hier S. 403.

³⁵ WGW X, S. 250.

verweigern Walsers Porträts dem Leser biographisches Grundwissen – »Wo er aber erzogen worden ist und wer ihm sein bißchen Bildung eingimpft hat, das wissen die Götter.« – auf der anderen Seite kaprizieren sie sich auf willkürlich ausgewählte oder erfundene Banalitäten: »Im Bereiche der Möglichkeit scheint zu liegen«, so wird von Büchner gesagt, »daß er sich gern etwa eine Apfelsine zu Munde führte [...]«. ³⁶ Das Bedeutungslose überwuchert das herkömmlich Bedeutende; das kulturell Anerkannte wird trivialisiert und das Triviale aufgewertet. Eine Auratisierung des Dichters wird durch solche Plattheiten brüsk unterbunden. Walsers Porträts unterwerfen anerkannte Künstlerfiguren der lustvollen Trivialisierung und setzen die gewohnten Maßstäbe und Kategorien des Dichterporträts durch ironische Relativierung außer Kraft.

Entscheidend trägt dazu die hypothetische Schreibweise bei, die bekannte Fakten in den Status des Irrealen zurücksetzt und ihnen damit den Anschein des Nicht-Verifizierten, des bloß Vermuteten zuweist: »Wie ich glaube behaupten zu können, bewohnte der Dichter, mit dem ich mich beschäftige, zeitweise Dresden [...]. Dichtete er dort das weltbekannte ›Käthchen von Heilbronn‹, sein populärstes Stück? Kann sein!« ³⁷ Umgekehrt werden Hypothesen und Vermutungen im Indikativ präsentiert, ³⁸ Allgemeinplätze oder Vorurteile als Ergebnisse mühevoller biographischer Recherche ausgegeben: »Auf Grund der Ermittlungen, die wir veranstalten zu sollen geglaubt haben, können wir sagen, daß dieser Poet eine verhältnismäßig mangelhafte, d. h. dürftige Erziehung genoß [...]«. ³⁹

Durch den derart willkürlichen Umgang mit dem Realitätsstatus und der Verbindlichkeit biographischer Fakten führen die Texte vor, daß sie keinen Anspruch auf literaturgeschichtlich-biographischen Informationsgehalt erheben. Was über Lenas Namen gesagt wird, nämlich daß er »nicht wie nach realem Leben, sondern wie nach einem Roman« ⁴⁰ klinge, ließe sich daher als Motto über sämtliche Dichterporträts Walsers setzen.

³⁶ Ein Dramatiker, WGW XI, S. 262–266, hier S. 263.

³⁷ Weiteres zu Kleist, WGW XI, S. 258–260, hier S. 258.

³⁸ Vgl. Stern (wie Anm. 19), S. 72.

³⁹ Poetenleben, WGW III, S. 120–130, hier S. 120.

⁴⁰ WGW II, S. 44.

2. Kommentare, Reflexionen und Wertungen der narrativen Instanz:

Eine unverwechselbare Eigenheit von Walsers Erzählern liegt darin, daß sie das Erzählte beständig mit abschweifenden Kommentaren und unangebrachten subjektiven Urteilen versehen: »Übrigens hielt ich diesen Autor für noch sehr jung. Daß er bereits sechzig ist, tut mir leid.«⁴¹ »Ich persönlich, das heißt: still für mich, stelle mir vor, daß Kotzebue entsetzlich gewesen ist.«⁴² »Was mich beinah an den Dichtergestalten ärgert, ist, daß sie Sommernächte zum Stubenhocken brauchten, statt daß sie sich in einen kühlen Garten gesetzt und ein Glas Bier zu sich genommen hätten [...].«⁴³ Nicht nur unangemessen, sondern geschmacklos wirkt der folgende Kommentar zum frühen Tod Büchners: »wenn der Gegenstand dieser Zeilen jäh an einer Krankheit verschied, so finde natürlich auch ich diese Art abzutreten hochromantisch.«⁴⁴ Immer wieder spricht der Erzähler demonstrativ über sich selbst, immer wieder drängt er dem Leser seine subjektiven Wertungen auf und immer wieder stellt er, was die biographischen Fakten anbelangt, seine Ignoranz zur Schau.⁴⁵

Walsers Porträts sind in hohem Maß selbstreflexiv. Überraschenderweise handelt es sich jedoch um *keine* Form von Selbstreflexivität, wie man sie im Zusammenhang mit dem Genre erwartet. Denn nicht das eigene künstlerische Selbstverständnis wird im beschriebenen Dichter gespiegelt, nicht das eigene poetologische Konzept vergleichender Prüfung unterzogen. Statt dessen etablieren die Texte eine Form der Selbstbezüglichkeit, die um den gegenwärtigen Erzählakt kreist. Der Fokus richtet sich auf den Erzähler, der das Dichterporträt auf Kosten des Porträtierten in eine Plattform der Selbstinszenierung verwandelt.

⁴¹ Diskussion, WGW X, S. 228–230, hier S. 228.

⁴² Kotzebue, WGW I, S. 326–327, hier S. 326.

