

Robert Walsers Hofmannsthal

Als Hugo von Hofmannsthal 1903 in der Oktoberausgabe von »Das Theater« seinen Essay »Die Bühne als Traumbild«¹ veröffentlichte, konnte er nicht ahnen, dass die kleine Abhandlung einen äußerst eifrigen Leser finden würde, in dessen Kurzprosa sich Hofmannsthals Ansatz bis in die späten zwanziger Jahre fortsetzen sollte: den jungen Schweizer Dichter Robert Walser (1878–1956), welcher zu dieser Zeit noch keine Schriftstellerlaufbahn anvisiert hatte, sondern vielmehr auf eine Schauspielerkarriere hoffte. Drei Jahre später wird sich Walser schriftlich an Hofmannsthal wenden, um ihm seine Bewunderung zu bekunden (»Ich [...] verdanke Ihnen hundert Gedanken, hundert vergnügte Momente, hundert Empfundenes und hundert Anderes«) und dabei betonen, die meisten Veröffentlichungen Hofmannsthals tatsächlich auch gelesen zu haben.²

»Wollen Sie versichert sein, wie ich Sie hochschätze?«³ beendet Walser im Januar 1907 seinen ersten Brief an Hofmannsthal, dem noch zwei weitere Briefe folgen sollen, bevor der Briefwechsel im Dezember des Jahres abrupt endet. Im gleichen Jahr erscheint in der Märzausgabe von »Kunst und Künstler« unter dem Titel »Das Theater, ein Traum« Walsers Reaktion auf Hofmannsthals Essay.⁴ Hinzu gesellt sich Walsers »Entwurf zu einem Vorspiel« (»Die Schaubühne« vom 25. März 1907),⁵ nunmehr, in einer auffälligen Parallele zu den Anweisungen Hofmannsthals in »Szenische Vorschriften zu »Elektra«« (1903), die theoretischen Überlegungen in die Praxis übersetzend, sowie

¹ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40–43.

² Robert Walser, Brief an Hofmannsthal vom 19. Februar 1907. In: Robert Walser, Werke. Berner Ausgabe, Bd. 1–3: Briefe. Hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte. Berlin 2018, Bd. I, Nr. 146, S. 166.

³ Ebd., Nr. 141, S. 161.

⁴ Robert Walser, Das Theater, ein Traum. In: Robert Walser, Das Gesamtwerk. Hg. von Jochen Greven. 12 Bände. Frankfurt a.M. 1978 (nachfolgend zitiert: GWS mit Bandzählung), Bd. 8, S. 7–11.

⁵ Robert Walser, Entwurf zu einem Vorspiel. In: GWS I, S. 252f.

Walters »Trauerspiel« (»Die Schaubühne« vom 18. April 1907).⁶ Mehr als zehn Jahre später wird Walser in der »Neuen Zürcher Zeitung« das Thema mit einer weiteren Veröffentlichung mit identischem Titel, aber abweichendem Inhalt, wiederaufnehmen,⁷ und noch 1927/28 findet sich der Topos in Walters Theaterberichten aufgerufen.⁸ Dazwischen erfolgt eine Beschäftigung mit dem eigentümlichen Zauber des Theaters, seiner »Schlafstubenluft«,⁹ in einer zahlenmäßig beachtlichen Kurzprosa, deren Veröffentlichungsorte von »Die Schaubühne« über das »Berliner Tageblatt« bis zur »Prager Presse« reichen. Es mag dabei nicht nur die direkte Rezeption Hofmannsthals gewesen sein, die Walser zu einer zwanzig Jahre andauernden Beschäftigung mit Hofmannsthals These des Theaters als Traum veranlasste. Eine Vermittlung ist zudem über Max Reinhardt möglich,¹⁰ mit dem Hofmannsthal seit dem Vorjahr seines Essays zusammenarbeitete, und der u.a. Hofmannsthals »Elektra«, »Ödipus und Sphinx« und »König Ödipus« aufführen wird:¹¹ Bühnenbildner für Reinhardt war seit 1903 Robert Walters Bruder Carl (»Karl«) Edmund, dem Walser 1905 nach Berlin folgen wird.¹²

Dieser Beitrag will das Fortleben des Ansatzes Hofmannsthals bei Robert Walser vom ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts bis in die späten zwanziger Jahre nachzeichnen und dabei gerade auch jene Verschiebungen ersichtlich machen, mittels derer der Ansatz Hofmannsthals zu einem eigenen Ansatz Walters umgestaltet werden konnte.¹³ Denn was in Hofmannsthals kurzer Abhandlung als teils nur

⁶ Robert Walser, Trauerspiel, GWS VII, S. 33.

⁷ Robert Walser, Das Theater, ein Traum [II]. In: GWS VIII, S. 140–142.

⁸ Robert Walser, Worte über Mozarts »Zauberflöte«. In: GWS I, S. 307–310.

⁹ GWS VIII, S. 7.

¹⁰ Zu Reinhardt vgl. Leonard Fiedler, Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne: Das Theater Max Reinhardts. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende. Hg. von Dieter Kaffitz. Tübingen 1991, S. 69–84.

¹¹ Zur Zusammenarbeit vgl. Leonhard Fiedler, Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. In: Modern Austrian Literature 7, 1974, Nr. 3/4, S. 184–208; sowie: Konstanze Heininger, »Ein Traum von großer Magie«: Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München 2015.

¹² Meines Wissens hat Karl Walser indes an keinem der drei letztgenannten Stücke mitgewirkt.

¹³ Diese Konstellation ist noch nicht ausreichend untersucht worden. Es gibt einen kurzen Rekurs auf Hofmannsthal bei Schaak (Martina Schaak, Das Theater, ein Traum:

äußerst rudimentäre Bruchstücke einer präskriptiven Poetik erscheint, wird bei Walser schrittweise zu einer in sich stimmigen Theorie des theatralen Rezeptionsverhältnisses ausgebaut, die sich in ihrer Analytik des theatralen Wirkungsverhältnisses durchaus mit anderen prominenten Theorien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts messen kann.

I

»Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne [...] der Traum der Träume sein muß, oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich prostituiert wird« beginnt Hofmannsthal äußerst programmatisch seinen Essay.¹⁴ Hofmannsthal fährt sogleich fort:

Wer das Bühnenbild aufbaut, muß wissen, wie, er muß daran glauben, daß es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt. Seine Träume müssen ihn das gelehrt haben, und er muß die Welt so sehen; die Kraft des Träumens muß groß in ihm sein und er muß ein Dichter unter den Dichtern sein. Sein Auge muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre. Ein Bild schaffen, auf dem nicht fußbreit ohne Bedeutung ist, das ist alles. Unbeschreiblich ist die Ökonomie der Träume.¹⁵

Man mag schnell dazu neigen, Hofmannsthal's »Die Bühne als Traum-bild« als direkte Reaktion auf Freuds vier Jahre zuvor erschienenen Buch »Die Traumdeutung« zu sehen – und gerade die Verbindung beider Protagonisten der Wiener Moderne ist für das erste Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts in der Forschung bereits ausgiebig themati-

Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne. Berlin 1999, S. 55–86), die aber vorschnell eine Lektüre von Freuds »Traumdeutung« durch Hofmannsthal annimmt. Gerade den Begriff einer »Ökonomie« des Traums als Beleg zu nehmen (ebd., S. 59), sehe ich als äußerst problematisch: Der Terminus erscheint bei Freud weder in den »Studien über Hysterie«, noch in der »Traumdeutung«. Gebraucht wird er vielmehr erstmals in Freuds »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« (Leipzig/Wien 1905, S. 30, S. 133). Eine adjektivische Verwendung hat er in der »Psychopathologie des Alltagslebens« zwar bereits gefunden, aber hier nur äußerst beiläufig (Berlin 1904 [1901], S. 49). Etabliert scheint sich der Begriff erst mit »Das Unbewußte« (1915) zu haben.

¹⁴ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40.

