

RAHEL VILLINGER

NATUR SCHREIBEN
ROBERT WALSERS BUCH *SEELAND*

*Prosa ist die eigentliche Natur der Modernen*¹

Abstracts:

Der Aufsatz untersucht den ab 1917 beginnenden intensiven mehrschichtigen Überarbeitungsprozess der sechs Prosastücke, die 1920 in *Seeland* in Buchform erscheinen. Leitende Frage der Analyse ist, wie sich die Arbeit an dem Buch zu der von Walser immer wieder mit Vehemenz betonten Verbundenheit und Zusammengehörigkeit der *Seeland*-Texte verhält, die in der Forschung bislang als werkpolitisch motivierte Scheinargumentation abgetan wurde. Was steht hinter Walsers Behauptung, *Seeland* sei als »zusammenhängendes [...] Gewächse, als ein Ganzes und Gleiches« aufzufassen? Diese Aussage ist, so die These, mit Blick auf Walsers Neuverhandlung und Umwertung klassisch-romantischer Konzeptionen einer intrinsischen Beziehung von Kunst und Natur zu lesen. Die *Seeland*-Stücke verbindet eine durchgängige Doppelung der Referenz von dargestellten ästhetischen Rezeptions- und Produktionsprozessen: Die Texte beschreiben einerseits quasi-phänomenologisch im Durchwandern gebildete Wahrnehmungen der Gegend ihrer Entstehung (die Seenlandschaft um Biel), andererseits und zugleich aber auch die ästhetischen Rezeptions- und Neuproduktionsprozesse einer selbstverfassten *Textgattungslandschaft* sowie die »Erdarbeit« (Walser) an literatur- und kunstgeschichtlich tradierten Wort-, Bild- und Werknaturen, die selbst bereits formpoetische Beziehungen von Kunst und Natur verhandeln. Mit dem Anspruch, »naturhaft«, »naturwahr« und »naturreich« zu schreiben, reflektiert Walser in *Seeland* ebenso die Aporien einer sprachlichen Mimesis äußerer Landschaft, die Paradoxien eines intendierten Intentionlos-Werdens des Schreibens sowie die Schwierigkeiten eines Anschlusses an klassisch-romantische Naturpoetologien.

The essay explores the intensive process of re-writing of six prose pieces prior to their final collective publication in Robert Walser's book *Seeland* (1920 [1919]). It is argued that the techniques of this writing practice mirror a poetics and rhetoric of an intrinsic aesthetic relation between nature and art, which Walser adapts from eighteenth century aesthetics and Romanticism and reinvents in his own and unique manner.

1 Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, 35 Bde., München u. a.: Thomas, Bd. I, 1 (1967): Über das Studium der griechischen Poesie, S. 257.

I. Einleitung

Seeland (1920; Impressum 1919) gilt als das »unbekannteste« der Bücher Robert Walsers.² Unabhängig von den komplexeren Gründen für seine Erfolglosigkeit zu Lebzeiten des Autors³ rührt die relative Unbekanntheit eines Werks, das die maßgeblichen längeren Prosatexte der Bieler Zeit versammelt, heute wahrscheinlich vor allem daher, dass *Seeland* kaum je als Buch wahrgenommen und erforscht worden ist. Man kennt darin enthaltene Stücke wie »Der Spaziergang« oder »Leben eines Malers«, nicht aber ihren kontextuellen Zusammenhang in einer Publikation, die Walser in Briefen an verschiedene Verlage während der ab 1917 beginnenden Arbeit am *Seeland*-Manuskript mit Vehemenz als Einheit beschrieben hat. Wenn der Autor am 17. April 1917 mitteilt, sein neu geplantes Prosabuch sei als »Ganzes und Gleiches, oder als ein in sieben Abteilungen bestehendes Einziges, Vereinigtes, Verbundenes« zu betrachten,⁴ so wurden diese und ähnliche Aussagen, sofern sie überhaupt bekannt waren, retrospektiv als notgeborene Behauptungen vom Tisch gewischt. *Seeland* firmierte noch bis vor Kurzem als mehr oder weniger pragmatisch motivierter Wiederabdruck zuvor einzeln publizierter Prosastücke und gilt weiterhin als »Sammlung«⁵ mehr denn als irgendwie substantiell zusammenhängendes und eigenförmiges Werk. Während im Zuge der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* (KWA) jüngst zumindest die weitreichenden Differenzen zwischen den ursprünglichen Zeitschriftenfassungen und der jeweiligen Buchfassung der *Seeland*-Stücke in den Blick geraten sind, hat man auch diese Revisionen

- 2 Jochen Greven bezeichnete *Seeland* im Nachwort der Suhrkamp-Ausgabe als das »unbekannteste« aller Bücher Walsers. Vgl. Greven, »Nachwort des Herausgebers«, in: Robert Walser, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben* (= SW), hg. von Jochen Greven, 20 Bde., Frankfurt a. M. u. a. 1985–1986, Bd. VII, S. 209–215, hier S. 215. Das Urteil Grevens kann noch im Jahr 2018 bestätigt werden. Vgl. Jörg Kreienbrock in: »*Seeland* (1920; Impressum 1919)«, in: Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Lucas Marco Gisi, Stuttgart 2018, S. 163–166, hier S. 163.
- 3 *Seeland* erschien 1920 in minimaler Auflage von nur 600 Exemplaren und als teurer Luxusdruck illustriert mit Landschaftsradierungen des international berühmten Malers Karl Walser, des Bruders von Robert Walser. Es erhielt außerhalb der Schweiz keine längeren Rezensionen und wurde auch dort bald wieder vergessen.
- 4 André Salathé, »Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen«. Robert und Karl Walsers Briefwechsel mit dem Verlag Huber Frauenfeld (1916–1922) samt einer Biographie von Verleger Walther Lohmeyer (1890–1951), Thurgauer Beiträge zur Geschichte Nr. 150, Frauenfeld 2013, S. 123, Nr. 40. Im April 1917 hatte Walser noch geplant, sieben Prosastücke in das spätere *Seeland* aufzunehmen.
- 5 Greven, »Nachwort des Herausgebers«, hier S. 209 u. passim.

bislang nur Stück für Stück erforscht und das Buch nicht nachdrücklich im Hinblick auf eine besondere Verbindung zu einem »Ganze[n] und [...] Vereinigte[n]« befragt.⁶

Zweifellos verbindet alle *Seeland*-Stücke jedoch zumindest die Tatsache, dass sie »thematisch« in der schweizerischen Berg- und Seenlandschaft um Biel »angesiedelt« zu sein scheinen und auch dort entstanden sind.⁷ *Seeland* enthält sechs minimal narrativ verfasste Texte, die mit einer Ausnahme (»Das Bild des Vaters«) das Wandern einer einzelnen Figur durch eine Gegend beschreiben, die man als diejenige identifizieren kann, in der Walser geboren war, aufwuchs und wieder von 1913 bis 1921 (»Bieler Zeit«) lebte. Für ortskundige Leser:innen ist dabei auch ohne jeden Hinweis bemerklich, dass mehrere der Stücke sehr genau historisch belegte Wanderungen Walsers durch die Gegend um Biel dokumentieren, die der Autor in jener Zeit oft unternahm (einschliesslich regelrechter ›Gewaltmärsche‹, für die in kurzer Zeit große Strecken, zum Teil auch über Nacht, zurückgelegt wurden).⁸ Das dürfte nicht zuletzt mit der deskriptiven Plastizität einer Prosa zu tun haben, die Walser selbst als »architektonisch«⁹ bezeichnet hat und die das tradierte lebendige ›Vor-Augen-Stellen‹ der Darstellung stellenweise geradezu phänomenologisch erweitert, bis hin zum (in der nachvollziehenden Imagination der Lesenden) ›Körperlich-Durchlaufbar-Machen‹

- 6 Die Dissertation Dorette Fasoletti ist die einzige mir bekannte Arbeit, die die weitreichenden Differenzen zwischen den *Seeland* zugrunde liegenden Zeitschriften- bzw. Einzelpublikationen und ihren Buchfassungen zum Gegenstand einer detaillierten Untersuchung macht. Fasoletti führt die Tatsache, dass die Forschung bis heute oft nicht einmal verbaliter zwischen beiden Textgruppen unterscheidet und sie mancherorts sogar gleichsetzt, darauf zurück, dass die Erstfassungen der *Seeland*-Texte in den Werkausgaben Walsers bislang nicht publiziert wurden (das ist in der neu erscheinenden KWA anders, siehe unten). Vgl. Dorette Fasoletti, *Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch Seeland*, Lausanne 2018, S. 16f. sowie jüngst dies., *Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch Seeland*, Würzburg 2020. Fasoletti befasst sich allerdings weder mit dem vielschichtigen Überarbeitungsprozess des *Seeland*-Manuskripts noch weiterführend mit der Frage der Komposition und des Zusammenhangs des Buchs als einem »Ganzen« oder »Vereinigten«, wie es im oben zitierten Brief Walsers heißt.
- 7 Matthias Sprünglin, »Editorisches Nachwort«, in: Robert Walser, *Kritische Robert Walser-Ausgabe* (= KWA), hg. von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Basel und Frankfurt a. M., 2008 ff., Bd. I, 11 (2018): *Seeland*, S. 193–217, hier S. 202.
- 8 Beispielsweise ist der »Reisebericht« als sehr genaue Schilderung einer Wanderung von der Abteikirche Bellelay im Berner Jura durch die Taubenlochschlucht und über Solothurn nach Biel les- und nachvollziehbar. Vgl. Grevens Anmerkung in SW 7: *Seeland*, S. 217.
- 9 Robert Walser an Huber Verlag, 17.4.1917, KWA I 11, Dok. 8, S. 230.

eines Weges durch eine Landschaft. Insoweit könnte man *Seeland* als ein bis dato vergessenes Beispiel eines deutschsprachigen Nature Writing bezeichnen.¹⁰ Tatsächlich finden sich bei Walser die wichtigsten Kriterien des traditionellen amerikanischen Gattungstypus: der Gestus des berichtenden Schreibens aus erster Hand, der dokumentarische Aspekt und vor allem der durchgängige Fokus auf solitäre Erkundungen und ästhetische Erfahrungen einer teils besiedelten Kultur-, vor allem aber einsamen *Naturlandschaft*, der Hand in Hand geht mit einer Erkundung des eigenen ›Inneren‹ (des Fühlens, Denkens und Wollens der berichtenden Person oder Figur).¹¹ Dass die Prosadichtungen des Buchs von der Liebe zu dieser Natur motiviert sind und als Lob auf die Schönheit ihrer Landschaft geschrieben wurden, suggerieren nicht nur viele Passagen der Texte, sondern auch ein weiterer Begründungsversuch gegenüber dem Verlag Huber, den Walser in fortlaufenden und ergebnislosen Korrespondenzen zur Titelfindung für das spätere *Seeland* zunächst davon überzeugen möchte, einen Titel um das Substantiv »Denkmal« herum zu bilden. So notiert Walser an den Rand des Briefs vom 17. April 1917: »Der Dichter errichtet in Form eines Buchs von Prosadichtungen der schönen Gegend, in der er zu seiner Freude nach langer Abwesenheit wieder hat leben dürfen, aus Dankbarkeit dieses ›Denkmal.«¹²

Gleichzeitig sperren sich die *Seeland*-Texte jedoch gegen eine eindeutige Verortung der von ihnen beschriebenen »Gegend«.¹³ So ist beispielsweise im »Reisebericht« nirgends von ›Bellelay‹ sondern nur generisch von »dem Kloster« (31) die Rede, und der Name einer vorkommenden Stadt – die man als Solothurn identifizieren kann, aber eben nicht muss – wird mit »S.« (ebd.) abgekürzt.¹⁴ Während es für das Nature Writing typisch wäre, eine geographisch bestimmte Gegend durch ihr zugehörige Ortsnamen zu identifizieren, verweigert sich Walser in weiteren Ausführungen zum Titel ›Seeland‹ gegenüber solchen

10 Vgl. zur Konstruktion einer deutschsprachigen Tradition des Nature Writing bzw. der Frage nach der Möglichkeit einer solchen Konstruktion den von Gabriele Dürbeck und Christine Kanz herausgegebenen Band *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*, Berlin 2020.