⁴³ Ein Tag vergeht nach dem anderen. In: Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Hg. von Bernhard Echte u. Werner Morlang, Frankfurt a.M. 1985–2000 [zukünftig zitiert mit der Sigle BG], Bd. V, S. 350.

⁴⁴ Ein Dramatiker, WGW XI, S. 265.

⁴⁵ Demonstrative Unkenntnis ist häufiger anzutreffen: »Immer wollte ich mich schon über diesen großen Dichter [...] in einem Konversationslexikon orientieren, damit sich mir sein Lebensbild öffne« (Jean Paul, WGW IX, S. 362).

3. Die Akzentuierung des Darstellungsverfahrens:

Zahlreich sind die Erzählerkommentare, die sich auf den Erzählakt richten und selbstreflexiv das eigene Darstellungsverfahren thematisieren. So wird etwa das inhaltliche Abschweifungs- und Ablenkungsverfahren, das die Spätprosa bis zum vollständigen Kohärenzverlust steigert, in den Texten selbst kommentiert: »Nun wieder zurück zum Gegenstande vorliegenden Aufsatzes«,⁴⁶ ruft sich der Erzähler im späteren der beiden Lenau-Porträts zur Disziplin – um sich gleich im Anschluß wieder genüßlich in Nebensächlichkeiten zu ergehen. Walsers Erzähler sind unaufhörlich mit sich und ihrer Aufgabe beschäftigt.⁴⁷ Umständlich reflektieren sie ihre eigene Autorschaft und verstricken sich immer wieder in dem Versuch, mögliche Reaktionen der Leser einzukalkulieren: »Ich weiß nicht, ob ich nicht besser täte, einen Aufsatz ungeschrieben zu lassen, dessen Abfassung und Publikation vielleicht um seiner Gelungenheit willen bei den Verständnisvollen Aufsehen hervorrufen wird«,⁴⁸ beginnt das Porträt Gottfried Kellers. In dem Maß, in dem die Aufmerksamkeit auf die Ebene der narrativen Vermittlung und der sprachlichen Darstellung gelenkt wird, gerät der Bezug zur historischen Dichterfigur in Vergessenheit.

Daß die Erzählinstanz in reflektierender und kommentierender Funktion hervortritt, ist keine Seltenheit in biographischen Texten. Ungeöhnlich an Walsers Porträts allerdings ist, daß sie diese selbstreflexiven narrativen Strategien nicht in den Dienst biographischer Rekonstruktionsarbeit stellen, sondern sie um ihrer selbst willen in den Vordergrund rücken. Seine Dichterporträts weichen signifikant von den gewohnten

⁴⁶ Lenau II, WGW X, S. 251.

⁴⁷ Das Brentano-Porträt, das den Dichter szenisch vergegenwärtigt, läßt den Leser in desillusionierender Weise am Prozeß des dichterischen Illusionsaufbaus teilhaben: »Es ist schrecklich, welche Fehler bei begabten und selbst bei begabtesten Autoren oft vorkommen. Habt ihr nicht bemerkt, daß ich vergessen habe, dem Gitarrenspieler Brentano eine Gitarre in die Hand zu geben? Da verschwende ich viel Zeit mit Berichterstaten von schönen Schuhen, Beinkleidern, Fahrzeugen, Lustfahrten und vergesse dabei das Notwendigste und Stimmungsvollste: die musikalische Begleitung. Gott, man sollte meinen, ich hätte nicht mehr den Mut, weiterzufahren, aber jetzt, da mein Mann so vollständig ausgerüstet ist, besitze ich gerade so viel Keckheit, als nötig ist, um folgendes zu sagen: Die Geschichte fährt fort« (Brentano. Eine Phantasie. In: Robert Walser: Sämtliche Werke (wie Anm. 16), Bd. 15, S. 78).

⁴⁸ Gottfried Keller, BA IV, S. 228.

Gattungsmustern ab, weil sich in ihnen der Erzählerdiskurs eigengewichtig vor die historische Dichtergestalt schiebt. Damit vollziehen sie eine poetische Inbesitznahme: Faktisch Verbürgtes wird zum frei verfügbaren Spielmaterial in den Händen einer narrativen Instanz, die sich der historischen Realität *nicht* verpflichtet fühlt. Die Porträtierten werden zu erdichteten Dichtern; Stephan Kammer spricht mit Recht von »Dichter-Inszenierungen«. ⁴⁹ Indem Walsers Dichterporträts die Grenze zwischen biographischer Realität und dichterischer Imagination überspielen, weichen sie die Trennlinie zu seinem fiktionalen Werk auf. Zwischen den Dichterporträts und dem übrigen Prosawerk lassen sich denn auch keine signifikanten narrativen Differenzen ausmachen. ⁵⁰

IV Das Dichterporträt als maskierte Selbstgestaltung?