¹⁵ Ebd.

sirt worden,¹⁶ wie etwa die Lektüre von Freuds 1901 erschienener »Psychopathologie des Alltagslebens«, welche Hofmannsthal Arthur Schnitzler gegenüber zitiert. Dabei wird indes leicht übersehen, dass Hofmannsthals teils an die Romantik anknüpfende Beschäftigung mit »Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild« bis in die frühen 1890er Jahre zurückreicht,¹⁷ und dort bis zur Etablierung der Trias von »Mensch«, »Ding« und »Traum«¹⁸ in den »Terzinen über Vergänglichkeit« führt – wobei in der Forschung von einer »intuitiven Vorwegnahme tiefenpsychologischer Einsichten« gesprochen wurde.¹⁹ Parallelen mit Freud können sich weiterhin durch Hofmannsthals Lektüre²⁰ von Schopenhauers »Versuch über das Geistersehen«²¹ ergeben haben, ein Text, auf den auch Freuds »Traumdeutung« verweist. Zudem sind wichtige Aspekte des Traums, wie beispielsweise dessen Ökonomie, deutlich früher beschrieben worden – besonders breitenwirksam etwa bei dem auch für Hofmannsthal bedeutsamen²² Friedrich Nietzsche,

¹⁶ Vgl. Bernd Urban, *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse*. Frankfurt und Bern 1978.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio (1893). In: SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 99–107. Weiterführend: Urban, *Psychoanalyse* (wie Anm. 16), S. 8; sowie: Jürgen Sandhop, *Die Seele und ihr Bild: Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt a.M. u.a. 1998.

¹⁸ Dorothee Kimmich, *Wien vor, um und nach 1900. Schnittpunkte eines europäischen Weltuntergangs: Psychologie, Psychoanalyse, Hysterie und Adoleszenz*. In: HH, S. 20 (SW I, S. 48).

¹⁹ Dorrit Cohn, »Als Traum erzählt«: The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's »Märchen der 672. Nacht«. In: DVJs 54, 1980, S. 284–305.

²⁰ Vgl. Sabine Schneider, *Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz*. In: HJb 11, 2003, S. 209–248, hier S. 217.

²¹ Bei Schopenhauer heißt es etwa: »jeder anschauliche Gegenstand hat im Traum eine Wahrheit, Vollendung, konsequente Allseitigkeit« (Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*. Hg. von Julius Frauenstädt, Bd. 1. Berlin 1862, S. 244).

²² Zur Nietzsche-Rezeption Hofmannsthals vgl.: Antonia Eder, *Der Pakt mit dem Mythos: Hugo von Hofmannsthals »zerstörendes Zitieren« von Nietzsche, Bachofen, Freud*. Freiburg i.Br. 2013 (inbes. Kap. II 6. 1.); Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg 1974; Adrian DelCaro, *Hofmannsthal as a Paradigm of Nietzschean Influence on the Austrian »Fin de Siècle«*. In: *Modern Austrian Literature* 22, 1989, H. 3/4, S. 81–95; sowie: László V. Szabó, »...eine so gespannte Seele wie Nietzsche«. Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, 2006, S. 69–93 (der auf den ersten Seiten einen kurzen Forschungsabriss enthält).

dessen für »Bühne als Traumbild« durchaus einschlägige Abhandlung »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« Hofmannsthal 1896 bereits gesondert exzerpierte.²³ Bei Nietzsche heißt es entsprechend, Hofmannsthal's »Bühne als Traumbild« vorwegnehmend:

Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie. Wir genießen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgültiges und Unnöthiges. [...] Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler [...] Traumkünstler [...].²⁴

Wenig beachtet wurden in diesem Kontext zudem Hofmannsthal's Notizen zum »Verhältnis des Traumes zum Kunstwerk«, die Hofmannsthal's Wagner-Rezeption entspringen, und die von der Forschung bisher nur anlässlich Hofmannsthal's »Ein Traum von großer Magie« (1895) thematisiert wurden.²⁵ Dass die 1895 erschienenen »Studien über die Hysterie« hinter Hofmannsthal's Schriften der späten 1890er Jahre stehen, konnte in der Forschung zwar nicht belegt werden – hiergegen spricht bereits ein Brief an Hermann Bahr aus dem Jahre 1902, in dem Hofmannsthal erst um die Überlassung der Schrift bittet.²⁶ Eine Lektüre der »Studien« gilt aber zumindest für die eindeutig unter Freud'schen Vorzeichen stehenden²⁷ Stücke Hofmannsthal's, »Elektra« (1903) und »Ödipus und die Sphinx« (1906), als gesichert und hatte damit zur Zeit der Entstehung von »Die Bühne als Traumbild« bereits

²³ Vgl. Bruno Hillebrand, Nietzsche: wie ihn die Dichter sahen. Göttingen 2000, S. 71. Zur Rezeption der »Geburt der Tragödie« durch Hofmannsthal in den 1890 Jahren vgl. auch Szabó, »...eine so gespannte Seele« (wie Anm. 22), S. 74f., S. 97, S. 83f., S. 90f.

²⁴ Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta, Bd. 1. München 1954, S. 21.

²⁵ Vgl. Heinz Rölleke, Hugo von Hofmannsthal – Richard Wagner »Ein Traum von großer Magie« – auch eine »Morgentraumdeut-Weise«. In: HJb 20, 2012, S. 103–108, hier S. 107.

²⁶ Vgl. B II, S. 384.

²⁷ Zur Freud'schen Deutung der Stücke vgl. Wolfgang Nehring, Elektra und Ödipus. Hofmannsthal's Erneuerung der Antike für das Theater Max Reinhardts. In: Hugo von Hofmannsthal, Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 123–142, hier S. 137; sowie: Dieter Martin, Ödipus und die Sphinx, in: HH, S. 205–207, hier S. 206; Jill Scott, Elektra after Freud: Myth and Culture. Ithaka, NY 2005, S. 57–80.

stattgefunden. Eine Lektüre von »Die Traumdeutung«, der für Hofmannsthals »Die Bühne als Traumbild« wohl einschlägigsten Abhandlung Freuds, ist indes nicht nachgewiesen, obwohl das Buch später Teil von Hofmannsthals Bibliothek gewesen ist. Sie wird aber spätestens für »Ödipus und die Sphinx« angenommen.²⁸ Möglich sind aber in jedem Fall indirekte zeitgenössische Reflexe, die auch der Wiener Konversationskultur zugerechnet werden können,²⁹ und die zu jener auffallenden »Synchronizität«³⁰ der Topoi in Hofmannsthals frühen Schriften und Freuds »Traumdeutung« geführt haben können. Hinzu kommt, dass das Thema des Traums sowie eine damit verbundene angehende Analyse des gerade auch unbewussten Seelenlebens auch in Wien deutlich ins 19. Jahrhundert zurückreicht³¹ – eine Tatsache, auf die Freud in der »Traumdeutung« selbst verweist.³² Erhoben wurde zudem die These einer indirekten Vermittlung Freud'schen Gedankenguts durch Arthur Schnitzler.³³

²⁸ Vgl. Konstanze Fliedl, *Die Wiener Moderne*. In: *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Hans Martin Lohmann und Joachim Pfeiffer. Stuttgart 2013, S. 25–39, hier S. 33.

²⁹ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Das Junge Wien*. In: HH, S. 47–49, hier S. 47. Siehe auch: Thomas Anz, *Psychoanalyse und literarische Moderne*. In: *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation*, Bd. 1. Einleitung und Wiener Moderne. Hg. von Thomas Anz und Oliver Pfohlmann. Marburg 2006, S. 18. Hinzu kommt die steigende Präsenz Freuds in der zeitgenössischen Presse: Marina Tichy und Sylvia Zwettler-Otte, *Freud in der Presse: Rezeption Sigmund Freuds und der Psychoanalyse in Österreich 1895–1938*. Wien 1999. Gegen ein simplizistisches Einflussverständnis wendet sich Michael Rohrwasser, *Der Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss-Modells*. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Hg. von Konstanze Fliedl. Wien 2003, S. 67–90.

³⁰ Wolfram Groddeck, »So wie ein Löwe über Klippen sprang«: zur poetischen Verfahrensweise in Hugo von Hofmannsthals Gedicht »Ein Traum von großer Magie«. In: HJb 20, 2012, S. 79–101, hier: S. 91.

³¹ Vgl. Michael Worbs, *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. 1980 (insbesondere Kap. III.4); sowie Kimmich, *Wien* (wie Anm. 18), S. 19–22.

³² Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*. Leipzig/Wien 1900 [1899], Kap. 1 »Literatur der Traumprobleme«.

³³ Vgl. dazu Fliedl, *Wiener Moderne* (wie Anm. 28), S. 31; Michaela Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne: Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München 1987, insbes. S. 63–107; Henry Hausner, *Die Beziehungen zwischen Arthur Schnitzler und Sigmund Freud*. In: *Modern Austrian Literature* 3, 1970, Nr. 2, S. 48–61; Rohrwasser, *Der Gemeinplatz* (wie Anm. 29), S. 69.

