

Das ästhetische Wir
Robert Walsers Negative Poetik

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Sookjung Lee

aus
Gochang, Südkorea

Bonn, 2024

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

PD Dr. Neil Stewart
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Ingo Stöckmann
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Christian Moser
(Gutachter)

Prof. Dr. Bettina Schlüter
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 24. 10. 2024

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Einleitung | 3 |
| Teil I Naturgeschichte | 22 |
| 1. Naturgeschichte und Walsers Berliner Trilogie..... | 22 |
| 2. Vom Epos zum Roman, von Geschichte zur Naturgeschichte | 34 |
| 3. Naturgeschichtliche Motive in Walsers Trilogie | 45 |
| 3.1 Der Perspektivenwechsel zur Naturgeschichte..... | 45 |
| 3.2 Die ‚zweite Natur‘ als Vermittlung von Natur und Geschichte | 55 |
| 3.3 Naturerfassung als Vergänglichkeit | 71 |
| 4. Erinnerung an die Naturgeschichte durch das Naturschöne nachahmende Kunst | 90 |
| 4.1 Die Kunst, die das Naturschöne nachahmt, und der Vergeistigungsprozess von Kunst..... | 90 |
| 4.2 Der Vergeistigungsprozess von Kunst und Technik..... | 102 |
| Teil II Subjektivität..... | 114 |
| 5. Vorrang des Objekts und Walsers nichtidentische Subjektivität | 116 |
| 6. Angstlose Passivität als das mimetische Verhalten des Subjekts | 125 |
| 7. Die Subjektivität des Dieners: Negative Dialektik von Herrschaft und Dienerschaft | 145 |
| 7.1 Die Herr- und Knechtschaft zerbrechende Dienerkonstellation | 154 |
| 7.1.1 Diener als eine von vielen Berufserfahrungen: Simon Tanner | 155 |
| 7.1.2 Diener-Werden: Jakob von Gunten..... | 159 |
| 7.1.3 Diener, der einzige Weg zum Überleben: Joseph Marti | 170 |
| 7.2 Der Wille, bis zum Romanende Diener zu bleiben..... | 177 |
| 7.2.1. Eine Parodie der Herr-Knecht-Beziehung als Fantasie ohne dialektische Umkehrung: Simon Tanner..... | 180 |
| 7.2.2. Ein Diener ohne Herrn bleiben durch die Solidarität von Dienern: Joseph Marti..... | 186 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 7.2.3 Verwirklichung der Lehrinhalte der Dienerausbildung – ein Diener zu sein, der seinem Herrn dient: Jakob von Gunten | 192 |
| 8. Die nichtidentische, souveräne Subjektivität von Walsers Protagonisten..... | 198 |
| 8.1 Die nichtidentische Subjektivität, die ihren eigenen Tod überlebt | 198 |
| 8.1.1 Das Umschlag des Lebens zur Verdinglichung: Odradek | 203 |
| 8.1.2 Das Wesen, das im Tod lebt: Walsers Protagonisten | 206 |
| 8.2 Die nichtidentische Subjektivität, die die Auslöschung sucht – Null..... | 217 |
| Schluss | 229 |
| Literaturverzeichnis..... | 241 |
| 1. Abkürzungsverzeichnis..... | 241 |
| 2. Quelle..... | 242 |
| 3. Forschung..... | 244 |

Einleitung

Seit der Wiederentdeckung und Neuinterpretation Robert Walsers¹ ist das zentrale und wichtigste Thema der Auseinandersetzung mit ihm sein ungewöhnliches Leben und seine eigenwillige Literatur: seine Veröffentlichung mehrerer Romane und Prosastücke innerhalb kurzer Zeit, sein langer Heil- und Pflegeanstaltsaufenthalt², sein tragischer Tod im Schnee und seit den 1970er Jahren die posthume Entdeckung der Mikrogramme. Diese außergewöhnliche biografische und literarische Geschichte hat dazu beigetragen, die Besonderheit seiner Literatur zu mystifizieren. Was die Betonung seines einzigartigen Schaffens darüber hinaus zusätzlich verstärkt hat, sind die Unbestimmtheit und Undefinierbarkeit, die in vielerlei Hinsicht rund um ihn und seine Literatur diskutiert worden sind. Walsers literarische Werke lassen sich „rein chronologisch der literarische Moderne“³ des frühen 20. Jahrhunderts zuordnen, doch zögern manche, ihm dieselbe Modernität zuzuschreiben wie etwa seinen Zeitgenossen Gottfried Benn, Alfred Döblin oder Franz Kafka.⁴ Manche halten seine Literatur sogar für „merkwürdig“⁵ im Rahmen der literarischen Tendenzen der Jahrhundertwende und der folgenden Jahrzehnte. Der Grund dafür liegt zum einen darin, dass Walsers literarische Werke weder dem Expressionismus⁶, der zu Beginn des

¹ Vgl. Gisi, Lucas Marco: *Vorwort*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. VII: „„Wer mich liest, und wie man mich leist, kümmert mich nicht.“, stellt Robert Walser in einem seiner letzten Text fest. Heute, da Walser als Klassiker der Literatur der Moderne anerkannt ist und international geschätzt wird, gesteht man ihm diese Unbekümmertheit fraglos zu. Erstaunlich erscheint rückblickend eher die doppelt verzögerte Rezeption seines Werks: Zum einen hatte Walser bei seinem Tod 1956 das Schreiben seit mehr als zwanzig Jahren aufgegeben und musste als Autor ‚wiederentdeckt‘ werden; zum anderen konnte er durch die Erschließung und Veröffentlichung eines enorm umfangreichen nachgelassenen Werks, insbesondere der enigmatischen Mikrogrammtexte, seit den 1970er Jahren ‚neu entdeckt‘ werden.“

² Nach einer psychischen Krise wurde Robert Walser 1929 in die Heil- und Pflegeanstalt Waldau bei Bern eingewiesen. Von dort wurde er 1933 in die Anstalt Herisau verlegt, wo er bis zu seinem Tod blieb. Eine ausführliche Darstellung von Walsers Leben vom Eintritt in die Anstalt Herisau bis zu seinem Tod findet sich im folgenden Buch: Wiitschi, Peter (Hg.): *Robert Walser. Herisauer Jahre 1933-1956*. Appenzeller; Revised Edition, 2001.

³ Baßler, Moritz: 2.10 *Robert Walsers Moderne*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. 69.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. Žmegač, Viktor: *Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellationen der Jahrhundertwende*, in: Borchmeyer, Dieter (Hg.): *Robert Walser moderne Poetik*, Suhrkamp 1999, S. 21-36, hier S. 27-28.

⁶ Eine Erläuterung, warum Walser möglicherweise dem Expressionismus zuzurechnen ist, obwohl es nicht einfach ist, ihn einer bestimmten Strömung zuzuordnen, findet sich in der folgenden Arbeit: Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1993*. J.B. Metzler 2010, S. 178. Zu einem Argument dafür, warum Walser gerade nicht als Expressionist kategorisiert werden kann, siehe: Kanz, Christine: *Jenseits literarhistorischer Kategorien und nationaler Grenzen*, in: *Deutsche Literaturgeschichte Handbuch*, J.B. Metzler, 9. Auflage, 2019, S. 385.

20. Jahrhunderts in Europa vorherrschenden Kunstströmung, noch dem Naturalismus⁷, der Vorgängerströmung des Expressionismus, eindeutig zugeordnet werden können, und zum anderen darin, dass sich Walser - auch wenn seine Aussage in mancher Hinsicht ironisch zu deuten ist - selbst nicht als moderner Schriftsteller wahrnahm, sondern seine Literatur eher als anachronistisch verstanden wissen wollte.⁸ In diesem Sinne könnte man sogar sagen, dass seine literarischen Werke sowohl durch ihren formalen als auch durch ihren inhaltlichen Horizont so ungewöhnlich zu sein scheinen, dass sie von niemandem sonst und von keiner kulturellen Strömung eine literarische Taufe erhalten zu haben scheinen. Die vorliegende Arbeit versucht zu zeigen, dass Walsers Moderne, die bisher in mancher Hinsicht als eine außergewöhnliche und dekontextualisierte Einzigartigkeit verstanden wurde, paradoxerweise als Reflexion der Moderne, also Modernekritik gelesen werden kann. Insbesondere soll hier argumentiert werden, dass das Schwebende und Unbestimmte von Walsers Literatur, die zwar ähnliche Probleme und Themen wie andere zeitgenössische Romane seiner Zeit aufgreift, aber nicht eindeutig dem Zeittrend entspricht, aus ihrer Negativität resultiert. So wird auch davon ausgegangen, dass diese Negativität eine Kritik am Identitätsprinzip der nachauflärerischen Welt impliziert. Unter Voraussetzung dieser Prämisse soll die Negativität in Walsers Berliner Trilogie im Sinne einer literarischen Ideengeschichte analysiert werden, um die Einzigartigkeit von Walsers moderner Aufklärungskritik und ihr emanzipatorisches Potential herauszuarbeiten. Zur Interpretation der Einzigartigkeit von Walsers moderner Kritik werden im Folgenden erstens die Gründe für die Wahl der Berliner Trilogie als Forschungsgegenstand dieser Analyse und zweitens die Gründe für die Fokussierung auf die Negativität diskutiert.

Die Berliner Trilogie ist die Bezeichnung für die drei Romane *Geschwister Tanner*(1907), *Der Gehülfe*(1908) und *Jakob von Gunten*(1909), die Walser während seines

⁷ Vgl. Žmegač, Viktor: *Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellationen der Jahrhundertwende*, in: Borchmeyer, Dieter (Hg.): *Robert Walser moderne Poetik*, Suhrkamp 1999, S. 21-36, hier S. 27-28.

⁸ Vgl. Baßler, Moritz: *2.10 Robert Walsers Moderne*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. 68.

Aufenthalts in Berlin schrieb.⁹ Robert Walser wurde 1878 in Biel in der Schweiz geboren und zog im März 1905 zu seinem Bruder Karl Walser, einem Bühnenbildner, der bereits in Berlin lebte. Während seines Aufenthalts in Berlin (1905-1913) hatte er die Möglichkeit, mit verschiedenen literarischen und künstlerischen Persönlichkeiten Kontakt aufzunehmen, seine Romane zu schreiben und zu veröffentlichen. Die Großstadt Berlin zur Zeit der Jahrhundertwende, die Walser erlebte, als er diese drei Bücher schrieb, nachdem er gerade aus einem kleinen Dorf in der Schweiz in die deutsche Metropole übergesiedelt war, muss ihm fremd gewesen sein. In den frühen 1900er Jahren war Berlin eine Stadt, in der der Kaiser „residierte und der preußische Adel noch immer an den Schalthebeln der Macht saß“.¹⁰ Zu dieser Zeit herrschte in Berlin einerseits eine Atmosphäre der Großmachtorientierung, des Militarismus und Imperialismus des Deutschen Kaiserreiches und damit der Hoffnung und Sehnsucht nach ‚Größe‘, repräsentiert durch den Einfluss und die Popularität Nietzsches und Darwins.¹¹ Auf der anderen Seite entstanden in Berlin aber auch die neuen gesellschaftlichen Kräfte: „Bürgertum und Proletariat“.¹² Unter diesen Umständen hätte Walser sowohl die unterschiedlichen kulturellen und sozialen Dimensionen und Atmosphären zwischen Biel in der Schweiz und Berlin in Deutschland als auch seine eigenen Erfahrungen in beiden Spannungsfeldern konfrontieren müssen. Diese Erfahrung hätte zu seiner Auseinandersetzung mit der Identität von ‚groß‘ und ‚klein geführt‘, die sich in der Berliner Trilogie

⁹ Die drei Bücher dieser Trilogie weisen die folgenden oberflächlichen Gemeinsamkeiten auf: 1. die drei Protagonisten sind junge Erwachsene in ihren späten Teenager- und frühen Zwanzigerjahren mit beruflichen Sorgen; 2. die Romane spielen in ähnlichen Zeiträumen. Alle drei Romane spielen in den frühen 1900er Jahren und spiegeln die beruflichen Erfahrungen der Autoren und ihre Erlebnisse im imperialistischen und militaristischen Berlin dieser Zeit wider, wo sie als Angestellte arbeiteten und institutionalisierte Schulen besuchten. Obwohl in den Romanen keine Zeitangaben gemacht werden, kann man aus den Schilderungen auf eine bestimmte Epoche schließen. Für weitere Erläuterungen siehe: Wunsch, Edith: *Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst. Simon Tanner - Joseph Marti - Jakob von Gunten, Vom Lachen zum Schweigen*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts- Universität zu Kiel. 2018, S. 318; Schilling, Diana: *Der Entwicklungsroman als Farce. Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (1909)*, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*, De Gruyter, 2008, S. 73; Hartl, Michaela: *Robert Walsers große, kleine Romane*, Brill/Fink 2022, S. 2.

¹⁰ Echte, Bernhard: *2.3 In Berlin*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler 2015, S. 25.

¹¹ Vgl. Schilling, Diana: *Der Entwicklungsroman als Farce. Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (1909)*, in: Matthias Luserke- Jaqui (Hg.): *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*, De Gruyter 2008, S. 78.

¹² Echte, Bernhard: *2.3 In Berlin*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler 2015, S. 25.

widerspiegelt, deren gemeinsames Thema die kritische Reflexion der modernen Identität ist.¹³ Vor diesem historischen Hintergrund ist es verständlich, dass Utz die Berliner Trilogie als einen „Schwellentext der Jahrhundertwende“¹⁴ bezeichnet.

Wie bereits angedeutet, lässt sich Walsers Literatur zwar keiner literaturgeschichtlichen Strömung eindeutig zuordnen, dennoch kann man paradoxerweise sagen, dass die Berliner Trilogie als ‚Schwellentext der Moderne‘ nicht völlig losgelöst von den literarischen Tendenzen seiner Zeit betrachtet werden kann. In diesem Spannungsfeld kann vielmehr davon ausgegangen werden, dass die in der Berliner Trilogie dargestellte Moderne des frühen 20. Jahrhunderts von einem objektiven, unabhängigen und immanenten Standpunkt der Reflexion und Kritik beschrieben wird, da sie, metaphorisch gesprochen, aus der Perspektive eines Beobachters geschrieben ist, der an der Schwelle steht. Bemerkenswert hierbei ist, dass die kritischen und reflexiven Merkmale der Moderne in der Berliner Trilogie durch Ambiguität, Mehrdeutigkeit und Zwischenstellung gekennzeichnet sind. In dieser Arbeit werden diese Merkmale der Berliner Trilogie als Ausrichtung auf das Nichtidentische betrachtet, um zu vermeiden, dass sie unter die vorherrschende Ideologie des ‚Großen‘, das Identitätsprinzip, subsumiert werden. Diese Thematisierung der Berliner Trilogie als Identitätskritik führt zu einer Untersuchung von ‚Negativität‘ als Widerstand gegen Identitätslogik.

In ihrem 1989 erschienenen Buch *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory* weisen Sanford Budick und Wolfgang Iser darauf hin, dass die meisten von uns bereits seit zwei Jahrzehnten daran gewöhnt sind, negative Gesten in der Sprache der Poetik, der Philosophie und der historischen Geographie zu erkennen.¹⁵ Der Zeitraum, auf den sich diese Autoren beziehen, überschneidet sich mit dem Boom der Walser-Forschung, der auf die Veröffentlichung von Walsers Romanen, Prosawerken und Mikrogrammen folgte. Im Einklang mit diesem Forschungstrend wurden in manchen Walser-Forschungen nach dieser Zeit auch die negativen Aspekte von Walsers Literatur erwähnt,

¹³ Vgl. Schilling, Diana: *Der Entwicklungsroman als Farce. Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (1909)*, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*, De Gruyter 2008, S. 73.

¹⁴ Utz, Peter: Robert Walser, in: Hartmut Steinecke (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, S. 197-211, hier S. 202. In ähnlicher Weise hat Reto Sorg Walsers Prosa „Der Spaziergang“ als „Schwellentext zur Moderne des 20Jh.s“ bezeichnet. Vgl. Sorg, Reto: *Aus den „Gärten der Zeichen“*. Zu Carl Einsteins „Bebuquin“. Brill/Fink 1998, S. 255-266.

