

In den 50 Jahren, die seit Robert Walsers Todestag am 25. Dezember 1956 vergangen sind, ist das Werk des Schweizer in Deutschland und in der übrigen Welt ganz neu entdeckt worden, aber es haben sich auch in ihm die Gewichte verlagert. Er erscheint nicht mehr nur als der Autor seiner träumerischen frühen Gedichte, der drei in seiner Berliner Zeit 1906-1913 entstandenen Romane und der vielen bald naturseligen, bald witzig-verspielten Prosastücke und Erzählungen aus der wieder in seiner Vaterstadt Biel zugebrachten Folgezeit. Um die Mitte der 1920er Jahre, Walser lebte nun in Bern und ging schon auf die 50 zu, setzte überhaupt erst seine literarisch produktivste Phase ein. Es entstanden Mischformen von Essay und Erzählung, ironische Paraphrasen auf Stoffe des Trivialgenres und selbstreferente Spiele der Poesie, die zum Teil verblüffend postmoderne Züge tragen. Allerdings konnte Walser nur einen Teil dieser Arbeiten noch in seinem letzten schmalen Büchlein „Die Rose“ oder dann in Zeitschriften und zunehmend in den Feuilletons von Tageszeitungen veröffentlichen. Das übrige fand sich später, mit Feder und Tinte säuberlich ins Reine geschrieben, in seinem nachgelassenen Manuskriptvorrat wieder oder verblieb sogar im Zustand des Entwurfs, das heißt versteckt in winzigen Bleistiftnotaten, deren Entzifferung den Umfang des Überlieferten noch einmal beträchtlich erweitert hat.

Jochen Greven, Herausgeber der „Sämtlichen Werke in Einzelausgaben“ im Suhrkamp Taschenbuchverlag wie auch schon der 1966-1975 erschienenen ersten Gesamtausgabe, hat es anlässlich eines Robert-Walser-Symposiums, das Anfang Dezember an der Universität Zürich stattfand, in einem Vortrag unternommen, das „Schreibprogramm“ des Autors am Beispiel von Walsers 1926 erschienenen Text „Die Ruine“ exemplarisch herauszuarbeiten.

Jochen Greven

### **Poetik der Abschweifungen Zu Robert Walsers Prosastück „Die Ruine“**

**(Vortrag, gehalten am Symposium „Ferne Nähe“ zum 50. Todestag Robert Walsers, Universität Zürich, 7. Dezember 2006)**

Als Robert Walser das Manuskript „Die Ruine“ an Max Rychner für dessen Zeitschrift einsandte, schrieb er dazu, das Prosastück stelle „etwas wie eine Kombination dar“ („und wie ich glaube, ist sie ganz nett gemacht“)<sup>1</sup>. Die Einsendung lässt sich nur ungefähr, nämlich über die Absenderadresse, auf April-August 1925 datieren; der Text stammt also aus etwa derselben Schaffenszeit wie der Entwurf des „Räuber“-Romans. In einem kleinen Einschub im Text spricht Walser von ihm als von einer „Komposition“<sup>2</sup>, was sich wie „Kombination“ einfach auf eine Assemblage unterschiedlicher Elemente beziehen kann. Womöglich will

---

<sup>1</sup> Robert Walser, Briefe, hg. v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit v. Robert Mächler, Frankfurt am Main 1979, S. 233 (Nr. 263). – Die Zeitschrift hieß zur Zeit der Einsendung 1925 noch „Wissen und Leben“, ab 1926 dann „Neue Schweizer Rundschau“. – Der Text „Die Ruine“ findet sich in Robert Walser, Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hg. v. Jochen Greven (im weiteren abgekürzt SW), Bd. 17 „Wenn Schwache sich für stark halten“, S. 126-142.

<sup>2</sup> SW Band 17, S. 135.

Walser damit aber auch eine Analogie zur Arbeitsweise eines Musikers andeuten – mit solchen bewußt gesetzten Mehrdeutigkeiten muss man bei ihm rechnen.<sup>3</sup>

Tatsächlich ist der im Buch fast 16 Seiten einnehmende Text aus neun auf den ersten Blick völlig divergenten, nur mit rhetorischen Floskeln verknüpften Mini-Erzählungen zusammengesetzt. Hinzu kommen Zwischenbemerkungen, die mit dem Kontext an den betreffenden Stellen wenig oder nichts zu tun haben und geeignet sind, den Eindruck eines bunten Motivsalats noch zu verstärken. Auch Stil, Ton und Haltung des Textes wechseln. Der Erzähler spricht bald von sich selbst als Erlebendem und Nachdenkendem, er holt auch zu längeren autobiographischen Berichten aus, bald ist er wieder nur Beobachter oder referiert Vorgänge, die sich „da draußen“ beziehungsweise in der Imagination abspielen. Er wendet sich plaudernd an den Leser, äußert Selbstbetrachtungen; partienweise ist seine Darstellung voller Ironie und Selbstironie. Dann wieder wird er zum ernst reflektierenden Essayisten oder verfällt in lyrisches Schwärmen, ja hebt zu bildstarken Aussagen in ‚hohem Ton‘ an, und zuletzt mündet das Stück in ein quasi-allegorisches Tableau.