Mit dieser Konstellation eines allerhöchstens indirekten Einflusses von Freuds Thesen zum Traum ähnelt Hofmannsthals Ausgangssituation jener Robert Walsers, wenn auch hier im Hinblick auf die Präsenz des Themas gerade in Wiener Kreisen, sowie auf die Studie Breuers und Freuds, relevante graduelle Unterschiede bestehen: Auch bei Walser ist bis zur Veröffentlichung von »Theater als Traum« tatsächlich keine Lektüre von Freuds »Traumdeutung« nachweisbar.³⁴ Es können vielmehr allenfalls Reflexe einer äußerst virulenten zeitgenössischen Diskussion angenommen werden, die außerhalb von Wien indes etwas verzögert einsetzte.³⁵ Eine Nietzsche-Lektüre ist beim frühen Walser indes nicht belegt. Eine indirekte Rezeption Nietzsches ist aber durch Ernst Julius Walser möglich, der 1907 an anderer Stelle in Walsers Schriften Spuren hinterlassen hat,³⁶ sowie über den als Entdecker Walsers geltenden Feuilletonredakteur Josef Widmann.³⁷ Überschneidungen von Walser mit Nietzsche und Freud hat die Forschung zudem bei Walsers späteren Schriften festgestellt,³⁸ wobei hinsichtlich Friedrich Nietzsche ebenfalls eher indirekte Reflexe einer ubiquitären zeitgenössischen Thematisierung seit 1900 angenommen werden.³⁹ Insbesondere eine Lektüre von Nietzsches »Geburt der Tragödie« ist nicht

³⁴ Vgl. Schaak, *Das Theater* (wie Anm. 13), S. 59; Michael Rohrwasser, *Freuds Lektüren: von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler*. Gießen 2005, S. 354. Die Parallelen entsprechen meiner Ansicht nach eher der Diskussion der Jahrhundertwende, müssen also keineswegs einer direkten Freud-Lektüre entspringen, vgl. Anm. 29, Anm. 35.

³⁵ Vgl. den Artikel zur literarischen Rezeptions- und Wirkungsgeschichte in Lohmann (Hg.), *Freud-Handbuch* (wie Anm. 28), S. 319–328, hier S. 319. Walsers zeitgleich erschienene »Fritz Kochers Aufsätze« (1904) werden bisweilen unter Freud'schen Vorzeichen »Psychopathologie des Alltagslebens« gelesen: Andreas Georg Müller, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*. Tübingen/Basel 2007, S. 77–82.

³⁶ Katja Zellweger, *Familie Walser*. In: *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2018, S. 17.

³⁷ Vgl. Rudolf Käser, Josef Viktor Widmann: *Entdecker, Förderer, Rezensent*. In: Lucas Marco Gisi (Hg.), *Robert Walser Handbuch* (wie Anm. 36), S. 19–21, hier S. 19f.

³⁸ Vgl. etwa Bernhard Malkmus, Jacob von Gunten. In: Gisi (Hg.), *Robert Walser Handbuch* (wie Anm. 36), S. 118–120.

³⁹ Ein Forschungsabriss ist bei Strinz enthalten: Bastian Strinz, *Robert Walsers Prosastücke im Lichte Friedrich Nietzsches*. Berlin/Boston 2019, S. 4–9 (mit Verweis auf Peter Utz).

belegt,⁴⁰ womit Hofmannsthal als Walsers Quelle für »Das Theater, ein Traum« deutlich ins Zentrum rückt.

Dem zeitgenössischen Kontext entsprechend werden in den Abhandlungen über das Theater als Traum bei beiden Autoren die zentralen Topoi auch abgearbeitet, aber gerade nicht in der konkreten Ausgestaltung, die sie in Freuds Schrift erhalten haben. Die Bildlichkeit des Traums sowie die von ihm vorgenommene Determinierungsleistung, die dazu führt, dass nichts im Traum ohne Bedeutsamkeit sei,⁴¹ sind wohl die wichtigsten, noch mit Nietzsche und Freud übereinstimmenden Motive in Hofmannsthals Essay. Eine besonders wirkungsmächtige emotive Aktivierung unter dem Regime einer Topik der Emphase und der Superlative (»wo hätte man je zuvor ihresgleichen gesehen«, »ungeheure Gewalt«, »wundervolle Kahlheit«, »strahlende Augen«, »nackte Mauern«, »rettungslos senkrechter Absturz«, »nackter grüner Grund«, »Glanz unaussprechlich seliger Zeiten«, »Abgründe von Wonne«, »Gefilde der Seligen«) kennzeichnen die Darstellungsweise des Traums.⁴² In der Suspendierung des Realitätsprinzips, die eng mit der Frage der semiotischen Determinierung des Traumbildes verbunden ist, treffen sich dann Freud und Hofmannsthal auch am deutlichsten, wobei diese Aufhebung als Wirkungsbedingung der besonderen emotiven Aktivierung verstanden werden muss, die dem Traum (und potentiell auch dem Theater) eigen sein kann – und sich, wie Hofmannsthal feststellt, gerade auch wesensmäßig von der sonst gängigen literarischen Darstellung unterscheidet:

Ihr ganzes Leben werden nicht die nachgeahmten Realitäten bilden, nicht die Zierate, nicht die Künsteleien der Stile, nicht alles das, was in der Wirklichkeit nur erträglich ist, weil es Gewordenes ist und umschwebt ist von Vergangenheit, behaucht vom ewigen Sterben, unendlich voll Ausdruck, weil echt, weil wirklich, weil nur sich selber gleichend – nein, seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein, das einmal

⁴⁰ Vgl. Peter Utz, *Tanz auf den Rändern: Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M. 1998, S. 183.

⁴¹ Vgl. SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40. Bei Freud ist die These der Überdeterminierung des Traumbildes wohl eine der zentralen Prämissen der Traumdeutung, vgl. Freud, *Die Traumdeutung* (wie Anm. 32), S. 190–195.

⁴² SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40.

jene lieblichen, Vertrauen einflößenden Mauern, jene trügerischen Mauern, hinmalen wird, die der arglose Duncan begrüßt, an deren Zinnen, Schießscharten und Wasserspeiern der liebliche Vogel, der reine Luft erkennt, sein Nest gebaut hat, und ein nächstes Mal die fürchterlichen Todesmauern, an deren untersten Blöcken die Geschöpfe Maeterlincks sich ihre Hände blutig schlagen, bevor sie, ungehört, verschmachten.⁴³

Gerade diese Schwerpunktsetzung Hofmannsthals, die auf einer bloßen Phänomenologie des Traumes fußt, sie aber sogleich transzendiert, und hier Wirkungsprinzipien entlarvt, die ein jeder »Meister der Bühne« kennen und anwenden sollte,⁴⁴ wird dem jungen Robert Walser als Anknüpfungspunkt dienen. Bei Walser ist es ebenfalls der Traum eines Bühnendichters, der im Ideal den Bühnenraum mit »Traumfiguren«⁴⁵ bevölkert; Bilder,⁴⁶ und nicht zwangsläufig ganze Realitäten, werden dabei auf die Bühne gebracht, die in ihrer Wirkung aber einer realistischen Darstellung in nichts nachstehen sollen – und dies, obwohl es sich eher um Zerrbilder der Realität handelt. Auch bei Walser ist schließlich die Abweichung vom Realitätsprinzip die Ursache einer besonderen emotiven Wirkung, wobei es hier, in einer Analogie zu Hofmannsthals Bild der Mauern und des Turmes, ein ungebrochenes »Hereinstürzen«⁴⁷ der Bilder ist, welches eine besondere emotive Immersion des Rezipienten bedingt, und sich unter dem Gesetz der Verstärkung die »Verschrecklichung« als Darstellungstechnik⁴⁸ und die »Seligkeit« als Wirkung⁴⁹ immer wieder eingeführt finden. Die Feststellung »Das Theater gleicht einem Traum« markiert den Beginn des kurzen Artikels Walsers, der sogleich, Hofmannsthals Topik der Emphase und der Superlative aufnehmend, fortführt:

Im Traum haben die Bilder [...] etwas Scharfes, Festgezeichnetes. Raumhaft natürliche Perspektiven, einen realen Erdboden [...] gibt es da nicht. [...] Es ist alles verkleinert, aber auch verschrecklicht im Traum; ein Gesicht hat meistens einen erschütternd bestimmten Ausdruck: furchtbar

⁴³ Ebd., S. 41.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ GWS I, S. 239.

⁴⁶ GWS VIII, S. 9 (»Die Bilder flammen«; »Der Traum [...] gibt vom Entsetzlichen das unanfechtbar reine Bild«); GWS I, S. 238.