¹⁵ Vgl. Budick, Sanford/Iser, Wolfgang: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Stanford University Press 1996, Introduction, S. xi.

wenn auch nur kurz und vor dem Hintergrund unterschiedlicher analytischer Horizonte. Allerdings haben nur wenige Studien die Negativität in Walsers Literatur direkt, als zentrales Thema analysiert. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass Negativität oder das Negative in der Geschichte der Philosophie selten als eigenständige Kategorie auftritt, sondern eher als ein Begriff, dessen Bedeutung durch seine Verbindung mit anderen Begriffen bestimmt wird.¹⁶ Dies könnte auch der Grund dafür sein, dass die bisherige Forschung zur Negativität in Walsers Werk eher im Rahmen verschiedener anderer Themen kurz Erwähnung fand, jedoch nicht systematisiert, kategorisiert und unabhängig voneinander durchgeführt wurde.

Ausgehend von diesem bisherigen Forschungshorizont soll in der vorliegenden Studie die Negativität in Walsers Berliner Trilogie aus der Perspektive einer Kritik der modernen Aufklärung, d.h. als Antwort auf den Identitätszwang der Moderne, herausgearbeitet und analysiert werden. Obwohl Walsers Literatur, wie ausgeführt, die chaotische gesellschaftliche Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutlich widerspiegelt, weist sie ambivalente Züge auf, die eine Zuordnung zu einer literarischen Strömung der Zeit schwierig machen. Diese Ambiguität seiner Literatur betrifft nicht nur die gattungsgeschichtliche Ebene, sondern auch die semantische und handlungsbezogene Ebene seiner Werke. So zeichnet sich Walsers Berliner Trilogie durch merkwürdige Handlungsorte aus, die sich nicht klar definieren lassen, und durch Protagonisten, die zu schweben scheinen und in einer Zwischenposition verharren. Die Kritik des Aufklärungsprozesses in Walsers Berliner Trilogie, die durch die vor diesem unsicheren und mehrdeutigen Hintergrund schwebenden Hauptfiguren verkörpert wird, wird in dieser Arbeit weder als Flucht aus der bestehenden Gesellschaft, etwa als einfache Rückkehr in einen voraufklärerischen Naturzustand, noch als transzendente Ablehnung des gegenwärtigen Zustands, noch auch als Resignation unter widersprüchlichen Umständen dargestellt. Denn solche Reaktionen liefern Gefahr, den durch die Dialektik der Aufklärung hervorgerufenen Herrschaftsverhältnisse einfach zu verbergen. In dieser Arbeit soll diese Problematik als Ausgangspunkt für die Untersuchung der Negativität in Walsers Trilogie dienen. In Walsers Trilogie wird eine Form moderner aufklärerischer Kritik vorgestellt, die weder völlige Ablehnung der gegenwärtigen widersprüchlichen Situation noch völlige

¹⁶ Vgl. Schutz, Robert: *Negative Hermeneutik. Zur sozialen Anthropologie des Nicht-Verstehens*, Springer 1995, S. 52.

Anpassung an sie ist, sondern eine immanente Kritik, die in der problematischen Situation verbleibt und ihre Widersprüche von innen heraus aufdeckt. Ziel dieser Arbeit ist es daher, die Negativität in Walsers Berlin-Trilogie als eine kritische Strategie gegen den Identitätszwang nach der Aufklärung zu betrachten und der Möglichkeit einer Versöhnung durch diese Negativität nachzuspüren.

Um die Negativität im Kontext der modernen Aufklärungskritik in Walsers Trilogie effektiv analysieren zu können, wird sich diese Arbeit auf Adornos Theorie der negativen und dialektischen Aufklärungskritik stützen. Bevor erläutert wird, warum sich die vorliegende Arbeit aus theoretischen Gründen auf Adornos Negativität stützt, soll zunächst der bisherige Forschungsstand in den folgenden drei Kategorien skizziert werden, die sowohl Walser als auch Adorno als gemeinsamen Gegenstand behandeln. Der erste Forschungsversuch zum Zusammenhang zwischen Adorno und Walser wurde von Anita Rota unternommen. Reto Sorg zufolge plante Anita Rota Anfang der 1930er Jahre unter der Betreuung Adornos eine Dissertation, die Robert Walsers Werke aus philosophischer Perspektive analysieren sollte, worüber auch Walser selbst informiert wurde. Anita Rota blieb mit Adorno, der bis 1953 in den USA lebte, in Kontakt, um ihre Dissertation voranzutreiben, doch wurde das Projekt schließlich aufgegeben.¹⁷ Es ist daher nicht bekannt, aus welcher philosophischen Perspektive die Dissertation Walsers Werke zu analysieren versuchte. Ein wichtiger Punkt, der sich daraus ableiten lässt, ist jedoch, dass Adorno die Möglichkeit in Betracht zog, Walsers Literatur mehr oder weniger im Hinblick auf seine eigenen philosophischen Ideen zu untersuchen. Zweitens sind unter den Studien zu Walsers Prosa und Theaterstücken, die ihre Beziehung zu Adornos kritischen Motiven nachzeichnen, die folgenden erwähnenswert. In seiner 1974 veröffentlichten Dissertation analysiert Urs Herzog Walsers Dramolet *Schneewittchen* aus der Perspektive der dialektisch-ästhetischen Theorie Adornos. Dabei interpretiert er die pathologische Entfremdung des Individuums als Selbstentfremdung, die im *Schneewittchen* verkörpert ist.¹⁸ Thomas Binder analysiert in seiner 1976 erschienenen Dissertation Walsers frühe Gedichte anhand der ästhetischen Theorie Adornos. Er widmet sich in seiner Arbeit insbesondere der Analyse der Entfremdung des modernen Menschen in

¹⁷ Vgl. Sorg, Reto: *Anita Lothar, Theodor W. Adorno und Robert Walser*, in: Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft, Zürich, März 2008, S. 18.

¹⁸ Vgl. Herzog, Urs: *Robert Walsers Poetik Literatur und soziale Entfremdung*, Max Niemeyer Verlag 1974.

Walsers frühen Gedichten durch Adornos und Benjamins Begriff der ‚Konstellation‘.¹⁹ Marian Holona analysiert in ihrer 1980 erschienenen Dissertation die Kritik des modernen Bürgertums in Walsers Literatur auf der Grundlage von Horkheimers und Adornos Dialektik der Aufklärung.²⁰ 1991 analysiert Martin Jürgens Walsers Prosa *Kleist in Thun* auf der Grundlage des von Horkheimer und Adorno in der Dialektik der Aufklärung erläuterten Begriffs der Mimesis. Er schlägt vor, „den höchst diskontinuierlichen und Richtungsinkonstanten Bewegungsmodus der Walserschen Prosa als den eines solchen mimetischen Verfahrens aufzufassen“²¹, und argumentiert, dass Walser die Mimesis der Sprache nutzt, um „den Identitätszwang der okzidentalen Rationalität zu brechen“.²² Drittens sind unter den Studien, die sich auf Adornos philosophische Konzepte in Walsers Berliner Trilogie beziehen, folgende Arbeiten für die vorliegende Untersuchung relevant. Die älteste Erwähnung des negativen Zusammenhangs zwischen Walser und Adorno findet sich in Ironie und Herrschaft von Lukas Rüsç wieder. Hier hat Rüsç die Möglichkeit infrage gestellt, die Werke Walsers mit Adornos negativer Dialektik zu analysieren. Er meinte, den spezifischen Modellcharakter von Walsers Romanen mit Adornos negativer Dialektik zu erklären, sei ein Versuch, die Totalität der Klassengesellschaft einerseits und die Ironie einer fortschreitenden Negation andererseits zu analysieren. In diesem Zusammenhang argumentierte er, dass Adornos negative Dialektik das Phänomen Walsers „spezifisch kleinbürgerliche[r] Observanz“²³ verunkläre. Erst 2008 erschien eine Studie zur Negativität bei Walser und Adorno. Oliver Steinhoff hatte 2008 in seiner Dissertation mit dem Titel „Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null - Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos“ versucht, die negativ-kritischen Implikationen Adornos in Walsers

¹⁹ Vgl. Binder, Thomas: *Zu Robert Walsers frühen Gedichten. Eine Konstellation von Einzelanalysen*, Bonn 1976.

²⁰ Vgl. Holona, Marian: *Arbeit – Mediocritas – Müsiggang: zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa*, Dissertationes Universitatis Varsoviensis, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1980.

²¹ Jürgens, Martin: *Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von „Kleist in Thun“*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*, Suhrkamp 1991, S. 87-100.

²² Hinz, Klaus-Michael/Horst, Thomas(Hg.): *Robert Walser*, Suhrkamp 1991, S. 10, Vorwort.

²³ Rüsç, Lukas: *Ironie und Herrschaft – Untersuchung zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“*, 1983, Kommentar 198, S. 236.

Gesamtwerk aufzuspüren.²⁴ Tatsächlich gibt es vor dieser Untersuchung kaum wissenschaftliche Publikationen, die sich tiefgehend mit dem Thema der Negativität bei Adorno und Walser beschäftigen. Die vorliegende Arbeit untersucht mithin ein in der Walser-Literatur bislang noch wenig bearbeitetes Forschungsfeld. Im Zentrum steht die Analyse der Negativität in Walsers Berliner Trilogie im Kontext einer negativ-dialektischen Aufklärungskritik im Sinne Adornos. Um die Untersuchung methodisch überzeugend durchzuführen, sollen zwei Fragen unterschieden werden: zum einen die Frage, wie die Texte von Walser und Adorno trotz der chronologischen Unterschiede zwischen ihren Werken miteinander in ein Verhältnis gesetzt werden können, und zum anderen die Frage nach den disziplinären Unterschieden zwischen den jeweiligen Texten von Walser und Adorno, d.h., wie es gerechtfertigt werden kann, die propositionalen und philosophischen Konzepte Adornos und die fiktionalen und narrativen literarischen Texte Walsers aufeinander zu beziehen. Im Folgenden sollen diese Fragen sukzessive beantwortet werden, um einerseits die methodologische und ideengeschichtliche Grundlage und Rechtfertigung der vorliegenden Arbeit und andererseits die Gründe für die Heranziehung von Adornos Negativität zur Analyse der modernen Aufklärungskritik in Walsers Trilogie zu verdeutlichen.

Zunächst wird diskutiert, inwiefern es gerechtfertigt werden kann, Walsers Trilogie, die die gesellschaftliche und kulturelle Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschreibt, auf der Grundlage von Adornos Theorien zu analysieren, die nach der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Es geht gerade darum, wie die Analyse von Literatur aus einer früheren Epoche im Hinblick auf die Theorien aus einer späteren Epoche legitimiert werden kann, ohne in die Falle rückwirkender Interpretation zu tappen. Um diese Frage zu beantworten, ist es zunächst notwendig, die zeitliche Reichweite der Aufklärung als Gegenstand der Aufklärungskritik Adornos zu klären. Denn Adornos Diskussion der Negativität hat ihre theoretischen Wurzeln in der dialektischen Aufklärungskritik, die mit der Trennung des

²⁴ Aus folgenden Gründen analysiert Steinhoff Walsers Erzählprosa mit der Philosophie Adornos: „Mit Walsers Erzählprosa werden die Fragen, die Adorno durch die Kritische Theorie beantworten will, prosaisch reflektiert: Was bedeutet Herrschaft? Was bedeutet Identität? Was ist das Nichtidentische? Was läßt sich sagen über die Beziehung von Subjekt und Objekt? Welche Auswirkungen haben die Beantwortungen dieser Fragen auf die Stellung des Menschen in der Natur? Welche Rolle spielt die Ästhetik hierbei? Gibt es einen Grund, an Versöhnung zu glauben, und wie äußert sich diese? Mit der Diskussion dieser Fragen wird in der Folge am Beispiel des Erzählwerks von Walser die Pathogenese okzidentaler Rationalität reflektiert.“ Steinhoff, Oliver: *„Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null“*. Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos, Peter Lang 2008, S. 16.

Menschen von der Natur einsetzt. Damit soll deutlich gemacht werden, dass die Aufklärungskritik der Berliner Trilogie in den historischen Kontext der gesamten von Adorno diagnostizierten negativ-dialektischen Aufklärungskritik gestellt wird.

Seit der Aufklärung, so die Diagnose von Adorno und Horkheimer, ist die Vernunft „zum Herrschaftsmittel“²⁵ geworden, und in Bezug auf den Prozess der inneren und äußeren Naturbeherrschung durch diese herrschende Vernunft formulieren sie: „Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“.²⁶ Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie für die Auflösung der Aufklärung eintreten. Vielmehr behaupten sie, dass dieser selbstzerstörerische Prozess der Aufklärung durch die Selbstreflexion der Aufklärung mittels der Vernunft umgelenkt werden müsse²⁷ und dass die Wunden, die die Aufklärung hinterlassen habe, sogar nur durch die konsequente Verfolgung der aufklärerischen Prinzipien geheilt werden könnten.²⁸ Mit anderen Worten, sie setzen ihre Hoffnung immer noch auf die Vernunft und glauben, dass nur die aufgeklärte Vernunft diese Dialektik der Aufklärung überwinden kann. Der Grund dafür ist aus ihrer Sicht der „Doppelcharakter der Aufklärung“²⁹, also „ihr zwiespältiges Verhältnis zur Herrschaft“.³⁰ Im Rekurs auf Nietzsche legen sie dar, dass die Aufklärung zwar eine Herrschaftstechnik der menschlichen Vernunft sein kann, aber auch umgekehrt die Möglichkeit einer reflexiven Kritik dieser Herrschaftstechnik birgt. Dieser Doppelcharakter der Aufklärung führt Adorno und Horkheimer zu den folgenden Überlegungen über den historischen Charakter der Aufklärung: „Indem solcher Doppelcharakter der Aufklärung als historisches Grundmotiv hervortritt, wird ihr Begriff, als der fortschreitenden Denkens, bis zum Beginn überlieferter Geschichte ausgedehnt.“³¹ Anders formuliert: Der Doppelcharakter der Aufklärung bedeutet, dass die Aufklärung „nicht nur einer bestimmten geistesgeschichtlichen Epoche zugeschrieben wird, sondern dem Begriff von Aufklärung schlechthin, der auf den Spuren von Nietzsche als fortschreitendes Denkens verstanden wird“.³² Auf der Grundlage dieser ausgedehnten historischen Kategorie der Aufklärung

²⁵ Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius 2003, S. 43.

²⁶ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 16.

²⁷ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Die Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, Suhrkamp 2003, S. 298-300.

²⁸ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Einführung in die Dialektik (1958)*, in: NL, Abteilung 4: Vorlesung, Bd. 2, S. 315.

²⁹ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 62.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius 2003, S. 44.

unternehmen Adorno und Horkheimer eine breit angelegte chronologische Diagnose des Rückschritts der Aufklärung, vom Zeitalter der Epen und Mythen über die Epochen des Aufstiegs des Faschismus bis in die Zeit nach Auschwitz.³³ In diesem Zusammenhang zeigt sich, dass die epochalen Kategorien der Aufklärung, die Adorno und Horkheimer problematisieren, nicht auf einen bestimmten Zeitraum reduziert sind, sondern den gesamten Verlauf des selbstzerstörerischen Prozesses der Aufklärung seit der Verwandlung der menschlichen Vernunft in ein Herrschaftsinstrument umfassen. Vor diesem ideengeschichtlichen Hintergrund lässt sich sagen, dass die Kritik der Jahrhundertwende an der modernen Aufklärung in Walsers Berliner Trilogie in der historischen Bahn von Adornos negativ-dialektischer Aufklärungskritik steht.