Wie kommt es, dass uns dieses große Prosastück trotz der Heterogenität seiner Elemente, der umherschweifenden Gedanken und des ständigen Tonwechsels spontan doch als Einheit, als vollendetes sprachliches Kunstwerk erscheint? Wir müssen auf die feinen Korrespondenzen und Akkorde achten, die da anklingen, auf die zunächst unter der Schwelle bewusster Wahrnehmung bleibenden Bezüge zwischen den linear gereihten Gedanken, Bildern, Erlebniswelten. Dann erscheint Sinn hinter den Abschweifungen. Im übrigen zeigt uns der Blick auf den in einem Zug durchgeschriebenen Bleistiftentwurf, dass „Die Ruine“ von vornherein so komplex als „Kombination“ bzw. „Komposition“ verschiedener Elemente angelegt war. Zwar hat Walser bei der abschreibenden Bearbeitung eine der erzählerischen Einlagen durch eine andere ersetzt, die ursprünglich wohl ein selbständiges Prosastück darstellen sollte, hat er eine andere Passage des Entwurfs fortgelassen und schließlich die mittleren drei der neun größeren Abschnitte in der Reihenfolge vertauscht.<sup>4</sup> Alles übrige jedoch – auch die diversen Einschübe mit ihren scheinbar beziehungslosen Themen oder die gelegentlichen à-propos-Bemerkungen – war von Anfang an so konzipiert, wie wir es im

<sup>3</sup> Die im gleichen Einschub erwähnte „Atelier“-Kündigung könnte sich, wenn sie nicht überhaupt fiktiv war, auf das Zimmer in Bern, Thunstraße 21 beziehen, das Walser im Februar/März 1925 innegehabt hatte; das hieße, dass der Entwurf bereits in dieser Zeit entstanden wäre. Oder, und dies ist wahrscheinlicher, es war sein anschließend April bis August 1925 bewohntes Domizil Gerechtigkeitsgasse 29 gemeint; dann müsste dort die Kündigung dem tatsächlichen Auszug einige Zeit vorausgegangen sein, da Walser auch die inzwischen hergestellte Reinschrift noch unter dieser Adresse an Max Rychner absandte. „Die Ruine“ wäre in diesem Fall also erst nach dem „Räuber“-Roman entstanden. Bernhard Echte und Werner Morlang haben die betreffenden Mikrogrammblätter 508 und 509 hypothetisch auf August/September 1925 datiert (vgl. Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet* [im weiteren abgekürzt AdB], Bd. 2, hg v. Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt am Main 1985, S. 630 f.).

<sup>4</sup> Zu diesen Eingriffen vgl. AdB Bd. 2., S.495 ff., wo die in der gedruckten Fassung entfallenen größeren Textpassagen wiedergegeben sind.

Druck vor uns sehen. Walsers Redaktion des Entwurfs hat sich, wie ich überprüfen konnte, von den erwähnten größeren Eingriffen abgesehen auf glättende Verbesserungen und Straffungen des sprachlichen Ausdrucks sowie kleine Streichungen oder Ergänzungen an einigen Stellen beschränkt – und auf das Einfügen der zahlreichen Absätze.

Als verbindendes Grundthema der ganzen Textmontage erscheint zunächst die Spannung von Leben und Tod, das Wissen von der Vergänglichkeit alles Menschlichen. Das rahmende Hintergrund-, ‚Setting‘ bildet in diesem Sinn der Friedhof, auch wenn er erst in Abschnitt drei als vergegenwärtigende Erinnerung eines kürzlichen Besuchs ins Bild kommt. Der Anfang, die Geschichte eines zum Direktor aufsteigenden Waisenknaben, bereitet darauf vor, indem es darin um einen Lebenslauf von der Kindheit bis zum Grabe geht: eine Karriere, zu der die Existenz eines „bodenlos erfolglosen“ Schriftstellers in Kontrast gestellt wird, wobei der Tod die Unterschiede jedoch zuletzt relativiert. Damit ist der Erzähler als Betroffener eingeführt: Dieser Schriftsteller kann nur er selber sein, und sein nach bürgerlichen Maßstäben devianter Lebensentwurf stellt ein Problem dar, bedarf der Rechtfertigung.

Eine Exklamation: „Wie war’s auf einem Bahnhof neulich still“ fokussiert die Aufmerksamkeit unvermittelt auf das erlebende Erzähler-Ich und leitet über zu einer Szene, in der die Zeit stillzustehen scheint. Zwischen auf einem Bahnsteig Wartenden geht etwas um und „klöpfelt“ ihnen „mit einem Fingerchen auf die Schulter“: Das kann nur eine Todesahnung sein. Ein selbstbezoglicher Einwurf, wieder als Exklamation: „Wie ich das nun so mit meinem Knaben verknüpfe“, stellt die montierende Machart des Textes heraus, und der Autor fordert die Leser, burschikos-vertraulich in der zweiten Person angeredet, zum Beifall heraus: „Wenn ihr das nicht geistreich findet, enttäuscht ihr mich.“<sup>5</sup> Damit ist, natürlich mit der gehörigen Ironie, auf einer Metaebene ein gespielter intimer Dialog mit dem Leser eröffnet, der den Text reflektierend begleitet.