⁴⁷ GWS VIII, S. 10, S. 33.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ GWS VIII, S. 140–142.

süß, wenn es ein süßes und wohlwollendes, furchtbar abstoßend, wenn es ein Furcht und Entsetzen einflößendes ist. [...] seine Bilder haben den Zauber des Hinreißenden und Unvergesslichen, weil sie überwirklich [...] sind [...], die Figuren [...] bewegen sich übernatürlich groß, wie nie gesehene Gestalten, vor uns. [...] Oh wie der Traum göttlich schauspielert! Er gibt vom Entsetzlichen das unanfechtbar reine Bild [...].⁵⁰

Bereits in »Eine Theatervorstellung« (»Die Schaubühne«, 7. März 1907) hatte Walser den Gedanken des Theaters als Traum aufgenommen, und dort von dessen »Schlafstubenluft« berichtet.⁵¹ Fast zeitgleich wird Walser, wiederum in der »Schaubühne«, eine weitere Theatervorstellung obiger Traumlogik entsprechend beschreiben (»Trauerspiel«, 18. April 1907): »Die Szene wechselt, und das Auge sieht in eines Gartens Traum hinein: Der Mann stürzt riesenhaft vergrößert und entsetzlich verändert aus den dunkeln Büschen [...].«⁵² In »Entwurf zu einem Vorspiel« (»Die Schaubühne«, 25. März 1907) wird Walser dann Hofmannsthals (und Nietzsches)⁵³ Beobachtung der besonderen Bedeutsamkeit des Lichts im Traum (bei Hofmannsthal grundsätzlich metaphorisch verstanden)⁵⁴ aufrufen: Die Szene selbst in kontrasthaftem *chiaroscuro* gezeichnet, erscheinen die Augen der Protagonistin, »wie man sie manchmal in Träumen sieht« in einem »übernatürlichen Licht«.⁵⁵ Ähnlich heißt es bereits in Walsers erstem Beitrag zum Thea-

⁵⁰ GWS VIII, S. 7–9.

⁵¹ Robert Walser, Eine Theatervorstellung [II]. GWS I, S. 238f.

⁵² GWS VII, S. 33.

⁵³ »Er, der seiner Wurzel nach der »Scheinende«, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt [...] Sein Auge muss »sonnenhaft«, gemäss seinem Ursprunge, sein« (Nietzsche, Geburt der Tragödie [wie Anm. 24], S. 22).

⁵⁴ Bei Hofmannsthal heißt es: »Er muß die Magie kennen, mit welcher der aus der Seele hervorbrechende Blick begabt ist: einen Lichtstrahl, der von oben her auf die dunkle Bühne fällt, muß er sich in sich mit dem Blick vorzustellen vermögen, mit dem der Gefangene den einen goldenen Lichtstrahl auffängt, der von oben her durch einen Mauerspalt in seine Nacht fällt, einziger Bote der Welt, der strahlenden, die draußen liegt [...] Und der Meister der Bühne, der solche Strahlen in der Hand hat, [...], den Strahl, dem alles Dunkel weicht, vor dem alles Grausen sich löst – er, der solche Blitze zu werfen vermag, sollte [...] seine Lichter voll unsäglicher Traumkraft fallen zu lassen? Wenn er aber Mauern aufzubauen hat, [...] seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein, [...] Wenn er seine Lichter auf seine einfachen gemalten Wände wirft, muß er die Kräfte der Seele in sich versammeln« (SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 41f.).

⁵⁵ GWS I, S. 252f.

ter als Traum: »Die Bilder flammen und brennen vor den Augen [...] der offene Traum glänzt in dem starken Licht, blendend, redend [...]«. ⁵⁶

Selbst beim späten Walser finden sich entsprechende Referenzen. In einem Vorstellungsbericht von Mozarts »Le Nozze di Figaro«, erschienen im »Berliner Tagblatt« vom 16. April 1926, ⁵⁷ berichtet Walser von einer »Anwandlung von Schläfrigkeit, weil's mich dünkte, es sei gleich, ob ich wache oder schlafe; ich bildete mir ein, das Stück sei ein Traum, den ich auch mit geschlossenen Augen zu sehen, dessen Geist ich auch in der Geistesungegenwärtigkeit aufzunehmen vermöge.« ⁵⁸ In Walsers Mikrogrammen heißt es schließlich über Mozarts »Zauberflöte«: »So geht denn das Stück [...] insofern weiter, als es einem Schlafenden ähnelt, der entzückend schön träumt und im Traum auf die lebhafteste Art und Weise lebt.« ⁵⁹

III

Während Hofmannsthals Beitrag bereits in den ersten Zeilen im Ansatz programmatische Züge im Sinne einer normativen, das heißt präskriptiven Poetik aufweist, bleibt Walser in beiden Texten zunächst bei einer rein phänomenologisch gehaltenen Betrachtung. Lediglich in einem unscheinbaren, durchaus ambivalenten Passus ⁶⁰ scheinen normative Züge durch. Gleiches gilt für Walsers Wiederaufnahme des Themas unter gleichem Titel in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 29. Dezember 1918, in der Walser nunmehr anlässlich eines Theaterbesuchs ein Traumerlebnis beschreibt, welches dem Hofmannsthals durchaus ähnlich ist. ⁶¹ War im Hinblick auf eine Programmatik Walser

⁵⁶ Vgl. GWS VIII, S. 9.

⁵⁷ Robert Walser, Über eine Opernaufführung. GWS X, S. 42–46.

⁵⁸ Ebd., S. 45.

⁵⁹ GWS XI, S. 309.

⁶⁰ »Unser Theater gleicht einem Traum, und es hat alle Ursache, ihm noch ähnlicher zu werden« (GWS VIII, S. 8).

⁶¹ »Ich hatte den Eindruck, als sei jeder Spieler einsam in fremdartiger Ebene, wo Gewaltsamkeiten hausen [...] Doch kam ich aus dem Traum nie ganz heraus« (GWS VIII, S. 141f.).

bisher deutlich hinter Hofmannsthal zurückgeblieben, zeugen die beiden letztgenannten Texte Walsers nunmehr von einer maßgeblichen Verschiebung der Hofmannsthal'schen Konzeption: Walser hat nicht nur, dem veränderten historischen Kontext entsprechend, Freuds These des Traums als »Wunscherfüllung«⁶² in diesen fast zehn Jahre später erschienenen Beitrag aufgenommen – und eilt hier tatsächlich Hofmannsthal voraus, der den Freud'schen Nexus von Trieberfüllung und Traum drei Jahre später in »Der Ersatz für die Träume« (GW RA II, S. 141–146) thematisieren wird.⁶³ Bedeutsamer ist vielmehr, dass im Artikel der »Neuen Zürcher Zeitung« ein besonderes Wahrnehmungsdispositiv aufgerufen wird, das bereits in »Eine Theatervorstellung [II]«⁶⁴ sowie in »Entwurf für ein Vorspiel« erschienen war,⁶⁵ und welches Hofmannsthal ebenfalls in seinem Essay beschrieben hatte: gemeint ist das eigentümliche Wahrnehmungsdispositiv eines Gefangenen oder Kranken, dessen physische Möglichkeiten, und damit auch dessen Blick, äußerst begrenzt sind,⁶⁶ und das jenem Wahrnehmungsregime des Theaterzuschauers ähnelt, welches Walser in mehreren Vorstellungsberichten als Blick in ein (gleisendes) Loch,⁶⁷ bzw. als »Zuschauerdunkelkammer«⁶⁸ charakterisieren wird. Bei Walser wird dieses dem Traum spezifische Wahrnehmungsregime nicht nur zur *conditio sine qua non* jenes besonderen »Zaubers«, der neben dem Traum auch dem Theater möglich, wenn nicht sogar eigen ist. Vielmehr ergibt sich aus dem besonderen Regime des Theatertraums für Walser zudem eine maßgeblich praktisch-philosophische Dimension, die bei Hofmannsthal fehlt: Freiheit.

Das Wahrnehmungsregime, an das Walser hier anknüpfen wird, hat Hofmannsthal in »Die Bühne als Traumbild« zunächst als psychische Apparatur beschrieben, bei der die durch physische Immobili-

⁶² Träumerisch schön war's. Es war, als gebe es keinen menschlichen Wunsch mehr, der nicht bald in Erfüllung ginge« (GWS VIII, S. 140f.).

⁶³ »wie beim Träumenden ist hier einem geheimen Trieb seine Stille bereitet« (GW RA II, S. 144).

⁶⁴ GWS I, S. 235–241.

⁶⁵ GWS I, S. 252f.

⁶⁶ Vgl. SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 42.