11 Vgl. die Bestimmung des traditionellen amerikanischen Nature Writing bei Don Scheese, *Nature Writing: The Pastoral Impulse in America*, New York 1996, S. 6.

12 Robert Walser an Huber Verlag, 17.4.1917, KWA I 11, Dok. 8, S. 230.

13 Die in diesem und im folgenden Absatz dargelegten Überlegungen habe ich zum Teil in einer früheren Form bereits formuliert in R. Villinger, »Bilder von der andern Seite der Welt«. Robert Walsers Reisebericht in seinen zwei Fassungen von 1915 und 1920«, in: *Colloquium Helveticum* (51), 2022, S. 71–85, hier S. 71 sowie S. 80 f.

14 Hier und im Folgenden zitiere ich *Seeland* im fortlaufenden Text durch Angabe der Seitenzahlen der Kritischen Robert Walser-Ausgabe (= KWA). Abt. I: Buchpublikationen. Bd. 11: *Seeland*, hg. von Matthias Sprünglin, Basel 2018.

Einschränkungen.¹⁵ Der Gehalt dieses Prosabuches soll universaler sein als ein räumlich oder zeitlich an ganz spezifische Weltausschnitte gebundener Bericht von Historienschreibern – dieser Definition der Dichtung seit Aristoteles folgt auch Walser.

Wenn *Seeland* jegliche Idee einer temporalen, normativen oder mimetischen Vorrangigkeit der Natur *vor* dem Text – und damit auch die Trennbarkeit von Natur und Text – unterläuft, so hat das aber auch damit zu tun, dass schon die Erstfassungen der *Seeland*-Stücke, und in noch stärkerem Maße die Buchfassungen, dezidiert selbstreferentiell lesbar sind. Wie viele andere Werke Walsers enthält das Buch fortlaufende Reflexionen auf Schreibprozesse und scheint damit den Akt seiner Entstehung selbst zu stilisieren.¹⁶ Wie in Rezeption und Forschung oft bemerkt wurde, trägt diese Tendenz maßgeblich zu der Verführung bei, Walsers literarische Werke autofiktional zu lesen. Der referentielle Bezug wird dadurch ambig: Die Texte sind einerseits realistisch lesbar, scheinen also von einer möglichen Wirklichkeit zu berichten, zugleich scheinen sie sich jedoch permanent auf sich selbst beziehungsweise ihre eigene Materialität als Schriftstück zu beziehen. So notiert als einer der ersten Robert Musil im Jahr 1914 (über Walser): »Eine Wiese ist bei ihm bald ein wirklicher Gegenstand, bald jedoch nur etwas auf dem Papier.«¹⁷ Die in *Seeland* beschriebenen Wanderungen stehen somit auch für die spezifisch Walser'sche Erkundung der Wort-, Sprach- und Bildnatur einer Prosatextur, die der Autor dadurch, dass er diese im Überarbeitungsprozess des *Seeland*-Manuskripts vermutlich selbst Satz für Satz wiederholt (laut oder leise lesend) durchläuft und neu aufschreibt, auch stets neu hervorbringt.

Dazu kommt bei genauerer Betrachtung eine ebenso ironische wie sprachkünstlerisch hochambitionierte Verhandlung klassisch-romantischer Konzeptionen einer intrinsischen Beziehung von Kunst und Natur, die Walser in offenen oder versteckten Zitaten, eigensinnigen Neuadaptionen und weitreichenden Umwertungen von Texten, Topoi, Diskursen und Desideraten der Goethezeit austrägt. In dieser Hinsicht entpuppt sich *Seeland* als eine oft an den Gren-

15 Vgl. dazu ausführlich Villinger, »Bilder von der andern Seite der Welt«, hier S. 73 ff.

16 Allein zum Spaziergang als »Erzählmodell«, als »Metapher des Schreibens« und »Figuration des Schreibaktes« bei Walser existiert bereits eine umfangreiche Forschungsliteratur. Vgl. dazu Reto Sorg, »Der Spaziergang (1917)«, in: Robert Walser Handbuch, S. 148–154 und jüngst »Spazieren muß ich unbedingt«. Robert Walser und die Kultur des Gehens, hg. von Annie Pfeifer und Reto Sorg, Paderborn 2019.

17 Robert Musil, »Literarische Chronik. August 1914«, Ders. Gesammelte Werke in neun Bänden, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978. Bd. 9: Kritik. S. 1465–1471, hier S. 1467.

zen der Verzweiflung geführte Verhandlung über die Möglichkeit eines Schreibens *nach* der Natur der klassisch-romantischen Literatur; nach demjenigen also, was in der klassisch-romantischen Literatur ›Natur‹ heißt. Auch hier trägt das ›nach‹ einen zugleich temporalen, normativen und mimetischen Sinn, aber bezieht sich dabei nicht unmittelbar auf eine äußere, phänomenal vergegenständlichte Landschaft (der Schweiz oder einer anderen möglichen Gegend), sondern auf vielschichtige Naturbilder- und Konzepte der Literatur-, Kunst- und Poetikgeschichte, die Walser mehr oder weniger selektiv und idiosynkratisch anspielt.

Insgesamt ergibt sich daraus eine durchgängige Ambiguität des Naturbezugs desjenigen Rezipierens und Produzierens, Wahrnehmens und (Be-)Schreibens, das in den *Seeland*-Stücken fortlaufend beschrieben und reflektiert wird. Wenn sich die Rede der Texte um den Anspruch dreht, »naturhaft« (61; 34), »naturwahr[]« (62) oder »naturreich[]« (189) zu schreiben, so werden hier ebenso die Aporien einer sprachlichen Mimesis äußerer Landschaft und Naturdinge verhandelt wie der schwierige künstlerische Prozess des wiederholten Umschreibens und sich-Einschreibens in eine literatur- und kunstgeschichtliche, textuell, bildlich und figural verfasste Um- und Vorwelt. Selbst- und Fremdreferenz, sprachliche Selbstähnlichkeit und Mimesis äußerer Natur gehen in *Seeland* daher Hand in Hand – ja man kann sogar sagen: Sie bedingen sich wechselseitig. Im Folgenden soll dies vor dem Hintergrund der Textauswahl, Anordnung und mehrschichtigen Überarbeitung der *Seeland*-Stücke untersucht werden.

II. Ein Buch machen: Die Zusammenstellung und Überarbeitung des *Seeland*-Manuskripts

Walser preist sein geplantes Buch bereits im April 1917 mit Berufung auf inneren Zusammenhang an (»Ein Buch muß innere Figur, innere Architektur haben!«)¹⁸, begründet dies zum damaligen Zeitpunkt aber ausschließlich mit Bezug auf spezielle Kriterien einer Zusammenstellung von bereits früher publizierten Prosastücken.¹⁹ Wiederholt ist in den April-Briefen an Huber die Rede davon, dass in diesem Buch nur eine besondere »Auslese des Bedeutendsten und Besten, was ich in letzter Zeit geschrieben habe«²⁰ enthalten sein solle. Diese »Auslese« sei jedoch als »ein zusammenhängendes [...] Gewächse, als ein

18 Robert Walser an Huber Verlag, 12.4.1917, KWA I 11, Dok. 5, S. 223.

19 Vgl. ebd. und Robert Walser an Huber Verlag, 12.4.1917, KWA I 11, Dok. 6, S. 224 f.

20 Robert Walser an Huber Verlag, 17.4.1917, KWA I 11, Dok. 8, S. 228.

Ganzes und Gleiches [...] aufzufassen«, da alle Texte »aus gleicher Gegend und gleicher Geistesverfassung, aus ähnlichem Denken, Sinnen und Dichten [herstammen]«. ²¹ Obwohl diese und ähnliche briefliche Aussagen Walsers über *Seeland* in der Forschung durchaus registriert worden sind, wurden die hier anklingenden Anspielungen auf die naturhafte Form (»Gewächse«) des Buchs und der geistigen Dimension einer besonderen dichterischen und denkerischen »Gegend« seiner Herkunft bislang vernachlässigt. ²²

Wie immer man das Ergebnis der Anstrengung Walsers bewerten mag, aus Texten, die ursprünglich nicht als Teile eines projektierten »Ganzes« geschrieben worden waren, nachträglich eine Einheit zu machen – eine Stichhaltigkeit der obigen Aussagen lässt sich nicht völlig in Abrede stellen. Immerhin sind in *Seeland* alle längeren Prosastücke der Bieler Zeit versammelt, die sich im Hinblick auf einen novellistischen und naturthematischen Charakter ähneln, der sich so in früheren und späteren Werkphasen bei Walser nicht findet. ²³ Zur angedeuteten poetologischen Herkunft des entstandenen »Gewächse« eines Buchs kann deshalb eine für die Bieler Zeit zentrale Auseinandersetzung Walsers mit Texten der klassisch-romantischen Ästhetik gezählt werden, auf die in der Folge noch näher einzugehen sein wird. »Natur« im Sinne eines nicht menschlich-intentional Gemachten avanciert in diesem Rezeptionszusammenhang bei Walser – mit und gegen die Romantik – zu einem offenen Formgenerativ literarischer Kunstwerke. Zunächst ist aber zu betonen: Walser bleibt keineswegs dabei stehen, nachträglich Gemeinsamkeiten von früher unabhängig voneinander verfassten und veröffentlichten Prosatücken festzustellen, um allein daraus die Berechtigung zur Sammelpublikation unter einem gemeinsamen Buchtitel zu ziehen. Nachdem er im Mai 1917 sein Manuskript für ein anderes Buch, *Poetenleben* (1918), fertiggestellt hatte, für das er Texte einer speziellen, wohl erst in der Bieler Zeit entwickelten Überarbeitungstechnik unterzog, ist nämlich plötzlich auch die Rede davon, das zweite aktuell bei Huber geplante Buch (das spätere *Seeland*) eben-

21 Ebd., S. 228 f.

22 Schafroth argumentiert zwar sehr schön, dass Walsers »Brief aus Biel« mit dem »Potentialis »mag« die »bloße Möglichkeit« einer Beziehung von »Seeland« auf die reale Bieler Seenlandschaft behauptet, gibt aber darüber hinaus keine Auskunft, wie die im Titel seines Aufsatzes aus Walsers Briefen zitierte Omnipräsenz, das »Überall-Sein-Können« einer »Gegend« namens »Seeland«, positiv zu deuten wäre. Vgl. Heinz Schafroth, »Seeland kann überall sein oder: Warum es anderswo noch türkischer zugehen kann als in der Türkei. Über Robert Walsers zweite Bieler Zeit (1913–1920) und die (so genannte) Bieler Prosa«, in: Text+Kritik 12/12a, 4. Aufl.: Neufassung (Okt. 2004), S. 83–94, hier S. 91.

23 Vgl. dazu Sprünglin, »Editorisches Nachwort«, S. 200–202.

falls einer Überarbeitung zu unterziehen.²⁴ Wie schon bei *Poetenleben* und zuvor bei einzelnen Texten für die 1917 erschienenen Bände *Prosastücke* und *Kleine Prosa* wird diese Überarbeitung schließlich so weitreichend sein, dass die KWA die Abweichungen von Erst- oder »Parallelfassungen«²⁵ beziehungsweise Erstdrucken nicht als Varianten verzeichnet, sondern die Buchfassungen als eigenständige Neufassungen behandelt.²⁶ Anders als zuvor publizierte Prosabände Walsers, die gleichsam als »Sammelbände« bereits erschienene Texte mehr oder weniger einfach wiederabdruckten, können *Kleine Prosa* (eingeschränkt), *Poetenleben* und *Seeland* insofern als bewusst »erarbeitete« Bücher gelten, die zugleich bereits einen Übergang zu Walsers später Schreibpraxis erkennen lassen.²⁷

Die Intensität der Arbeit an *Seeland* wird in einer Reihe von Briefen aus den ersten Monaten von 1918 kommentiert, in denen es beispielsweise heißt, »[i]ch selber schwitze zur Zeit Blut mit Zusammenfügen des neuen Prosabuches«²⁸ und von »zäh durchgeführte[r] harte[r] Arbeit«²⁹ die Rede ist, »da ich in mühsamer Winterarbeit allen sechs Stücken die bestmögliche Form gegeben habe«.³⁰ Wie aber überarbeitet Walser die für *Seeland* ausgewählten Texte?