Nun der Sprung auf den Kirch- oder Friedhof, wo ein Arbeiter menschliche Knochen zusammenreicht. Aber an diese Erinnerung wird zunächst noch eine andere angeschlossen, ein am selben Tag absolvierter Konzertbesuch. Daran knüpft sich die Reflexion, dass Dichter nicht so viel „Geräusch“ machen dürfen wie bravouröse Pianisten, „weil das Publikum die Sprache der Töne glücklicherweise nicht versteht“<sup>6</sup>. Auf der etablierten poetologischen Metaebene erhalten wir also den Hinweis, dass der Autor ‚leise‘ verfahren will oder muss: Seine Kunst bedarf einer Verdeckung und Verrätselung, muss sich in Andeutungen mitteilen.

---

<sup>5</sup> SW Bd. 17, S. 128.

<sup>6</sup> Ebd.

Der Friedhof, auf den die Erzählung zurückblendet, wird mit dem ganzen „Erdreich“ gleichgesetzt: Überall liegen darin Gebeine unserer Vorfahren. Aber der Erzähler macht sich zum Anwalt der Fröhlichkeit, mit der Menschen darüber hinweggehen: Trauernde Sorge ändert nichts an ihrem Schicksal. Es gibt freilich, so führt der Text in seinem Fortgang vor, etwas, das bei den Lebenden die Vergänglichkeit aufzuheben vermag: erinnernde Imagination, geschichtliches Bewusstsein. Grabsteine können Tote in der Vorstellung wieder lebendig werden lassen und uns mit ihnen verknüpfen. So nimmt der Erzähler unwillkürlich Achtung vor dem Anarchisten Bakunin an, als er zufällig auf dessen Grab trifft. Michail Bakunin liegt tatsächlich in Bern-Bremgarten begraben, aber dass gerade er hier mit solchem Respekt zitiert wird, setzt doch einen bemerkenswerten ‚Link‘ ins Gesellschaftlich-Politische. Es bleibt zweifelhaft, ob der Erzähler, der von sich nur sagt, er habe „zufällig einige Zeilen“ von ihm gelesen, sich damit geradezu als Sympathisant identifiziert; aber offenbar beschäftigen auch ihn Probleme der Gesellschaftsordnung und ihrer möglichen Veränderung, und er nimmt Anteil an der historischen Gestalt eines Mannes aus altem russischem Adel, der sich radikal der Revolution verschrieb.

Seine Gedanken schweifen indessen gleich wieder ab: Er bedenkt, dass Namen allein genügen, um Vorstellungen in uns zu wecken, und führt mit den Beispielen Paris und Pompeji ganze gegenwärtige und zugleich tief in die Vergangenheit zurückreichende Assoziationsfelder an. Er malt aus, wie er diejenigen, deren Namen er auf Grabsteinen liest, sogleich als Lebende in ihrem einstigen Alltag, ihren Tätigkeiten und sozialen Beziehungen vor sich zu sehen vermag: der Friedhof als Geschichtsbuch. Vor einer trauernden jungen Frau, die ihm bekannt vorkommt, verbirgt er sich jedoch: nicht bloß aus gesellschaftlicher Diskretion offenbar, sondern weil das Aufeinandertreffen der Vorstellungen, die ihn bewegen, mit der akuten Wirklichkeit eines menschlichen Verlusts und Beziehungsabbruchs eine Dissonanz enthält.

Aus der schützenden „Laube“ eines Baums heraus folgt, immer noch auf dem Friedhof, die zunächst als fiktiver Einfall entwickelte Geschichte von einer anderen jungen Frau, einer Dame, die sich ihrer Zofe zu Füßen wirft. Das Milieu wird durch den asienbefahrenen Ehemann gekennzeichnet, der „wie ein wahrhaft großer Kaufmann“ aussieht – es klingt also wieder ein Motiv aus dem ersten Abschnitt an, der Geschichte vom karrieretüchtigen Waisenknaben. Hier jedoch geht es um ein Heraustreten aus den sozialen Rollen: Die Herrin fleht ihre Dienerin um Abbitte an. In den Augen des dazukommenden Ehemanns kann es sich nur um eine bizarre Laune handeln, die seine Frau sich da erlaubt. Der Erzähler, der sich inzwischen als Beobachter der Szene eingeführt hat und beim Zuhören seinerseits „beinah vor Lachen platzen“ wollte, bezeugt jedoch, dass die unterwerfungswillige

Herrin im Verlauf des Vorgangs immer schöner wurde. Zuletzt gilt seine Anerkennung der sich intelligent und anpassungsfähig verhaltenden Zofe. Im übrigen serviert er das Geschichtchen dem Leser als Farce, sein mokant-gezierter Ton scheint sich davon zu distanzieren, macht alles lächerlich.