⁶⁷ Vgl. GWS I, S. 236; GWS VIII, S. 8f.

⁶⁸ GWS I, S. 238.

sation entstandenen Einschränkungen übernatürliche geistige Kräfte hervortreten lassen: »Wenn er [der Künstler] seine Lichter auf seine einfachen gemalten Wände wirft, muß er die Kräfte der Seele in sich versammeln, mit denen der Gefangene, mit denen der Kranke hinüberstarrt durchs Fenster.«⁶⁹ Bei Walser findet sich dieser Gedanke, der bei Hofmannsthal auf den Produzenten abzielte, nunmehr auf den Rezipienten angewendet: Hier sollen jetzt im Aufnehmenden Kräfte wach werden, die gerade in diesem nun institutionell verstandenen, eingeschränkten Modus der Rezeption begründet sind, welcher sich im Theater als Ausrichtung des Zuschauers in einem stickigen, dunklen Raum hin auf die Bühne als »Loch«, aus dem die gleißend hellen, blendenden Bilder entspringen,⁷⁰ manifestiert, und der in Walsers Theatertexten immer wieder als das dem Theater spezifische Wahrnehmungsdispositiv beschrieben wird. Es ist die Wirkung dieser – bei Hofmannsthal mit der Metapher des Gefängnisses beschriebenen – Dunkelkammer,⁷¹ deren befreiende Wirkung Walser in der »Neuen Zürcher Zeitung« mit emphatischen Worten preist: »Darum lobe ich das Theater [...] der Traum ist unser Befreier.«⁷²

Der Gedanke, dass Freiheit mit einem spezifischen Wahrnehmungsregime verbunden ist, das dem Traum eigen ist und vom Theater simuliert werden kann, soweit es den Rezipienten den benannten rezeptiven Einschränkungen unterwirft, findet sich schon in Walsers erstem Artikel zum Theater als Traum. Er ist dort aber etwas unglücklich durch Walsers Argumentationsführung unterbrochen:

[Unser Theater] ist von einem dachbedeckten, dunkeln Haus geheimnisvoll und fremdartig eingeschlossen. [...] Man atmet Schlafstubenluft [...] frische Luft gibt es da nicht. [...] Wir sind talentlos in der luftumflossenen Freiheit. [...] Wir sind so gern in dunkeln, nachdenklichen Löchern.⁷³

⁶⁹ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 42.

⁷⁰ GWS VIII, S. 8f. In »Eine Theatervorstellung [II]« formuliert Walser: »[Der Vorhang] erhob sich und ließ in ein Loch voll Feuer blicken [...] Meine Augen brannten. Ich hatte vorher stundenlang in den Hellen, weißschimmernden Schnee gesehen und dann in das Dunkel der Logen, und jetzt mußten sie in eitel Feuer, Glut, Pracht und Glanz schauen.« (GWS I, S. 236).

⁷¹ Vgl. GWS I, S. 238.

⁷² GWS VIII, S. 142.

⁷³ GWS VIII, S. 7f.

Für Walser eröffnet diese Dunkelheit sogleich die Möglichkeit, den Bühnenraum zum Traum werden zu lassen: »Das Schlafzimmer ist dunkel, nur der offene Traum glänzt in dem starken Licht«. ⁷⁴ Statt hier bereits in Hofmannsthal'scher Manier die Produktivität dieses in »Eine Theatervorstellung [II]« zeitgleich als »Zuschauerdunkelkammer« ⁷⁵ bezeichneten Dispositivs hervorzuheben, begnügt sich Walser indes noch mit einer verhaltenen Apologie: »Nicht diese Vorliebe ist eine Schwäche; unsere Schwäche besteht vielmehr darin, uns solcher Vorliebe zu schämen.« ⁷⁶ Im Unterschied zum Artikel der »Neuen Zürcher Zeitung« war die Frage der Freiheit, und des damit verbundenen ermöglichenden Dispositivs, in Walsers erstem Artikel zu Theater als Traum zudem noch, wie bei Hofmannsthal, lediglich auf den Produzenten bezogen – und nicht, wie in den späteren Beiträgen Walsers, auf den Rezipienten.

IV

Der Beitrag in der »Neuen Zürcher Zeitung« weist auf eine weitere Besonderheit der Walser'schen Theorie hin, die sich in anderen seiner Beiträge wiederholen wird, und die Walsers Konzeption einen weiteren Schritt von Hofmannsthal entfernt. So erscheint bei Hofmannsthal der Traum noch gänzlich als immersives Erlebnis von besonderer Qualität:

Wir [...] fallen auf eine blumige Wiesenmatte: was sind das für Blumen! wie steigen sie aus dem nackten grünen Grund empor: es sind Narzissen, sind Nelken, aber wo hätten wir je zuvor ihresgleichen gesehen! Es ist, als hätten sie allen Saft von allen Blumen in sich gesogen, die uns gemalt beglückt haben, als wären sie beglänzt mit dem Glanz unaussprechlich seliger Zeiten, die wir einst durchlebt, als wären Abgründe von Wonne eingesenkt zwischen ihren strahlenden Augen, Gefilde der Seligen ausgebreitet auf jedem seidigen Blütenblatt. Hier ist nicht länger Groß und Klein aufgerichtet als eine Schranke zwischen den Geschöpfen: solche Seligkeit durchschüttelt das träumende Ich zwischen seinen geträumten Blumen, als nur von einer Riesenblüte ausgehen kann für ein winziges, mückenhaftes Wesen: ganze Golfströme der Seligkeit, in die sich das Ich

⁷⁴ Ebd., S. 9.

⁷⁵ GWS I, S. 238.

⁷⁶ GWS VIII, S. 8.

hineinwirft, die Ufer der Realität hinter sich lassend, in Wirbeln von Duft und Glanz von der Blüte an sich gesogen wie ein winziges Insekt.⁷⁷

Während sich bei Hofmannsthal das träumende Ich und damit auch der Rezipient des Theatertraumes unweigerlich in diesem Traumbild verlieren muss, ist bei Walser, der Hofmannsthal folgend immer wieder die Seligkeit dieses Erlebnisses betont, der Rezeptionsmodus hingegen paradox: Walsers Theaterberichte sind durch einen steten Wechsel von Immersion und Distanzierung gekennzeichnet, ebenso, wie sich die praktisch-philosophische Dimension bei Walser gerade als Dialektik von Immersion und Distanzierung ergibt. Nicht in einer reinen eskapistischen Träumerei, die bereits Hofmannsthal durchaus nicht ohne scharfe Spitze in »Gabriele d'Annunzio« (1893) thematisiert hatte,⁷⁸ ist für Walser ein Moment von Freiheit begründet, sondern in einer durch den (Bühnen-)Traum ermöglichten Transzendenz – wobei es hier zu partiellen Überschneidungen mit Bahrs »Dialog vom Tragischen« (1904) kommt.⁷⁹ Diese Transzendenz besteht bei Walser in einer spezifischen Differenzerfahrung: »Ganz gebannt vom Andern, ergriffen vom Gespielten, [...] trüge es mich über vieles Wirkliche, was ich allzu ernst nahm und scharf ansah, groß und frei hinaus, und ich belächelte jetzt, was mich bitter erregt hatte.«⁸⁰

Mit dieser praktisch-philosophischen Dimension von Walsers Deutung, die über eine bloße Wahrnehmungspsychologie weit hinausgeht, hat sich Walser zwar deutlich von Hofmannsthals »Bühne als Traumbild« entfernt. Hofmannsthal selbst wird die Positionen indes einander wieder annähern, wenn er in »Ersatz für die Träume« (1921) nicht nur eine vergleichbare Zuschauerdunkelkammer beschreibt, sondern vielmehr neben einer bloßen psychologischen Erklärung der Traumwirkung ebenfalls ein Moment von Freiheit erscheint, das bei Hofmannsthal aber als Perspektive einer heilenden Versöhnung⁸¹ begriffen wird:

⁷⁷ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40.

⁷⁸ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 99–107.

⁷⁹ Vgl. den Abschnitt zur Ekstase in: Hermann Bahr, Kritische Schriften, Bd. 9: Dialog vom Tragischen. Dialog vom Marsyas. Josef Kainz. Hg. von Gottfried Schnödl. Weimar 2010, S. 63–66.

⁸⁰ GWS VIII, S. 142.

⁸¹ GW RA II, S. 142.