Wenn es keinen wesentlichen Unterschied macht, ob die präsentierten Figuren realen oder fiktiven Ursprungs sind, dann ist damit das Dichterporträt als eine eigene Textgruppe in Frage gestellt. Walsers Dichterporträts, so konstatiert denn auch der Walser-Herausgeber Jochen Greven, sind »nichts als je sie selbst, experimentierende Ein- und Ausfaltungen je eines anscheinend beliebigen Motivs«. ⁵¹ Aussagen des Autors scheinen das zu bestätigen. So setzte sich Walser gegen den Vorwurf, er habe Georg Büchner literarisch verunglimpft, in einem Brief an die Redaktion der »Frankfurter Zeitung« mit folgenden Worten zur Wehr:

[...] der vortreffliche Büchner wurde mir ganz einfach nur eine Art Modell, nur Halt, eine Imagination, woran ich mich vorübergehend festhielt. Da ich nur phantasierte, klavierspielte usw., so fiel für mich von Anfang jede Verpflichtung weg, Richtigkeiten, Zutreffendes auszusprechen [...]. ⁵²

⁴⁹ Stephan Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen 2003, S. 30.

⁵⁰ So finden sich beispielsweise in dem Roman »Jakob von Gunten« zahlreiche Porträts fiktiver Figuren, die analogen textstrukturierenden Mustern folgen und in analoger Weise das eigene Darstellungsverfahren thematisieren.

⁵¹ Greven: *Erdichtete Dichter* (wie Anm. 4), S. 36.

⁵² Brief vom 22. Mai 1927 an die Redaktion der FAZ. In: Robert Walser: *Das Gesamtwerk*. Hg. von Jochen Greven. Genf 1968, Bd. 9, S. 472.

Walser beansprucht für sich das Recht der »poetische[n] Zwanglosigkeit«⁵³; mit Nachdruck weist er die Forderung nach Faktentreue von sich:

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.⁵⁴

Diese Selbstaussage bestätigt den Befund der vorangegangenen Textanalyse. Sie unterstreicht, daß Walser ganz bewußt die Forderungen des biographischen Genres unterließ, indem er die Dichtergestalt zur dichterischen Improvisation nutzte. Die Deutungsprobleme allerdings sind mit seiner Erklärung nicht gelöst. Wenn Walser die Forderung nach Realitätstreue als inadäquat zurückweist, dann stellt sich die Frage, weshalb er überhaupt auf historisch verbürgte Persönlichkeiten referiert. Weshalb nimmt er es auf sich, gegen feste Vorstellungen, gegen das Wissen und die Erwartungen anzuschreiben, die sich an die jeweiligen Dichter knüpfen?

Die Forschung hält dafür keine restlos befriedigende Erklärung bereit. Die Interpreten tendieren dazu, die Dichterporträts der fiktionalen Prosa zuzuschlagen und sie gleich dem gesamten literarischen Werk Walsers als monologisch grundierte Rollenprosa zu behandeln. Als Rollenprosa lassen sich seine Texte insofern klassifizieren, als sie mit einer Vielzahl von Figurenstimmen operieren und die narrativen Instanzen jeweils aus verschiedenen Rollen heraus sprechen. Zugleich aber besitzen sie monologischen Charakter, weil hinter allen Rollen die Unverwechselbarkeit und Subjektivität *einer* Erzählstimme herauszuhören ist, weil ein »monologische[s] Grundverhalten des Erzählers«⁵⁵ sichtbar wird, hinter dem sich, so die verbreitete Ansicht, des Autors eigene monomanische Fixierung auf das Ich verbirgt.⁵⁶ Überträgt man diese Argumentation

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Karl Joachim Wilhelm (Jochen) Greven: Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen. Köln 1960, S. 23.

⁵⁶ So betrifft nach Siegrist der Wechsel der Perspektiven und Rollen nur die Oberfläche des Erzählten und »stellt ein bloßes Kokettieren dar, das die absolute Subjektivität zu umspielen sucht« (Christoph Siegrist: Robert Walsers kleine Prosadichtungen. In: Katharina

auf das Genre des Dichterporträts, dann erscheinen die aufgerufenen Dichter als bloße Larven, die sich der Autor zur Tarnung seiner narzißtischen Ich-Fixierung überstreift.

Diese These hat sich in der Forschung durchgesetzt. Walser, so lautet die vorherrschende Einschätzung, schreibt den Dichterbildern das eigene Selbstbild ein. Von »maskierter Selbstgestaltung«⁵⁷ ist die Rede, die aufgerufenen Dichter werden als »brüderliche Spiegelbilder«⁵⁸ des Autors apostrophiert. Immer wieder betont die wissenschaftliche Literatur das Moment der Identifikation, wobei allerdings die Gewichtung durchaus verschieden ausfällt: »der Porträtist und der Porträtierte sind identisch«,⁵⁹ pointiert Walter Keutel, während Hans Dieter Zimmermann vorsichtiger formuliert: »Er wählte die, die ihm nahe waren«.⁶⁰ Teilweise geht die Forschung also von einer vollständigen identifikatorischen Tilgung der Andersartigkeit aus, teilweise davon, daß real vorhandene identifikatorische Momente die Auswahl der porträtierten Dichter gesteuert haben, wobei zu Recht Walsers Interesse an kranken und gesellschaftlich desintegrierten Künstlern hervorgehoben wird.⁶¹

Von einer ausschließlichen Fixierung auf den Typus des leidenden und verkannten Dichters läßt sich allerdings nicht sprechen. Zwar fanden verstärkt unglückliche und tragisch scheiternde Dichter Walsers Aufmerksamkeit, darüber sollte aber nicht in Vergessenheit geraten, daß er neben Hölderlin, Lenz, Kleist und Lenau auch Autoren wie Stifter, Keller und Goethe mit Porträts bedachte.⁶² Vor allem steht die ironische,

Kerr: Über Robert Walser. Frankfurt a. M. 1978, Bd. 2, S. 125–147, hier S. 129). Vgl. auch Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993, S. 29.