- 24 Vgl. Robert Walser an Huber Verlag, 28.5.1917, 30.5.1917, 10.6.1917, KWA I 11, Doks. 11, 13, 14, S. 232 f.
- 25 Zu diesem Ausdruck in Bezug auf einzelne Texte für *Kleine Prosa* vgl. Barbara von Reibnitz, »Editorisches Nachwort«, KWA I 8, S. 227–276, hier S. 244 f.
- 26 Vgl. dazu von Reibnitz, »Editorisches Nachwort« und Sprünglin, »Editorisches Nachwort«, S. 197.
- 27 Während Walser für die Manuskripterstellung früherer Prosabände im Wortlaut nicht veränderte Texte vermutlich durch Zusammenstellungen von Erstdruckbelegen oder kopierende Abschriften »nur« neu kontextualisierte, entwickelt er mit der Überarbeitung von Texten für *Poetenleben* und *Seeland* laut Angela Thut und Christian Walt ein auf die Schreibpraxis der Mikrographie vorausweisendes »zweistufiges Schreiben«, indem er Texte nun nicht mehr einfach kopierte, sondern im lesenden Rückgriff auf die alten Fassungen spontan neu schrieb, also »das spontane Moment der Direkt-Reinschrift [der Berliner Zeit, RV] weiterhin aufrechterhielt, aber gleichzeitig auf eine vormalige Textfassung zurückgriff«. Vgl. Thut und Walter, »Das muss besser gesagt sein. Techniken der Überarbeitung in Robert Walsers Mikrographie«, in: Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, hg. von Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring und Irmgard M. Wirtz, Göttingen und Zürich 2011, S. 247–263, hier S. 251 f. Diese These müsste wohl, folgt man von Reibnitz »Nachwort« und dies., »Kleine Prosa (1917)«, in: Robert-Walser-Handbuch, S. 154–158 im Hinblick auf die teilweise radikale Überarbeitung schon von Texten für *Kleine Prosa* ergänzt werden. Vgl. Kirsten Scheffler, Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein »Bleistiftgebiet« avant la lettre, Bielefeld 2010 zur Antizipation der Bleistiftverfahren der Berner Zeit in einer »Mikropoetik« der Bieler Prosa.
- 28 Robert Walser an Emil Wiedmer, 7.1.1918, KWA I 11, Dok. 16, S. 234.
- 29 Robert Walser an Huber Verlag, 1.2.1918, KWA I 11, Dok. 17, S. 235.
- 30 Robert Walser an Emil Wiedmer, 22.4.1918, KWA I 11, Dok. 30, S. 244.

Zwischen den Erstdrucken und der Buchfassung liegen mehrere Stufen der Textgenese. Die letzten Stufen sind nicht rekonstruierbar, da zwar das handschriftliche Buchmanuskript vorliegt, das Walser am 1. April 1918 schließlich Rascher anbot,³¹ zwischen diesem und dem gedruckten Buch aber einige Abweichungen feststellbar sind, die sowohl auf Fahnenkorrekturen Walsers als auch auf Fehler beziehungsweise Änderungen durch Verlag und Satz zurückgehen könnten.³² Damit bleibt für eine Untersuchung des Arbeitsprozesses der Vergleich zwischen Erstdrucken und Manuskript. Auf diesem – dem einzigen erhaltenen Werkmanuskript aus der Bieler Zeit – sind stellenweise bis zu dreizehn(!)stufige Schichten der Überarbeitung nachvollziehbar,³³ von denen allerdings die meisten, unter anderem aus grammatisch-syntaktischen Gründen, als Sofortkorrekturen zu interpretieren sind. Das heißt, sie müssen erfolgt sein, bevor der betreffende Satz auf dem Manuskriptblatt vollständig zu Ende geschrieben wurde.³⁴ (Abb. 1) Dazu kommt, dass bereits die als »Grundschicht« bezeichnete Stufe, das heißt die zuerst entstandene Schicht des handschriftlichen Manuskripts, fast durchgängig vollständige Neufassungen von Sätzen oder Absätzen der Erstdrucke enthält. Dies entspricht Walsers wiederholt gemachter Aussage, er habe »für die Buchherausgabe [...] Satz für Satz aufmerksam geprüft«,³⁵ also per Satzeinheiten gearbeitet (die in *Seeland* oft sehr lang und grammatisch komplex sind). Schließt man sich dem Eindruck Jochen Grevens und Wolfram Groddecks an, dass wesentliche Änderungen zwischen Erstdrucken und letztgültiger Manuskriptfassung rhythmischer und stilistisch-formaler

31 Einen Tag nach Erhalt der Ablehnung und Rücksendung des Manuskripts durch den Huber Verlag, vgl. KWA I 11, Doks. 20, 21, 22, S. 238 f.

32 Diese Abweichungen sind im Apparat von KWA I 11 verzeichnet, vgl. zu ihren möglichen Gründen Sprünglin »Editorisches Nachwort«, S. 197.

33 Vgl. KWA IV 3, fol. 86r (S. 178), S. 199. Vgl. auch z. B. für elf Schichten a. a. O., fol. 16r (S. 38), S. 192.

34 Vgl. Fabian Grossenbacher, Christian Walt, Wolfram Groddeck, »Editorisches Nachwort«, KWA IV 3, S. 183–190, hier S. 184 f. Für ein gut nachvollziehbares Beispiel einer Sofortkorrektur vgl. Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland‹-Manuskript. Zur Edition der Kritischen Robert Walser-Ausgabe«, Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Bern, 20.10.2018, in: https://www.robertwalser.ch/assets/documents/Vortraege/VorRWG_2018-17.pdf (14.2.2025), S. 1–16, hier S. 14.

35 Robert Walser an Rascher Verlag, 1.4.1918, KWA I 11, Dok. 22, S. 240. Vgl. auch Robert Walser an Huber Verlag, 1.2.1918, KWA I 11, Dok. 17, S. 235: »daß ich anderthalb (1½) Monat angestrengt mit ein und derselben Sache mich abgemüht, alle Sätze, die dieses Buch enthält, sorgfältig geprüft und dadurch in Form sowohl in Inhalt recht beträchtliche Verbesserungen erzielt habe.«

Art sind – die Sätze fließen »leichter und geschmeidiger dahin[]«³⁶ – dazu unten weitere Beobachtungen an Beispielen –, so kann aus alledem zunächst Folgendes geschlossen werden:

Walser hat zuerst die Textauswahl getroffen und die Reihenfolge der in *Seeland* enthaltenen Prosastücke festgelegt. Die immer nur andeutungsweise suggerierten narrativen Zusammenhänge dieser Texte, die sich nur – dann aber unabweisbar – aufdrängen, wenn man das Buch wirklich von vorne bis hinten, also alle ›Teile‹ nacheinander in vorliegender Reihenfolge liest, ergeben sich vor allem aus dieser Reihenfolge sowie aus Verbindungen zwischen (in der Buchfassung zum Teil leicht veränderten) Stellen, die jeweils am Anfang beziehungsweise am Ende eines Stückes stehen. Um nur einige der offensichtlichsten Verbindungen zu nennen: Der zweite *Seeland*-Text (»Reisebericht«) schließt insofern an das erste *Seeland*-Stück »Leben eines Malers« an, als es am Ende von Letzterem heißt »Er schrieb und erhielt Briefe« (30) und »Reisebericht« als fingierte briefliche Antwort eines Ich-Schreibers an ein unbekanntes Du (»lieber Freund«) eröffnet, von dem das Ich einen Brief erhalten hat (vgl. 31). Sodann kommentiert der erste Satz der vom Titel her sachlich-wissenschaftlich anmutenden »Naturstudie« die Natur-Schwärmerei im »Reisebericht«. Das dritte Prosastück, »Der Spaziergang«, endet mit dem Todesgedanken, hervorgerufen durch das Bild eines alten sterbenden Mannes, und sofort anschließend beginnt »Bild des Vaters« mit der Nachricht vom Tod eines »alte[n] Mann[es]«, des Vaters, an den – und an sein früheres Leben als Kind mit Mutter und Vater – sich wiederum Hans, im zweiten Absatz der letzten Erzählung (»Hans«), zu erinnern scheint – was Hans zu einem der sieben Kinder machen würde, die in »Das Bild des Vaters« dieses Bild im alternierenden Reigen ihrer Erzählungen von Erinnerungen an den Verstorbenen entwerfen. Walser wird diese und ähnliche Verbindungen bereits vor der Niederschrift des Buchmanuskripts vor Augen gehabt haben. Hervorgerufen allein durch eine bestimmte Reihenfolge ausgewählter novellistischer Texte, ermöglichen sie die Ausbildung einer komplexen Zeit- und Erinnerungsschichtung von *Seeland* als Ganzem.

Die meisten und vor allem die weitreichendsten Änderungen zwischen den Erstpublikationen und der Buchfassung der Texte werden dann in einem größtenteils unsichtbaren und zeitlich betrachtet einzigen Schritt vorgenommen. Gemeint ist der Moment, in dem Walser sich einen einzelnen Satz oder stellenweise wohl auch mehrere (in der Manuskriptfassung dann in einem Absatz gebündelte) Sätze der Erstdrucke vorliest und diese(n) anschließend nicht vom

36 Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland-Manuskript«, S. 5 und vgl. Greven, »Nachwort«, S. 213 f.

Blatt, sondern »aus dem Kopf« gleichsam auswendig – beziehungsweise gerade nicht genau auswendig – neu aufschreibt;³⁷ Die Sätze werden dabei gekürzt oder anders zusammengesetzt, rhythmisch fließender, stilistisch prägnanter und oft mit mehreren neu hinzugekommenen Stufen der Ironie und Selbstreflexion durchsetzt.³⁸ Im Zuge dieses Niederschreibens (der Grundschrift des Manuskripts) wird jeder einzelne Satz nochmals mit-(vor-)gelesen und dabei oftmals – und eben oft auch mehrmals hintereinander – noch vor seiner Vollendung einer Sofortkorrektur unterzogen.³⁹ Es gibt Grund zur Annahme, dass das wiederholte Selbstlesen, das an diesem komplexen, aber als Einheit zu betrachtenden Schritt so maßgeblichen Anteil hat, ein lautes Vorlesen gewesen ist.⁴⁰ Dies würde die primäre Konzentration auf Rhythmisierung, intensivierte Klanglichkeit und Stilwillen der Neufassungen erklären. So besteht beispielsweise eine Hauptdifferenz zwischen allen Erstfassungen der *Seeland*-Texte und ihrer Buchfassung darin, dass die Buchfassung in viel mehr Absätze gegliedert ist. Diese Absätze fungieren beim Lesen aber strukturell wie Atempausen, auch sie tragen also wesentlich zur Rhythmisierung sowie der formalen, auf rhythmisch-lyrische Aspekte konzentrierten Verdichtung der Texte bei. So endet zum Beispiel der erste sehr lange Absatz von »Reisebeschreibung« (der Erstfassung von »Reisebericht«) wie folgt: »Hier laß mich ein wenig Atem holen und im Schildern, Malen und Schreiben eine kleine Erholungspause machen.«⁴¹ Der entsprechende Satz – der bis auf Streichung des (durch die Evidenz der eingefügten Absätze unnötig gewordenen) »Hier« unverändert bleibt – befindet sich in der Buchfassung bereits im siebten (!) Absatz, den er, als einzelner Satz, alleinstehend bildet (vgl. 32). Die zunehmende Verkürzung der Absätze hat an dieser Stelle des »Reiseberichts« offenbar damit zu tun, dass der Reise-(Be)-

37 Vgl. Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland-Manuskript‹«, S. 13 und 16.

38 Die in den Buchfassungen im Vergleich zu den Erstfassungen stärkere selbstkritische Reflexion und Kommentierung des Erzählens hat Fasoletti, »Selbstrevision – Neukreation« im Detail belegt.

39 Die Editoren des Manuskripts interpretieren selbst die große Mehrzahl der Korrekturen, die nicht durch Tinte sondern Bleistift erfolgt sind, nicht als nachträglich, sondern als zeitgleich mit der ersten Niederschrift entstanden. Vgl. KWA IV 3, S. 188.

40 In »Hans« wird ein solches triadisches Lesen-Hören-Schreiben beschrieben, und auch hier geht es darum, dass ein und derselbe Text – sich selbst – immer wieder vorgelesen wird: »Ausnahmsweise sass er im Zimmer und las oder schrieb irgend etwas. [...] Sein Lieblingsbuch war das Erdbeerimareili von Jeremias Gotthelf, eine Erzählung, die er mitunter halblaut für sich vorlas, wobei sich ihm sein Dachzimmer trefflich als Vortragssaal zu eignen schien. Rezitator und horchendes Publikum war er beides offenbar selber« (163).