Selbst wenn diese historischen Fragen geklärt sind, bleibt jedoch das folgende Problem ungelöst: Obwohl Walsers Romane eine Epoche im gesamten Verlauf des selbstzerstörerischen Prozesses der Aufklärung beschreiben, rechtfertigt dies allein noch keine Analyse des Assoziationszusammenhangs zwischen den Texten Walsers und Adornos. Das gilt umso mehr, als es sich um Texte handelt, die unterschiedlichen Gattungen angehören. Wie ausgeführt, sind Walsers Romane als literarische Werke fiktional und narrativ, während Adornos Philosophie expositorisch oder propositional ist; das heißt, die beiden Texte stehen sich in Bezug auf unterschiedliche diskursive Phänomene unversöhnlich gegenüber. An dieser Stelle stellt sich die methodologische Frage, wie die parallele Analyse eines fiktional-narrativen und eines propositional-philosophischen Textes zu legitimieren ist. Um diesen methodischen Herausforderungen zu begegnen, verfolgt die vorliegende Studie folgende Strategie: Als Denkfigur sollen Denkelemente vorgestellt werden, die auf der Ähnlichkeit der negativ- dialektischen Aufklärungskritik beruhen, die den jeweils unversöhnlichen interdisziplinären Texten Walsers und Adornos gemeinsam ist, in ihnen wiederkehrt und für bestimmte Epochen charakteristisch ist.³⁴

Der Begriff der Denkfigur ist in keiner Weise terminologisiert oder lexikalisiert, dennoch hat er in jüngster Zeit in der inter- und transdisziplinären Forschung an Bedeutung

³³ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 62.

³⁴ Vgl. Torra-Mattenkloft, Caroline: *Denkfiguren*, in: Joachim Küpper, Mirjam Schaub, Regine Strätling und Markus Rautzenberg (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, Brill, 2013, S. 68.

gewonnen und wird vielfach diskutiert und verwendet.³⁵ Das liegt daran, dass die Denkfigur den Vorteil hat, „Offenheit und Anschlussfähigkeit für unterschiedliche methodologische und disziplinäre Optionen“³⁶ zu ermöglichen, die auf eine Vielzahl wissenschaftlicher Textanalysen anwendbar sind. Diese Eigenschaften ergeben sich aus der Anschaulichkeit, der Bewegung, der Performativität und dem Rhythmus, die der Begriff der Figur impliziert.³⁷ Dadurch kann sich Denkfigur mit den mentalen Prozessen des Denkens und der Interaktion zwischen ihnen auseinandersetzen, was wiederum das Denken beeinflusst.³⁸ Auf diese Weise ist Denkfigur in der Lage, interdisziplinäre diskursive Phänomene, die nur schwer miteinander in Einklang zu bringen sind, zu identifizieren und in einen einheitlichen Kontext zu stellen.³⁹ Zusammenfassend kann die Denkfigur als eine Art „Grenzbegriff“ verstanden werden, der verschiedene variable „Diskurselemente“, „die aufgrund der Heterogenität der hinzugezogenen Quellen, die wissenschaftliche ebenso wie philosophische und literarische Texte umfassen“, „zu einer wiedererkennbaren Sinnkonstellation fügt“.⁴⁰ Besonders in jüngerer Zeit wird Denkfigur häufig im ideengeschichtlichen Sinne verwendet, um Wörter wie Idee, Motiv, Topos usw. dort zu ersetzen, wo sie früher verwendet wurden.⁴¹ Dabei ist

³⁵ Vgl. Müller, Ernst: *1.4 Denkfigur*, in: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, J.B. Metzler 2013, S. 28-32, hier 28; vgl. auch Müller-Tamm, Jutta: *Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie*, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter 2014, S. 100-120, hier S. 100. Ein Ausgangspunkt für die Verwendung des Begriffs ‚Denkfigur‘ scheint Michel Foucault zu sein. Eine ausführlichere Erläuterung findet sich im folgenden Zitat: „Einen Anknüpfungspunkt für diesen Gebrauch des Begriffs ‚Denkfigur‘ bietet Michel Foucault, und zwar im ‚Science et savoir‘ überschriebenen sechsten Kapitel seiner *Archeologie du savoir*. Um Diskursformationen beschreiben und kategorisieren zu können, die in bestimmten Teilbereichen wie wissenschaftliche Systeme funktionieren, aber nicht oder noch nicht das Formalisierungsniveau von Wissenschaften erreichen, unterscheidet Foucault verschiedene Niveaus der Individualisierung und Formalisierung, die durch ‚Schwellen‘ (seuils) voneinander geschieden sind. Unterhalb der ‚Schwelle der Wissenschaftlichkeit‘ siedelt er eine ‚Schwelle der Epistemologisierung‘ an, auf der sich in Form von Verifikations- und Kohärenznormen die Modellfunktion bestimmter systematisch gebildeter Aussagen zeigt. Was sich auf diesem Niveau abzeichnet, nennt Foucault eine ‚figure epistemologique‘.“ Torra-Mattenklott, Caroline: *Denkfiguren*, in: Joachim Küpper, Mirjam Schaub, Regine Strätling, and Markus Rautzenberg (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, Brill, 2013, S. 68-69.

³⁶ Müller-Tamm, Jutta: *Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie*, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter 2014, S.100.

³⁷ Vgl. Müller, Ernst: *1.4 Denkfigur*, in: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, J.B. Metzler 2013, S. 29.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Torra-Mattenklott, Caroline: *Denkfiguren*, in: Joachim Küpper, Mirjam Schaub, Regine Strätling und Markus Rautzenberg (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, Brill, 2013, S. 68.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. ebd.

jedoch zu beachten, dass Denkfigur nicht einfach als ein modisches Synonym für den ideengeschichtlichen Ersatz von Topos, Idee, Motiv usw. verstanden werden darf. Dies würde die deskriptiven und analytischen Möglichkeiten dieses Wortes einschränken.⁴² Die wichtige und wesentliche Funktion der Denkfigur besteht darin, zu den ästhetischen⁴³ und historischen⁴⁴ Wirkungen der Textanalyse beizutragen, die von Begriffen wie Idee, Motiv und Topos nicht vollständig erfüllt werden, und zwar durch ihre Offenheit, das Denken über die disziplinären Grenzen hinaus zu erweitern.

Zunächst ermöglicht die Denkfigur hinsichtlich der ästhetischen Wirkung einen prägnanten und argumentativen Weg der Textanalyse, der abstrakte und umfassende Begriffe und Bedeutungen, die sich an den Grenzen des inter- und transdisziplinären Diskurses bewegen, verkürzt und zum Kern einer Aussage vordringt, ohne eine detaillierte Zusammenfassung zu benötigen.⁴⁵ Wenn sich diese Interpretation auf den Diskurs beschränkt, der sich auf den literarischen Text von Walser und den philosophischen Text von Adorno bezieht, die in dieser Arbeit behandelt werden, lässt sie sich wie folgt zusammenfassen: Die Denkfigur ermöglicht es, sowohl die fiktionalen und narrativen Denkbewegungen, die in literarischen Texten produziert werden, zu erfassen und stillzustellen, als auch die expositorischen, propositional-philosophischen und theoretischen Definitionen in akademischen Texten rhetorisch und poetisch⁴⁶ zu explizieren. Auf diese Weise verbindet die Denkfigur die Differenzen zwischen den interdisziplinären Diskursphänomenen von Literatur und Philosophie, also wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Texten, „erkenntnisleitend, wissenorganisierend, integrativ“⁴⁷ und lässt sie „als eine offene Konstellation möglicher Verwendungskontexte“⁴⁸ anschlussfähig werden.

⁴² Vgl. ebd., S. 72.

⁴³ Vgl. ebd., S. 60.

⁴⁴ Vgl. Müller-Tamm, Jutta: *Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie*, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter 2014, S. 105.

⁴⁵ Vgl. Torra-Mattenklott, Caroline: *Denkfiguren*, in: Joachim Küpper, Mirjam Schaub, Regine Strätling und Markus Rautzenberg (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, Brill, 2013, S. 60.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 60.

⁴⁷ Müller-Tamm, Jutta: *Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie*, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter 2014, S. 104-105.

⁴⁸ Torra-Mattenklott, Caroline: *Denkfiguren*, in: Joachim Küpper, Mirjam Schaub, Regine Strätling, and Markus Rautzenberg (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, Brill, 2013, S. 75.

Darüber hinaus trägt die Denkfigur auch dazu bei, historische Zusammenhänge zwischen verschiedenen diskursiven Phänomenen zu erfassen. Dies wird durch die Konstellationsmerkmale der Denkfigur ermöglicht, die sich aus der oben erwähnten ästhetischen Wirkung der Denkfigur ergeben. Die ästhetische Wirkung der Denkfigur ermöglicht bei der Interpretation eines Textes „strukturierte Vorstellungszusammenhänge, konkrete Konstellierungen im Prozess des Denkens“.⁴⁹ Dies befreit den Text vom Zwang der Begrifflichkeit⁵⁰, d.h. vom Identitätszwang, das Denken und Wissen des Textes als Begriffe zu erfassen und zu subsumieren. Die hierarchielose Anordnung dieser Denk- und Wissens Elemente in einer Konstellation ermöglicht eine historische Betrachtung des Textes. Diese Diskussion über die historische Wirkung der Denkfigur kann im Hinblick auf die Zielsetzung dieser Arbeit wie folgt umformuliert werden: Ziel der Arbeit ist es, den Verlauf der negativen und dialektischen Aufklärungskritik aus der Perspektive der literarischen Ideengeschichte in Walsers Romanen zu beleuchten, d.h. zu überprüfen, in welcher Weise Walsers Trilogie den historischen Prozess der modernen Aufklärung kritisiert. Die Analyse der Entfaltung und Entwicklung der parallelen Konstellation von Adornos philosophischen Denkfiguren zur Erklärung der Negativität und Walsers literarischen Denkfiguren zur Kritik der modernen Aufklärung wird in diesem Kontext zu einem Prozess der Dokumentation der „Vermischungs- und Verhältnisgeschichte der beteiligten Disziplinen und Diskurse, Texte und Textsorten“⁵¹ zwischen literarischen und philosophischen Texten durch Konstellationen.

Durch diese ästhetischen und historischen Wirkungen durchkreuzt die Denkfigur verschiedene Disziplinen und Wissensgebiete. Ausgehend von der obigen Diskussion können die Vorteile der Verwendung des Begriffs Denkfiguren in dieser Arbeit wie folgt zusammengefasst werden: Durch die Gegenüberstellung von Denkfiguren, die in verschiedenen interdisziplinären Texten, nämlich den literarischen Werken Walsers und den philosophischen Schriften Adornos, wiederkehren, aber aufgrund ihrer disziplinären Unterschiede nicht vollständig miteinander in Einklang gebracht werden können, auf der

⁴⁹ Müller-Tamm, Jutta: *Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie*, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter 2014, S. 102.

⁵⁰ Vgl. Müller, Ernst: *1.4 Denkfigur*, in: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, J.B. Metzler 2013, S. 29.

⁵¹ Müller-Tamm, Jutta: *Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie*, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter 2014, S. 105.

Grundlage ihrer Ähnlichkeiten ist es möglich, diskursive Phänomene zu beschreiben, die in ästhetischer und historischer Hinsicht gedanklich-inhaltlich diskursiv sind. Kurz gesagt, die Denkfigur ermöglicht „abseits ganzheitlicher Geschlossenheit oder fixierbarer Gestalt“⁵² eine interdisziplinäre und zugleich strukturierte Analyse von Texten. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es sich bei dem hier unternommenen Versuch, die jeweiligen Texte von Adorno und Walser mit negativ-aufklärungskritischen Denkfiguren in ein Verhältnis zu setzen, nicht um den Versuch einer philosophischen Theoretisierung⁵³ der Adornoschen Negativität von Walsers Werken handelt. Was hier mit Denkfiguren versucht wird, ist vielmehr eine Auseinandersetzung mit der „literarischen Realisierung“⁵⁴, die im Prozess der Konstellation aufklärungskritischer Denkelemente entsteht, die in Walsers Berliner Trilogie verborgen sind.

Mit den vorangegangenen theoretischen Erörterungen wurde die methodologische Grundlage für den Rekurs auf Adornos Denkfiguren der negativ-dialektischen Aufklärungskritik zur Analyse der Negativität moderner Kritik in Walsers Berliner Trilogie legitimiert. Im Folgenden wird mithilfe der obigen Diskussion der Denkfiguren eine Lesart der Modernekritik in Walsers Trilogie im Sinne von Adornos geschichtsphilosophischer Aufklärungskritik vorgestellt, die zugleich negative Kritik und dialektische Rettung der Totalität ist, also eine negativ-dialektische Rettungskritik der Totalität, die nach der Aufklärung zum „universalen Verblendungszusammenhang“⁵⁵ geworden ist. Insbesondere wird hier darauf hingewiesen, dass die in Walsers Trilogie dargestellte Aufklärungskritik in einen negativen Zustand der Versöhnung im Sinne Adornos, also der ästhetischen Totalität, mündet. Dazu werden hier die folgenden Denkfiguren, die Adorno zur Explikation seiner aufklärerisch-dialektischen Negativität verwendet, kurz erläutert: die Negativität, das Ästhetische, das Nichtidentische und die Totalität.

Um sich Adornos Negativität, also seiner negativ-dialektischen Kritik der Aufklärung, zu nähern, ist es notwendig, zunächst die Totalität zu betrachten, denn der Ausgangspunkt seiner modernen Kritik liegt gerade darin, die Totalität neu zu denken. Angesichts der düsteren geschichtlichen Situation des 20. Jahrhunderts mit dem Ersten Weltkrieg, dem

⁵² Ebd., S. 102.

⁵³ Vgl. ebd., S. 107.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 252.

Imperialismus und dem Faschismus diagnostiziert er, dass die Totalität des Denkens, wie sie von der modernen systematischen Philosophie etabliert wurde, einen katastrophalen Zustand erreicht hat. In dieser Situation versucht er, den Umschlag der Vernunft in Barbarei und der Aufklärung in Mythologie zu kritisieren und dabei die Idee der Totalität neu zu denken, also zu retten, indem er das Identitätsprinzip der menschlichen Vernunft geschichtsphilosophisch nachzeichnet.

Im historischen Kontext des frühen 20. Jahrhunderts, mit dem Adorno konfrontiert war, ist diese konventionelle Bedeutung von Totalität nicht von der Kritik freizusprechen, dass es sich um eine totalitäre Idee handelt, die alles Heterogene, Nichtidentische und Nichtbegriffliche zwangsweise identifiziert.⁵⁶ Totalität wurde daher in diesem Zusammenhang als Ideologie verstanden, die das Identitätsprinzip affirmiert. Adorno und die anderen kritischen Theoretiker fordern jedoch in der Zeit, in der die Totalität zum totalen Verblendungszusammenhang geworden ist, ein Umdenken in Bezug auf die Totalität, anstatt den Begriff der Totalität aufzugeben. Bemerkenswert ist hierbei, wie sie die Totalität neu betrachten. Insbesondere Adorno greift den Totalitätsbegriff von Lukács auf, wandelt ihn aber auch ins Negative um.⁵⁷ Einerseits fordert er eine gründliche Kritik der traditionellen normativen Totalität, andererseits hält er aber die Rettung und Wiederherstellung einer Totalität im wesentlichen Sinne für unvermeidlich. Denn Adorno glaubte, dass nur eine gründliche Reflexion der Totalität die Täuschung der konstitutiven Subjektivität,⁵⁸ die ein anderer Name für die naturbeherrschende Vernunft ist, durchbrechen könne. Diesbezüglich ging es Adorno um die Rettung und Wiederherstellung der Totalität als „keine affirmative, vielmehr eine kritische Kategorie“.⁵⁹ Daher kann für Adorno Kritik und Rettung der verzerrten Totalität nach der Aufklärung also nur auf negative Weise erfolgen. Zusammenfassend kann die Kritik und Rettung der Totalität in der Philosophie Adornos als ein Prozess der Entlarvung von Widersprüchen von innen heraus verstanden werden, indem

⁵⁶ Vgl. Müller, Ernst: *Totalität*, in: Eva Geulen, Claude Haas (Hg.): *Formen des Ganzen*, Wallstein Verlag 2022, S. 60 und 62.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 61.

⁵⁸ Im folgenden Zitat findet sich Adornos Begründung, warum er die Durchbrechung der konstitutiven Subjektivität zur Aufgabe seiner Philosophie gemacht hat: „Seitdem der Autor den eigenen geistigen Impulsen vertraute, empfand er es als seine Aufgabe, mit der Kraft des Subjekts den Trug konstitutiver Subjektivität zu durchbrechen.“ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 10.