Davor flüchten sie zu unzähligen Hunderttausenden in den finsternen Saal mit den beweglichen Bildern. [...] Da waren Träume [...] sie waren auch bei Tag da, waren überall: eine dunkle Ecke [...] genügte, [...] der dunkle Raum hinter der Kellerstiege, ein altes Faß im Hof, halbvoll mit Regenwasser, eine Kiste mit Gerümpel; da war die Tür zu einem Magazin, die Bodentür, die Tür zur Nachbarswohnung, [...] – und nun ist es wieder eine Kiste [...] die sich auftut: das Kino. [...] es bleiben die Gewohnheiten des Traumes, in denen der ganze Mensch ist, mehr als in den Gewohnheiten des Lebens, all die unterdrückten Besessenheiten, in denen die Stärke und Besonderheit des Individuums sich nach innen zu auslebt. Diese ganze unterirdische Vegetation bebt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen. Ja dieser dunkle Wurzelgrund des Lebens, er, die Region wo das Individuum aufhört Individuum zu sein, er, den so selten ein Wort erreicht, kaum das Wort des Gebetes oder das Gestammel der Liebe, er bebt mit. [...] Es ist der ganze Mensch, der sich diesem Schauspiel hingibt.⁸²

V

Ein scheinbar gespaltenen Rezeptionsmodus, der bisweilen als Koexistenz von Unvereinbarem erscheint, ist bei Walser kein exklusives Merkmal gerade dieser praktisch-philosophischen Dimension. Er ist vielmehr in deutlich grundlegender Weise dem Theatererlebnis inne – und wird in Walsers späteren Schriften in einer auffälligen Parallele zu Freud beschrieben.

Eigentümlich ist der Traum bei Walser bereits im Kleinen. Denn nicht bloß eine Sprache der Superlative spricht der Traum. Vielmehr kommt es dort zu einer eigentümlichen Koexistenz polarer Oppositionen: Der Traum kann ein Nebeneinander, wenn nicht gar eine Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren durchaus ertragen; der Satz vom Widerspruch findet in der Traumlogik gerade keine Anwendung. Die Bilder des Traums sind »zugleich wahr und unnatürlich«,⁸³ »befremdend und zugleich herzensvertraulich«,⁸⁴ die Farben »scharf und weich

⁸² Ebd., S. 142–145.

⁸³ GWS VIII, S. 7.

⁸⁴ Ebd., S. 8.

zugleich«. ⁸⁵ »Ferne und Nähe sind im Theater dicht nebeneinander«, ⁸⁶ ebenso, wie schnelle Bewegungen eine extreme Verlangsamung erfahren. ⁸⁷ Hierin unterscheidet sich bereits Walsers erster Beitrag zum Theater als Traum von der Beschreibung des Traumes bei Hofmannsthal: Während für Letzteren eine Topik der Extreme ein Merkmal des Traumes ist, scheint es bei Walser tatsächlich eine Logik der Vereinbarkeit von Unvereinbarem zu sein, die das Traumerlebnis kennzeichnet. In der »Neuen Zürcher Zeitung« wird Walser zehn Jahre später diese Charakterisierung wieder aufnehmen: »Ich hatte den Eindruck, als sei jeder Spieler einsam in fremdartiger Ebene, wo Gewalt-samkeiten hausen. Dann schien er mir wieder bekannt und vertraut wie der nächstbeste schlichte Mensch.« ⁸⁸ In »Trauerspiel« verbinden sich zudem Lichtmetaphorik und Widersprüchlichkeit eines »Gartens Traum« in Walsers Beschreibung eines Mädchens: »So süß wie sündhaft, schuldlos wie gelehrt in Künsten schon der Schuld, tritt sie voran als helles Licht, Liebreiz und Schrecken werfend in das Gemüt der bangen Hörschaft. Ihr trauernd nach lischt eine Fackel aus.« ⁸⁹

Eine Sukzession von Gegenteiligem, die sich bisweilen zur tatsächlichen Koexistenz von Unvereinbarem gesteigert findet, ist dabei nicht auf die Darstellung beschränkt, sondern wird von Walser tatsächlich auch für das Rezipientenerlebnis kennzeichnend. Ist bei oben zitierten Passagen mancherorts noch unklar, ob der Widerspruch tatsächlich besteht, oder lediglich dem Zuschauer als solcher erscheint (»ich hatte den Eindruck«, etc.), ⁹⁰ soll, wie noch zu zeigen ist, eine rezeptive Ambivalenz in Walsers späteren Schriften zum Signum des Theater(traum-)erlebnisses werden.

Bereits in einem früheren Theaterbericht (»Eine Theatervorstellung [II]«), veröffentlicht in der »Schaubühne« vom 7. März 1907, ⁹¹ in dem das Wahrgenommene zunächst gänzlich in Einklang mit den Thesen

⁸⁵ Ebd., S. 7.

⁸⁶ Ebd., S. 10.

⁸⁷ » [E]in Eisenbahnzug [...] zieht vorüber, ganz langsam, als zöge und winde er sich in weiter Ferne, wo das Schnelle dem Auge nicht schnell entfliehen will«, ebd. S. 10.

⁸⁸ GWS VIII, S. 141.

⁸⁹ GWS VII, S. 33.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ GWS I, S. 235–41.

zum Traumtheater geschildert wird (»[Der Vorhang] erhob sich und ließ in ein Loch voll Feuer blicken. Die Gestalten bewegten sich also bald, riesige, plastische, übernatürlich scharf gezeichnete Gestalten [...]«),⁹² beschreibt Walser das Paradox eines schlechten, gescheiterten, aber gleichzeitig in der Rezeption erfolgreichen Spiels. In diesem kurzen Vorstellungsbericht einer Aufführung von Schillers »Maria Stuart« führt das Spiel der Darstellerin der Maria, die »ihre Rolle nicht auswendig wußte« und die »sich eher wie eine Kneipenkellnerin niedriger Stufe benahm, als wie eine so vornehme Frau«,⁹³ zu einem Zusammenbruch der theatralen Illusion. Nichtsdestotrotz hat das Stück für den Erzähler Erfolg: »Sie machte es schlecht, aber in der Art und Weise, wie sie es verpfuschte, lag wiederum das Grandiose«. ⁹⁴ Walser wird ein struktural vergleichbares Erlebnis an anderer Stelle aufrufen, um hier tatsächlich eine wirkungsästhetische Gesetzmäßigkeit zu formulieren. In »Bedenkliche Geschichte« (»Die Schaubühne« vom 21. Mai 1908) hat Walser nämlich seine Beobachtungen zu einer allgemeingefassten Regel zusammengefasst: »Gerade von der Bühne herab reizen schlechte und ungefüge Kunstleistungen die zuschauende Phantasie in ungefähr eben dem Maß, wie es die ganz hohen, und vortrefflichen vermögen. Die mittelmäßigen Darbietungen aber verschmäht man, man empfindet sie leicht als [...] ungebührlich.«⁹⁵

In »Theater«⁹⁶ wird mehr als zwanzig Jahre später schauspielerisches Versagen immer noch in einer Weise kommentiert, die nicht nur der Beobachtung aus »Eine Theatervorstellung [II]« entspricht, sondern vielmehr in auffallender Parallele zu den autochthonen Darstellungsmodi des Traums, wie sie Walser in »Das Theater, ein Traum« nachgezeichnet hat, steht: »Sind solche Bühnenpersönlichkeiten nicht zugleich interessant und zugleich entsetzlich?«⁹⁷ Hier erfüllt sich zudem als atypischer Fall im Großen, was in »Das Theater, ein Traum«

⁹² Ebd., S. 236.

⁹³ Ebd., S. 236f.

⁹⁴ Ebd., S. 240.

⁹⁵ Robert Walser, *Bedenkliche Geschichte*. In: Ders., *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven, Bd. 15: *Prosa aus der Berliner Zeit 1906–1912*. Frankfurt a.M. 2011 (nachfolgend zitiert: GWE XV), S. 32.

⁹⁶ Robert Walser, *Theater*. GWS IV, S. 291f. (unveröffentlicht, ca. 1928/29).