41 Walser, »Reisebeschreibung«, in: *Der Neue Merkur* 2/1 (1915), S. 317–332, hier S. 318.

Schreiber nicht gemächlich wandert, sondern vielmehr »lief [...] und [...] fiel [...] lief und flog« (ebd.) das heißt bereits gleich zu Anfang ein seiner Begeisterung entsprechendes rasantes Tempo aufgenommen und dieses schnell bis zur Atemlosigkeit gesteigert hat (vgl. ebd., die ganze Seite bis zum 7. Absatz).

Groddeck hat Walsers »massive« und »oftmals schier undurchdringliche[] Korrekturen«⁴² des *Seeland*-Manuskripts als »eine[] geradezu pedantische[] Arbeit am Text«⁴³ beschrieben, als »Protokoll einer interaktiven Selbstlektüre«, die sich nur »dem mikro-philologischen Blick« erschließe und in der es letztlich um »die Praxis des *Schreibens*« (Herv. im Orig.) selbst gehe.⁴⁴ Im Folgenden soll zwar argumentiert werden, dass Walsers höchst intensive Überarbeitungen mehr als nur die Praxis des Schreibens als solche zum Ziel hatten, nämlich die Buchform und den formalen Zusammenhang des gesamten *Seeland*-Texts als einem poetischen »Ganze[n]«. Dennoch ist Groddecks Beobachtung wichtig. Mit Rücksicht auf die Intensität und den Effekt des Überarbeitungsprozesses nämlich bestätige sich, so Groddeck, am Ende doch Walter Benjamins Einschätzung Walsers,⁴⁵ dass bei dem Autor eine »vollkommene[] Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht«⁴⁶ zu erkennen sei.⁴⁷ Diese Figur aber – »vollkommene Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht« –, die sich in ähnlichen Formen bei Autoren wie Kant, Schiller, Goethe, Schelling, Novalis, F. Schlegel oder auch Kleist findet, könnte in der Sprache der Ästhetik um 1800 alternativ »vollkommene Durchdringung äußerster Kunstlosigkeit und höchster Kunst« oder »vollkommene Durchdringung von Natur und Kunst« lauten. Das ist die Spur, die im Folgenden weiter verfolgt wird: Die von Benjamin und Groddeck (mit Benjamin) zur Charakterisierung von Walsers Prosa angeführte Figur entspricht einem in der klassisch-romantischen Epoche weit verbreiteten kunsttheoretischen Ideal, das, so die These, an unzähligen Stellen *Seelands* implizit oder explizit aufgenommen und autopoetisch verhandelt wird. Wenn diese Lektüre mithin nahelegt, den intensiven Überarbeitungsprozess der *Seeland*-Stücke auch so zu deuten, dass Walser sehr bewusst an einem Intentionlos-Werden des eigenen Schreibens gearbeitet

42 Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland‹-Manuskript«, S. 16.

43 A. a. O., S. 4.

44 A. a. O., S. 16.

45 Vgl. hierzu Jochen Greven, »Walter Benjamin und Robert Walser. Kritische Anmerkungen zu einer ›Flaschenpost‹«, *Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft* 16 (2009), S. 17–21.

46 Walter Benjamin, »Robert Walser«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972 ff., II 1, S. 324–328, hier S. 325.

47 Vgl. Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland‹-Manuskript«, S. 16.

hat, soll jedoch nicht dem Eindruck widersprochen sein, dass die Prosastücke trotz aller Ironie, mit der sie das Kunstwollen stilisieren, mitunter wie ein Kampf um Form wirken, der verkrampft, übersteigert und verzweifelt scheint. Diesen Eindruck verstärken die Briefe, die von den Anstrengungen sprechen, die mit dem Schreiben samt zunehmender existentieller Probleme wohl verbunden waren.⁴⁸

III. Ein Thema, ein Text

Neben den im letzten Abschnitt angesprochenen losen episch-narrativen Verbindungen gibt es zahllose motivische Gemeinsamkeiten der *Seeland*-Texte, die von der spezifischen Anordnung der Prosastücke im Buch unabhängig scheinen. Was sich dabei wie ein roter Faden durch den Gesamttext zieht, ist die erzählerische Reflexion, Stilisierung und Fiktionalisierung ästhetischer Rezeptions- und Produktionsprozesse. Wieder und wieder wird in *Seeland* eine unmittelbare Beziehung von Durchwandern und Darstellen («Schildern, Malen und Schreiben»)⁴⁹ einer landschaftlich schönen Gegend inszeniert und mit einer Rhetorik der Natur und Kunst verbunden. Eine gewisse Ausnahme davon bildet der vergleichsweise kurze Text »Das Bild des Vaters«, der in *Seeland* auch aus anderen Gründen eine – die Buchform jedoch ebenfalls unterstreichende – Sonderstellung einnimmt.⁵⁰

- 48 Gegen die Möglichkeit einer Ableitung faktischer Gehalte aus Walsers Briefen argumentieren Peter von Matt, »Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?«, in: »Immer dicht vor dem Sturze ...«. Zum Werk Robert Walsers, hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a. M. 1987, S. 98–104 und Stephan Kammer, »Gestörte Kommunikation. Robert Walsers Briefschreibspiele«, in: »Ich an Dich«. Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen, hg. von Werner M. Bauer, Johannes John und Wolfgang Wiesmüller, Innsbruck 2001, S. 229–245.
- 49 Die künstlerischen Tätigkeiten Malen und Beschreiben werden in den *Seeland*-Texten, z. B. durch das Verb »schildern« bzw. die Substantive »Schilderung« und »Studie« (so der Titel des dritten *Seeland*-Stücks: »Naturstudie«) enggeführt. Das steht im Zusammenhang mit der in vielen Texten Walsers reflektierten Konkurrenz und Verwandtschaft der verschiedenen Künste.
- 50 »Das Bild des Vaters« besteht aus einer Abfolge von sieben Beschreibungen des Vaters – je eine von je einem seiner sieben Kinder – die diese nach seinem Tod, als sie sich alle gemeinsam im Elternhaus an seinem Sarg versammeln, der Reihe nach vortragen. Wie Fasoletti (»Selbstrevision – Neukreation« 2020, S. 222) bemerkt, stellt der Text damit »eine *mise en abyme* der Struktur der gesamten *Seeland*-Sammlung dar«; er wird gleichsam als Allegorie des Buchs *Seeland* und, wie man Fasolettis Kommentar hinzufügen könnte, seines inneren Zusammenhangs und seines Autors (des »Vater[s]«)

So wird das textuelle Gewebe *Seelands* zunehmend als Variation ein- und desselben Themas lesbar: Als Beschreibung des Verhältnisses eines Ich-Erzählers (in »Reisebericht«; »Naturstudie« und im »Spaziergang«) beziehungsweise der Figuren Maler und Hans (in »Leben eines Malers« und in »Hans«), die als Schreibende oder Malende und zugleich wandernde oder spazierende Schwärmer inszeniert werden, zu ihrem »Seeland«, als der Welt oder der »Gegend«, in der sie leben – und die sie sowohl schwärmend durchwandern (ästhetisch rezipieren) als auch darstellen (hervorbringen). Das führt zu der eingangs genannten fortlaufenden Oszillation des referentiellen Bezugs der *Seeland*-Texte: Die Prosastücke sind einerseits realistisch lesbar, scheinen also von einer möglichen Wirklichkeit, der Wanderung durch eine bestimmte reale Landschaft (um Biel) zu berichten, zugleich scheinen sie sich jedoch permanent auf sich selbst, auf ihre eigene sprachliche Materialität und künstlerische Gemachtheit zu beziehen.

Mit der oben genannten Ausnahme entwickeln die *Seeland*-Texte zudem keine (oder höchstens eine allzu rudimentäre) Handlung, die an eine kausal geregelte Abfolge von vorher, dann, nachher gebunden wäre. Dennoch wird überall die Form der Erzählung einer subjektiven Bewegung durch Raum und Zeit bewahrt; genauer, der Bewegung eines ästhetischen Subjekts durch die Gegend »Seeland«. Da sich insbesondere die Prosastücke »Reisebericht«, »Naturstudie«, »Der Spaziergang« und »Hans« relativ konsequent darauf beschränken, sich an diese minimale Formvorgabe zu halten, erscheint die Reihenfolge oder überhaupt das Vorkommen vieler der in diesen Texten enthaltenen Episoden, Skizzen und Beschreibungen – zumindest beim oberflächlichen Lesen – nicht unbedingt notwendig. Viele Stellen aus den zentralen *Seeland*-Stücken wären vermutlich sogar unauffällig in jeweils andere *Seeland*-Texte versetzbar – so gleichbleibend, ähnlich oder verwandt sind Inhalt, Gegenstände, Motive, Bilder, bis hin zu Satzstrukturen und Wortstellungen, und so wenig strukturiert – so »absichtslos« – erscheint ihre Anordnung – auch da, wo sie es keineswegs ist. Was die Prosastücke somit primär verbindet, ist eine Doppelung, die in den jeweiligen Texten nur mehr oder weniger explizit herausgestellt ist (»Leben eines Malers« enthält zumindest eine Vorstufe zu dieser durchgängigen Doppelstruktur): die zugleich ästhetisch rezipierende *und* in Wort und Schrift hervorbringende Beziehung des Erzählers oder seiner Figur zu der ihn (beziehungsweise sie) umgebenden Naturgegend, die er (beziehungsweise diese) immer wieder erneut

lesbar: Walser hatte ursprünglich geplant, sieben Prosastücke in *Seeland* aufzunehmen – die sieben Kinder stünden also für diese sieben Prosastücke, die ihren Vater auf je eigene, je andere und doch verwandte und zusammenstimmende Weise beschreiben würden; nach seinem Tod.

durchläuft. Hält man sich angesichts dieser Struktur den intensiven mehrfachen Überarbeitungsprozess des *Seeland*-Manuskripts vor Augen, so wird deutlich, dass das immer weitere und immer wieder erneute rezipierend-hervorbringende Durchwandern »Seelands« (durch Erzähler beziehungsweise Figur) nicht nur das mehrfache Durchlesen und zugleich Umschreiben des je einzelnen *Seeland*-Texts widerspiegelt, sondern auch die Form des Buchs als Ganzes: den Zusammenhang von Texten, die wie prinzipiell infinit weiter variierbare Fassungen ein und desselben, immer wieder neu umgeschriebenen Texts erscheinen. Die Wanderungen der *Seeland*-Figuren stehen in dieser Lesart auch für die spezifisch Walser'sche Erkundung der Wort-, Werk- und Bildnatur einer Text- oder Manuskriptlandschaft.

Während die Beziehung von Natur und Kunst im ersten Prosastück *Seelands*, »Leben eines Malers«, inhaltlich bereits durchgängig Thema ist und der Text verschiedene Klischees und Dialektiken dieser Beziehung verhandelt (vgl. 10), fehlt hier noch eine Reflexion auf die Tätigkeit eines Natur-Schreibens, die in den folgenden Erzählungen zunehmend entfaltet wird und dort beschriebene Landschaftswahrnehmungen mit der Produktion einer Text- und Sprachlandschaft unmittelbar verbindet. Zwar ist schon in »Leben eines Malers« von einer »malenden Wanderung« (ebd.) die Rede und der Maler selbst wird mit den Worten beschrieben: »Etwas wie einen ruhigen Naturanblick bot er dar« (11). Während der erste Text *Seelands* größtenteils aus einer Reihe von Beschreibungen von Bildern, v. a. Naturlandschaftsbildern besteht, wird ein produktionsästhetischer Prozess der Entstehung dieser Bilder hier jedoch noch nicht Thema. Das ist in den restlichen Prosastücken des Buchs – mit der genannten Ausnahme des »Bild des Vaters« – anders. Exemplarisch kann dies vor allem anhand der zwei für die Buchfassung am stärksten überarbeiteten und geänderten Texte *Seelands* gezeigt werden (»Reisebericht« und »Naturstudie«).