⁵⁹ Adorno, Theodor W.: *Einleitung*, in: Hans Albert, Ralf Dahrendorf (Hg.): *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied/ Berlin 1971, S. 19.

die traditionelle normative Totalität durch ihre bestimmte Negation kritisiert wird, wodurch das Nichtidentische auf negative Weise aus den Fesseln der Totalität gerettet wird.

Diese Idee der Totalität Adornos, die die traditionelle Totalität negativ kritisiert, wird von Martin Jay als „negative Totalität“ definiert. Ihm zufolge unterscheidet sich Adornos negative Totalität von Lukács' Totalität, die sich auf „das normative Ideal einer vollkommen harmonischen Gemeinschaft, die durch den Sozialismus realisiert werden sollte,“⁶⁰ bezieht, und zeichnet sich durch ein negatives Merkmal aus, das „Unvereinbarkeit und Spannungen“⁶¹ impliziert. Was hier im Anschluss an Martin Jays Diskussion der negativen Totalität Adornos festzuhalten bleibt, ist die Tatsache, dass Adornos Kritik der modernen Aufklärung theoretisch auf einer Betrachtung des Ästhetischen beruht. Anders gesagt: Die Auseinandersetzung mit Adornos Totalität als Modernitätskritik ist nicht nur auf negative, sondern auch auf ästhetische Aspekte angewiesen. Zum Verständnis von Adornos Totalität als ästhetischer Totalität ist zunächst eine Klärung der Frage notwendig, was das Ästhetische im Sinne Adornos ist. Obwohl Adorno die Auseinandersetzung mit dem Ästhetischen als ein wichtiges Motiv seiner gesamten Philosophie behandelt, wird dieses Motiv in seinen Schriften nicht wörtlich und begrifflich klar definiert, sondern in seiner Aufklärungskritik und Kunsttheorie implizit angelegt.

Adorno diskutiert das Verhältnis von Subjekt und Objekt und weitere Überlegungen zur westlichen Zivilisation anhand des dialektischen Zusammenhangs von Mimesis und Rationalität in Kunstwerken nach der modernen Aufklärung, in der die Beherrschung der Natur zunimmt.⁶² Was Adorno mit der Betrachtung des Kunstwerks aufzeigen will, ist die Möglichkeit der Rettung und Wiederherstellung der Totalität durch die Versöhnung von Subjekt und Objekt, die durch die Naturbeherrschung getrennt wurden, also durch die Versöhnung von Natur und Vernunft. Der Grund, warum Adorno den Begriff des Ästhetischen am Kunstwerk entwickelt hat, liegt darin, dass die Kunst die einzige Sphäre ist, die die im Prozess der Aufklärung verdrängten mimetischen Momente bewahrt.⁶³ Mit anderen Worten, trotz des Rationalisierungsprozesses der Vernunft nach der Aufklärung bewahren die

⁶⁰ Jay, Martin: *Positive und negative Totalität. Adornos Alternativentwurf zur interdisziplinären Forschung*, in: Wolfgang Bonß, Axel Honneth (Hg.): *Sozialforschung als Kritik: Zum sozialwissenschaftlichen Potential der Kritischen Theorie*, Suhrkamp 1982, S. 82.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 75-76.

⁶³ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 92-93.

Kunstwerke immer noch die mimetischen Momente, nämlich das Nichtbegriffliche, das Nichtidentische und das Heterogene. Adorno erweitert diese Idee der ästhetischen Versöhnung, die er aus dem mimetischen Vermögen des Kunstwerks ableitet, über seine Kunstphilosophie und ästhetische Theorie hinaus auf die Kategorien der Sozial- und Geschichtsphilosophie. In diesem Zusammenhang kann das Ästhetische für Adorno so verstanden werden, dass es einerseits die Bedeutung der Negativität beinhaltet, indem es sich dem Identitätsprinzip entgegensetzt, und andererseits mit der Rettung und Wiederherstellung der Totalität verbunden ist, indem es über die Möglichkeit der Versöhnung des Nichtbegrifflichen, des Nichtidentischen reflektiert.

Die obige Diskussion über Adornos negative und ästhetische Totalität lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die negative Totalität Adornos, wie sie von Martin Jay definiert wurde, konzentriert sich auf die Kritik der Totalität als negative Antwort auf das Identitätsprinzip, das das Nichtidentische, Nichtbegriffliche und Heterogene unterdrückt und ausschließt. Hingegen kann die ästhetische Totalität Adornos als eine Rettung und Wiederherstellung der Totalität verstanden werden, die auf die Versöhnung des Nichtidentischen, Nichtbegrifflichen und Heterogenen abzielt, das übrig bleibt, nachdem die negative Totalität die konstitutive Subjektivität, die das Identitätsprinzip hervorbringt, kritisiert hat.⁶⁴ Insofern mündet Adornos negative Totalität im weiteren Sinne in die ästhetische Totalität. In diesem Zusammenhang formuliert Adorno in *Ästhetische Theorie* das Ziel der ästhetischen Totalität wie folgt: „Das Interesse an der ästhetischen Totalität wollte, objektiv, das an einer richtigen Einrichtung des Ganzen sein. Es zielte nicht auf die einzelne Erfüllung sondern auf die fessellose Möglichkeit, die doch nicht ohne die einzelne Erfüllung wäre.“⁶⁵ In dieser Arbeit wird die Totalität, die Adornos negativ-dialektischer Kritik der Aufklärung zugrunde liegt, im weiteren Sinne als ästhetische Totalität verstanden, die die Bedeutung der negativen Totalität einschließt. Auf diese Weise kann die moderne Kritik in

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 138 und 216.

⁶⁵ Adorno bezeichnet seine ästhetische Totalität auch als ‚ästhetisches Wir‘. Das ‚Wir‘ bedeutet für ihn das kollektive Subjekt, das den Sprachcharakter der Kunst hat. Er konkretisiert die Bedeutung dieses ‚Wir‘ durch die Versöhnung der Erzähler in den verschiedenen Kunstwerken wie Musik, Literatur und bildende Kunst. Das ‚ästhetische Wir‘ bezieht sich in diesem Verständnis auf die ästhetische Totalität im Sinne eines Kollektivs versöhnter Subjekte, die ihren mimetischen Impuls in der Kunst bewahren. Für mehr dazu siehe: Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 25, 249-251.

Walsers Trilogie eindeutig im Hinblick auf die negativ-ästhetische Totalität analysiert werden, die die Versöhnung des ‚Einzelnen‘, d.h. des Nichtidentischen, verfolgt.

An dieser Stelle sei auch angemerkt, dass Adorno zwar die Reflexion der trügerischen konstitutiven Subjektivität und die Versöhnung des Nichtidentischen durch eine ästhetische Betrachtung der Totalität anstrebt, nicht jedoch die vollständige Wiederherstellung oder die positive Darstellung dieser Totalität. Der Grund dafür ist, dass Adorno glaubt, dass eine solche vollständige und positive utopische Darstellung die Gefahr in sich birgt, die Identitätslogik erneut auszulösen.⁶⁶ Er drückt es wie folgt aus: „Im unversöhnten Stand wird Nichtidentität als Negatives erfahren.“⁶⁷ Das Zweck der Erfahrung der Totalität ist bei Adorno nicht eine positive Erfahrung wie die vollständige Wiederherstellung der Totalität oder die vollkommene Verwirklichung der Versöhnung zwischen den Nichtidentischen, sondern die negative Konfrontation mit den unlösbaren Problemen der modernen Vernunft.⁶⁸ Vor diesem theoretischen Hintergrund konzentriert sich die vorliegende Arbeit darauf, wie Walsers Berliner Trilogie das Identitätsproblem der modernen Vernunft negativ-ästhetisch aufgreift und beantwortet, indem die modernen kritischen Denkfiguren in der Berliner Trilogie mit Adornos negativ-dialektischer Aufklärungskritik analysiert werden.

Um die oben genannten analytischen Ziele dieser Arbeit zu erreichen, wird Walsers Berliner Trilogie in dieser Arbeit unter den folgenden zwei Gesichtspunkten analysiert: zum einen aus der Perspektive der ‚Naturgeschichte‘ auf der theorie- und ideengeschichtlichen Ebene und zum anderen aus der Perspektive der ‚Subjektivität‘ auf der Handlungs- und Darstellungsebene. Zunächst soll Walsers Berliner Trilogie aus einer naturgeschichtlichen

⁶⁶ Adorno betont in diesem Zusammenhang, dass die Utopie auch als negativ und bildlos vorgestellt werden muss. Für eine ausführlichere Erläuterung siehe folgendes Zitat.: „Die materialistische Sehnsucht, die Sache zu begreifen, will das Gegenteil: nur bilderlos wäre das volle Objekt zu denken. Solche Bilderlosigkeit konvergiert mit dem theologischen Bilderverbot. Der Materialismus säkularisierte es, indem er nicht gestattete, die Utopie positiv auszumalen; das ist der Gehalt seiner Negativität. Mit der Theologie kommt er dort überein, wo er am materialistischsten ist. Seine Sehnsucht wäre die Auferstehung des Fleisches; dem Idealismus, dem Reich des absoluten Geistes, ist sie ganz fremd. Fluchtpunkt des historischen Materialismus wäre seine eigene Aufhebung, die Befreiung des Geistes vom Primat der materiellen Bedürfnisse im Stand ihrer Erfüllung. Erst dem gestillten leibhaften Drang versöhnte sich der Geist und würde, was er so lange nur verheißt, wie er im Bann der materiellen Bedingungen die Befriedigung der materiellen Bedürfnisse verweigert.“ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 207. Weitere Ausführungen dazu finden sich auch in seiner Ästhetischen Theorie. Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 106, 367 und 371.

⁶⁷ Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp 1991, S. 286.

⁶⁸ Vgl. ebd.

Perspektive betrachtet werden, weil der Prozess der Aufklärung sowohl ein Prozess ist, in dem sich der Mensch von der Natur trennt und sie beherrscht, als auch paradoxerweise ein Prozess, in dem die Natur über die innere Natur des Menschen herrscht. Diese Analyse liefert somit eine literaturtheoretische Grundlage für die Lektüre der Trilogie als modernem kritischen Text nach der Aufklärung. Adornos Idee der Naturgeschichte hat aus folgenden Gründen Implikationen für die Lektüre von Walsers Berliner Trilogie als Denkfiguren ästhetischer Negativität im Sinne Adornos: Erstens ist Adornos Idee der Naturgeschichte ontologisch negativ; zweitens ist die Denkfiguren der Negativität zugrunde liegende Theorie der Naturgeschichte in Adornos Schriften durchgehend mit dem Ästhetischen verbunden. Darüber hinaus ist die Subjektivität der in der Trilogie auftretenden Protagonisten ein weiteres wichtiges Thema dieser Arbeit, die die aufklärungskritischen Implikationen von Walsers Trilogie analysiert. Dabei kann sowohl der Prozess der Identitätsbildung und Naturbeherrschung des von der Natur getrennten Menschen als auch die Selbstreflexion des Menschen als naturbeherrschendes Vernunftsubjekt beleuchtet werden. Der Prozess der Aufklärung ist nichts anderes als der Prozess der Selbstverwirklichung des Subjekts, und in dieser Hinsicht findet Adorno in der Auflösung der konstitutiven Subjektivität eine Möglichkeit, die Identitätslogik des Subjekts zu reflektieren. Anders formuliert: Sowohl die versöhnliche als auch die emanzipatorische Idee der Negativität, des Nichtidentischen und des Ästhetischen, die alle von der Identitätslogik ausgeschlossen wurden, können nur in Hinblick auf die Selbstreflexion des Subjekts eingelöst werden. Aus diesem Grund wird die Subjektivität der Protagonisten in der vorliegenden Arbeit als umfassendes Thema betrachtet, das eine detaillierte Analyse der negativen Kritik in der Berliner Trilogie ermöglicht. Durch diese geplante Analyse, die Walsers Berliner Trilogie aus zwei Perspektiven, der Naturgeschichte und der Subjektivität, mithilfe von Adornos Denkfiguren untersucht, werden die Implikationen der negativ- dialektischen Aufklärungskritik dieser Werke herausgearbeitet.

Teil I Naturgeschichte

1. Naturgeschichte und Walsers Berliner Trilogie

Adornos Begriff der Naturgeschichte ist ein Versuch, die Naturbeherrschung durch die menschliche Vernunft aufzulösen, indem das nach der Aufklärung verzerrte Geschichtsverständnis durch die Rückkehr zur ursprünglichen Bedeutung von Natur und Geschichte neu definiert wird. Dieser Gedanke basiert auf der Idee des Vorrangs des Objekts, dass die Natur als Objekt der menschlichen Vernunft als Subjekt ontologisch und wesentlich vorausgeht.

Seit der Aufklärung versteht sich der Mensch als Subjekt, tatsächlich aber ist er von Geburt an ein Objekt und Teil der Natur. Adorno vertritt daher die Ansicht, dass der Mensch versuchen sollte, sich an die vergessene Natur zu erinnern und Natur und Geschichte in einer kontinuierlichen Beziehung zu denken, um eine Versöhnung mit der Natur zu erreichen. Diese reflexive Auseinandersetzung fördert und erfordert einen Perspektivenwechsel zur bisherigen dichotomen Unterscheidung zwischen Natur und Geschichte. Vor diesem theoretischen Hintergrund sollte erst notwendigerweise eine naturgeschichtliche Betrachtung erfolgen, um die Berliner Trilogie in Anbetracht der ästhetischen Negativität Adornos zu berücksichtigen, da das Grundmotiv der ästhetischen Kritik Adornos⁶⁹ seiner Theorie der Naturgeschichte entstammt.

Im Folgenden wird zunächst erläutert, warum es wichtig ist, den Begriff der Naturgeschichte zu fokussieren, um Walsers Trilogie unter der Denkfigur der ästhetischen und negativen Totalität im Sinne Adornos zu lesen. Dies geschieht in zwei Schritten: Erstens wird thematisiert, dass Adornos Theorie der Naturgeschichte im Hinblick auf die Theoriegeschichte von Anfang an negativ ist. Zweitens geht es darum, dass sich die Theorie der Naturgeschichte, die der Negativität in Adornos gesamten Schriften zugrunde liegt, auf das Ästhetische bezieht.

Adorno folgte den Konzepten Hegels und Marx zur Natur und Geschichte und entwickelte darauf aufbauend seine Theorie zum Verhältnis von Natur und Geschichte

⁶⁹ Vgl. Nho, Myung-Woo: *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Tectum Verlag, 2001, S. 43-46

kritisch von einem negativen Standpunkt aus.⁷⁰ Das heißt, dass die Negation der traditionellen Geschichtsphilosophie der Ausgangspunkt und die theoretische Basis von Adornos Idee der Naturgeschichte ist. Adorno verhehlte nicht, dass seine Gedanken von Hegel beeinflusst worden sind: er bezeichnete sich selbst als „Hegelianer“.⁷¹ Trotzdem entwickelte er seine eigene Philosophie, indem er sich mit Hegels ‚positiver‘ Philosophie auseinandersetzte. Adornos kritische Auseinandersetzung mit Hegel tritt auch in seinem Naturverständnis hervor. Nach Hegels Auffassung ist die fortschreitende Geschichte der Prozess, durch den der Geist, also die Vernunft, sein Ideal entfaltet, indem er sich allmählich von der Natur trennt. Allerdings sollte Hegels Fortschrittstheorie der Geschichte nicht bloß als eine lineare Entwicklungstheorie betrachtet werden, in der die Vernunft nur ihre eigene vollständige Verwirklichung verfolgt. Denn Hegel erkennt die negativen Stufen im historischen Entwicklungsprozess an und bezieht die dialektische Entwicklung dabei in seine geschichtsphilosophischen Überlegungen ein. Dennoch argumentiert Adorno, dass die Hegel’sche Dialektik, „die Negation der Negation“, als „die Quintessenz des Identifizierens“⁷² gilt und in sich die Gefahr birgt, unter den nichtidentischen Merkmalen von Individuen die Identitätslogik zu subsumieren. Zudem sagt er: „Eben damit wird die Dialektik von Nichtidentität und Identität scheinhaft: Sieg der Identität über Identisches.“⁷³ In diesem theoretischen Zusammenhang kritisiert Adorno die vom Primat der Vernunft ausgehende Identitätsphilosophie Hegels wie folgt aus naturgeschichtlicher Sicht: „Sein Weltgeist ist die Ideologie der Naturgeschichte. Weltgeist heißt sie ihm kraft ihrer Gewalt. Herrschaft wird absolut, projiziert aufs Sein selber, das da Geist sei. Geschichte aber, die Explikation von etwas, das sie immer schon soll gewesen sein, erwirbt die Qualität des

⁷⁰ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (1964/65). In: NL, Abteilung IV: Vorlesung, Bd. 13, S. 168-171

⁷¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 16 „Ich bin auch darin, wenn Sie mir das Bekenntnishafte in dieser ersten Stunde verzeihen, ein guter Hegelianer, [...]“.