⁵⁷ Zu diesem Schluß gelangt Jochen Greven bei seiner Interpretation der Brentano-Porträts; er beschreibt den Text als »eine Art Rollenspiel: Walser wirft sich ein historisches Kostüm um« (Greven: Erdichtete Dichter [wie Anm. 4], S. 42).

⁵⁸ Böschstein (wie Anm. 8), S. 289.

⁵⁹ Keutel (wie Anm. 8), S. 41.

⁶⁰ Zimmermann (wie Anm. 9), S. 145.

⁶¹ So v. a. Zimmermann, der die Porträts als Auseinandersetzung Walsers mit einer gesellschaftlichen Pathologisierung des Künstlers interpretiert (Zimmermann [wie Anm. 9], bes. S. 145).

⁶² Auch Böschstein und Keutel verweisen auf die Dominanz des Pathologischen in Walsers Porträts, übersehen aber die Gegenbeispiele nicht. Sie vertreten die These, daß Walser einen unterschiedlichen Zugang zu den jeweiligen Künstlern suche: Biographisches interessiere ihn nur bei »kranken« Künstlern, hingegen gelte seine Aufmerksamkeit im Fall der

Distanz erzeugende Erzählhaltung in einem unaufgelösten Widerspruch zu der in der Forschung dominierenden Identifikations-These, die von einer Verschmelzung von Autor und erdichtetem Dichter ausgeht. So ist nicht Identifikation allein, sondern ein paradoxes Zugleich von Identifikation und Distanzierung, von Aneignung und Abstoßung verantwortlich für die unverwechselbare Exzentrizität von Walsers Dichterporträts, für den irritierenden Eindruck der Konturlosigkeit seiner erdichteten Dichter.

Durch die stark ausgeprägte narrative Bipolarität, die Aufspaltung in Beschreibenden und Beschriebenen, erhält die Irritation eine doppelte Richtung: Sie erstreckt sich auf den Dichter, den beschriebenen Anderen, der in Walsers Porträts *kein* klares Profil erhält. Und sie erstreckt sich im gleichen Maß auf den narrativen Gegenpol, das erzählende Ich, das seiner (zumeist) exponierten Position zum Trotz ebenfalls unkonturiert und ungreifbar bleibt. Denn zwar zeichnen sich Walsers narrative Instanzen durch ihren arabeskenhaften Erzählstil und ihre alles durchdringende, alles relativierende Haltung aus, ein individueller Kern läßt sich darin jedoch nicht erkennen. Vielmehr verflüchtigt sich im Sprechen über die Dichtergestalt nicht allein deren historisch-reale Existenz, sondern auch das sprechende Ich. Beschreibender und Beschriebener bleiben dem Leser gleichermaßen entzogen.

Mit Vorsicht sollte man deshalb den Begriff der ›Maskierung‹ gebrauchen, der sich in der Forschung eingebürgert hat und der auf der Vorstellung beruht, Walsers Dichterporträts dienen dem Autor als Masken der Selbstaussprache.⁶³ Zweifellos sind Walsers Dichterporträts stark autobiographisch gefärbt. Das Eigentümliche dieser Texte liegt aber darin, daß sich hinter der vermeintlichen ›Dichtermaske‹ keine deutlich konturierte Subjektivität abzeichnet. Das macht eine Unterscheidbarkeit von (autobiographischem) Ich und Maskierung unmöglich. Durch

›gesunden‹ allein deren Werk (Böschstein [wie Anm. 8], S. 288; Keutel [wie Anm. 9], S. 50). Auch diese Unterscheidung gilt nicht für alle Porträts. In »Etwas über Goethe« beispielsweise spielt Goethes Werk nur eine untergeordnete Rolle. Zu Recht betonte Greven, daß Walsers Porträts sich in ihrer Vielgestaltigkeit derartigen Rubrizierungsversuchen entziehen (vgl. Greven: Erdichtete Dichter [wie Anm. 4], S. 61).

⁶³ So schreibt etwa Martin Stern: »In immer wieder anderen Masken [...] bewegt sich das Walsersche Ich durch die Welt der modernen Eindrücke und Erfahrungen« (Stern [wie Anm. 19], S. 71).

die fikionalisierende Aneignung und Überformung des Dichterlebens lösen Walsers Porträts die Grenzen zwischen historischem Dichter und Erzähler-Ich zwar auf, das Resultat ist jedoch keine restlose identifikatorische Verschmelzung, vielmehr beziehen die Texte aus dem beständigen Alternieren von Aneignung und Abstoßung ihre entscheidenden Impulse. Der häufige und unberechenbare Wechsel von Identifikation und Distanzierung verunsichert den Leser sowohl in seiner Haltung zum aufgerufenen Dichter als auch in seiner Einschätzung der erzählenden Instanz.