Im »Reisebericht« heißt es gleich zu Anfang:

Die Felsen, mein Lieber, schimmerten im hellen Sommermorgenlicht, von dem frischen Himmelsblau umgeben, oftmals *wie weisses Papier*. Anmutig lagen hie und da Felsstücke im Grün der Matte verstreut, was mir, wie ich dir ruhig sagen kann, reizend genug vorkam; wie es mir überhaupt *im grossen Naturgemälde oder weitumhergebreiteten lebendigen Weltbild*, durch das ich *als schwärmender Wanderer und wandernder Landschaftsschwärmer* froh dahinmarschierte, an Einzelköstlichkeiten und herrlichen, wenn nicht sogar göttlich schönen Seltenheiten und Sonderheiten keineswegs zu fehlen schien. (ebd., Hervorhebung RV)

Hier wird die umgebende Landschaft selbst zu einem einzigen »grossen Naturgemälde«, das sich vor den Augen des »wandernden Landschaftsschwärmer[s]«

lebendig ausbreitet, der es lesend und zugleich beschreibend durchläuft. Und wenn die Felsen zu Beginn der Reise »wie weisses Papier« schimmern, so klingt auch in dem kurz darauf folgenden Satz: »Was zwischen dem Abgangsort oder Ausgangspunkt und dem Reise- oder Schaffensziel liegt, waren erstens Berge, zweitens wieder Berge, und drittens nochmals Berge« (31f.) – die Last der Papierberge an, die es bis zum künstlerischen »Schaffensziel« durchzulesen und auf weißen Buchmanuskriptbögen neu aufzuschreiben gilt. Konkret autobiographisch bezöge sich dies auf die Umarbeitung der ursprünglichen Zeitschriftenpublikation für die Buchfassung. Anlass zu dieser Lesart gibt insbesondere die Tatsache, dass in der »Reisebeschreibung« von 1915 an dieser Stelle noch nicht von einem »Reise- oder Schaffensziel«, sondern vielmehr einfach von »dem Wander- oder Reiseziel«⁵¹ die Rede war.

Dabei verbindet sich im häufig vorkommenden Verb »schwärmen« eine zweideutige raumzeitliche Bewegungsart (im Sinne von ›Ausschwärmen‹: das hohe Tempo und das Desintegrierende) mit einer in vielen *Seeland*-Texten affektiv übersteigerten ästhetischen Naturwahrnehmung, auf die immer wieder selbstkritisch reflektiert wird (vgl. zum Beispiel 31, 33, 45, 55, 59, 121, 173). Aus dem Schwärmen ergeben sich nämlich Probleme der Form. Neben der Zerstreuung in Uneinheitliches, in vielerlei Ansätze, ist ein weiteres Problem die Unmöglichkeit, zum Ende eines »Reise- oder Schaffensziel[s]« zu gelangen. Während der Erzähler den Abschluss »eine[s] Bericht[s] [...], der vielleicht zu den längsten und umfangreichsten Berichten gehört«, zwar ankündigt (vgl. 54) und sich danach noch wiederholt vornimmt, nun über Weiteres ihm auffallendes Schönes nicht mehr »viele Worte zu machen« (vgl. 55), findet der »Reisebericht« tatsächlich kein Ende. Er bricht einfach irgendwann ab, und zwar kurz nachdem es noch einmal selbstermahnend heißt:

Hier wäre wieder Schwärmen am Platz. Ich würde jedoch unpassend finden, mir hier nicht Zügel anzulegen, darf mir aber immerhin vielleicht erlauben, zu betonen, dass das wohlige grüne See- und Mattenland wie Watteaumalerei aussah. (ebd.)

Obwohl der »Reisebericht« also der im Titel angekündigten Form nach scheitert – zumindest wenn man das »Schaffensziel« eines Reiseberichts darin sieht, dass eine räumliche Reise von Anfang bis Ende, mithin auch ein geographisch und landeskundlich bestimmter Ort beschrieben wird, an dem sie endet:⁵² Ein

51 Walser, »Reisebeschreibung«, S. 318.

52 Das Prosastück bricht mitten in der Erzählung von einer Diskussion über Friedrich den Großen beim Mittagessen mit Rechtsanwälten ab, wobei die Lokalität dieses Mittagessens unbestimmt bleibt.

eigenes, in ihm selbst eingeschriebenes künstlerisches Ziel wird am Schluss dennoch als erreicht behauptet. Die unbestimmte Gegend des »See- und Matenlands«, die zu Anfang noch mit viel »weisse[m] Papier« durchsetzt war, ist im Laufe der Beschreibung zu »Watteaumalerei«, zum Produkt eines bestimmten malerischen Genres geworden. Natur- und Kulturlandschaft hat in diesem Prozess den Anschein von Kunst gewonnen.

Ein weiteres mit dem Schwärmen verbundenes Problem der Form ist die Unbestimmtheit sowohl des literarischen Gegenstands wie auch der literarischen Gattung der *Seeland*-Texte. Während die Buchfassungen im Gegensatz zu den ihnen zugrunde liegenden Zeitschriftenpublikationen auf konventionelle Gattungsbezeichnungen wie »Novelle«, »Idyll« im Untertitel oder Fließtext verzichten und sich schon dadurch deutlicher als freie Formen präsentieren,⁵³ wird insbesondere in »Naturstudie« die beständige Abweichung vom Gegenstand und einer damit scheinbar vorgegebenen Gattungsform immer wieder Thema. Wie man schreiben und Was dabei überhaupt beschrieben werden soll, wird – übertragen auf die Ebene der inszenierten Wanderung eines Ich-Erzählers durch sein »Seeland« – zur Suche nach dem »richtigen Weg«. So heißt es beispielsweise:

Wie ich einsehen muss, bin ich im besten Zug, mich zu verirren, d. h., vom wahren Gegenstand abzuweichen. Man will daher so schnell wie möglich dorthin zurückkehren, wo abgelenkt worden ist, damit auf richtigem Weg weitergegangen werden kann. (59)

Und vier Seiten später: »Doch wo bin ich denn jetzt wieder?« (63)

Der Ich-Erzähler errichtet in »Naturstudie« so von Anfang an die Vorgabe, er solle sich an den undefinierten, impliziten, vielleicht sogar unbekanntem Maßstab eines bestimmten »wahren« Gegenstands und einer damit verbundenen literarischen Form halten.⁵⁴ Er kritisiert sich deshalb auch wiederholt dafür, vom »richtigen Weg« abzukommen, während er jedoch alle Selbstermahnungen

53 Der Erstdruck von »Leben eines Malers« trägt den Untertitel »Novelle« und referiert auf sich als »Studie oder Novelle« auch im Fließtext (Walser, »Leben eines Malers«, in: *Die Neue Rundschau* 1 (Jan. 1916), S. 94–108, hier S. 108); die Erstfassung von »Hans« (1916) hat den Untertitel »Idyll«. Auch entfernt sich die *Seeland*-Fassung von »Das Bild des Vaters« stärker als die Erstfassung von der Gattung des literarischen Porträts, vgl. Fasoletti, »Selbstrevision – Neukreation« 2018, S. 209.

54 Vgl. z. B. auch: »Mit recht bemerkenswerter Unbedachtsamkeit bin ich hier in einen scheinbar fast gartenlaubenhaften Romanhandel hineingeglitten« (69) sowie die weitere auf 69 ff. sich fortsetzende spöttelnde Anspielung auf verschiedene »unterhaltungslektürehafte« (71) Kleinformen und die Zitate unterschiedlichster lyrischer, dramatischer und epischer Gattungen und Register.

im Anschluss sofort wieder performativ unterläuft. In diesem Unterlaufen des »Wichtigen, [...] Gesetzlichen, [...] Sachlichen« (69), in der »Abirrung« (ebd.) von der »Hauptsache« (ebd.) scheint hier die eigentliche Lust an der Text-Landschaftsproduktion zu liegen:

Wie mir übrigens scheint, könnte ich recht gut noch ein anderes interessantes Liebeszweischenspiel anfügen und einflechten. Ich will solches jedoch unterlassen, weil ich der Ansicht bin, dass jedes derartige Geplänkel, Gemunkel usw. hier kaum am Platze wäre und daher keineswegs hierher gehört. »Bleiben Sie gefällig bei der Sache, geehrter talentierter Herr Verfasser«, möchte ich zu mir selber sagen. *In der Tat handelt es sich hier mehr um Natur als um irgend etwas sonstiges, mehr um stille, zielbewusste Weltbetrachtung als um dramatische oder amuröse Auftritte.* Zwar erkläre ich gern, dass ich durchaus kein Gegner von spannenden Szenen bin. »Onkel Toms Hütte« und ähnliche effekthascherische Werke sind freilich ungemein langweilig [...] [usw.] (69 f., Hervorhebung RV)

Der an dieser Stelle fast schon unvermittelt wirkende Satz »[i]n der Tat handelt es sich hier mehr um Natur als um irgend etwas sonstiges« ist dennoch nicht nur ironisch zu verstehen. Wenn im Kontext der vorliegenden Stelle wiederum das hingerissene Natur-Schwärmen kritisiert wird (vgl. den eröffnenden, sich auf »Reisebericht« zurückbeziehenden Satz, 57, 59 und passim), das in »Naturstudie« ebenfalls dominiert, und dessen wortreiches, ausuferndes Mäandern einer »stille[n], zielbewusste[n] Weltbetrachtung«, dem Sachlich-Nüchternen, auch Wissenschaftlichen, Objektiven und Distanzierten, das in »Studie« ebenso wie in »Bericht« anklingt, so grundlegend zuwiderläuft, wird performativ gezeigt, dass sich die Natur, die in *Seeland* zugleich be- und erschrieben wird, einem wissenschaftlich Objektivierbaren und Fixierbaren entzieht. Interpretiert man die Titel »Reisebericht« und »Naturstudie« als implizite Gattungsbezeichnungen, so werden diese von beiden Texten als unerfüllte und vielleicht sogar unerfüllbare Vorgaben vorgeführt. Sie erscheinen dadurch, wie viele Komposita *Seelands*, als Oxymora: Dem inhärent Prozessualen einer nicht-enden-könnenden Reise widerspricht die Abgeschlossenheit eines Berichts und ebenso steht »Natur« bei Walser im Gegensatz zum künstlerischen oder geistigen Produkt einer streng systematischen »Studie«. Wie sich im Folgenden noch weiter zeigen wird, ließen sich die Mehrzahl der im »Gewächs« des Buches enthaltenen Stücke – was das Buch als Ganzes nicht uneinheitlicher macht – als Formen der Formlosigkeit oder formlose Formgenerative bezeichnen. Indem scheinbar ziellos und digressiv in laufend wechselnden Registern ständig andere Gattungen (Idylle, Reisebericht, Portrait, Studie, Novelle, Anekdote und

mehr) angespielt und wieder fallen gelassen werden, ergibt sich gerade aus dieser kontinuierlichen Hybridisierung der Form eine intrinsische Proliferation der Prosatextgattung(en), die das Buch gleichsam einem lebendigen ›Wildwuchs‹ ähnlich werden lässt.⁵⁵

IV. Autonomieästhetische Rekurse

Wie im »Reisebericht« wird auch im »Spaziergang« ein einzelner Teil der Landschaft mit einem einzelnen Blatt Papier (aus einem Buch) verglichen: Das wandernde Ich gelangt an ein Haus, das »einem kindlich-schönen Blatt aus einem Bilderbuch [gleich]« (124). Im »kindlich-schönen« kündigt sich bereits der Topos des Naiven an, der hier zusammen mit der Anspielung auf eine »weich[e]«, mütterliche Natur als zugleich Ursprung und Ideal der Kunst⁵⁶ betrachtet werden soll:

Wenn mir gestattet ist, so melde ich, dass an dem kleinen Gebäude Wandmalereien oder Fresken strotzten, die auf lustige, feine Art eine Schweizeralpenlandschaft darstellten, auf der ein Berner oberländer Haus stand, nämlich gemalt. Die Malerei war zwar an sich keineswegs gut. Behaupten zu wollen, dass es sich da um ein Kunstwerk handelte, wäre ziemlich keck. [...] Mich entzückt eigentlich jedes noch so ungeschickte Stück Malerei, weil jedes Malstück erstens an Fleiß und Emsigkeit und zweitens an Holland erinnert. [...] Dass gemalte Landschaft mitten drin in der wirklichen Kapriziös, pikant sei, wird niemand bestreiten können. Den Tatbestand, dass ein altes Mütterchen in dem Hause wohne, nagelte ich übrigens durchaus nicht fest. *Doch nimmt mich nur wunder, wie ich Worte wie ›Tatbestand‹ in den Mund zu nehmen wage, wo doch ringsum alles weich und voll Natur sein soll, ähnlich wie Empfindungen und Ahnungen eines Mutterherzens!*« (124 f., Hervorhebung RV)

Mit der untenstehenden Passage aus »Hans« verbindet diese Stelle aus »Der Spaziergang« neben dem wechselseitigen Verweisungszusammenhang von äu-

55 Das passt zur These über Walsers »Gattungsarbeit« als Arbeit an den offenen und stets neu anzuverwandelnden Möglichkeitsspielräumen moderner Literatur. Vgl. Paul Keckeis, Robert Walsers Gattungen, Göttingen 2018. Wie Keckeis argumentiert, sind Gattungen bei Walser nicht als vorgegebene Konventionen, sondern als »lebendige Formen von Generizität« zu verstehen (a. a. O., S. 10).