⁷² Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 161 „Unmittelbar ist das Nichtidentische nicht als seinerseits Positives zu gewinnen und auch nicht durch Negation des Negativen. Diese ist nicht selbst wie bei Hegel, Affirmation. Das Positive, das ihm zufolge aus der Negation resultieren soll, hat nicht nur den Namen mit jener Positivität gemein, die er in seiner Jugend bekämpfte. Die Gleichsetzung der Negation der Negation mit Positivität ist die Quintessenz des Identifizierens, das formale Prinzip auf seine reinste Form gebraucht“. Zu Adornos Kritik der Hegel’schen Dialektik siehe Adorno: Ebd., S. 175-176.

⁷³ Ebd., S. 175.

Geschichtslosen. Hegel schlägt sich inmitten der Geschichte auf die Seite ihres Unwandelbaren, der Immergeleichheit, Identität des Prozesses, deren Totalität heil sei.“⁷⁴

Adorno legt hinsichtlich Hegels Naturanschauung dar, dass sie die gewaltsame Beherrschung der Natur durch die Vernunft im Prozess der Geschichtsentwicklung nicht ausreichend in Erwägung zieht. Daher kritisiert Adorno, dass Hegel nur die Negativität im Verhältnis von Natur und Geschichte oberflächlich erkennt und dass seine Idee somit schließlich in einer herrschaftlichen Identitätslogik mündet. In dieser traditionellen Konfrontation von Natur und Geschichte, wie sie in der Philosophie Hegels zum Ausdruck kommt, verbirgt sich ein Standpunkt, der den Geist und die Geschichte, das Positive und die Identität affirmiert und das Negative, die Nichtidentität und die Natur als Objekt unter das Subjekt subsumiert. Adorno versucht hier, diese widersprüchliche Struktur durch negatives Denken aufzulösen, indem er die Natur in der Geschichtsphilosophie durch die marxsche Theorie betrachtet.

Dass Marx seine Geschichtsphilosophie auf der Grundlage der Naturgeschichte begründete, wird deutlich durch die Tatsache, dass er Darwin *Das Kapital* widmen wollte.⁷⁵ Laut Frederic Jameson war diese Widmung von Marx an Darwin eine Ankündigung von Marx selbst, „dass die Menschheitsgeschichte – zum ersten Mal durch den Historischen Materialismus wissenschaftlich in die Freiheit entbunden – der Naturgeschichte subsumiert wird“.⁷⁶ Adorno akzeptierte einerseits die Theorie von Marx, die Darwins Konzeption folgte, kritisch und bildete andererseits damit die Grundlage dafür, die menschliche Geschichte in der Kategorie der Naturgeschichte auf negative Weise zu betrachten. „Hegel behalf sich noch mit einem personifizierten Transzendentalsubjekt, dem freilich bereits das Subjekt abgeht. Marx denunziert nicht nur die Hegelsche Verklärung, sondern den Sachverhalt, dem sie widerfährt. Menschliche Geschichte, die fortschreitender Naturbeherrschung setzt die bewußtlose der Natur, Fressen und Gefressenwerden, fort. Ironisch war Marx Sozialdarwinist: was die

⁷⁴ Ebd., S. 350.

⁷⁵ Jameson, Fredric: *Spätmarxismus, Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Argument-Verlag, Hamburg/Berlin, 1992, S. 120 „Marx’ eigenes Verhältnis zu Darwin ist bekannt; dass er den ersten Band des Kapital (1867) – wiewohl erfolglos – dem Autor der Origin of Species (1857) widmete, war noch etwas mehr als ein Gruß, den der eine Begründer einer kopernikanischen Revolution einem anderen zukommen ließ.“

⁷⁶ Ebd., S. 120-121.

Sozialdarwinisten priesen und wonach zu handeln es sie gelüftet, ist ihm die Negativität, in welcher die Möglichkeit ihrer Aufhebung erwacht.“⁷⁷

Auf diese Weise legt Adorno das negativtheoretische Fundament für seine Idee der Naturgeschichte, indem er das chronische und geschichtliche Verhältnis von Natur und Geschichte durch die Lektüre von Hegel und Marx betrachtet. Jedoch reicht die obige Analyse, dass Adornos Naturgeschichte genetisch als negativ gilt, nicht aus, um die wesentliche Bedeutung der Naturgeschichte im Sinne Adornos zu erläutern. Denn durch die obige Analyse allein werden die wesentlichen Fragen, wie die Idee der Naturgeschichte das traditionelle dichotome Denken kritisiert und wie das naturgeschichtliche Denken diese Dichotomie überwindet, nicht beantwortet.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Adorno seine Idee der Naturgeschichte im Kontext seiner negativen Theorie entwickelt und entfaltet hat, die auf seiner Auseinandersetzung mit dem Ästhetischen beruht. Der Grund dafür liegt darin, dass das Ästhetische bei Adorno auf die Versöhnung mit dem Nichtidentischen verweist, woraus sich das Motiv der Versöhnung von Natur und Geschichte ableiten lässt. Darüber hinaus ist diese Überlegung der zweite Grund, von der Naturgeschichte auszugehen, um Walsers Berliner Trilogie im Hinblick auf Adornos ästhetische Negativität zu analysieren. Zu diesem Zweck werden im Folgenden zunächst die in Adornos gesamten Schriften enthaltenden ideologischen Ansätze der Naturgeschichte in chronologischer Reihenfolge nachgezeichnet. Im Anschluss wird der zweite Grund für die Überschneidung von Naturgeschichte und ästhetischer Negativität aufgezeigt.

Bereits Anfang der 1930er-Jahre, als Adorno seine Laufbahn als Philosoph begann, beschäftigte er sich mit den geschichtsphilosophischen Konzeption des Naturbegriffs.⁷⁸ In dem 1932 gehaltenen Vortrag *Die Idee der Naturgeschichte* machte er erstmals deutlich, dass

⁷⁷ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 348-349. In diesem Zusammenhang argumentiert Kager, dass Adornos Naturbegriff und Naturgeschichte stark von Marx beeinflusst sind. Vgl. Kager, Reinhard: *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor. W. Adornos*. Frankfurt/New York: Campus 1988, S. 115

⁷⁸ Der geschichtsphilosophische Naturbegriff ist laut Wallat in den gesamten Schriften Adornos zu finden. Vgl. Wallat, Hendrik: *Natur(-) und Herrschaft(skritik). Adornos Naturphilosophie zwischen Geschichtsspekulation und Erkenntniskritik*, in: Myriam Gerhard, Christine Zunke(Hg.): *Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen*. Königshausen & Neumann 2010, S. 247-268, hier S. 247 „Adornos geschichtsphilosophischer Naturbegriff samt seiner konstitutiven Aporien, die keine dialektisch aufhebbaren Widersprüche sind, durchzieht sein gesamtes Werk. Dieser kann von seinem frühen Vortrag *Die Idee der Naturgeschichte* (1932) bis zu letzten Aufsätze, *Zu Subjekt und Objekt* (1969), seinem Vermächtnis, verfolgt werden“.

seine ästhetisch-kritischen Motive auf naturgeschichtlichen Gesichtspunkten beruhen. In seiner Habilitationsschrift *Kierkegaard – Konstruktion des Ästhetischen*, die im folgenden Jahr erschien, legte er weiter seinen Versuch dar, die Idee der Naturgeschichte philosophisch zu konkretisieren.⁷⁹ Die so verkörperte Konzeption der Naturgeschichte kommt immer wieder im Denkprozess der Kritischen Theorie Adornos vor, der zu seinen späteren Schriften in *Dialektik der Aufklärung*, *Negative Dialektik* und *Ästhetische Theorie* führte.⁸⁰

In dem Vortrag *Die Idee der Naturgeschichte* versucht Adorno, seine Naturgeschichte in Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Wissenschaften theoretisch zu fundieren. Dieser Vortrag ist jedoch einigermaßen theoretisch etwas unausgegoren, da er zu einem Zeitpunkt verfasst wurde, zu dem Adorno mit der theoretischen Fundierung der Naturgeschichte begann. Für eine gründliche Untersuchung der Naturgeschichte ist es daher notwendig, die Theorie sowohl aus *Die Idee der Naturgeschichte* als auch aus seinen späteren Schriften, in denen Adornos Denken konkreter wird, zu erfassen und zu extrahieren.

In *Dialektik der Aufklärung* definiert Adorno den Begriff der Naturgeschichte nicht explizit. Jedoch beschreibt er in diesem Buch ausgehend von *Die Idee der Naturgeschichte* das dialektische Verhältnis von Aufklärung und Mythologie und der daraus resultierenden Naturbeherrschung aus einer geschichtlichen Sicht. Lüdke sieht diesbezüglich, dass *Die Idee der Naturgeschichte* und *Dialektik der Aufklärung* hinsichtlich des Resultats fast dieselbe These enthalten, obwohl die Themen der zentralen Theorien unterschiedlich sind. Weiterhin

⁷⁹ Vgl. zur weiteren Diskussion über die Philosophie Kierkegaards Naturgeschichte im Sinne Adornos wird auf Folgendes verwiesen: Vanessa Vidal Mayor: *Theodor Wiesengrund-Adorno: Interpretación Históriconatural*, Valencia. Diss., 2005, S. 395 „Ich habe versucht zu zeigen, dass Wiesengrunds Rezeption der Philosophie Kierkegaard möglich ist durch die Ausübung der naturgeschichtlichen Deutung. Die Gegenüberstellung des Natürlichen – bzw. Mythos – und Geschichtlichen in den Metaphern, die in den Texten von Kierkegaard vorkommen, erlaubt Wiesengrund eine kritische Deutung der Philosophie des Dänen. In meiner Darstellung der zwei Kierkegaard-Bücher habe ich versucht, die sprachliche Dimension der Deutung zu verdeutlichen.“

⁸⁰ Wie die Beziehung zwischen der Idee der Naturgeschichte und den späteren Werken ist auch die enge theoretische Verbindung zwischen den frühen und den späteren Werken Adornos ein durchgehendes Merkmal seines Oeuvres. Daher sind viele Forscher der Ansicht, dass die chronologische Unterscheidung zwischen den frühen und späten Schriften von geringer Bedeutung ist. Susan Buck-Morss zum Beispiel argumentiert, dass das Motiv für die Aufgabe der zeitgenössischen Philosophie, das Adorno in seiner Antrittsvorlesung *Die Aktualität der Philosophie* von 1931 dargelegt hat, in der *Negativen Dialektik* entwickelt wird. Vgl. Buck-Morss, Susan: *The Origin of negative Dialectics*, New York: The Free Press, 1977, S. 24-25 und S. 63-65.

interpretiert Lüdke, dass Adornos Theorie der Naturgeschichte in seiner späteren Schrift *Negative Dialektik* als vertieft und rekonstruiert hervortritt.⁸¹

Adorno versucht, die Naturgeschichte im zweiten Kapitel *Weltgeist und Naturgeschichte* des dritten Teils in *Negative Dialektik* ernsthaft von einem geschichtsphilosophischen Standpunkt zu untersuchen. In diesem Kapitel unter dem Titel *Exkurs zu Hegel* kritisiert er den Identitätszwang von Hegels idealistischer Geschichtsphilosophie, die Geschichte als Selbstentwicklungsprozess des Geistes betrachtet, und schlägt ein naturgeschichtliches Denken vor. Das folgende Zitat, das ein Kommentar zu *Negative Dialektik* ist, zeigt, dass er dieses Kapitel als Erweiterung zu *Die Idee der Naturgeschichte* auffasst: „Geschrieben ist die Negative Dialektik von 1959 bis 1966. [...] Vieles jedoch datiert weit dahinter zurück: so stammen die ersten Entwürfe des Kapitels über Freiheit aus dem Jahr 1937, Motive von ‚Weltgeist und Naturgeschichte‘ aus einem Vortrag⁸² des Autors in der Frankfurter Ortsgruppe der Kant-Gesellschaft (1932).“⁸³

Ein theoretischer Zusammenhang zwischen *Die Idee der Naturgeschichte* und *Negative Dialektik* findet sich auch in folgendem Fall: In *Die Idee der Naturgeschichte* stellt Adorno fest, dass die direkte theoretische Quelle für seine Theorie der Naturgeschichte bei Lukács und Benjamin zu finden ist. Diese beiden erwähnt er noch einmal in *Negative Dialektik* im Kapitel 2, *Weltgeist und Naturgeschichte*. Einerseits betrachtet Adorno den Versuch von Lukács in *Die Theorie des Romans*, das moderne Verhältnis zwischen Natur und Geschichte durch die zweite Natur zu erklären. Andererseits beschäftigt sich Adorno mit Benjamins

⁸¹ Lüdke erklärt dies folgendermaßen: „Das Motiv, in der *Idee der Naturgeschichte* erstmals angeschlagen, läßt sich durch das ganze spätere Werk Adornos hindurch verfolgen. Wir werden nachher die Modifikationen, die sich an dem Abschnitt Naturgeschichte in der *Negativen Dialektik* ablesen lassen, zu betrachten haben. Hier sei nochmals festgehalten: Im Resultat sind *Die Idee der Naturgeschichte* und die *Dialektik der Aufklärung* nahezu identisch.“ Lüdke, Martin: *Anmerkung zu einer „Logik des Zerfalls“: Adorno und Beckett*. Suhrkamp 1981, S. 78.

⁸² Hier bezieht sich dieser Vortrag auf *Die Idee der Naturgeschichte*.

⁸³ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6, S. 409.

Deutung in der *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, die Naturgeschichte als der Kanon geschichtsphilosophischer Interpretation gilt.⁸⁴

In *Ästhetische Theorie* versucht Adorno schließlich, eine umfassende moderne Vernunftkritik zu betreiben, indem er die naturgeschichtliche Perspektive mit der ästhetischen Kritik verbindet. Dieser Kritik liegt die Idee zugrunde, dass die „Beziehung zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen“ in der „natürliche[n] Welt und der geschichtliche[n] Welt“⁸⁵ hergestellt wird, wo sich die beiden nicht gegenüberstehen. Folgendes ist eine kurze Skizzierung des Werkes *Ästhetische Theorie* im Rahmen der Naturgeschichte: Die Naturgeschichte lässt die der Vernunft gegebenen Ordnung verschwinden, indem das Naturschöne als Kunst verschlüsselt wird. In diesem Prozess wird die ästhetische Kritik im Anschluss an die Naturgeschichte dadurch dialektisch konkretisiert, dass das selbstreflexive Merkmal des Naturschönen dabei vergeistigt und gesellschaftskritisch wird. „Kraft solcher Dialektik verwandelt sich das Bild des Schönen in der Gesamtbewegung von Aufklärung.“⁸⁶ In diesem Zusammenhang ist die ästhetische Kritik, die Adorno in seiner ästhetischen Theorie als zentrales Thema behandelt, nichts anders als eine Restrukturierung bzw. eine Selbstreflexion der Aufklärung, die durch die aus naturgeschichtlicher Perspektive betrachtete Kunst durchgeführt wird. Auf diese Weise ist es unvermeidlich, der auf naturgeschichtlicher Perspektive basierenden ästhetischen Negativität zu begegnen, wenn Adornos Idee der Naturgeschichte, die als wichtige Denkfigur in seinen vielfältigen Werken gilt, angesichts seiner Geschichtsphilosophie untersucht wird.