V Walsers Porträts und der zeitgenössische Diskurs über die Dichter

Der Erzählerdiskurs trägt zu dieser Verunsicherung in entscheidender Weise bei. Die Untersuchung der Lenau-Porträts hat gezeigt, daß Walser das Bild des Porträtierten »als Mosaik aus formelhaften und nichtssagenden Klischees«⁶⁴ zusammensetzt, die er aus dem öffentlichen Diskurs aufgreift. Dem entspricht eine eigentümliche Form von Intertextualität, wie sie ebenfalls in der Analyse der Lenau-Porträts zutage getreten ist: Walser übernimmt einzelne Leitmotive aus den Werken der Dichter,⁶⁵ um das Zitierte dann in einer Art von »Recycling-Verfahren«⁶⁶ dem ironisch-relativierenden Gestus seines Erzählers zu unterwerfen. Derart tritt das dichterische Werk der porträtierten Autoren lediglich in einer Schwundform in Erscheinung, es wird verkürzt auf versatzstückhafte, plakativ verwendete Bildungszitate.⁶⁷

Walsers Porträts, die auch inhaltlich um Fragen nach gesellschaftlicher Akzeptanz, künstlerischer Anerkennung und Nachwirkung kreisen, richten den Fokus damit auf die öffentliche Rezeption der Dichter. Sie schaffen Aufmerksamkeit für den zweifelhaften Charakter der Maßstäbe,

⁶⁴ Böschenstein (wie Anm. 8), S. 286.

⁶⁵ Böschenstein hat das für die Brentano-Porträts gezeigt (Böschenstein [wie Anm. 8], S. 288).

⁶⁶ »Im übrigen ist er ein wenig krank«, Evans (wie Anm. 8), S. 108.

⁶⁷ Vgl. Thomas Horst: Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walsers. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Robert Walser und die moderne Poetik. Frankfurt a.M. 1999, S. 66–82.

welche die Haltung gegenüber Kunst und Künstler bestimmen: »Immerhin machte er sich berühmt, diesem Umstand entstammen diese Zeilen«. ⁶⁸ Weniger den Dichterpersönlichkeiten als vielmehr den fragwürdigen Gründen ihrer öffentlichen Anerkennung gilt das Interesse der Porträts. Insbesondere die Legendenbildung um den Dichtertod ⁶⁹ wird zur Zielscheibe der Ironie: »Die Jugend ist von diesem Dichter deshalb tief gerührt, weil er jung starb«, ⁷⁰ heißt es über Georg Büchners Nachwirkung. »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«. ⁷¹

Man tut Walser unrecht, wenn man hierin Despektierlichkeiten gegenüber den Dichtern erkennen will. Vielmehr deckt er mit solchen Formulierungen den unterschwelligem Zynismus im öffentlichen Umgang mit den historischen Dichtergestalten auf: Eine krisenhafte Biographie, früher Tod und Wahnsinn, das sind rezeptionslenkende Momente, welche den bürgerlichen Erwartungen an die gegenbürgerliche Künstlerexistenz entsprechen und das Interesse an den Dichtern steigern. Zu Recht wies Thomas Horst darauf hin, daß der öffentliche Diskurs die (historischen) Dichterfiguren vornehmlich mit den narrativen Strategien der Trivilliteratur beschreibt. ⁷² Genau das führen Walsers Texte vor. Indem sie das Bild der Dichter durch die Reproduktion von Fremdbestimmungen, Zuschreibungen und Klischees konstruieren, ⁷³ vermitteln sie keinen authentischen Zugang zur Künstlerpersönlichkeit, sondern porträtieren, zugespitzt formuliert, anstelle des Dichters das zeitgenös-

⁶⁸ Sacher-Masoch, *WGW III*, S. 396–398, hier S. 398.

⁶⁹ Vgl. Utz: *Tanz auf den Rädern* (wie Anm. 2), S. 235.

⁷⁰ Ein Dramatiker, *WGW XI*, S. 265.

⁷¹ Geburtstagsprosastück, *WGW X*, S. 241.

⁷² Die Dichtergestalten, so formuliert Horst, »sind selbst signifikante Gestalten des Diskurses der bürgerlichen Halbbildung« (Horst [wie Anm. 67], S. 80). Zur Thematisierung und Reproduktion von Mustern der Trivilliteratur in Walsers Werk vgl. grundsätzlich Andrea Hübner: *Ei', welcher Unsinn liegt im Sinn?* Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur. Tübingen 1995, bes. S. 111–127.