Indes – die empfindsame Dame bekommt an einer Stelle den Namen „Klara“<sup>7</sup>. Das legt dem Walser-Kenner eine Spur: Sie kann wohl nur die Klara aus dem Roman „Geschwister Tanner“ sein, jene Villenbesitzerin und Ehefrau des weltbefahrenen, sonderlinghaften Herrn Agappaia, die die Brüder Simon und Kaspar bei sich aufnimmt und aus der später die bewunderte „Königin der Armen“ wird. Wir haben es mit einem Selbstzitat Walsers zu tun, wobei das Motiv, das dem Autor einst Gegenstand schwärmerischer Idealisierung war, nun eher karikiert wird. Immerhin blieb die Idee einer Freiheit: Menschen haben die Option, aus ihren Positionen im sozialen Gefüge herauszutreten – so, wie auch Bakunin es tat.

An dieser Stelle hatte Robert Walser, das ergibt der Vergleich mit dem Mikrogramm-Entwurf, zunächst eine andere Geschichte vorgesehen. Sie handelte von einem „vorrevolutionären Mädchen“, einer „Art weiblicher Vorkrieglichkeit“, die sich viel darauf zugute hielt, als Studentin emanzipiert genug gewesen zu sein, selbst einen Stuhl über die Straße zu tragen, als sie einmal umzog, und auch noch einen Gedichte schreibenden Professor ausgelacht zu haben. Damit war sie damals sich und andern „interessant“ erschienen. Nachdem Weltkrieg und Umsturz über die Zeitgenossen hinweggegangen waren, wurde sie mit ihrem Stolz auf jene Heldentaten jedoch zur lächerlichen Person. Sie verkannte, wie sehr sich die Verhältnisse gewandelt hatten: Niemand gab mehr etwas um Unkonventionalitäten bei Eliteangehörigen, Kühnheiten und träumerisches Wesen betrachtete man mit Misstrauen. Der Erzähler macht sich über das Mädchen und seine blinde Selbstbezogenheit lustig; andererseits tut sie ihm leid, und den Wandel im öffentlichen Bewußtsein beurteilt er auch eher ambivalent.

Warum hat Walser in der Endfassung zugunsten der „Klara“-Episode, die er vor „Die Ruine“ konzipiert hatte, diese Geschichte entfallen lassen? Sie war im Entwurf recht breit geraten, und da sie vor allem aus etwas ermüdend kommentierender Erörterung bestand, mangelte es ihr an Anschaulichkeit. Insofern leuchtet ein, dass ihm die „Klara“-Szene an ihrer Stelle besser erschien, nämlich unterhaltsamer. Gemeinsam haben die Parabeln, dass eine weibliche Person sich über Standesregeln hinwegsetzt. Durch den Austausch ist allerdings der direkte Blick auf die Zeitgeschichte und den sozialen und zugleich Mentalitätswandel, der

---

<sup>7</sup> Wohlgemerkt bereits auch im ursprünglich selbständigen, unmittelbar vor dem Anfang des Entwurf zu „Die Ruine“ auf dem gleichen Blatt stehenden Bleistiftentwurf dieses Textes.

sich in ihr vollzogen hat, verloren gegangen. Die Ahnung davon muss der Leser selbst hinzutun. Herrinnen, die sich Kammerzofen hielten, waren wohl auch Mitte der 1920er Jahre schon deutlich vorgestrig, und mit der Bezugnahme auf seinen 20 Jahre früher entstandenen Roman hat Walser selbst eine historische Marke gesetzt. Auch Klara war eben eine „weibliche Vorkrieglichkeit“; die Ironie, mit der ihr Auftritt geschildert wird, entspricht dem Spott, der das „vorrevolutionäre Mädchen“ mit seinem überholten Stolz auf Konventionsbrüche traf.

Dass mit der Zeit die Maßstäbe sich wandeln und relativieren, nach denen das Verhalten von Menschen beurteilt wird, führt der Erzähler nunmehr in einer sich über fast vier Buchseiten erstreckenden Schilderung einer eigenen Lebensphase vor. Wir merken, es sind seine in Biel verbrachten Jahre 1913 bis 1920, die Walser dafür den Stoff boten, aber natürlich dürfen wir seine Sätze nicht etwa als letzte autobiographische Wahrheit nehmen. Aspekte werden ausgewählt, anderes hinzuerfunden und das Ganze unter eine eigenwillige Beleuchtung gestellt. Der Erzähler beschreibt sich als einen fortwährend „verdrießlich“ dreinschauenden, in der Enge verharrenden und monotonen Gewohnheiten folgenden Mann, der allzu streng mit sich umging. Sein Grundfehler war, so heißt es, dass er zu sehr Erinnerungen nachhing. Gegenüber seinen Mitmenschen, sogar gegenüber Vertreterinnen des anderen Geschlechts, die um ihn warben, verhielt er sich abweisend und lebte nur seinem schreibenden Beruf, seinem Willen zum vollendet schönen Stil. Rückblickend kritisiert der Erzähler dieses „Ein-tadelloser-Typ“-Seinwollen und stellt das Lob der Lässigkeit dagegen, auch wenn jene Lebensweise guten Appetit, wundervollen Schlaf und strotzende Gesundheit mit sich brachte. Das exemplarische Porträt des Schriftstellers als eines asketisch sich dem Ideal verpflichtenden und die Gemeinschaft darüber vernachlässigenden „Arbeiters“ – so sah er sich damals – wird mit einem großen Fragezeichen versehen.