⁸⁴ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6, S. 353 (rezitiert von W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*) „Das Moment jedoch, in dem Natur und Geschichte einander kommensurabel werden, ist das von Vergängnis; Benjamin hat das im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zentral erkannt. Den Barockdichtern, heißt es dort, schwebt Natur „vor als ewige Vergängnis, in der allein der saturnische Blick jener Generation die Geschichte erkannte (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 199)“. Nicht nur der ihre: stets noch bleibt Naturgeschichte der Kanon geschichtsphilosophischer Interpretation: „Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht *Geschichte* in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Naturgeschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 197)“. Für eine ausführliche Diskussion der Naturgeschichte von Benjamin und Adorno siehe: Buchholz, Rene: *Verschränkung von Natur und Geschichte, Zur Idee der ‚Naturgeschichte‘ bei Benjamin und Adorno*, in: Joseph A. Kruse, *Magnetisches Hingezogensein oder Schauernde Abwehr, Walter Benjamin (1892-1940)*. Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Archiv-Bibliothek-Museum, 3 1994, S. 59-94, hier S. 78-83., und Vgl. Nho, Myung-Woo: *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Tectum Verlag, 2001, S. 18 und 52.

⁸⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*, in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 47.

⁸⁶ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 83.

Wie oben erläutert, ist Adornos Begriff der Naturgeschichte nicht nur sein Ausgangspunkt kritischen Denken, sondern auch ein umfassender Begriff, der aus allen philosophischen Elementen konvergieren kann. Aufgrund der Mehrdeutigkeit dieses Begriffs ist es schwierig, ihn deutlich zu definieren. Adorno selbst bemerkte, dass es ihm nicht darum ging, die Natur- und Geschichtsbegriffe klar abzugrenzen.

(...) wo ich mit den Begriffen Natur und Geschichte operiere, nun nicht letztgültige Wesensbestimmungen gemeint sind, sondern daß ich die Intention verfolge, diese beiden Begriffe zu einem Punkt zu treiben, an dem sie in ihrem puren Auseinanderfallen aufgehoben sind.⁸⁷

Daher gilt es, die Denkspuren und die vermittelten Konzepte der Naturgeschichte neu zusammensetzen, die in Adornos Schriften eingestreut sind, um Adornos Begriff der Naturgeschichte und das Verhältnis zwischen der Natur und der Geschichte zu verstehen.

In *Die Idee der Naturgeschichte* geht Adorno zunächst von der Perspektive des Naturverständnisses und des Geschichtsverständnisses der bestehenden Philosophie aus. Darauf aufbauend ergänzt er seine eigenen Gedanken und entwickelt seine Theorie der Naturgeschichte weiter.

Wird zunächst Adornos Naturverständnis betrachtet, so zeigt sich, dass er die Natur im Kontext der Mythologie sieht.⁸⁸ Seiner Auffassung nach ist der Mythos „was von je da ist, was als schicksalhaft gefügtes, vorgegebenes Sein die menschliche Geschichte trägt, in ihr erscheint, was substantiell ist in ihr.“⁸⁹ Seit Anbeginn der Menschheitsgeschichte versuchen die Menschen, sich dadurch selbst zu erhalten, dass sie die äußere Natur beherrschen, und diese Züge der Beherrschung wurden im Zeitalter der Aufklärung weiter beschleunigt und vertieft. Letztlich hat dieser Beherrschungsprozess als Nebeneffekt die Beherrschung der inneren Natur der Menschen zur Folge. Infolgedessen mussten die Menschen den Kreislauf erleben, in dem der Mythos als Natur bereits Aufklärung ist und die Aufklärung zur

⁸⁷ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 345.

⁸⁸ Vgl. ebd. „Zur Erläuterung des Naturbegriffes, den ich auflösen möchte, ist soviel zu sagen, dass es sich dabei um einen Begriff handelt, der, wenn ich ihn in die übliche philosophische Begriffssprache übersetzen wollte, am ehesten mit dem Begriff des Mythischen übersetzt werden könnte“.

⁸⁹ Ebd.

Mythologie zurückschlägt.⁹⁰ Die Beherrschung der inneren und äußeren Natur war auf der einen Seite in der Entwicklung der Menschheitsgeschichte für die Selbsterhaltung zwar unvermeidlich, andererseits war sie aber auch ein Paradox der Menschheitsgeschichte, indem sie abschließend eine Methode der Selbstzerstörung ist. In diesem Zusammenhang kann die Natur im traditionellen Sinne als statisch bezeichnet werden, die vom Verstand oder der Vernunft beherrscht wird.⁹¹

Im Vergleich zum Naturverständnis der bestehenden Philosophie Adornos lässt sich sein Geschichtsverständnis, also seine Auffassung des traditionellen Geschichtsbegriffs, durch das folgende Zitat als ‚Neues‘ rekapitulieren:⁹² „[...] wobei Geschichte besagt jene Verhaltensweise der Menschen, jene tradierte Verhaltensweise, die charakterisiert wird vor allem dadurch, dass in ihr qualitativ Neues erscheint, dass sie eine Bewegung ist, die sich nicht abspielt in purer Identität, purer Reproduktion von solchem, was schon immer da war, sondern in der Neues vorkommt und die ihren wahren Charakter durch das in ihr als Neues Erscheinende gewinnt.“⁹³ Adorno versteht die Geschichte im traditionellen Sinne zunächst als eine Dynamik, die sich durch Bewegung entwickelt.

Aus diesen Zitaten geht hervor, dass die Natur in der bestehenden Philosophie als statisches Objekt und Geschichte als dynamisches Subjekt verstanden wurde. In diesem Denkprozess können sich die folgenden Fragen stellen: Wie geht Adorno in *Die Idee der Naturgeschichte* einen Schritt weiter vom bestehenden traditionellen Naturverständnis? Wie überwindet Adorno den dichotomen Gegensatz von Natur und Geschichte, und wie verwebt er sie in einem Gedankensystem? Die Überwindung des dichotomen Gegensatzes wird hier erst dadurch möglich sein, dass das Beherrschungsverhältnis neu gedacht wird, das durch die Betrachtung von Natur als statischem Charakter und Geschichte als dynamischem Charakter induziert wird. Die Antworten auf obige Fragen finden sich in einer Konstellation, die Adorno bei Benjamin entlehnt und als wichtiges Konzept in der Entwicklung seiner Philosophie der

⁹⁰ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 16. „Grob ließe die erste Abhandlung in ihrem kritischen Teil auf zwei Thesen sich bringen: schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“.

⁹¹ Vgl. Hogh, Philip: *Negative Dialektik der Naturgeschichte. Adorno und der ethische Naturalismus*. in: Berger, Maxi /Hogh, Philip (Hg.): *Der Vorrang des Objekts. Negative Dialektik heute*. J.B. Metzler, 2022. S. 75-102, hier S. 80.

⁹² Vgl. Ebd.

⁹³ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 346.

Nichtidentität verwendet.⁹⁴ Adorno sieht das Verhältnis von Natur und Geschichte als eine begriffliche Konstellation.⁹⁵ Diese Auffassung zeigt sich zunächst nur in feinen Umrissen in *Die Idee der Naturgeschichte* und konkretisiert sich besonders in *Negative Dialektik*.

Die Deutung der Konstellationen von Natur und Geschichte, ausgedrückt in *Die Idee der Naturgeschichte*, wird in folgendem Zitat deutlich: „Wenn die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Geschichte ernsthaft gestellt werden soll, bietet sie nur dann Aussicht auf Beantwortung, wenn es gelingt, das geschichtliche Sein in seiner äußersten geschichtlichen Bestimmtheit, da, wo es am geschichtlichsten ist, selber als ein naturhaftes Sein zu begreifen, oder wenn es gelänge, die Natur da, wo sie als Natur scheinbar am tiefsten in sich verharrt, zu begreifen als ein geschichtliches Sein.“⁹⁶ Dieses Zitat belegt, dass Adorno eine begriffliche Vermittlungsbeziehung zwischen Natur und Geschichte voraussetzt, um das Verhältnis des historischen Seins als Natur und des natürlichen Seins als Geschichte zu erklären. Bemerkenswert ist hier, dass Adorno diese These selbst in *Negative Dialektik* wörtlich zitiert.⁹⁷ Dies zeigt, dass Adorno seine Ideen konsequent auf die Naturgeschichte stützt.

⁹⁴ In seiner Antrittsvorlesung als Privatdozent an der Universität Frankfurt, *Die Aktualität der Philosophie*, ein Jahr früher als *Die Idee der Naturgeschichte*, stellt Adorno schon Benjamins Begriff der Konstellation als wichtiges Motiv dar. Auch in *Negative Dialektik* wurde dieses Konzept erwähnt. Allerdings gibt es grundlegende Unterschiede in der Interpretation dieses Konzepts zwischen Adorno und Benjamin. Für eine ausführliche Diskussion des Unterschieds zwischen Adorno und Benjamin siehe: Buchholz, Rene: ‚Verschränkung von Natur und Geschichte‘ Zur Idee der ‚Naturgeschichte‘ bei Benjamin und Adorno, S. 59-94, in: Joseph A. Kruse, *Magnetisches Hingezogensein oder schauernde Abwehr, Walter Benjamin (1892-1940)*. Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Archiv- Bibliothek-Museum, 3 1994, S. 87. Vgl. hierzu Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Gesammelte Schriften 1-1 R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 214-215.

⁹⁵ Adorno sieht die Konstellation als Aufgabe der Philosophie. Dies wird im nächsten Satz in *Die Aktualität der Philosophie* deutlich. „Aufgabe der Philosophie ist es nicht, verborgene und vorhandene Intentionen der Wirklichkeit zu erforschen, sondern die intentionslose Wirklichkeit zu deuten, indem sie kraft der Konstruktion von Figuren, von Bildern aus den isolierten Elementen der Wirklichkeit die Fragen aufhebt, deren prägnante Fassung Aufgabe der Wissenschaft ist.“ Adorno, Theodor W.: *Die Aktualität der Philosophie*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 335.

⁹⁶ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 354-355.

⁹⁷ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6, S. 353. Für eine detaillierte Erläuterung siehe: „Am Gedanken wäre es stattdessen, alle Natur, und was immer als solche sich installiert, als Geschichte zu sehen und alle Geschichte als Natur das geschichtliche Sein in seiner äußersten geschichtlichen Bestimmtheit, da wo es am geschichtlichsten ist, selber als ein naturhaftes Sein begreifen, oder die Natur, da, wo sie als Natur scheinbar am tiefsten in sich verharrt, begreifen als ein geschichtliches Sein.“ Frederic Jameson fügt diesem Zitat die folgende Erklärung hinzu: „Der Dualismus kann, anders gesagt, nicht durch die Inbesitznahme eines Gedankens oder durch einen Frontalangriff beseitigt werden, weil solche Dualismen ohnehin das Zeichen und die Narbe tiefgreifender historischen Entwicklungen und Widersprüche darstellen, doch können seine Pole sich dialektisch gegenseitig kurzschließen.“ Jameson, Fredric: *Spätmarxismus, Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Argument-Verlag, Hamburg/Berlin, 1992, S. 125.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen: Dass Adorno zunächst die traditionellen Natur- oder Geschichtsbegriffe akzeptierte und seine Naturgeschichte darauf aufbauend entwickelte, liegt darin begründet, diesen wesentlichen Fehler zu korrigieren, indem er den traditionellen Begriff negativ kritisiert. Er akzeptierte die bestehenden Begriffsdeutungen, um durch bestimmte Negation die immanente Kritik zu versuchen. In dieser Hinsicht hinterfragt Adorno traditionelles Denken durch ‚Naturgeschichte‘, einen Begriff, der in der Konstellation mit der Natur und Geschichte stetig neu verstanden werden muss.

Die Naturgeschichte, die das Verhältnis zwischen der Natur und der Geschichte als Konstellation versteht, beinhaltet nicht den Gedanken, dass die Geschichte die Natur transzendiert oder beherrscht. Vielmehr ist Naturgeschichte ein Denkansatz, der darauf abzielt, die Natur und die Geschichte in einer konstellativen Beziehung zu verstehen, und somit den wechselseitigen Vorrang und die Herrschaft zwischen beiden nicht zuzulassen. In diesem Punkt bezieht sich die Naturgeschichte auf die Kritik an der gewaltsamen Beherrschung des Geistes durch das Identitätsprinzip. Um diese Beherrschung nicht zuzulassen, erklärt Adorno, dass das Objekt Vorrang vor dem Subjekt haben sollte. Die Argumentation für den Vorrang des Objekts ist auf den ersten Blick wie ein Dilemma bezogen auf die Schaffung einer neuen Überlegenheit. Die Konzeption des Vorrangs des Objekts wird jedoch aus folgenden Gründen zum Fundament der Theorie der Naturgeschichte, die das Herrschaftsverhältnis kritisiert: Wie oben schon angemerkt, liefert die Konzeption des Vorrangs des Objekts eine theoretische Grundlage dafür, dass die Natur als Objekt gegenüber dem Geist als Subjekt – nämlich gegenüber der Geschichte als Subjekt – ontologisch vorrangig ist. Dies ermöglicht es, das herkömmliche Verständnis, dass die Natur statisch und die Geschichte dynamisch ist, umzustürzen, und somit die umgekehrte Behauptung zu zeigen, dass die Natur dynamisch sei und dass die von der Natur befasste Geschichte statisch sei. Auf diese Weise fördert die Konzeption des Vorrangs des Objekts eine Revision der vom bestehenden Subjekt geschaffenen Ideologie.

Es stellt sich nun die Frage, wie die Versöhnung der Natur und der Geschichte durch die Naturgeschichte erreicht werden kann. Adorno bemerkt in *Dialektik der Aufklärung*: „Jeder Versuch, den Naturzwang zu brechen, indem Natur gebrochen wird, gerät nur umso tiefer in den Naturzwang hinein.“⁹⁸ Daher ist es notwendig, die Tatsache anzuerkennen, dass

⁹⁸ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 35.

die Geschichte bisher die Naturbeherrschung vertieft hat, um eine neue Methodik durch Versöhnung mit der Natur vorzubereiten. In diesem Zusammenhang gewinnt Adornos Naturgeschichte an Bedeutung, denn „Naturgeschichte ist nicht eine Synthese natürlicher und geschichtlicher Methoden, sondern eine Perspektivenänderung.“⁹⁹

Ausgehend von Adornos oben zusammengefasster Theorie der Naturgeschichte werden in diesem Kapitel folgende Ziele verfolgt, um die naturgeschichtlichen Motiven in Walsers Werken zu extrahieren und zu verdeutlichen: Zunächst wird beleuchtet, dass Walsers Berliner Trilogie auf der Forderung eines Perspektivenwechsels zur neuen Ebene der Naturgeschichte anstatt auf dem konventionellen dichotomen Denkansatz zwischen Natur und Geschichte beruht, der ein traditionelles Naturverständnis ist. Diese Arbeit bezieht sich darauf, die in Walsers Werken innewohnenden nichtbegrifflichen Dinge aufzudecken, die vom identifizierenden Denken unterdrückt werden. Dies wird durchgeführt, indem die Charaktere, Hintergründe, Zeitperspektive und Kunstperspektive in seinen Werken analysiert werden.

Dabei wird zweitens die in Walsers Trilogie inhärente Möglichkeit der negativen ästhetischen Kritik untersucht, die sowohl das Identitäts- und das Herrschaftsprinzip nach der Aufklärung kritisieren kann als auch das Nichtbegriffliche und das Nichtidentische retten kann. Um die Jahrhundertwende erleben Walsers Protagonisten die Krise der Rationalität, die nach der Aufklärung allmählich aufgetreten ist. Angesichts dieser Situation unternehmen sie den Versuch, die Rationalität, das Produkt der Aufklärung, nicht aufzugeben, sondern durch Kritik die Rationalität der Rationalität würdig zu machen. Walsers Protagonisten werden in diesem Zusammenhang als ästhetische Subjekte im Sinne Adornos vorgeschlagen und die Quelle des Ästhetischen dieser Subjekte in der Naturgeschichte wird untersucht. Dazu wird in der folgenden Analyse die Möglichkeit einer negativen ästhetischen Kritik behandelt, indem der von Walser in seiner Trilogie verkörperte Prozess der Suche nach Versöhnung mit der Natur und Geschichte aus der naturgeschichtlichen Perspektive beleuchtet wird.