⁷³ Greven hat am Beispiel der Skizze »Brentano. Eine Phantasie« betont, wie Walser die Szenerie mit den Versatzstücken des »typisch Romantischen« ausschmückt: »sehnsuchtsvolle Lieder, schwelgende Gefühle, spontanes Liebesglück zwischen Unbekannten, dazu eine passende träumerische Naturkulisse« (Greven: *Erdichtete Dichter* [wie Anm. 4], S. 67).

sische Dichterbild.⁷⁴ Deshalb richtet sich ihr subversives Potential nicht auf die Dichter und deren literarisches Werk, sondern vielmehr auf die Rolle, die ihnen im kulturellen Rezeptions- und Traditionsprozeß zufällt. Walsers Texte spiegeln sowohl die feuilletonistische Verflachung als auch (wie Peter Utz anhand der Kleist-Texte eindrucksvoll nachwies⁷⁵) die ideologischen Überformungen der Dichtergestalten am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts. Indem die Texte unterschiedliche Diskurse aufgreifen und zusammenführen, setzen sie das Dichterporträt in seiner Funktion der kulturellen oder gesellschaftlich-politischen Selbstverständigung außer Kraft. Statt den bildungsbürgerlichen Dichterkanon zu stützen, lösen sie alle kulturellen Verbindlichkeiten im subversiven Spiel auf.

Damit reagiert Walser nicht nur auf das problematisch gewordene Verhältnis der Gegenwart zur literarischen Tradition, sondern zugleich auch auf die prekäre Position des Schriftstellers. Am Beginn des 20. Jahrhunderts war der öffentlich-gesellschaftliche Status des Dichters durch eine symptomatische Gegenläufigkeit bestimmt: Der zunehmenden Marginalisierung des Dichters⁷⁶ standen kompensatorische Aufwertungs- und Stilisierungsbestrebungen entgegen. Beispielhaft hierfür ist der elitäre Dichterkult des George-Kreises. Sieht man sich Friedrich Gundolfs Schriften genauer an, dann fällt auf, daß die zeitkritischen Impulse, die seinen Dichter-Heroisierungen zugrunde liegen, eine vergleichbare Stoßrichtung besitzen wie Walsers parodistische Überspitzungen. Auch Gundolf prangert die unangemessene Trivialität des öffentlichen Diskurses an. Das gilt für die Kritik am bildungsbürgerlichen Schablonendenken, das die großen Dichter der Vergangenheit mit »Etiketten«⁷⁷ versieht, für

⁷⁴ Zu Recht weisen Nörtemann und Scholvin darauf hin, daß Walsers Dichterporträts nur in ihrem literaturgeschichtlichen Kontext angemessen zu verstehen sind. Walser reagiert mit seinen Texten auf eine Flut zeitgenössischer Biographien und Porträtskizzen von zumeist milderer literarischer Qualität (Nörtemann/Scholvin [wie Anm. 8], S. 31).

⁷⁵ Vgl. Utz: *Tanz auf den Rädern* (wie Anm. 2), S. 192–242.

⁷⁶ Die Industrielle Revolution im 19. Jahrhundert läutete den öffentlichen Bedeutungswand des Dichters ein. Er verlor seine gesellschaftliche Leitfunktion an die Repräsentanten des technischen Fortschritts und erfuhr seine Exterritorialisierung zur närrisch-kauzigen Randfigur (vgl. Olaf Hildebrand (Hg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln 2003, Einleitung: S. 8).

⁷⁷ Friedrich Gundolf: *Hölderlins Archipelagus* [1911]. In: Ders.: *Dichter und Helden*. Heidelberg 1921, S. 5–22, hier S. 5.

die Skepsis gegenüber der Angemessenheit von öffentlichem Ruhm (»bei den geschwätzigten Kommunikationen heute schwerer zu meiden als zu erreichen«⁷⁸) und für den Befund,

daß literarische Begriffe und Bedürfnisse auch in den ungeistigsten Schichten wirksam sind, daß auf Bildung Anspruch macht auch wer keine hat, daß es deutsche ›Klassiker‹ gibt und Zitate berühmter Verse auch an weltfernen Stammtischen gebräuchlich und Redeschmuck von Handlungsgehilfen geworden sind.⁷⁹

Gundolf zieht aus seinem Befund allerdings ganz andere Konsequenzen als Walser: »Den Entwertungsversuchen der ›allgemeinen Bildung‹«, so argumentiert Gundolf, »widersteht noch am ehesten die Macht der berühmten Autoren und Künstler«.⁸⁰ Hier liegt die Triebfeder von Gundolfs hagiographischen Arbeiten. Er betrachtet die großen Dichter der Vergangenheit als überhistorische Leitbilder, aus denen sich für die Gegenwart Orientierungsfunktion gewinnen läßt.⁸¹ Größer könnte der Gegensatz zu Walsers Umgang mit den Dichterfiguren kaum sein: Während Gundolf überzeitliche Werte beschwört, löst Walser alle Verbindlichkeiten im ironischen Spiel auf. Während Gundolf selektiv vorgeht und sich in seinen Arbeiten auf einige wenige Dichtergrößen konzentriert, nimmt Walser eine relativierende Vielfalt von Dichterfiguren ins Visier. Und während Gundolf auf die Offenlegung einer »Wahrheit« zielt, als deren »flache[n] und starre[n] Niederschlag«⁸² er die in Trivialität erstarrten zeitgenössischen Dichterbilder begreift, sorgen Walsers Porträts durch ihr Spiel mit Fiktion und Realität dafür, daß die Kategorie des ›Wahren‹ ganz aus dem Blickfeld entschwindet.