⁹⁷ Ebd., S. 292.

im Kleinen bereits als Dissoziationserfahrung für das (Traum-)Theater beschrieben wurde: »Wie schön ist es, wenn zwei Kerle laut brüllend miteinander flüstern, während des anderen Gesichtszüge sagen: wie still ist es rings umher!«⁹⁸

Die Überschneidungen beider Fälle – der Freude am »entsetzlichen«, d.h. regelwidrigen Spiel und der »Seeligkeit«, die im Traum durch die Koexistenz polarer Oppositionen entsteht – sind dabei kein Zufall. Sie entspringen vielmehr einer Analyse der psychologischen Wirkungsmechanismen des Schauspiels, die auffallend Freuds deutlich späterer, metapsychologischer Theoriebildung entspricht. Bereits mit »Eine Theateraufführung« (1907) kam Walser der Freud'schen Erklärung erstaunlich nahe, wenn er das Wirkungsverhältnis als Dissoziation von Ratio und Emotion beschreibt (»Dem Verstand war's hurenhaft, dem Gefühl titanisch«)⁹⁹ – eine Dissoziation, die Hofmannsthal 1921 als Grund für die besondere Wirkungsmacht von Traum und Film angeben wird.¹⁰⁰ Während diese Episode gerade im Hinblick auf die antinomische Polarität des Erlebnisses mit den Mitteln der tradierten rationalistischen Schulpsychologie¹⁰¹ nur unter Zuhilfenahme der zeitgenössischen Theorien einer gemischten Empfindung gefasst werden kann,¹⁰² bleibt ein entsprechender Anschluss des in Walsers »Bedenkliche Geschichte« geschilderten Erlebnisses indes untersagt: Die von Walser empirisch gewonnene Gesetzmäßigkeit, dass lediglich das Mittelmaß disqualifizieren soll, nicht aber beide Extreme – die Erlebnisqualität vielleicht sogar beschreibbar wäre als Graph einer umgekehrten Gauß'schen Kurve – zeugt von einer Parsimoniefeindlichkeit der Erklärung dieses psychischen Prozesses. Sulzer hatte mit seiner Umdeutung des schon von Leibniz thematisierten dunklen Seelengrundes zwar bereits auf die nachdrückliche Macht des Unbewuss-

⁹⁸ GWS VIII, S. 11.

⁹⁹ GWS I, S. 240.

¹⁰⁰ Vgl. GW RA II, S. 143.

¹⁰¹ Die das Urteil der unteren Seelenvermögen lediglich als (wenn auch fehleranfälliges) Pendant zum Urteil der Vernunft begreift.

¹⁰² Schon bei Aristoteles angelegt als Erklärung der Freude am Hässlichen über eine distanzierende Differenzenerfahrung (Vergleich von Urbild und Abbild), in der Aufklärung modifiziert zur Theorie der gemischten Empfindung (Mendelssohn, Lessing). Zu Nietzsches Version vgl. unten, Anm. 105.

ten verwiesen,¹⁰³ und zudem eine monistische Erklärung von hohen und niederen Vergnügen angeboten.¹⁰⁴ Nietzsche schließlich erweitert die bereits in der Aufklärung ausdifferenzierte Theorie der gemischten Empfindung zu einem grundsätzlich hybriden Modell des Erlebnisses der Kunst.¹⁰⁵ Metapsychologisch voll erklärbar wird die durch Walser etablierte Regel (wie im allgemeinen die Hybridität des Theatererlebnisses in so manchem Vorstellungsbericht) aber letztlich erst durch das Freud'sche Modell psychischer Prozessualität, welches in den »Studien über Hysterie«, der »Traumdeutung« sowie in der Studie zum Witz¹⁰⁶ angelegt war, sich aber erst mit Freuds zweiter Topik angemessen auf fremdgeschaffene Phantasmen, wie ein Theaterstück, übertragen lässt: Der Erfolg regelgerechten Spiels und dessen Rezeption, von Aristoteles bis Baumgarten noch als Frage der Wahrnehmung einer Vollkommenheit begriffen, war bei Freud als Sublimierung erklärbar;¹⁰⁷ der Erfolg niederen Spiels, bis hin zum schauspielerischen Versagen, ergab sich dagegen direkter aus der unmittelbaren Triebdynamik. Freud war es dabei sogar möglich, beide Phänomene unter eine monistische Erklärung zu vereinigen, welche die Parsimoniefeindlichkeit der Walser'schen Beschreibung vermeidet: In beiden Fällen sei nämlich das

¹⁰³ Vgl. Johann Georg Sulzer, Erklärung eines psychologisch paradoxen Satzes: Dass der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe, sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urteilt. In: Ders., Vermischte Philosophische Schriften, Bd. 1. Leipzig 1782, S. 101–123.

¹⁰⁴ Vgl. Johann Georg Sulzer, Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen. In: Ders., Philosophische Schriften (wie Anm. 103), S. 1–100, insbesondere S. 8, S. 14f.

¹⁰⁵ Nietzsche beschreibt den Traum als gemischtes Regime: »[A]uch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, [...] er lebt und leidet mit in diesen Szenen – und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins; und vielleicht erinnert sich Mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: »Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!« (Nietzsche, Geburt der Tragödie (wie Anm. 24), S. 21. Vgl. zum Illusionsbewusstsein bei Nietzsche zudem infra Anm. 102.

¹⁰⁶ Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (wie Anm. 13).

¹⁰⁷ Sigmund Freud, Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen gehalten zur 20jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester, Mass., September 1909. Leipzig/Wien 1924, S. 25; Ders., Zur Einführung des Narzißmus. Leipzig/Wien 1924 [1915], S. 26: »Die Sublimierung ist ein Prozeß an der Objektlibido und besteht darin, daß sich der Trieb auf ein anderes [...] Ziel wirft«; Ders., Jenseits des Lustprinzips. Leipzig/Wien/Zürich 1920, S. 40; Ders., Das Ich und das Es. Leipzig/Wien/Zürich 1923, S. 34.

Unbewusste, als das »eigentlich reale Psychische«,¹⁰⁸ die Ursache; auch die Sublimierung antworte auf nichts anderes als auf ein- und denselben unbewussten Trieb, der nunmehr in einer »sozial oder ethisch höher gewerteten Leistung Befriedigung findet«.¹⁰⁹ Wenn Walser 1908 diese Erklärung noch nicht bereitstand, so ist seine Beobachtung nichtsdestotrotz äußerst schafsinnig. Er gibt an anderer Stelle zwar ebenfalls eine Begründung dafür, dass das Erlebnis »dem Verstand [...] hurenhaft, dem Gefühl titanisch«¹¹⁰ sein kann. Diese ist indes teils noch der klassischen Dichotomie von (niedерem) Gefühl und (hoher) Vernunft verhaftet, welche Freud mit seiner monistischen Erklärung längst hinter sich gelassen hat. So heißt es denn in »Eine Theatervorstellung [I]« (»Der Samstag«, April 1905): »Man horcht nicht nur mit den kalten Ohren, nein, auch mit dem Mund. Der Mund ist etwas heißes im Vergleich zu Ohren«.¹¹¹

»Eine Theatervorstellung [II]« weist dann, soweit es um den Aspekt des Glaubens an die Darstellung geht, zudem auf eine Stoßrichtung von Walsers Wahrnehmungsregime, die sich von Hofmannsthal's Konzeption in »Bühne als Traumbild« und letztlich dann auch von Freud unterscheiden wird. Nietzsche hatte bereits einen Mittelzustand zwischen Schlaf und Wachsamkeit angenommen, der als zentrale Bedingung für den Erfolg des Traums verstanden wird.¹¹² Eine stets »durchschimmernde Empfindung des Scheins« (Nietzsche) ist nicht

¹⁰⁸ Freud, *Die Traumdeutung* (wie Anm. 32), S. 386.

¹⁰⁹ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 13. Hg. von Anna Freud u.a. London 1940, Kap. 2.3. Entsprechend heißt es in »Das Unbehagen in der Kultur« (Wien 1930), S. 30: »Die Sublimierung der Triebe leiht dazu ihre Hilfe. Am meisten erreicht man, wenn man den Lustgewinn aus den Quellen psychischer und intellektueller Arbeit genügend zu erhöhen versteht. Das Schicksal kann einem dann wenig anhaben. Die Befriedigung solcher Art, wie die Freude des Künstlers am Schaffen, an der Verkörperung seiner Phantasiegebilde, die des Forschers an der Lösung von Problemen und am Erkennen der Wahrheit, haben eine besondere Qualität, die wir gewiß eines Tages werden metapsychologisch charakterisieren können. Derzeit können wir nur bildweise sagen, sie erscheinen uns »feiner und höher«.«

¹¹⁰ GWS I, S. 240.

¹¹¹ Robert Walser, *Eine Theatervorstellung [I]*. GWE XV, S. 14.