Gewisse anekdotische Details lockern die Schilderung im übrigen komisch auf; der Bericht sollte nicht problemüberladen erscheinen, eher als beiläufige Plauderei – wie auch der nachfolgende Einschub, in dem der Erzähler von der Kündigung seines „Ateliers“ Mitteilung macht; „aber man kann überall arbeiten, d. h. munter sein“, bemerkt er dazu, seine nunmehr gewonnene souveräne Lässigkeit vorführend. Wie die jedoch zuvor begründet wurde, bleibt gleichwohl atemberaubend:

„Alle schauten mich sentimental an oder taten so, weil sie glaubten, daß sich das schicke. Wir sind aber mit unserem Schicklichkeitsempfinden vielfach Narren. Welt und Schicksale rollen und tönen, das Ewige dreht sich, die große Gleichgültigkeit ist beständig um uns; wir sehen an schönen Abenden das, was wir Firmament nennen, sich nicht um uns kümmern, warum erleichtern wir uns

nicht das Leben, derart, daß wir mehr Lässigkeit an den Tag legen? Wir sind noch sehr, sehr klein.“<sup>8</sup>

„Hier flechte ich wieder wie ein Korbflechter eine Novelle ein“<sup>9</sup>, sagt der Erzähler. Die Novelle ist zwar, ironisch aufgewertet, eine bloße Anekdote, aber sie gehört betont zum Ganzen des „Korbes“: Einem Beamten, den er kennenlernte, hat er Ratschläge hinsichtlich einer klügeren Behandlung seiner Ehefrau gegeben, nämlich sich, statt fortgesetzt ihren Willen zu erkunden und zu bedienen, lieber ungezwungen zu geben, sie zu überraschen und zu amüsieren. Der Erzähler lobt sich für sein altruistisches Engagement und hängt eine Betrachtung zu seinem eigenen Verhältnis zu Frauen an, wobei er sein anfänglich oft „unartiges“, das heißt „unsoziales“ Benehmen als ursprüngliches, das heißt natürliches Vergnügen verteidigt.

Im Entwurf ging dieser Abschnitt dem autobiographischen Bericht des Erzählers voraus, gefolgt noch von der Besprechung eines Maupassant-Romans<sup>10</sup>, die in der Endfassung ganz entfiel. Darin ging es um eine Salondame, die mit ihren Verehrern nur kühl spielt, womit sie dem in sie verliebten Helden Schmerzen bereitet. Der Erzähler fand diese Geschichte etwas „fade“, er hat den Autor im Verdacht, sie „bloß für Geld“ geschrieben zu haben. Ihm selber würde es auch durchaus gefallen, eine kühl und unerreichbar bleibende Dame zu verehren. Dieser Reflex auf einen Leseindruck erwies sich Walser nachträglich wohl zu sehr als ‚loses Ende‘, das im übrigen Motivgewebe zu wenig Anschluss fand. Die veränderte Abfolge stellt hingegen das Exempel der radikal selbstbezogenen Künstler-Haltung, indem es nun unmittelbar an Friedhofszene und „Klara“-Episode anschließt, noch provokanter heraus, und die erst darauf folgende Beamten-Anekdote betont wiederum die wiedergewonnene Lässigkeit und gesellschaftliche Aufgeschlossenheit.

Überganglos findet sich der Leser jetzt in einer ländlichen Idylle mit einem einfältig-redundant immer nur das Augenfällige aussprechenden Pfarrer wieder, der mit Frau und Tochter im Glück zu leben scheint und dem es „das ganze Jahr spielerisch und zugleich heilig zu Mut“ ist. Das friedliche Bildchen wird, was es zunächst noch zu erhöhen scheint, auf dem Umweg übers liebe Vieh auf „Abrahams Zeiten“ rückprojiziert. Aber gerade damit brechen Dissonanzen in die scheinbare Harmonie hinein: Dem Erzähler fallen die Beinahe-Opferung Isaaks durch Abraham und auch noch die Verstoßung Hagers in die Wüste ein. Von ihr ist als von Abrahams Frau die Rede, obwohl sie eigentlich nur deren ägyptische Magd war, zugleich aber Abrahams Nebenfrau, an die ihn der Herr höchstselbst verwiesen hatte, damit er mit ihr seinen erstgeborenen Sohn zeugte. Irrtum oder bewußte Überschreibung der biblischen

---

<sup>8</sup> SW Bd. 17, S. 134.

<sup>9</sup> SW Bd. 17, S. 135.

<sup>10</sup> Von Bernhard Echte und Werner Morlang als „Notre Coeur“ identifiziert, vgl. AdB Bd. 2, S. 495.

Überlieferung: die scheinbare Idylle ist dahin, von Gottes Grausamkeit zerstört – „wie schade“, sagt der Erzähler. Die Bedeutung dieses kleinen Abschnitts im Gesamtzusammenhang ist eines der schwierigeren Rätsel, die Walser uns stellt. Ich sehe darin eine verdeckte selbstkritische Anspielung auf das, was er in der zuvor angesprochenen Bieler Phase schriftstellerisch immer wieder versucht hatte: die Restitution der Idylle als eines Gegenbilds zur in Dekadenz und Kampf untergehenden modern-intellektuellen Kultur.