Die Gegenüberstellung läßt Walsers Dichterporträts als entheroisierenden Gegenentwurf zu dem »Projekt einer ästhetisch-heroischen

⁷⁸ Friedrich Gundolf: Dichter und Helden [1912]. In: Ders.: Dichter und Helden, S. 23–58, hier S. 29.

⁷⁹ Friedrich Gundolf: Zu Schillers Gedenktag [1905]. In: Ders.: Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte. Hg. Victor A. Schmitz u. Fritz Martini. Heidelberg 1980, S. 38–47, hier S. 38.

⁸⁰ Gundolf: Dichter und Helden (wie Anm. 78), S. 47.

⁸¹ In einem wiederbelebten Dichterkult liegt für Gundolf der Ausweg aus der Misere der Gegenwart: »Die Vorbilder sind Gesetz und Anwendung zugleich. Ihr Tun und Wirken ist Kult, ihr Leben und Wesen ist Mythos« (Gundolf [wie Anm. 78], S. 29).

⁸² Gundolf: Hölderlins Archipelagus (wie Anm. 77), S. 5.

Lebensform«⁸³ erscheinen, das der George-Kreis verfolgte. »Große Menschen als Genußmittel verwenden ist ärger als alle Großheit leugnen«,⁸⁴ mit diesen Worten kritisiert Gundolf in »Dichter und Helden« einen Umgang mit den großen Dichtern der Vergangenheit, der diese auf ihren ästhetischen Reiz reduziert. Ebenso sentenzhaft und programmatisch formuliert Walser in seinem Hölderlin-Porträt: »Könnte: Auf-Größe-Verzichten nicht auch Größe sein?«⁸⁵ Wenn Friedrich Gundolf seinen Zeitgenossen den nivellierenden Drang zur ›Vermenschlichung‹ von historischer Größe zum Vorwurf macht,⁸⁶ setzt Walser die Vermenschlichung historischer Größe gezielt als relativierende Strategie ein. Seine lustvollen Banalisierungen rauben jeder Form von Dichterkult die Basis. Sie zerstören den Mythos vom individuellen Schöpfungsakt, indem sie lapidar über den künstlerischen Schaffensprozeß hinweggehen.⁸⁷ Der Vorstellung von den Dichtern als ›Geistesheroen‹ setzt Walser mit seinen in den alltäglichen ökonomischen und sozialen Niederungen der Schriftstellerexistenz gefangenen »Helden der Feder« banalisierte Zerrbilder entgegen.⁸⁸

⁸³ Rainer Kolk: *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890–1945.* Tübingen 1998, S. 9.

⁸⁴ Gundolf: *Dichter und Helden* (wie Anm. 78), S. 27.

⁸⁵ Es ist Diotima, die diese Frage in Walsers Text an Hölderlin richtet. *WGW III*, S. 119.

⁸⁶ »Ehrfurcht vor Größe ist die Ausweitung, die Erhebung unsres Ichs, und es gibt kein verdächtigeres Zeichen für Minderwertigkeit als das Bedürfnis, den großen Mann ›menschlich näher zu bringen‹: d. h. die eigene Armut im Reichtum wiederzufinden« (Gundolf [wie Anm. 78], S. 48).

⁸⁷ Das zeigt sich etwa, wenn Walser die Entstehungssituation von Goethes Gedicht »Auf dem See« ausgestaltet: »Mit Freuden ließ er sich auf den See hinausrudern, fand in einem flüchtig hinskizzierten Liebesliedchen Ausdrücke des Glücks, die dem Schaukeln auf zarten, blauen Wellen glichen. Er wunderte sich über sich selbst, gefiel sich aber so und meinte, vieles, vieles, viel Gutes, Längstsehnstes sei unmerklich, wie ein Traum, in Erfüllung gegangen. Er hätte ein Kätzchen oder Hündchen bei sich haben mögen, um es zu streicheln, oder lieber gleich ein Mädchen« (Etwas über Goethe, *WGW IX*, S. 123f.).

⁸⁸ Das läßt sich auch an den unterschiedlichen Hölderlin-Bildern erkennen, die Gundolf und Walser entwerfen. Für Gundolf zeigt sich an Hölderlin »die Tragik des Sehers in einer entgötterten Zeit«: »Daß Hölderlin trotz seiner Einsamkeit sein hellenisches Ideal durchhielt, ohne Kompromiß und ohne böse oder stumpfe Verzweiflung, mutig und seelig trotz der Verbannung aus seiner inneren Heimat, glühend inmitten des Frosts und der Oede, königlich und heilig trotz der deutschen Hauslehrer-misère: das macht ihn zu einem unsrer heroischen Menschen« (Gundolf [wie Anm. 78], S. 20). Walsers Hölderlin hingegen scheitert an der bürgerlichen Enge des Frankfurter Hauslehrer-Daseins: »Geboren, um in Träumen und