56 Zur idealisierenden Figur ›Mutter Natur‹ nach Goethe, Novalis und Raabe vgl. Gerhard Kaiser, Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum, Freiburg i. Breisgau 1991.

ßerer Landschaftserscheinung und Malereigeschichte (beide kreuzen sich in »Holland«) die poetologisch-selbstbezüglichen und zugleich ironischen Anspielungen auf die Figur der Natur als »Mutter« der Kunst (vgl. dazu die jeweils kursiv gesetzten Sätze). Durch die Ironie und im »Spaziergang« auch durch die Konfrontation mit zeitgenössischen Sprachregistern wird die Figur zwar sogleich fragwürdig. Umso mehr lohnt es sich aber, genauer nachzuvollziehen, worauf damit angespielt wird:

Als Hans einmal auf einem Hügel stand, von wo aus er eine weite, reiche Flussgegend mit allerlei zerstreuten Feldern, Baumgruppen, Dörfern, Kirchturmspitzen, Schlosstürmen reizend ausgebreitet erblickte, sagte er für sich: ›Sieht dieses schöne Stück Erde, das so leuchtend vor mir liegt [...], aus der Entfernung nicht beinahe wie das Gemälde eines holländischen Meisters aus?‹ *Derart mahnte ihn Natur öfters an Kunst, was ganz natürlich war, da ja schliesslich alle Kunst von gütiger, mütterlicher Natur herrührt.* (177, Hervorhebung RV)

In der Vorstellung, die sich dem schwärmenden Erzähler in der Betrachtung des entzückend »schönen Häuschens« (124) im »Spaziergang« wiederholt aufdrängt – dass womöglich »ein altes Mütterchen in dem Haus wohne« (125 u. vgl. 124) – wird die Mutter Natur zunächst in ein Innen verlagert: ins »Mutterherz[]« (125) beziehungsweise in das Innere eines schön erscheinenden Gebäudes. Dabei wird das »schöne Häuschen«, das zugleich materieller Träger eines Kunstwerks ist, auf circa einer Seite insgesamt sieben Mal (!) mit dem Adjektiv »schön« in Verbindung gebracht – eine in *Seeland* mehrfach anzutreffende hyperbolische Häufung, die in einer für Walser typischen Weise das tradierte Ideal des Schönen ebenso affirmiert wie als überkommen ausstellt. Analog leitet erst die Schönheit der Landschaft in »Hans« vom Gedanken an die holländischen Meister weiter auf eine »gütige« Mutterfigur der Kunst. Wenn es deshalb im Kontext beider Stellen um den Anspruch eines wahrnehmbaren (mütterlich »weich[en]«) Ausdrucks von »Natur« durch schöne »Worte« geht (Worte, die anders als »festnageln« oder »Tatbestand« nicht mit Gewalt, sondern eher mit mütterlicher Liebe assoziiert wären), so rekurriert Walser damit auf klassisch autonomieästhetische Konzepte von Natur als ästhetisches Prinzip schöner Kunst; als ein Prinzip, das schöne Kunst von der Gewalttätigkeit einer bloßen *techne* unterscheidet. Der Befund, dass »schön« eines der meistverwendeten Adjektive in *Seeland* ist, dürfte davon untrennbar sein.

Die wohl klarste Formulierung einer solchen autonomieästhetischen Konzeption schöner Kunst (als zwanglos hervorgebrachte Form) findet sich in Kants *Kritik der Urteilskraft* (KU) von 1790. Dort heißt es im §45 zunächst: »Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei

Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht«. ⁵⁷ Kunst als ein menschliches, nach Begriffen, Absichten oder Regeln gemachtes Werk muss – wenn das Werk *schöne* Kunst sein soll – nach Kant also scheinen, als sei es nicht nach bestimmten Begriffen, Zwecken oder Regeln gefertigt, während man sich doch bewusst ist, dass das, was da Natur zu sein scheint, ein menschliches Produkt, das heißt ein Kunstwerk ist. Eben das ist für Kant gleichbedeutend mit Freiheit von Gewalt, mit der Abwesenheit von demjenigen Zwang, der Kunst im allgemeinen Sinn einer *techné* durchaus anhaftet:

An einem Produkt der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.⁵⁸

Kants These, schöne Kunst muss scheinen, als sei sie Natur, lässt sich in anderen Worten also auch als Anschein von Zwanglosigkeit verstehen. Und wenn Kant den gleichen Punkt ein paar Sätze weiter noch einmal mit emphatischem Nachdruck wiederholt, setzt er drittens die scheinbare Absichtslosigkeit des Absichtlichen als Äquivalent einer solchen sinnlichen Erscheinung von Natur in der Kunst:

Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen; d. i. schöne Kunst muß als Natur *anzusehen* sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.⁵⁹

Es sind diese Stellen aus der *Kritik der Urteilskraft*, auf die sich Schiller in den »Kallias«-Briefen von 1792/93 bezieht, wenn er schreibt, Schönheit »in weitester Bedeutung« – das heißt hier sowohl Natur- als auch Kunstschönheit – sei »*Freiheit in der Erscheinung*«. ⁶⁰ Während dieser Ausdruck, wie gerade gezeigt, für Kant jedoch nichts anderes meint als den ästhetischen Schein des Absichtslosen oder Zwanglosen, ist Natur- oder Kunstschönes nach Schiller, als sinnlich positive Erscheinung oder »*Darstellung der Freiheit*«, »die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart«. ⁶¹ Schön

57 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Gesammelte Schriften, Bd. 1–29, Königlich-Preussische Akademie der Wissenschaften 1902–, V, S. 306.

58 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 306.

59 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 306 f.

60 Friedrich Schiller, *Kallias oder über die Schönheit*. Briefe an Gottfried Körner, Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. von Wolfgang Riedel, München und Wien 2004, Bd. V, S. 400 [8.2.1793].

61 Schiller, *Kallias oder über die Schönheit*, S. 401 [18.2.1793].

ist für Schiller, der Ästhetik und Ethik damit zusammenschließt, was bloß durch sich selbst beziehungsweise »seine eigene Regel« (bestimmt) zu sein scheint. Nach Schiller ist darum »die schöne Sinnenwelt das glückliche Symbol, wie die moralische sein soll und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürger, der mir zuruft: Sei frei wie ich.«⁶² In *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1795 wird es so schließlich zum Auftrag der Dichter, »wieder« Natur »werden [zu] sollen«,⁶³ wobei Natur nun zugleich als »Darstellung unserer verlorenen Kindheit« und als »Darstellung unserer höchsten Vollendung im Ideale« figuriert.⁶⁴ Während »Natur« im autonomieästhetischen Kontext bei Kant schlicht etwas nicht intentional-zweckgerichtet Gemachtes meint, setzt Schiller dagegen einen spekulativen Begriff von Natur als das, »was durch sich selbst ist.«⁶⁵ Oder wie es Schiller 1795 formuliert: »Natur in dieser Betrachtungsart ist uns nichts anders als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen.«⁶⁶

Man kann den Unterschied zwischen der kantischen und der schillerschen Position – einmal ist Schönheit Schein des Absichtslosen, einmal sichtbare Selbstbestimmung, Symbol des moralisch Guten – nicht genug betonen. Grundsätzlich spielt ein Naturbegriff in Schillers ästhetischen Schriften dennoch eine ähnliche Rolle wie in Kants *KU*: Bei beiden Autoren wird ein Bezug auf Natur benötigt, um die Frage nach der schönen Kunst zu beantworten. Mit einer neueren Begriffsprägung kann man das als eine Kunsttheorie der »zweiten Natur« bezeichnen.⁶⁷ Damit findet Kunst und Dichtung um 1800 ein Vorbild der autonomen Form an den ästhetisch »freien« Hervorbringungen einer idealisierten, aber völlig ungegenständlich, primär formpoetologisch adressierten Natur.

Walser war ein begeisterter Schiller-Leser.⁶⁸ Die Schönheitskonzeption Schillers wird unter anderem in »Naturstudie« über Seiten hinweg referiert, wenn dort die frei gelassene Natur zur ästhetischen Erscheinung eines autonomen

62 Schiller, *Kallias oder über die Schönheit*, S. 424 f. [23.2.1793]

63 Friedrich Schiller, *Über Naive und Sentimentalische Dichtung*, *Sämtliche Werke* in fünf Bänden, Bd. V, S. 694–780, hier S. 695.

64 Ebd.

65 Schiller, *Kallias oder über die Schönheit*, S. 411 [23.2.1793].

66 Schiller, *Über Naive und Sentimentalische Dichtung*, S. 694.

67 Vgl. Norbert Rath, »Zweite Natur«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 2007, VI, S. 489–494. Vgl. auch Thomas Khurana, »Die Kunst der zweiten Natur. Zu einem modernen Kulturbegriff nach Kant, Schiller und Hegel«, in: *WestEnd – Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 01 (2016), S. 35–55.

68 Vgl. Peter Rusterholz, »Lektüren – literarischer Horizont«, in: *Robert Walser-Handbuch*, S. 55–62, hier S. 56, 59 f.

Selbstzwecks (»frei«, »niemandem als wieder nur sich selbst unterworfen«, »unabhängig«, »ungestört«, »ungeplagt« und »unbeeinträchtigt« von menschlichen Zwecken, vgl. 63) und sinnliche Verkörperung einer positiven Freiheit »völliger Eigenheit« (ebd.) wird. Stellen wie diese verweisen in *Seeland* fast ungebrochen auf das Naturschöne der Autonomieästhetik als Symbol einer befreiten Natur. Zudem bilden Anklänge an Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung*, ähnlich wie in anderen Werken Walsers, einen durchlaufenden *basso continuo* des Buches, vor allem durch immer wiederkehrende Bilder und Motive der Kindheit, Ländlichkeit, Einfachheit und nichtmenschlichen Natur (vor allem Blumen, Wiesen, Bäume, Wälder, Berge, Seen). Wie in den folgenden Abschnitten noch deutlich werden wird, radikalisiert Walser den in Schillers Schrift formulierten Auftrag, »wieder« Natur »werden [zu] sollen« jedoch auch bis hin zu den kleinsten Details von Prosodie, Wort- und Satzbildungen.

Walser hat aber auch Kleist und zahllose weitere Autoren der Romantik intensiv rezipiert, die sich mit Kants Ästhetik des Schönen ebenfalls intensiv auseinandergesetzt haben; jedoch mit anderen Ergebnissen als Schiller. So betont Kleists »Über das Marionettentheater« das nur *gleichsam* naturhafte, *gleichsam* vernunftlose Spiel von Kräften, durch das ein schöner, anmutiger oder »graziöser« Ausdruck – so das immer nur approximierbare Ideal – nicht intentional, ohne jeden Zwang verstandesmäßiger Bestimmung getroffen zu sein *scheinen kann*. Bei Kleist wird damit unmissverständlich deutlich, dass Sprache nie frei von Gewalt ist. Auch die oben zitierte Stelle aus Walsers »Spaziergang« kontrastiert die Sprache schöner Natur mit der Sprache zeitgenössischer gesellschaftlicher Gewalten (Militär, Rechtsprechung, Technik: »Wenn mir gestattet ist, so melde ich«, »Tatbestand«, »festnageln«) und verkünstelter Manier (»strotzen«, »keck«, »kapriziös«, »pikant«), macht die Unvereinbarkeit dieser Register explizit: »Doch nimmt mich nur wunder, wie ich Worte wie ›Tatbestand‹ in den Mund zu nehmen wage, wo doch ringsum alles weich und voll Natur sein soll«. Woher der störende sprachliche Einfluss rührt, wurde im Kontext bereits deutlich: »Derlei [...] Prachtausdrücke, wie: Flankenstoss usw.« (96) lese »ein fleissiger Mensch gegenwärtig nämlich in Tageblättern täglich« (ebd.).