„Und nun berichte ich von einer Havelfahrt, zu der mich im Vorkriegszeitalter eine Künstlerfrau einlud“, fährt der Erzähler einfach fort. Ein heiteres Erinnerungsbild: Ausflug in angenehmer Gesellschaft, animierte Unterhaltung, träumerische Eindrücke von den Seen in der Berliner Umgebung, und, wieder in die Stadt heimgekehrt, zuletzt noch ein feines Souper. Die Bootspartie war von einem Offizier arrangiert worden, und beim Souper tat sich dessen Bursche „aus Takt“ drollig-linkisch hervor – wir sehen die guten alten Zeiten mit noch eindeutigen gesellschaftlichen Verhältnissen vor uns. Den Erzähler erinnern sie gleich wieder ans sagenhafte Altertum: „Unsere Fahrt glich einer Kleopatrafahrt, die Havel dem Nil, und die Mark Brandenburg dem Land Ägypten. Rittergüter und Schlösser zierten das Ufer, das wie die Geduld aussah.“<sup>11</sup>

An dem jüngeren Ich zeigt sich jedoch, gerade indem es seinen nachhaltigen Stolz vermerkt, als Witzerzähler und Komplimentemacher Erfolge gehabt zu haben, ein prekär-außenseiterisches Verhältnis zu den bürgerlich Etablierten. Als es den Spott der Dorfjugend über seinen absonderlichen Hut gutmütig hinnahm, wurde es von der Gastgeberin sogleich ob seiner „Weltliebe“ bewundert. Dagegen war es ein Fauxpas, als es einer Freundin von ihr den Arm um die Taille legte, und dass seine Handschrift „den exaktesten Aufschluss über“ seine „Art und Weise“ gibt, wie die Hausherrin beim Eintrag ins Gästebuch sagt, dürfte ihm kaum ganz recht gewesen sein. Solche Zuschreibungen einer offenliegenden Identität lösen Betroffenheit aus, das unterstreicht der folgende Einschub: Bei einer nächtlichen Begegnung hat dem Erzähler jemand auf die Auskunft, er sei Journalist, erwidert: „So siehst du aus.“

Noch vor diesem Àpropos notiert er: „Vielleicht schreib‘ ich nächstens einen Aufsatz über Hofdamen.“ Diesen Einwurf möchte ich als selbstironischen Kommentar zu seiner anhaltenden Beschäftigung mit „Vorkrieglichkeiten“ nehmen, mit inzwischen untergegangenen gesellschaftlichen Verhältnissen, zu denen er sich in Beziehung zu setzen versucht hatte, um einen Platz in der Welt zu finden. Und so kehren wir jetzt folgerichtig in die demokratischere Schweiz und die egalitärere Gegenwart zurück, das heißt auf den Friedhof als Schauplatz des Versuchs, sich den aufgeworfenen Fragen zu stellen und, Erfahrungen abwägend, die rechte Orientierung zu finden.

---

<sup>11</sup> SW Bd. 17, S.138.

Ein lebendes Bild entsteht: Zunächst ist da eine Sängerin, die dem Erzähler auf der Platanenallee entgegenkommt. Ihr „Schweizerlied“ ist allumgreifend, es fasst Landschafts- und Geschichtswelt in eins, die engere heimatliche sowohl wie die weitere europäische. Die Wirkung dieser Kunst ist jedoch paradox: Der von ihr Ergriffene ist hin und her gerissen zwischen Bleiben- und Fortgehenwollen, Genügsamkeit und Begehrlichkeit. Zu diesen verführerischen „Freiheitstönen“ der Kunst bildet nun eine andere, still auf einer Bank sitzende Frau, als „häusliche, wirtliche“ gekennzeichnet, den gebieterischen Gegenpol: Der Erzähler vermerkt auf der einen Seite „Gefälliges, Gebendes“, auf der anderen Vereinnahmung, das Festgehaltenwerden in der Alltagsrealität menschlicher Beziehungen. „Ich schaute auf beide, und alles war eigentümlich still“: ein sich dehnender, gebannt und gespannt die Balance haltender Augenblick, das Ich in einem archimedischen Punkt. Die Verzauberung fällt allerdings mit dem ironisch-banalen Kommentar „Die Stimmung war jedenfalls ganz einfach großartig“ wieder zusammen, und es folgt nicht etwa die Entscheidung, sondern – eine Abschweifung: „In der Nähe wußte ich eine die einstige Größe des Katholizismus kennzeichnende Ruine, worin auf weißem Gips die schönsten Ornamente prangten.“<sup>12</sup>