¹¹² »Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres Scheins: wenigstens ist dies meine Erfahrung, für deren Häufigkeit, ja Normalität, ich manches Zeugnis und die Aussprüche der Dichter beizubringen hätte«, Nietzsche, *Geburt der Tragödie* (wie Anm. 24), S. 21.

nur ebenso zentral für Walsers oben dargelegte praktisch-philosophische Dimension des Theatertraums, die sich in einem hybriden Modus von Immersion und Differenz verwirklicht. Sie wird in »Eine Theatervorstellung [II]« von Walser vielmehr unabhängig vom Traumdispositiv verhandelt und in der Fortentwicklung von Walsers Theorie immer deutlicher als eigentlicher Wahrnehmungsmodus des Theaters begriffen. In dem kurzen Bericht kommt es nämlich in der Rezeption zu einer besonders interessanten Koexistenz von Widersprüchlichem: als Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung zweier verschiedener semiotischer Ebenen, wenn sich die ursprüngliche Alternanz zu einer unvereinbaren Koexistenz von Signifikat und Signifikant gesteigert findet:

Der junge, schlanke Mortimer [...] spielte meiner Meinung nach herrlich; nicht so Maria, die ihre Rolle nicht auswendig wußte [...] Und dann sprach sie, ah, sie spielte meisterhaft. [...] beider Frauen Leiber zitterten wie vom Sturm gepackte Baumstämme. Maria, die schlechte Schauspielerin, schlug der guten eins ins Gesicht. [...] Die liebe Elisabeth muss fliehen, und die dumme Maria muß jetzt in Verlegenheit sein, wie sie es angattern soll, in die Ohnmacht befriedigten Rachegefühls zu sinken.¹¹³

Während es beim frühen Walser teils noch unklar ist, ob in der Theaterrezeption Immersion und Illusionsbruch alternieren, ebenso wie gemäß der von Walser in »Das Theater, ein Traum« beschriebenen Logik des Traums die Widersprüche im Traum zunächst einander ablösen, und nicht koexistieren, ist hiermit dennoch bereits eine Richtung vorgegeben: Walsers Theorie wird über die Jahre hinweg immer deutlicher zu einem hybriden Wahrnehmungsmodus ausgebaut, der sich gerade durch Koexistenz auszeichnet, und damit weder Hofmannsthal's »Morgentraum«, noch dem von Nietzsche und Freud statuierten Zustand eines reduzierten Fiktionsbewusstseins entspricht.

¹¹³ GWS I, S. 236f. »Der junge Mortimer [Figurenname, Diegese, Ebene des Signifikats]) [...] spielte [Ebene des Signifikanten, Semiose] meiner Meinung nach herrlich, nicht so Maria [Figurenname, Diegese], die ihre Rolle nicht auswendig wusste. [...] Und dann sprach sie [Ebenenzugehörigkeit unklar!], ah, sie spielte [Ebenenzugehörigkeit klar-gestellt] meisterhaft. [...] beider Frauen Leiber zitterten [beiden Ebenen zugehörig] wie vom Sturm gepackte Baumstämme. Maria [Figurenname], die schlechte Schauspielerin [Ebene des Signifikanten], schlug der guten eins ins Gesicht [unklar: gute Schauspielerin oder gute Figur?]. [...] Die liebe Elisabeth [Mischung? s.o.] muss fliehen [Diegese], und die dumme Maria [Mischung, s.o.] muß jetzt in Verlegenheit sein, wie sie es angattern soll, in die Ohnmacht befriedigten Rachegefühls zu sinken [Diegese].

Wenn es die eben ausgeführte Differenz zwischen Hofmannsthal auf der einen Seite, und Nietzsche und Freud auf der anderen ist, die Walser nunmehr von Hofmannsthal entfernt, scheint diese Dissoziation zunächst nur vorübergehend zu sein. Während Hofmannsthals Traum in »Die Bühne als Traumbild« kaum jenem Wahrnehmungsregime ähnelt, das Walser als Dispositiv voraussetzt, wird Hofmannsthal für den Kino-Traum später ein ähnliches Paradox beschreiben – und sich damit nunmehr Walser annähern:

[A]uf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, [...]. Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, daß er wach ist [sic!]; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starrt er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht.¹¹⁴

Indes ist diese Annäherung tatsächlich nur eine vorübergehende. Walser wird in seinen späten Schriften nämlich das Rezeptionsverhältnis generell als hybrides Regime beschreiben, ohne hier überhaupt noch auf den Traum als Bild oder Metapher zurückzugreifen. Der Grund hierfür ist eine mediale Verschiebung hin zu einer in Kurzprosa inszenierten Rezeptionsbeziehung. Walsers »Ich nannte mich Tannhäuser«¹¹⁵ (»Berliner Börsen-Courier« vom 3. September 1925) ist paradigmatisch für diese Verlagerung. Das Erzähl-Ich berichtet hier, wie es in einer gänzlich alltäglichen Situation damit begann, zu schauspielern. Das Publikum ist aber nicht das überraschte Gegenüber, sondern vielmehr der Mime selbst, der sich an seinem eigenen Verhältnis zur Darstellung erfreut. Es gibt viele literarische Berichte Walsers, die ähnliche Szenen aufnehmen,¹¹⁶ und diese Texte haben alle einen gemeinsamen Nenner: Es ist höchst unklar, ob das angeblich Geschehene real oder nur fingiert ist. Worin sich die eigentliche Rezeptionsbeziehung aber

¹¹⁴ GW RA II, S. 144.

¹¹⁵ GWS XI, S. 58–60.

¹¹⁶ Vgl. Robert Walser, Ein Schauspieler (GWS VIII, S. 97–99); Ders., Das Drama (GWS XI, S. 227–229); Ders., Drama (GWS VIII, S. 106f.); Ders., Ich ging wieder einmal ins Theater (GWS IX, S. 163–166); Ders., Kleine Komödie (GWS XI, S. 293–296).

entfaltet, ist die literarische Retrospektion. Es wird gerade mit diesen späten Theaterberichten immer deutlicher, dass für Walser das Theater einen neuen Ort gefunden hat. Es findet nicht mehr auf der Bühne statt, und eigentlich auch nur vermeintlich in der Lebenswelt, sondern vielmehr in einer Kurzprosa, deren Rezeptionssituation keineswegs vom ursprünglichen Dispositiv getragen ist, welches Hofmannsthal und Walser in den Texten zum Theater als Traum beschrieben haben: Walsers Erzähler sind regelmäßig ebenso wach wie der Protagonist-Rezipient in »Ich nannte mich Tannhäuser«; die Texte kennzeichnet aber jene eigentümliche hybride Rezeptionshaltung, zu deren Beschreibung Walser 1907 in seiner ersten Beschäftigung mit Hofmannsthal die Grundfesten gelegt hat.

Es ist evident, dass Walser mit dieser letzten Verschiebung Hofmannsthals »Bühne als Traumbild« weit hinter sich gelassen hat, auch wenn dies seine Ursache gerade nicht in der zeitlichen Verzögerung findet, die eine Rezeption späterer Freud'scher Schriften bei Walser ermöglicht hätte: Walsers Verschiebung ist vielmehr einer schrittweisen Weiterentwicklung des ursprünglichen, von Hofmannsthal übernommenen Dispositivs geschuldet, die eher aus empirischen Beobachtungen resultiert, denn aus einer verspäteten Theorierezeption. Wenn in »Ich nannte mich Tannhäuser« ein rezeptives Erlebnis geschaffen wird, in dem der Mime selbst zu seinem eigenen Betrachter wird, und in diesem Sinne als Rezipiententheater ein Mikrotheater begründet, das keiner weiteren Personen bedarf, dann liegt die Geburtsstunde der Entdeckung dieses originären Wahrnehmungsdispositivs nichtsdestotrotz in jener Auseinandersetzung mit dem Theatertraum, die mit den ersten Antworten auf Hofmannsthals Beitrag im Jahre 1907 begonnen hatten. Verdeckt wird diese Verbindung lediglich durch eine Kette von Verschiebungen, im Rahmen derer Walser über die Jahre die verschiedenen Konstituenten von Hofmannsthals Theatertraum weitergedacht und umgestaltet hat. Was folglich als Ergebnis am Ende dieses Prozesses steht, hat zwar jede Ähnlichkeit mit Hofmannsthals Theatertraum verloren, ist nichtsdestotrotz aber genealogisch eng mit ihm verbunden. Dass Walser, wie er selbst beteuert, Hofmannsthal »hundert Gedanken« verdankt, ist damit nur eine leichte Übertreibung: Zumindest eine zweitstellige Anzahl an Artikeln für diverse Zeitschriften, in

denen sich Walsers Theorie des Wahrnehmungsregimes des Theaters entfaltet, bis hin zur Präsenz der Idee in Walsers späten Mikrogrammen, verdanken ihre Entstehung einer Hofmannsthal-Lektüre in den frühen Jahren von Walsers literarischer Produktion.