Die Sprache des Militärischen und Technischen ist in *Seeland* omnipräsent; Bezüge auf den ersten Weltkrieg durchziehen das ganze Buch. Wenn dabei »Dichtkunst« mit »Kriegskunst« verglichen (vgl. ebd.), der Erzähler als »Generalfeldmarschall« (ebd.) oder die faulenzende Figur Hans ironisch als Angehöriger eines Militärs tituliert wird (vgl. 183 f.) – so verweist all das auf eine sprachliche Kritik der Gewalt; auf den befremdlichen Kontrast einer angestrebten künstlerischen Schreibweise der Natur mit den Mitteln, die zu ihrer sprachlichen Verfertigung in Kriegszeiten zur Verfügung stehen:

Befremden darf nicht, wenn ich sage, dass ich alle diese hoffentlich zierlichen Sätze, Buchstaben und Zeilen *mit deutscher Reichsgerichtsfeder* schreibe. Daher die Kürze, Prägnanz und Schärfe, die vielleicht an einigen Stellen zu spüren sein kann, worüber sich niemand weiter wundere. (96, Hervorhebung RV)

Sowohl die stets drohende Gefahr des Künstlich-Manierierten als auch die zeitgenössische Sprache der Gewalt und die Mittel ihrer Verbreitung («Reichsgerichtsfeder»; vgl. auch »Stahlfedern«, 67) stehen damit einem Schreiben der Natur entgegen, das in *Seeland* im Anschluss an autonomieästhetische Desiderate als Schein des Absichts-, Intentions-, und Zwanglosen beziehungsweise als sinnliche Erscheinung einer Freiheit von gewaltsamer Fremdbestimmung umkreist wird.

V. Schreiben als zweite Natur

Entsprechend werden die gewaltaffinen Produktionsmittel menschlicher Sprache – »Stahlfedern sowohl wie Worte« – wiederholt mit dem Schönen der Natur kontrastiert, das durch diese Mittel unsagbar ist:

Auf der hellen, feinen Anhöhe, die dicht über der Stadt liegt, war es an sonnigen Vormittagen *so schön, wie ich Mühe hätte zu sagen. Stahlfedern sowohl wie Worte sind in dieser Hinsicht höchst unzulänglich.* (67, Hervorhebung RV)

»Schön« ist, wie sich in der genaueren Betrachtung des Kontexts bestätigt, in *Seeland* entsprechend weniger ein Adjektiv zur (unerreichbaren) Beschreibung und Darstellung einer schönen Naturlandschaft, als vielmehr ein Wort, dessen Rolle vor allem in der Kombination mit ähnlich klingenden Worten, wie zum Beispiel »grün«, sowie in einer hyperbolischen Häufung und Wiederholung und damit in seiner lyrischen und rhythmischen Wirkung zum Tragen kommt. Die Eindrücke, die dabei evoziert werden, zeichnen oft sogar ein eher unnatürliches («grünes Fleisch»), manchmal fast schon surrealistisches Bild:

Besonders entzückte mich das reine, frische Frühlingsgrün, das ich nie so schön gesehen zu haben glaube. Von den hohen Kastanienbäumen hingen die jungen, grünen, grossen Blätter wie eine Art grünes Fleisch herunter. Ich werde dies wohl schwerlich beschreiben können. Wenn ich indessen mit vorsichtiger, bedächtiger Feder in einiger Geschicklichkeit über das Schöne nur leicht hinüberzufahren, sanft hinwegzugleiten vermag, so will ich froh sein und es mir nachher wieder wohl sein lassen. (63 f.)

Wie in der zuletzt zitierten Stelle – beide Stellen befinden sich in »Naturstudie« – wird hier zunächst auf die diskursive Unbeschreiblichkeit, den klassischen Topos der Unsagbarkeit des Schönen angespielt. Durch untergründige assoziative Wortverketzung und semantische Verschiebungen zwischen den Bedeutungen von »Feder« als Schreibinstrument, Bauteil von Kriegsfahrzeugen und tierischem Flugkörper wird das Mittel der »höchst unzulänglich[en]«, schweren und harten »Stahlfeder« sodann von einer »vorsichtige[n]«, »leicht« und »sanft hinweg[]gleiten[den]«, ja einer »federleicht[en]« (71) und schließlich »[s]chwalbenleicht[en]« (72) Stilisierung der eigenen Schreibweise abgelöst. Bereits an diesem ersten Beispiel zeigt sich, wie Walsers Sprachartistik der wiederholten Einspielung und Neukombination von Worten und Wortbestandteilen Natur zu(m) Wort – und auch buchstäblich *ins* Wort – kommen lässt. Dies geschieht nicht zufällig auch oder gerade in Kontexten, die mit neologistischen Komposita wie »schwalbenleicht«, »naturreich[]« (189) oder »naturwahr[]« (62) arbeiten sowie inhaltlich und motivisch oft künstlich oder unverständlich wirken.

Indem ein bestimmtes Ziel des Naturstudiums ganz aufgegeben wurde beziehungsweise von vornherein unbestimmt bleibt, werden in »Naturstudie« sodann selbst »Betrachten, sorgsames Prüfen, Aufpassen, Horchen, vielfältiges Schauen und Merken, sowie Fragen und Überwachen [...] gegenseitig« (61). Die Positionen des ästhetischen Objekts und ästhetischen Subjekts geraten derart in Dynamik, werden immer wieder vertauscht: »Wo ich selber andauerlich forschte, wurde wieder ich selbst erforscht, aufmerksam betrachtet.« (ebd.)

Man vergleiche damit nun den folgenden Abschnitt aus »Reisebericht«:

Indem ich weiterging, ging und marschierte ich, wie mir vorkommen wollte, wiederum neuen und andern Schönheiten entgegen, deren Glieder und Gesichter mir *wie von sich aus* entgegentraten, als wenn mich die Gebilde sachte hätten bei der Hand nehmen und zu sich hinziehen wollen. *Was ich liebend anschaute, das schaute mich wieder liebevoll an. Wofür ich glühte, war auch mir wieder gut gesinnt. Wonach ich horchte, schien auch für mich wieder Ohren zu haben. Was ich suchte, das strebte wieder zu mir selber hin, und was ich zu wissen begehrte, wollte auch von mir gern etwas wissen.* (44, Hervorhebung RV)

Dass Struktur, Wortstellungen und Wortverwendungen der hier kursiv gesetzten Sätze aus »Reisebericht« geradezu als Variablen der zitierten Stelle aus »Naturstudie« gelten können – »Wo ich selber andauerlich forschte, wurde wieder ich selbst erforscht [...]« (61) – darf vielleicht als Indiz dafür genommen werden, dass ihr Verfasser sie durch wiederholtes lautes Vorlesen und Um-

schreiben schon so ›im Ohr‹ gehabt haben mag, dass sich die Worte an der zweiten Stelle beinahe »wie von sich aus« (44) – im Sinne Benjamins also ›höchst absichtslos‹ – zum Satz fügten. Wie dem auch sei: Die durchgängige thematische Verschränkung einer ästhetischen Naturerfahrung mit der Reflexion der eigenen sprachkünstlerischen Produktion inszeniert und stilisiert nicht nur motivisch die Intentions- und Absichtslosigkeit des ästhetischen Subjekts, sondern generiert durch sprachliche Ähnlichkeiten und Wiederholungen für die Leser:innen *Seelands* auch selbst den Eindruck solcher Absichtslosigkeit. Beides verbindet sich in Walsers letztem Bieler Buchprojekt, dessen durchgängiges Thema die Frage – und Fragwürdigkeit – der Kunst ist, mit einer Suche nach der buchstäblichen ›Natur‹ in Worten beziehungsweise zusammengesetzten Wortneuschöpfungen, wird »naturhaft« (61; 34), »naturwahr[]« (62) oder »naturreich[]« (189), und zwar gerade dann, wenn – wie man vielleicht im Hinblick auf den tatsächlichen Entstehungsprozess des Buchs deuten darf – die literarische Produktion an eine wiederholte und genaue Rezeption der eigenen Manuskriptlandschaft und der Eigentümlichkeiten ihrer Sprachnatur rückgebunden wurde.

In diesem Kontext beschreiben Stellen aus »Reisebericht« und »Naturstudie« eine klassisch-romantische Erfahrung des Schönen – »dass alles schöne Äussere nun seinerseits auch auf mich blickte. [...] dass ich für das Sichtbare selbst wieder sichtbar sei« (61) – die dadurch gekennzeichnet ist, dass wahrgenommene Natur selbst wahrnehmendes, tätiges, sich mit Blicken und Gesten an ihren Betrachter richtendes Subjekt geworden zu sein scheint. Ihre Blicke und Gesten werden als Ausdruck von (weiblicher) Liebe, Erotik, Sanftheit, Zärtlichkeit oder ähnlich beschrieben: »Gleich schönen Frauen [...] schleichen durch die Schlucht liebliches Fühlen und gute Meinung, Geisterfiguren, die den Wanderer mit weicher, feiner Geste zärtlich antasten« (42). Die intime wechselseitige Ineinanderbezogenheit von schöner, weiblich anthropomorphisierter Natur und menschlichem Dichtersubjekt wird hier zur Figur der Liebe stilisiert – darin zeigt sich der Rekurs auf die Romantik nun wiederum fast ungebrochen. Erst die in dieser Beziehung stattfindende fortwährende Verschlingung und Kreuzung der Subjekt- und Objektpositionen, von Passivität und Aktivität, entbindet die dichterische Sprache der Natur. »Die Erde selber schien ihr ureigenes Lied zu singen« (62) heißt es beispielsweise genau an dem Punkt, an dem das Ich jede aktive Formgebung, jede eigene künstlerische Intention schließlich völlig aufzugeben behauptet und von sich sagt, »[g]anz nur noch Lauschen war ich« (ebd.). Wenn die Dichtung der Natur, wie zum Beispiel der »grünlich-gelben Frühlingswiesen, die mich wie Gedichte andufteten und anmuteten« (67) lyrisch ist, so wird auch dies mimetisch umgesetzt:

Alle Weiden lagen verträumt, versonnen, da wie Gedichte, worin von Berg-einsamkeit die Rede sein mag, und nah und fern standen alle Berge stumm und schön herum, wie [...] riesenhafte Gestalten aus sagenreicher, schauer-voller Geschichte. (38)

Der in diesem komplexen Satz versteckte Reim von »Gedichte« und »Geschichte«, die ironische Variation der hier implizit mitzuhörenden Eichendorff'schen »Waldeinsamkeit« durch eine »Bergeinsamkeit« ist in *Seeland* keine Ausnahme. Reime und Homophonien finden sich in Werken aus Walsers Bielefelder Zeit generell häufig; in allen möglichen Formen (Alliterationen, Umlaute, Augenreime, unreine Reime, grammatikalische Reime, Konsonanzen, Assonanzen und mehr).⁶⁹ Oft kehren gleiche Reimwörter in verschiedenen Prosatexten wieder und man hat beobachtet, dass Reime beziehungsweise Gleichklänge einen »Text innerhalb des Textes«, eine gewisse »Konstante« im Erzählverlauf, eine »Tiefenstruktur« der Walserschen Prosaerzählungen bilden.⁷⁰

Insgesamt erwecken die *Seeland*-Texte derart immer mehr den Eindruck, um den poetischen Versuch zu kreisen, ein schriftsprachliches Werk – von der unbestimmten Gattungsform bis hin zu Satzbau und wiederholt verwendeten und dadurch schließlich eingespielten Neologismen – *zweite* Natur: »erdwüchsig« (34), »urwelthaf[t]« (61), oder eben: »naturhaft« (61; 34) werden zu lassen. Das verstärkt die figurale, selbstbezügliche Lesart, der zufolge das Prosabuch einen literarischen Produktionsprozess reflektiert, in dem »Natur« nicht mehr unmittelbar außerkünstlerisch gegebene und sekundär künstlerisch dargestellte Landschaft, sondern zunehmend etwas sprachlich und literaturgeschichtlich Gemachtes meint. Es ist vor diesem Hintergrund nur passend, wenn im »Spaziergang« »Schreiben« mit »Erdarbeit« verglichen wird (101). Die Arbeit, um die es sich hier handelt, ist eine Arbeit an der schriftsprachlichen Mimesis landschaftlicher »Gewächse« (229) und »Erdeigentümlichkeiten« (60) einer Gegend namens »Seeland« und damit an und mit dem, woraus *Seeland* besteht, sich erzeugt und wächst: der literarischen und künstlerischen Tradition, der eigenen Vorgängerwerke, sowie der darin bereits verwendeten Worte, Wortkombinationen, Wortstellungen und Satzstrukturen als der Erde seiner Texte. Walser experimentiert mit Verfahren, die Erscheinungsweise schöner Natur mitsamt den für sie vor allem in der romantischen Literatur gefundenen und tradierten

69 Vgl. Scheffler, *Mikropoetik* (wie Anm. 15), S. 142 f.

70 Bernhard Böschstein, »Sprechen als Wandern. Robert Walsers »Aus dem Bleistiftgebiet«, in: »Immer dicht vor dem Sturze ...«, hg. von Paolo Chiarini und Hans-Dieter Zimmermann, S. 19–23, hier S. 20.