Hier haben wir sie endlich, fast am Ende des Prosastücks und nur in einem darüberschießenden Vorstellungsblick aufleuchtend: die Ruine, die dem ganzen Text den so symbolkräftigen Titel leiht. Einmal eingeführt, weckt sie Assoziationen, nämlich ähnlich wie der Friedhof Gedanken an Vergänglichkeit und Untergang, nicht nur auf das Bauwerk bezogen, sondern gleich auch auf die zitierte Religionsgemeinschaft, der es sich verdankt, und deren einstige Bedeutung in der Welt. Andererseits ist da Bewunderung für die Schönheit der Relikte, an die sich sogleich geschichtliche Bildungsinhalte schließen: „Die Ruine stammte aus dem siebzehnten Jahrhundert. Was das für eine stilvolle Epoche war! Diese Großzügigkeiten.“<sup>13</sup> Es spricht sich ein kulturbewußt ‚romantisches‘ Verhältnis zum Vergangenen aus, und dessen Reste geben in der Vorstellung prompt den angemessenen Rahmen für eine Dichterlesung vor weiblichem Publikum ab. Ist das eine resignierte Absage an die Gegenwart, passen Gedichte nur noch in Kirchenruinen, mit deren Gipsdekor als schmückendem Beiwerk und selbst nur noch ein schwaches Echo des vormaligen, auf Transzendentes ausgerichteten Kultus darstellend? Oder will Walser hier diese bürgerliche Auffassung ironisieren?

Ich glaube, er konstatiert einfach, gibt einer Diagnose des Zeitgeistes Ausdruck. In meiner Ausgabe habe ich mir in der Anmerkung zum Prosastück erlaubt, einen Brief von ihm

---

<sup>12</sup> SW Bd. 17, S. 140.

<sup>13</sup> SW Bd. 17, S. 140 f.

an Frieda Mermet zu zitieren, in dem es im November 1925, also nicht lange nach der Entstehung des Textes, heißt: „Man liest zur Zeit immer irgend etwas von der Ruine, d. h. Kirche zu Bellelay, die gesäubert vom Alltagsdreck werden soll, der mir persönlich so wunderbar gut gefiel, weil gerade er zum Noblen dieser historischen Architektur in einem so anziehenden, poetischen Gegensatz stand. [...] Wie schön, wie hübsch fand ich es, in dem herrlichen, hohen, hellen Halbdunkel, in diesem Ruinenhaften, umherzuschwengeln und zu bengeln, und dann durch die Kegelbahn in's Eßzimmer mich von den Abenteuerlichkeiten zu retten. O, wie nüchtern, prosaisch, nützlich, hochanständig, fad ist unsere Zeit. Aber es hat vielleicht auch wieder sein Gutes, man kann dann davon seltsam abstechen.“<sup>14</sup> Es muss, meine ich, diese inzwischen längst restaurierte Kirche des einstigen Prämonstratenserklosters Bellelay gewesen sein, an die Walser auch in seinem Prosastück gedacht hat. Er besaß einen hohen Sinn für das „Poetische“, das sich an Monumenten historischer Baukunst zeigt, und zwar gerade in ihrem Verfall. Er hing am Vergangenen und bekannte sich dazu, so ja auch in seinen Erinnerungen an „vorkriegliche“ gesellschaftliche Zustände. Aber das hieß nicht, dass er ‚konservativ‘ gesinnt war, gar Restauration wollte. In der fad-nüchternen säkularisierten Moderne, der es allein auf Karrieretüchtigkeit, materiellen Erfolg ankommt und die verdrängt, was jenseits der rationalen Tageshelligkeit liegt, fühlte er sich als Außenseiter. Für ihn besaß das Poetische eben eine Affinität zum Ruinenhaften, zum nicht mehr Verwertbaren, zwecklos Schönen und zugleich erhebend Geschichtsträchtigen<sup>15</sup>. Wer den Tod, die Sterblichkeit im Bewußtsein trägt, dem bietet sich die Ruine als symbolischer Ort sowohl des subjektiven, Grenzen übertretenden „Abenteuers“ wie der Kunstübung an, so, wie er den Friedhof zur Bühne nehmen kann, wo umfangreiche Lebensentwürfe und Lebensentscheidungen erörtert werden.

Dort fliegt nun „auf eilenden Schritten ein Mädchen herbei.“ Der Erzähler, noch zwischen den beiden personifizierten Anspruchsmächten mit ihren gegensätzlichen Geboten „pendelnd“ und „tänzelnd“, steigert sich in einer Schleife der Beobachtung, Selbstbeobachtung und Reflexion zu der mystisch-paradoxen Aussage empor: „Ich bin blind und sehe alles, bin stumm und rede, horche auf nichts und bin der begabteste Horcher.“<sup>16</sup> Das Mädchen, die Geliebte wirft ihm ein gebrochenes Versprechen vor, aber dem Ich wird jetzt das Emotionale zu etwas rein Ästhetischem. Es entflammt bewundernd vor der so schön

---

<sup>14</sup> Robert Walser, Briefe (s. Anm. 1), S. 248 (Nr.272), nach dem Poststempel auf dem Briefumschlag zu datieren auf 10.11.1925.

<sup>15</sup> Vgl. auch das Gedicht „Sahen Sie schon einmal eine Ruine“ (AdB Bd. 2, S. 333 f.), dessen Entwurf nach der Datierung von Bernhard Echte und Werner Morlang aus der Zeit Dezember 1924/Januar 1925 stammt und in dem der Ruine „eine Lausbubenmiene“ zugeschrieben wird: „Ich zweifle nicht, Sie erlabten / sich sehr am Abgeschabten. / Es ist jugendlich und morsch, / hinkt und ist forsch. In der Ruine / spiegelt sich Melusine. [...] Die Art, wie sie spricht, / besitzt Gewicht. / Ihr verwittertes Gesicht, / tönt's nicht wie ein Gedicht?“

<sup>16</sup> SW Bd. 17, S. 141.