⁹⁹ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, In: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 356.

2. Vom Epos zum Roman, von Geschichte zur Naturgeschichte

Bevor die naturgeschichtlichen Motive in Walsers Werk detailliert analysiert werden, soll in diesem Kapitel zunächst die theoriegeschichtliche Begründung für eine Analyse von Walsers Trilogie unter dem Gesichtspunkt der Naturgeschichte aufgezeigt werden. In *Die Idee der Naturgeschichte* definiert Adorno Naturgeschichte wie folgt: „Die Rückverwandlung der konkreten Geschichte in dialektische Natur ist die Aufgabe der ontologischen Umorientierung der Geschichtsphilosophie: die Idee der Naturgeschichte.“¹⁰⁰ Gemäß dem Zitat bedeutet die Naturgeschichte, die Natur im Hinblick auf die geschichtsphilosophische Perspektive zu denken. Das heißt, dass die Analyse von Walsers Trilogien im naturgeschichtlichen Zusammenhang zweifellos eine geschichtstheoretische Untersuchung ist, die sich mit diesen Werken aus geschichtlicher und philosophischer Sicht befasst. In diesem Kontext werden im Folgenden die Aufklärungskritik von Adorno durch Homers Epos *Odysseus* und die Modernekritik an Walsers Romantrilogie aus der Perspektive des Übergangsprozesses der literarischen Gattungen thematisiert.

Diese Analyse wird zeigen, dass der Übergang der Gattung von der Epik zum Roman theoretisch parallel ist mit dem Übergang eines aufgeklärten Subjekts, das sich durch die Gegenüberstellung mit der Natur um Selbsterhaltung bemüht, zu einem Subjekt mit naturgeschichtlicher Perspektive. Auch wird diese Analyse dazu beitragen, die literaturgeschichtliche Position von Walsers Trilogie um die theoriegeschichtliche Betrachtung zu erweitern.

Es wird unweigerlich ein dialektischer Wandlungsprozess deutlich, bei dem die nächste literarische Gattung als Reaktion auf die vorherige auftritt, wenn ein chronologischer Wandel dieser Gattung betrachtet wird. Dabei ist hier zu beachten, dass der Übergangs- und Veränderungsprozess eines Genres nicht so verläuft, dass ein Genre vollständig verschwindet und danach ein neues Genre entsteht. Vielmehr ist dieser Veränderungsprozess eine Überlagerung von Übergängen und dem Fortdauern der literarischen Gattungen. Die Epoche, in der das Epos, das den Übergang von der Mythologie zur Aufklärung repräsentierte, allmählich an Bedeutung als führendes literarisches Genre verlor und in der der Roman als

¹⁰⁰ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 355.

Vertreter der Moderne schrittweise auftauchte, kann ebenfalls als ein Überlagerungsprozess begriffen werden.

Dass das Epos seit der Neuzeit nicht mehr möglich ist, hat sich längst in fast allen Literaturtheorien von Hegel bis Lukács etabliert. Es ist nun fast eine ungeschriebene Regel der modernen Literaturtheorie, dass das Zeitalter des Epos mit der Neuzeit zu Ende ging und die Ära des Romans und der modernen Prosa begann, der Roman also die Rolle und den Stellenwert des Epos übernahm. Jedoch birgt es große Gefahren, durch die Übergangsperiode der literarischen Strömungen einfach darauf zu schließen, dass der Roman mit dem Verschwinden des Epos ankam und dass der Roman die Position des Epos reibungslos einnahm. „Denn zweifellos wurden auch nach dem Auftreten des Romans noch Versepen geschrieben, und umgekehrt existierten unter der Vorherrschaft des Epos schon gewisse Frühformen des Romans.“¹⁰¹ Musil argumentiert diesbezüglich: „Trotzdem gibt es einen Wendepunkt: den des Zurücktretens des Epos, den Sieg des Romans über das Epos. Ist er mit Notwendigkeit verbunden? Wir haben allerdings das Gefühl, daß epische Dichtung nicht zu uns paßt.“¹⁰² Es ist eine unbestreitbare Tatsache, dass der Roman von einem bestimmten Zeitpunkt an als „[die] maßgebende [...] neuzeitliche [...] Erscheinungsform der Epik“ galt.¹⁰³ Diese retrospektive Diagnose der vorherigen Tendenzen wurde in Bezug auf den Übergang der literarischen Strömungen gewissermaßen selbstverständlich vorausgesetzt. Besonders bemerkenswert im Hinblick auf den Übergang der Genres Epos und Roman ist jedoch, dass viele Autoren und Literaturtheoretiker den Roman immer noch unter der Kategorie des Epos verstehen, anstatt ihn als vom Epos abgetrennte Gattung ansehen.

In diesem Zusammenhang werden nun die folgenden zwei Aufgaben fokussiert: Erstens wird der kategorische Gedanke zwischen Epos und Roman im geschichtlichen und philosophischen Kontext der modernen Literatur nach dem Genrewechsel untersucht. Um das Verhältnis zwischen Roman und Epos zu verfolgen, das sich seit der Entstehung der Romangattung verändert hat, wird zunächst das Verhältnis zwischen Roman und Epos in chronologischer Reihenfolge verfolgt. Zweitens soll ausgehend von den Ergebnissen der ersten Aufgabe die Bedeutung des Gattungsübergangs zwischen Epos und Roman in Bezug

¹⁰¹ Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans*, Verlag C. H. Beck München, 1974, S. 29.

¹⁰² Musil, Robert: *Aufzeichnungen zur Krisis des Romans (ca. 1930-1932)*: in: *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*. Max Miemeyer Verlag Tübingen, 1979, S. 44.

¹⁰³ Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans*, Verlag C. H. Beck München, 1974, S. 27.

auf Adornos Interpretation von Odysseus analysiert werden. Dadurch wird deutlicher, wie der Übergangsprozess vom Epos zum Roman mit dem naturgeschichtlichen Denken als Aufklärungskritik Adornos zusammenhängt.

Während Romane im 18. Jahrhundert zu einer führenden Gattung der Repräsentation des Bürgertums wurden, wurde die Beziehung zwischen traditionellen Romanen und Epen wie folgt beschrieben. Nach Schramke sagt Goethe in *Maximen und Reflexionen*: „Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe; das andre wird sich schon finden.“¹⁰⁴ Außerdem nennt Hegel den Roman die „moderne bürgerliche Epopöe“.¹⁰⁵ Im Kontext dieser Definitionen von Goethe und Hegel kennzeichnet Schramke die epische Wahrnehmung des Romans dieser Zeit folgendermaßen: „Die vorstehenden Attribute (bürgerlich, zivilisiert, subjektiv) zusammenfassend, kann man sagen: der Roman ist die Epopöe des bürgerlich-individualistischen Zeitalters“.¹⁰⁶ Es ist den beiden Denkern gemeinsam, dass sie den Roman innerhalb der Kategorie ‚Epos‘ verstehen, die die gegensätzlichen Werte zu Romanen verfolgt. Dies lässt sich dahingehend interpretieren, dass sie immer noch versuchten, die epischen Werte, also die Sehnsucht nach einer totalitären und einheitlichen Welt, in dem Roman zu verkörpern.

Nachdem der moderne Roman als eine Gattung fest etabliert war, gab es weiterhin Versuche, diesen aus dem geschichtsphilosophischen Zusammenhang mit dem Epos aufzufassen. Einer der Literaturtheoretiker, die diesen Versuch fortsetzten, war Lukács. Den Grund für den Übergang vom Epos zum Roman sieht Lukács in der mit dem gesellschaftlichen Wandel einhergehenden Veränderung der Totalität. Die Moderne ist nach Lukács die Epoche, in der die Totalität zu Ende gegangen ist, wodurch die Totalität des Lebens nicht mehr in der Epopöe ausgedrückt werden kann. Er vertritt die Ansicht, dass aufgrund dieser Anforderungen der Zeit die neue literarische Gattung des Romans entstanden ist. Lukács differenziert zwischen den Merkmalen der Epopöe und des Romans wie folgt: „Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht

¹⁰⁴ Goethe J. W.: *Maximen und Reflexionen*, 2 Abt. Jubiläumsausgabe Bd. 38, S. 255 (zitiert nach Schramke, Jürgen: Ebd., S. 29).

¹⁰⁵ Hegel, G. F. W.: *Vorlesungen über die Ästhetik* 3, Suhrkamp, 1986, S. 392-393.

¹⁰⁶ Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans*, Verlag C. H. Beck München, 1974, S. 29.

gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen.“¹⁰⁷ Das folgende Zitat zeigt jedoch, dass er den Roman immer noch im Rahmen des Epos versteht, anstatt den Übergang vom Epos zum Roman als vollständige Trennung zwischen Gattungen anzusehen: „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.“¹⁰⁸ Diesbezüglich definiert Lukács den Roman als „die Epopöe der gottverlassenen Welt.“¹⁰⁹ Nach der bisherigen Diskussion lässt sich festhalten, dass Goethe, Hegel und Lukács den Roman in die Kategorie des Epos einordnen, um in der Epoche des Romans eine Möglichkeit zur Verwirklichung der Totalität auszumachen.

Adorno knüpft an Lukács' Analyse der in Epos und Roman verkörperten Totalität an, wobei er den Roman als „negatives Epos“¹¹⁰ bezeichnet. In seinem Aufsatz *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* wiederholt Adorno die Frage, die Lukács in seiner Theorie des Romans gestellt hat, „ob die Romane Dostojewskis Bausteine zukünftiger Epen, wo nicht selber bereits solche Epen seien.“¹¹¹ Auf diese Frage antwortete Adorno, dass der heutige Roman eine negative Epopöe wäre, wenn es keine Struktur für das zukünftige Epos gäbe. Adorno erklärt diese negative Epopöe anhand der Totalität, wie das folgende Zitat zeigt: „Sie [negative Epopöe_S. L.] sind Zeugnisse eines Zustands, in dem das Individuum sich selbst liquidiert und der sich begegnet mit dem vorindividuellen, wie er einmal die sinnerfüllte Welt zu verbürgen schien.“¹¹²

Martin Walser hat – ebenfalls auf der Grundlage der Totalitätsdiskussion von Lukács – eine bedeutende Studie vorgelegt, die Romane in der Kategorie des Epos betrachtet. In seinem Buch *Beschreibung einer Form* führt er die geschichtsphilosophische Auseinandersetzung mit den Epen durch, wobei er sich auf die Auslegungen von Homer, Goethe, Hegel und Lukács konzentriert. Abschließend weist er auf Folgendes hin: „Kafkas

¹⁰⁷ Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans, Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, dtv, S.51.

¹⁰⁸ Ebd., S. 47.

¹⁰⁹ Ebd., S. 77.

¹¹⁰ Adorno, Theodor W.: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: *Noten Zur Literatur*, GS, Bd. 11, S. 47.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

Werke zwingen dazu, die Frage nach der Möglichkeit des Epos neu zu stellen.¹¹³ Einerseits legt er im Kontext von Lukács' Betrachtung dar, dass die „Welt des homerischen Epos“ als „extensive Totalität“¹¹⁴ bezeichnet wird. Andererseits sagt er, dass „die ‚extensive Totalität‘ dieses Kontinuums der Homerischen Welt bei Kafka schon ‚bedeutungslos‘ geworden ist“ und dass eine neue Totalität, eine sogenannte „intensive Totalität der Welt“, an ihre Stelle tritt.¹¹⁵ Aus diesem Grund argumentiert Martin Walser, „die Dichtungen Kafkas in die Nähe echter Epen stellen“ zu können.¹¹⁶

Eine der bemerkenswertesten Studien der letzten Zeit, die sich mit Romanen in der Kategorie des Epos beschäftigt, wurde von Franco Moretti durchgeführt. In seinem Buch *Modern Epic – The World System from Goethe to Garcia Marquez* behandelt er die epischen Motive des modernen Romans, von Goethes *Faust* bis Marquez' *Hundert Jahre Einsamkeit*, aus der Perspektive des literaturgeschichtlichen Erkenntniswandels in Anlehnung an Wallersteins und Brodels Weltsystemtheorie. Moretti diagnostiziert: „Modernism had become unusable because it contained too many things.“¹¹⁷ Angesichts dieser Situation argumentiert er, dass es eine andere und neue Methode benötige, um den modernen Roman deutlich zu definieren. Moretti behauptet zwar: „the notion of epic did not cover the whole of modernism.“¹¹⁸ Jedoch ist im folgenden Satz zu erkennen, dass er versucht, die chaotische Kategorie der modernen Romane durch den Begriff des Epos neu zu interpretieren: „Epic“, because of the many structural similarities binding it to a distant past. But ‚modern‘ epic, because there are certainly quite a few discontinuities.“¹¹⁹ In diesem Buch vertieft Moretti seine These vom „Modern Epic“, indem er James Joyces Werk *Ulysses* analysiert, das ungefähr zur gleichen Zeit wie Walsers Werke geschrieben wurde. Hierbei diagnostiziert er,

¹¹³ Walser, Martin: *Beschreibung einer Form*, München 1961, S. 112.

¹¹⁴ Ebd., S. 113.

¹¹⁵ Ebd., S. 116.

¹¹⁶ Ebd., S. 127. Martin Walser fasst die wichtigsten Merkmale, „die die Dichtungen Kafkas in die Nähe echter Epen stellen(S. 127)“, wie folgt zusammen: „1. Die Ausbildung eines autonomen Formvermögens sichert die Objektivität dieser Dichtungen. 2. Die reine Geschaffenheit seiner Welt befreit Kafka von dem nur noch relativ zu erfüllenden Anspruch, eine empirische Totalität als eine Repräsentation zu erschaffen; seine Welt hat Totalität. 3. In der von Anfang an vorhandenen Totalität ist Entwicklung unmöglich; also sind die Teile selbstständig und nur additiv zu einem Ganzen zusammengefügt. 4. Das Thema dieser Epik ist die Auseinandersetzung zweier Ordnungen; die Auseinandersetzung vollzieht sich in der variierenden Wiederholung eines Vorgangs (Leerform); sie ist auf Unendlichkeit hin angelegt. 5. Syntax und Wortmaterial konstituieren in ihrer Neigung zur Formelhaftigkeit eine echte epische Sprache.“

¹¹⁷ Moretti, Franco: *Modern Epic*, verso, 1996, S. 3.

¹¹⁸ Ebd., S. 3.

¹¹⁹ Ebd., S. 2.

dass die fixierte und verhärtete Verkörperung der gesellschaftlichen Totalität, die in Romanen wie Goethes *Faust* und Joyces *Ulysses* zu finden ist, sich nun in eine andere Richtung entwickeln muss. Denn die Helden, die im Epos heroisch waren, wurden im Roman zu den antiheroischen und intellektuellen Protagonisten, die durch den kapitalistischen Überfluss der großen Welt und Metropole passiv geworden sind. Moretti sieht die Verwirklichung der Totalität durch diese Passivität als ein wichtiges Merkmal des Epos des 20. Jahrhunderts.¹²⁰

Um die Diskussion im obigen chronologischen Rahmen zusammenzufassen, wurde der Roman seit seiner Entstehung unter dem geschichtlichen Zusammenhang mit dem Epos verstanden. Denn der Roman repräsentiert die Totalität auf eine neue Weise, die der zentrale Wert des Epos war. Aus diesem literaturgeschichtlichen Gesichtspunkt soll hier fokussiert werden, dass Adorno auch den Roman als ein Epos, genauer gesagt eine negative Epopöe, definiert hat. Insbesondere soll hier Adornos Definition des Romans als eine negative Epopöe als Versuch verstanden werden, die verzerrte Totalität nach der Aufklärung – durch die Totalität, die der Roman noch behält – auf ästhetische und negative Weise zu retten. Dies ist auf die folgenden beiden Prämissen zurückzuführen: Zum einen entwickelte Adorno sein Konzept der negativen Epopöe ausgehend von Lukács' Auseinandersetzung mit der Epik, zum anderen zielte Adorno in *Dialektik der Aufklärung* auf die Rettung der Totalität durch die Aufklärung der Aufklärung.