Schluß

»Das Bild des Dichters ist der Roman des Lesers«, so lautet der Titel eines 1994 veröffentlichten Essays von Wilhelm Genazino, der einem Umlenken des Blicks vom literarischen Werk zum Autor nachspürt – einem Umlenken, das dem Bedürfnis breiter Leserkreise nach einem leicht faßbaren, den eigenen Rezeptionsmustern gemäß zurechtgeschnittenen Bild der Künstlerpersönlichkeit Rechnung trägt. Dieses Bedürfnis wird von Walser ironisiert. Seine Texte nehmen eine Form des Umgangs mit Literatur aufs Korn, die ihren Zugang über die Persönlichkeit des Dichters sucht, und entlarven damit den verbreiteten Hang zur biographischen Reduktion der Dichtung.⁸⁹

Damit kämpfte Walser an mehreren Fronten zugleich; ihm war jeglicher Künstlerkult suspekt, sowohl die politisch vereinnahmende, ideologisierende und heroisierende Dichterverehrung als auch die dichterische Selbststauratisierung in den Künstlerzirkeln zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁹⁰ So ironisierte er einerseits den trivialisierenden bildungsbürgerlichen Diskurs, andererseits unterwanderte er die gegenläufigen Tendenzen zur Stilisierung und Mythisierung der Dichterexistenz. Seine Texte zeugen sowohl von der Abwehr einer bildungsbürgerlichen Vereinnahmung als auch von der Aversion gegenüber einem neuen (kompensatorischen) Kult des Individuums. Anstelle von Monumenten individueller Größe liefert Walser Miniaturen, in denen er die Konturen des Individuellen gezielt verwischt.

Einbildungen zu schweifen und am Halse der Natur zu hängen, Tage und Nächte unter treuherzigen, dichtbelaubten Bäumen mit beseligendem Dichten hinzubringen [...] – trat er jetzt in wohlhabenden Privathauses säuberliche, bürgerliche Enge und übernahm die für seine aufbäumenden Kräfte fürchterliche Verpflichtung, sich honett, gescheit und manierlich aufzuführen. [...] Da, da zerbrach, zerriß er, und war von da an ein armer, beklagenswerter Kranker« (Hölderlin, *WGW III*, S. 116f.).

⁸⁹ Greven sieht in Walsers Texten »parodistische Reaktionen« auf die vielen Werke des biographischen Genres (Greven: *Erdichtete Dichter* [wie Anm. 4], S. 62).

⁹⁰ Auf einer Abendgesellschaft soll er sich an Hugo von Hofmannsthal mit der Frage gewandt haben: »Können Sie nicht ein wenig vergessen, berühmt zu sein?« (Gedächtnisprotokoll von Carl Seelig über einen Besuch bei Fega Frisch, 23.10.1944; RWA; zit. nach Bernhard Echte: Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage. In: Bernhard Echte u. Andreas Meier (Hg.): *Die Brüder Karl und Robert Walser*. Stäfa 1990, S. 150–203, hier S. 202, Anm. 224).

Seine Porträts greifen die konventionellen Diskurse über die Dichter auf und kombinieren sie miteinander, um sie in die ironische Zersetzung einmünden zu lassen. Auf spielerische Weise demontieren sie die Klischees und Stereotypen der zeitgenössischen Dichterbilder und führen zugleich vor Augen, daß die vergangenen Dichterfiguren als Identifikations- und Orientierungsmuster für die Gegenwart untauglich sind, da sie sich von ihren ideologischen Umstellungen nicht befreien lassen. Zwar reflektiert Walsers Rückwendung auf vergangene Dichterfiguren die Identitätsproblematik des modernen Schriftstellers, seine Texte aber zeigen, daß auch die historische Künstlerpersönlichkeit in der Gegenwart von Legenden und Klischees umstellt ist.⁹¹ Anders als im George-Kreis wird das schöpferische Individuum von Walser gerade nicht als überhistorisch gültiges Muster beschworen, sondern im Gegenteil lassen seine Texte erahnen, daß auch diese vermeintlichen Leitbilder der künstlerischen Individualität unwiederbringlich verloren sind.

Indem Walsers Porträts, statt ein gerundetes Dichterbild zu zeichnen, eine heterogene und unpersönliche Stimmenvielfalt zu Wort kommen lassen, unterbinden sie den (illusionären) Eindruck einer Annäherung an die Individualität des Dichters. Dennoch bleibt die historisch verbürgte Dichterpersönlichkeit auf paradoxe Weise als Leerstelle präsent. Denn in ihrem geschwätzigem Interesse für Nebensächlichkeiten und Banalitäten verweisen die Texte auf ein Ausgespartes; sie bewahren in der Negation die nicht-ausgesprochene und nicht-aussprechbare individuelle Künstlerpersönlichkeit. Walsers Dichterporträts – darin liegt ihr eigentümlicher Reiz – liefern Enthüllungen, die den Dichter verbergen und seine Individualität unangetastet lassen.

⁹¹ Ganz ähnlich hat Peter Utz Walsers Kleist-Texte als paradoxe Reaktionen auf eine öffentliche Kleist-Verehrung beschrieben, die den Zugang zum Dichter verstellt (Utz: Tanz auf den Rädern [wie Anm. 2], bes. S. 193f.).