Erregten und verweist sie nur auf die Ruine, die als „prachtvolles, halbverfallenes Bauwerk in der Nähe barock in die Luft emporlodert.“ „Unsere Heimat ist uns eine unbekannte Bekanntheit, ein bewußtes Unbewußtes“<sup>17</sup> – dieser Gedanke weckt bei ihm ein Lächeln, das sie besiegt, und eine stumme Geste, unter den Augen der beiden Frauen vor ihr ausgeführt, bringt die Lösung jeden Konflikts: „Ich verbarg etwas Nehmendes, Egoistisches vor ihrem Blick, nämlich die Hände“<sup>18</sup>. (Im Bleistiftentwurf hieß es von den Händen noch zusätzlich: „...die ich ja dazu habe, um etwas, das mir gefällt, an mich zu nehmen.“) Der unmittelbar darauffolgende knappe Schlusssatz des ganzen Prosastücks öffnet diese in hoher subjektiver Erregung erlebte Szene wieder ins allgemein Menschliche und nimmt sie zugleich ins Zufällig-Alltägliche zurück: „An der Hand seiner Mutter ging ein Knabe vorbei.“<sup>19</sup>

Die befreiende Entsagung gegenüber der Geliebten, die auch für die gesamte Mitwelt stehen könnte, war das Ziel, auf das der Text, durch seine diversen Stationen mäandrierend, hinsteuerte. Einen sicheren sozialen Ort hat das Ich nicht gefunden, insbesondere blieb seine Beziehung zu Frauen, von der fast leitmotivisch die Rede war, heikel: anbetend verehrend, aber der Bindung sich entziehend. Hin und her gerissen zwischen den freiheitlichen Träumen der Kunst und der Macht der zwischenmenschlichen Verhältnisse, fand es auf dem Friedhof als Weltbühne der Geschichte wie des Lebens aber ausdrücklich ein leises bestätigendes Einverständnis der Geliebten, als es dort, die Grenzen von Vernunft und Bewusstsein anerkennend, zur menschlichen Natur als „Heimat“ ja sagte und alle begehrenden Ansprüche vor ihr aufgab.

Robert Walser hat in „Die Ruine“, wie ich den Text verstehe, einmal mehr Antworten auf existenzielle Fragen gesucht, die ihn zur Zeit seiner Entstehung sehr beschäftigten und umtrieben, ihn vielleicht schon in seiner seelischen Balance bedrohten – als 47jährigen Mann, der sich vom einst hoffnungsvollen Schriftsteller definitiv zum hausierenden Feuilletonisten herabgekommen sah, der als ewiger Junggeselle und durch die Stadt nomadisierender Zimmerherr bürgerlich marginalisiert war und sich doch als Dichter fühlte. Er lässt das rasonnierende Ich dabei zur paradigmatischen Figur werden, dessen Bewußtsein wird zu einer Art Prisma, in dem typische Fragen und Probleme der Moderne gebündelt und zugleich spektral zerlegt anschaulich werden: Fragen, die das Individuum in seinem Verhältnis zur Gesellschaft betreffen, seine Beziehung zu Jetztzeit und Geschichte, seine moralische und psychische Selbstanalyse, seinen weltanschaulichen Ort. Hoch zu bewundern ist die souveräne intellektuelle Unabhängigkeit, Wachheit und Offenheit dieses eigentlich philosophischen

---

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> SW Bd. 17, S. 142.

<sup>19</sup> Ebd.

Diskurses, der sich äußerst verdichtet in literarischen Ausdruck kleidet, in mehr oder weniger verdeckte parabelhafte Erzählungen und raffinierte Sprachspiele.

Ich hoffe, meine Paraphrasen und Interpretationsversuche haben zumindest deutlich machen können, wie sehr die zunächst so heterogen erscheinenden Elemente dieser „Kombination“, die doch eher als quasi-musikalische „Komposition“ anzusprechen wäre, aufeinander bezogen und motivlich wie gedanklich miteinander verwoben sind. „Die Ruine“ und andere Groß-Prosastücke Walsers gerade aus der Mitte der 1920er Jahre bilden eine experimentelle Literaturgattung eigener Art, eine erzählerisch-essayistische Mischform mit mehreren darstellerischen Ebenen und starken selbstreferenten Anteilen, deren Leistung, wie ich meine, noch nicht genügend erkannt und anerkannt ist. Es lag mir daran, in diesem Sinne womöglich eine Anregung zu geben und an einem Beispiel zugleich zu zeigen, wie der Rückgriff auf den Mikrogrammentwurf – hier durch die bereits geleistete Vorarbeit von Bernhard Echte und Werner Morlang erleichtert – geeignet sein kann, Vorgehensweisen und Intentionen des Autors zu erhellen und damit hermeneutische Ansätze zu stützen. Vielleicht ist auch erahnbar geworden, wie nah unser Text tatsächlich mit dem „Räuber“-Roman verwandt ist; dies noch auszuführen, hätte den gesetzten Rahmen leider gesprengt.