Sprachbildern wiederholt so zu beschreiben beziehungsweise umzuschreiben, ja teilweise geradezu umzupflügen, dass dadurch eine völlig neue Form von Dichtkunst entsteht. Wiederholung ist dafür ein, wenn nicht das zentrale Prinzip.⁷¹ So ist es durchaus nicht nur ironisch gemeint, wenn der Erzähler der »Naturstudie« von einer »urwüchsige[n] Aufführung« (62) von Obstbäumen spricht und diese Beschreibung anschließend wie folgt kommentiert:

›Urwüchsig‹ dürfte übrigens vielleicht ein etwas allzuoft gebrauchtes und daher abgenutztes Wort sein, woran ich mich jedoch absolut nicht stosse. (ebd.)

VI. Kunst und Natur

Wann immer die wandernden Erzähler der *Seeland*-Texte an Höhepunkte ihrer Schönheitserfahrung gelangen, erscheint ihnen Natur als Kunstwerk, meist als Bild, und noch genauer: als kunst-, musik- oder literaturgeschichtlich spezifisch verortetes Bild oder Werk. Wenn sich Hans beispielsweise »besonders hoch ergötzt fand«, fühlt er sich »[v]or gewissen landschaftlichen, baulichen oder sonstigen natürlichen Schönheiten« (176) an Bilder von Cézanne, Renoir, Van Gogh (vgl. 176 f.) erinnert. Vgl. auch im »Reisebericht«: »Alles das sah so zart und schön aus, dass mich das Ganze bloss ein Gemälde zu sein dünkte.« (50) Wenn es kurz zuvor heißt, »[a]lles Ersichtliche war von zartem Gold abendlich umrandet, ähnlich wie ein schönes ernstes Bild vom köstlichen Rahmen eingefasst ist« (43 f.), so referiert dies auf Jean Pauls Ausdruck »Goldrand des Abends«.⁷² Ein weiterer Höhepunkt der Wanderung im »Reisebericht«, der Durchgang durch eine Schlucht, führt zu Vergleichen mit einem »fesselnden Gemälde«, dem »[D]ahinlebe[n]« im »Klang- und Wortgehalt eines Liedes« oder dem »Lesen eines Buches« (41) u. v. m.; auch werden der Klang von Vogelgesang (vgl. 45) ebenso wie das Schimmern von Grün in Bäumen in verschie-

71 Im »Spaziergang« reflektiert der Ich-Erzähler entsprechend auf das poetische Prinzip der Wiederholung in direkter Beziehung auf »Natur« bzw. auf die eintretende »Natur-entfremdung« bei »Bedürfnis [...] von immer wieder gänzlich neuen Dingen«, d. h. bei Abwesenheit von Wiederholung (138). Und so wird geschlossen: »Der ernsthafte Schriftsteller [...] fürchtet sich folgerichtigerweise vor einigen Wiederholungen absolut nicht« (ebd.).

72 Jean Paul, Biographische Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin [1796], Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. IV, München 1962, S. 288.

denen *Seeland*-Texten mit »Mozartmusik« (64) verglichen. Zahllose weitere Beispiele dieser Art wären anzuführen. Im »Spaziergang« macht sich der Erzähler so nicht einmal mehr die Mühe, in seinen lapidaren Aufzählungen der Erscheinungen, die ihm begegnen, zwischen Naturschönheiten und Kunstwerken zu unterscheiden: »Jeder Spaziergang ist voll von [...] Gebilden, lebendigen Gedichten, anziehenden Dingen, Naturschönheiten« (117f.); »[f]erner [...] Landschaft, Luft und etliche Malerei« (135).

Wenn so die Physiognomik der beschriebenen Naturlandschaft *Seelands*, erstens, durch und durch künstlich, und zweitens, und mit Werken der Literatur- und Kunstgeschichte infiltriert wird, so geht dies, drittens, Hand in Hand mit einem impliziten Zitieren und Referieren dichterischer Vorbilder, vor allem aus der Epoche der Romantik. Allein im »Spaziergang«, unter den *Seeland*-Texten das einzige in den letzten Jahrzehnten bereits eingehend erforschte Prosastück, lassen sich implizite Zitate und Umschreibungen von Naturlandschaftserfahrungen in Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, *Faust*, Schillers Gedicht *Der Spaziergang*, Jean Pauls *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, Eichendorffs *Marmorbild* und *Aus dem Leben eines Taugenichts* sowie Brentanos *Godwi oder das steinere Bild der Mutter* nachweisen;⁷³ explizite Verweise auf eine kaum überschaubare Anzahl von weiteren Titeln beziehungsweise Autoren weltliterarischer Werke von Shakespeare bis Cervantes kommen hinzu. Dabei bilden die Naturästhetik der Klassik, Jean Paul und spezifisch die frühromantische Literatur den Schwerpunkt der intertextuellen poetologischen Orientierung. Wenn Walser Goethe in einem anderen Prosastück aus der Bieler Zeit dafür lobt, dass seine Sätze über Natur »von einer Anmut und Hoheit [seien], die man nur in der Musik von Mozart« anträfe,⁷⁴ so zeigt sich daran einmal mehr eine Verdichtung verschiedener Referenzen im textuellen Gewebe: Referenzen auf Musik-, Kunst- und Literaturgeschichte, auf den Vergleich und die Konkurrenz verschiedener Künste, Werke und Traditionen sowie nicht zuletzt auf deren spezifische ›Naturen‹.

73 Vgl. Claudia Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen und Basel 1999, S. 241–259.

74 Robert Walser, *Brief an ein Mädchen (I)*, SW 16, S. 309.

VII. Fazit

Seeland entsteht aus einem Prozess intensiver mehrschichtiger Umarbeitung und Neuverwertung – tradierter naturästhetischer Topoi, herkömmlicher Gattungskonventionen, verschleiert oder offen zitierter Werke klassisch-romantischer Literatur, eigener früher publizierter Texte sowie einzelner in *Seeland* selbst enthaltener Satzstrukturen, Worte und Wortneuschöpfungen. Die »Erdarbeit«, das Schreiben, das dieser Mimesis zugrunde liegt, ist das Gegenteil eines einmaligen, gleichsam genialen künstlerischen Produktionsakts: minutiöses, kleinstteiliges, wiederholtes Überarbeiten. In diesen Prozessen produktionsästhetischen Recyclings ist die ›Natur‹ des Genies bereits x-fach zweite geworden. Erst dadurch bildet sich das dichte Gewebe untergründiger formaler, rhythmischer und sprachlicher Spiegelungen, Zusammenhänge und Referenzen zwischen den einzelnen *Seeland*-Stücken, die in ihrer gattungspoetischen Hybridität und Wechselhaftigkeit ebenso wie bildlicher, motivischer und thematischer Hinsicht mehr und mehr zu einem »zusammenhängenden Gewächse« werden.

Vor dem Hintergrund dessen, was in vorliegender Untersuchung herausgearbeitet wurde – die höchst intentional angestrebte Wirkung des ›Natürlichen‹ oder ›Naturhaften‹ im Sinne eines Absichts- oder Intentionslosen, die intensive Arbeit an einer Prosa, die sich durch klangliche, stilistische, form- und figurliche Verfahren und Wortbildungen an ›Natur‹ (als Konzept klassisch-romantischer Poetologie) annähern soll, die Adaption und Transformation entsprechender poetologischer Naturkonzepte der Sattelzeit sowie die zahllosen zitathaften Einverwebungen von Naturbildern der klassisch-romantischen Tradition – darf jedoch eines nicht vergessen werden: Die *Seeland*-Stücke werden bei alledem nicht anti-mimetisch. Sie hören trotz aller selbstbezüglicher Referenzen auf die Verfassung einer Textgattungslandschaft, auf formale Naturwüchsigkeit und umgepflügte Wortnatur nicht auf, sehr genaue Beschreibungen einer wirklichen Seen- und Berglandschaft zu sein. ›Natur‹ meint im Universum *Seelands* darum überall zugleich ein sprachkünstlerisches, formpoetologisches und verfahrenologisches Ziel des Schreibens, einen schriftsprachlichen ›Urgrund‹ der europäischen Dichtung, um den sich »alles von jeher« in schier infiniten Varianten dreht, wie auch eine wirklich erfahrbare – sprechende, singende, glühende, farbensprühende – äußere, umgebende Natur, die in ihren phänomenalen Konkretionen so realgetreu wie möglich beschrieben wird.

Im Ergebnis ergibt sich daraus eine doppelte Durchdringungsbewegung: Einerseits wird eine im Hinblick auf ästhetische Erscheinungscharaktere und Wahrnehmungsqualitäten fast schon hyper-realistische Modellierung der Seen-

und Berglandschaft um Biel bis zur Unablösbarkeit infiltriert mit Ansichten, Bildern, Topoi und Motiven der europäischen Literatur- und Kunstgeschichte, bis hin zum Modernismus. So stellt sich in der äußeren Natur beziehungsweise Naturlandschaft »Seelands« überall Literatur- und Kunstgeschichte mit dar. Andererseits schreibt Walser die konkrete Physiognomie einer schweizerischen Provinz in die europäische Literatur- und Kulturgeschichte ein – und arbeitet damit insgesamt an Verbindungen, die sowohl nationale Grenzen als auch Grenzen zwischen Natur und Kultur immer schon überschreiten. So entsteht eine besondere Form von Welthaltigkeit der beschriebenen Natur-Textlandschaften, die die vordergründige Provinzialität und Weltferne der Bieler Prosa konterkariert, ohne ihren dokumentarischen Gehalt auszulöschen.⁷⁵ Was damit nicht zuletzt auf dem Spiel steht, ist der Anspruch, eine vermeintlich ebenso zeitlose wie ortsgebundene ästhetische Naturerfahrung durch Sprachkunst transnational-/kulturell zu erweitern und zeitgeschichtlich zu aktualisieren.

75 In der Forschung wurde der Fokus auf Naturschönheit und Landschaft in Walsers mittlerer Werkphase unter den Stichworten (Neo-)Romantik, Idyllik und im Rahmen der Frage einer Einordnung der Bieler Prosa zwischen Modernität und Rückzug in eine »weltabgekehrte[], die Zeit dementierende[] Poetik des idealen Scheins« verhandelt. So beispielsweise Greven in *SW* Bd. XVI, S. 421, der hier sogar von dem »Versuch« Walsers spricht, in Biel »das Bild einer schönen und heilen Welt in Sprache wiederherzustellen«. Zur Verteidigung der Bieler Prosa gegen den Vorwurf ihrer Zeitferne, Antimodernität, Kitsch und Idyllik vgl. Tamara Evans, *Robert Walsers Moderne*, Bern und Stuttgart 1989, S. 16–19; Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers ›Jetztzeitstil‹*, Frankfurt a.M. 1998, S. 275 und Schafroth, »Seeland kann überall sein«. Mein Dank für seine hilfreichen Kommentare zu diesem Aufsatz gilt Wolfram Groddeck.