Adornos Unternehmen, den Roman im Kontext des Epos zu begreifen, bezieht sich auf eine bestimmte Negation, um den Faden des kontinuierlichen Denkens über Totalität nicht loszulassen. Angesichts dessen wird das Verständnis von Adornos negativer Epopöe ein kritisches Nachdenken über die Naturbeherrschung nach der Aufklärung in Bezug auf den geschichtsphilosophischen Übergang zwischen diesen beiden Gattungen ermöglichen. Im Folgenden werden die in Adornos Analyse über Odysseus und die in Walsers Romanen offenbarte Naturanschauung geschichtsphilosophisch vergleichend analysiert. Letztere ist hier im Sinne Adornos die negative Epopöe. Dabei geht es nicht nur um die Erforschung

¹²⁰ Vgl., ebd., S. 143 „A passivity that enriches, Boulez was saying: a world of things, as in every instant of Bloom's day. A selective, intelligent passivity: one that no longer has anything weak or lazy about it. And finally, here too, an innocent passivity: one that sees the wealth of the Western metropolis as a given, for which it bears no responsibility. The modern epic has finally found its hero: and found with him that immediately visible totality, for which it has been searching since Goethe's day: the world – the truly grand world – of consumption. After the century of Faust, that of Ulysses begins.“

eines kohärenten Flusses zwischen dem Entwicklungsprozess der westlichen Zivilgesellschaft und der literarischen Naturanschauung, sondern auch um den Veränderungsprozess von der Naturbeherrschung zur Naturgeschichte, die parallel zum Übergangsprozess der literarischen Gattungen auftrat. Durch diese Untersuchung wird eine theoretische Grundlage dafür geschaffen, dass die in Walsers Trilogie dargestellte Naturanschauung die Möglichkeit hat, das moderne Aufklärungsprojekt zu kritisieren.

Adorno interpretiert Homers Epos Odyssee als moderne Entstehungsgeschichte des aufgeklärten Subjekts, das der mythischen Welt durch die Gegenüberstellung mit der Natur entronnen ist. Er sieht den Helden Odysseus als eine Figur in einer epischen Welt an, in der die mythische Natur durch den dialektischen Angriff der aufklärerischen Vernunft zerstört wurde. Weiterhin verknüpft er diesen weltanschaulichen Übergang vom Mythos zum Epos mit einem Kampf gegen die Natur, der vom Selbsterhaltungstrieb des Menschen ausgelöst wurde. Wenn seine Diskussion über Odysseus an dieser Stelle als ein historisches Beispiel für einen Gattungswechsel betrachtet würde, würde dies einen Anhaltspunkt für die Erforschung der genetischen Ursprünge der Romangattung bieten, die in dem Epos verwurzelt sind. Außerdem wird anhand dieses Beispiels ein Hinweis auf den Übergang von der Aufklärung zur Naturgeschichte, die eine Metapher der Versöhnung impliziert, ermöglicht.

Odysseus wendet rationale Listen an, um sich selbst gegen die Bedrohung durch die mythische Natur zu verteidigen. Dieser Prozess der Selbsterhaltung bezieht sich auf das Aufklärungsprojekt, das durch die Beherrschung der äußeren Natur und die daraus folgende Beherrschung der inneren Natur expliziert wird. Auf der Irrfahrt von Troja nach Ithaka¹²¹ gerät Odysseus in einen inneren Konflikt, weil er einerseits den Gesang der Sirene hören und andererseits nicht deswegen ins Meer fallen möchte. Hier ist das Ertrinken eine Metapher dafür, dass Menschen unter der Kontrolle der äußeren Natur stehen. Angesichts dieser Situation findet er eine listenreiche Maßnahme, sich selbst an den Mast des Schiffs zu binden und die Ohren seiner Matrosen mit Wachs zu verschließen: Er widersteht dem Zwang der äußeren Natur, indem er sich selbst und die anderen mit der instrumentellen Vernunft kontrolliert. Durch diese List gelingt es Odysseus, das Meer erfolgreich zu überqueren, während er den Gesang von Sirenen genießt.

¹²¹ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 64 ff.

Adorno zufolge erlangt Odysseus durch diese „Erfahrung des Vielfältigen, Ablenkenden, Auflösenden“ „das Wissen, in dem seine Identität besteht und das ihm zu überleben ermöglicht. „Odysseus starker Lebenseinstellung, die durch die Erfahrung der Bewältigung von Gefahr erworben wurde, entnimmt Adorno „das Geheimnis im Prozess zwischen Epos und Mythos: das Selbst macht nicht den starren Gegensatz zum Abenteuer aus, sondern formt in seiner Starrheit sich erst durch diesen Gegensatz, Einheit bloß in der Mannigfaltigkeit dessen, was jene Einheit vereint.“¹²²

Durch die instrumentelle Vernunft ist es dem Menschen laut Adorno gelungen, die Natur zu beherrschen und somit eine aufgeklärte Gesellschaft aufzubauen. Im Prozess der Beherrschung der äußeren Natur durch die instrumentelle Vernunft erfährt der Mensch jedoch auch die Folge, dass seine eigene innere Natur beherrscht wird. Zu den Problemen und Nebenwirkungen der Beherrschung des Menschen durch den Menschen, die als gnadenlos vollendete Aufklärung erschien, erläutert Adorno in der Dialektik der Aufklärung Folgendes.

In der Klassengeschichte schloß die Feindschaft des Selbst gegen Opfer ein Opfer des Selbst ein, weil sie mit der Verleugnung der Natur im Menschen bezahlt ward um der Herrschaft über die außermenschliche Natur und über andere Menschen willen. Eben diese Verleugnung, der Kern aller zivilisatorischen Rationalität, ist die Zelle der fortwuchernden mythischen Irrationalität: mit der Verleugnung der Natur im Menschen wird nicht bloß das Telos der auswendigen Naturbeherrschung sondern das Telos des eigenen Lebens verwirrt und undurchsichtig. In dem Augenblick, in dem der Mensch das Bewußtsein seiner selbst als Natur sich abschneidet, werden alle die Zwecke, für die er sich am Leben erhält, der gesellschaftliche Fortschritt, die Steigerung aller materiellen und geistigen Kräfte, ja Bewußtsein selber, nichtig, und die Inthronisierung des Mittels als Zweck, die im späten Kapitalismus den Charakter des offenen Wahnsinns annimmt, ist schon in der Urgeschichte der Subjektivität wahrnehmbar. Die Herrschaft des Menschen über sich selbst, die sein Selbst begründet, ist virtuell allemal die Vernichtung des Subjekts, in dessen Dienst sie geschieht, denn die beherrschte, unterdrückte und durch Selbsterhaltung aufgelöste Substanz ist gar nichts anderes als das Lebendige, als dessen Funktion die Leistungen der Selbsterhaltung einzig sich bestimmen, eigentlich gerade das, was erhalten werden soll.¹²³

Das folgende Zitat von Adorno, das bereits im vorigen Kapitel erwähnt wurde, gibt einen Einblick in den Zustand der Überlagerung von Herrschaft: „Jeder Versuch, den Naturzwang zu brechen, indem Natur gebrochen wird, gerät nur umso tiefer in den Naturzwang hinein.“¹²⁴ Angesichts dessen diagnostiziert Adorno, dass das Identitätsprinzip und die aufklärerische Haltung des Protagonisten des Epos, die sich der mythischen Welt, die

¹²² Ebd., S. 65.

¹²³ Ebd., S. 94-95.

¹²⁴ Ebd., S. 35f.

wesentlich als Natur gilt, gegenüberstehen, die Situation nicht mehr lösen können, in der die Aufklärung alle natürlichen Dinge gewaltsam unterworfen hat.¹²⁵

Er vertritt die Ansicht, dass eine negative Methode die Vorstellungskraft von der „konkrete[n] Einheit von Natur und Geschichte“¹²⁶ wiederherstellen kann, die im Prozess der Fortsetzung des gegenseitigen Herrschaftsverhältnisses verloren geht. Diese negative Methode entspricht der Naturgeschichte, die die Natur und die Geschichte in einem einzigen Zusammenhang betrachtet. An dieser Stelle wird die Pflicht, die im Epos beschriebene Naturbeherrschung der Aufklärung aufzulösen, vom Epos auf das negative Epos – den Roman – übergehen.

Werden im obigen theoretischen Kontext die Protagonisten von Walsers Trilogie und die Hauptfiguren der zeitgenössischen Schriftsteller betrachtet, so wird deutlich, dass sie anders als Odysseus, der Protagonist des Epos, über eine neue Art der Beziehung zur Natur nachdenken. Die Protagonisten des Romans entwickeln kein starkes Ich mehr, das der Natur als Mythos gegenübersteht. Stattdessen erhalten sie eine neue Aufgabe: in einer Geschichte zu überleben, die im Prozess der Aufklärung als zweite Natur erschienen ist. Auffällig ist, dass die Romanprotagonisten eine Überlebensstrategie entwickeln, die nicht in Form von Widerstand oder Kampf geprägt ist. Denn je mehr Menschen sich wie Odysseus bemühen, die zweite Natur durch die rationale und vernünftige List zu kontrollieren, desto mehr geraten die Menschen durch die zweite Natur in einen neuen Bann. Vielmehr wäre es genauer, ihre List und Strategie mit dem Konzept der Widerstandslosigkeit oder des ohnmächtigen Widerstands zu verstehen, obwohl es in jenen Romanen einen kleinen Unterschied in den Merkmalen gibt.

In diesem Zusammenhang bietet es sich an, einige Romane von Walsers Zeitgenossen als Beispiele zu nennen, um die literarischen Tendenzen dieser Zeit gegen die zweite Natur bezogen auf die Widerstandslosigkeit oder den ohnmächtigen passiven Widerstand kurz zu illustrieren, was bei der nachfolgenden Analyse hilfreich sein wird. Als zeitgenössische Schriftsteller sind Kafka und Walser bereits unter verschiedenen Aspekten vergleichend untersucht worden. Die Haltung von Gregor Samsa, der Hauptfigur in Kafkas Werk *Die Verwandlung*, zeigt deutlich die innere Beherrschung der zweiten Natur in der

¹²⁵ Adorno wiederholt diese Aussage in Bezug auf Odysseus' Strategie gegen die Sirenen auf Seite 77 desselben Buches.

¹²⁶ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 354.

kapitalistischen Gesellschaft. Obwohl er sich in einen Käfer verwandelt hat, verspürt er den Druck, zur Arbeit zu gehen, anstatt sich erst um seinen Zustand zu sorgen. Außerdem leistet er nur passiven Widerstand gegen unvernünftige Forderungen seiner Familie und seines Unternehmens. Am Ende des Romans stirbt er schließlich. In Kafkas anderem Roman *Das Schloss* wird K. als ein Charakter dargestellt, der zwar die absurde Regierung und Bürokratie kritisiert, aber letztendlich scheitert. In Melvilles Werk *Bartleby the Scrivener*, das etwas früher veröffentlicht wurde als Werke von Walser und Kafka, ist eine ähnliche Widerstandsform zu finden. Trotz der unterschiedlichen Hauptthesen der einzelnen Studien¹²⁷, die die unverständliche Haltung des Protagonisten Bartleby interpretieren, gibt es eine Gemeinsamkeit in diesen Studien: Es ist so, dass diese Untersuchung die Haltung Bartlebys auf die Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts der Vereinigten Staaten bezieht, wo der Kapitalismus hoch entwickelt war. In diesem Kontext kann der Satz von Bartleby „I would prefer not to“ als eine Widerstandslosigkeit oder ein ohnmächtiger Widerstand gegen die zweite Natur interpretiert werden, die in der modernen Gesellschaft als kapitalistische Umgebung erscheint. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Subjekte des negativen Epos im Gegensatz zu den traditionellen Subjekten des Epos durch ihre Widerstandslosigkeit oder ihre ohnmächtigen passiven Widerstände die Reflexion der menschlichen Vernunft fordern. Und damit schlagen sie eine neue Möglichkeit vor, über die Beziehung zwischen Natur und Geschichte nachzudenken.

Wie die Werke seiner Zeitgenossen lässt sich Walsers Berliner Trilogie zwar in die Kategorien der Widerstandslosigkeit und der ohnmächtigen passiven Widerstände einordnen. Die vorliegende Arbeit geht jedoch einen Schritt weiter und geht davon aus, dass Walsers Berliner Trilogie im Vergleich zu seinen zeitgenössischen Romanen ein anderes Widerstandspotenzial aufweist. Der Widerstand ohne Widerstand bei Walser zieht die Kritik am Aufklärungsprojekt und an den daraus resultierenden Identitätszwängen im Kontext der Naturgeschichte in Erwägung. Ausgehend von diesen theoretischen Prämissen und Hintergründen werden im folgenden Kapitel die naturgeschichtlichen Motive in Walsers

¹²⁷ Einige erwähnenswerte Studien zu Bartlebys passivem Widerstand sind Folgende: Hardt, Michael/ Negri, Antonio: *Empire*, Cambridge: Harvard UP 2000, S. 203-204, Žižek, Slavoj: *The Parallax View*, Cambridge: MIT Press 2006, S. 381, Agamben, Giorgio: *Bartleby, or On Contingency, Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, ed. and trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford UP 1999, S. 243-271, Agamben, Giorgio: *The Coming Community*, trans. Michael Hardt, U of Minnesota P 1993, Chapter 1, *Whatever*, und Chapter 9, *Bartleby*.

Trilogie im Kontext der Naturgeschichte im Sinne Adornos betrachtet. Dabei wird deutlich, dass Walsers Trilogie eine reflexive Möglichkeit bietet, die durch die Aufklärung verzerrte Totalität wiederherzustellen und die verlorene Natur wiederzuerlangen.

3. Naturgeschichtliche Motive in Walsers Trilogie

3.1 Der Perspektivenwechsel zur Naturgeschichte

Die Auseinandersetzung mit dem in Walsers Trilogie dargestellten Verhältnis der Protagonisten zur Natur ist seit langem ein wichtiges Forschungsthema. Dementsprechend wurden bereits verschiedene Aspekte dieses Themas untersucht. Die bisher durchgeführten Untersuchungen lassen sich wie folgt grob in zwei Kategorien zusammenfassen, die sich auf die Wechselbeziehungen und Interaktionen zwischen den Protagonisten und der Natur beziehen: Einerseits fungiert die Natur als literarische Metapher für die Situation, die Emotionen und die Identität des Protagonisten¹²⁸, andererseits wird die Natur als ein Ort der Stabilität und Sicherheit dargestellt, der es dem Protagonisten ermöglicht, sich zu erholen und damit seine eigene Natur zu finden.¹²⁹ Es gibt eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Forschungsansätzen. Beide gehen davon aus, dass die Wahrnehmung der Natur durch die Protagonisten passiv, situationsabhängig und unreflektiert ist. Dieser Abschnitt baut auf bestehenden Analysen der Beziehung zwischen den Protagonisten und der Natur auf und schlägt eine neue Forschungsrichtung vor: Die Protagonisten versuchen, die Natur nicht auf traditionelle Weise, sondern auf unkonventionelle Weise zu verstehen. Sie fühlen sich in ihrer passiven Naturwahrnehmung eingeschränkt und versuchen, diese eigenständig und subjektiv wahrzunehmen. Ihre Versuche scheitern jedoch an ihrem Arbeitsumfeld und den situativen Zwängen. Es wird in dieser Studie davon ausgegangen, dass Walsers Protagonisten in dieser Situation eine naturgeschichtliche Perspektive als Denkmethode annehmen, um ein neues Verhältnis zur Natur aufzubauen.

¹²⁸ Einige relevante Studien zu diesem Thema sind die folgenden: Kammer, Stephan: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen 2003, S. 54 f. Holderegger, Hans: *Robert Walser, eine Persönlichkeitsanalyse anhand seiner drei Berliner Romane*, E. Schmidt, 1973 S. 13 f.

¹²⁹ Hier sind einige Studien, die sich mit diesem Thema befassen: Krebs, Gerard: *Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik*. Helsinki, 1991, S. 151 f., Albes, Claudia: *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studie zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. Tübingen und Basel, 1991, S. 231 f., Oh, Yongrok: *Distanz und Identifikation – Eine Studie über Robert Walsers Roman ‚Der Gehülfe‘, Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ und Franz Kafkas ‚Das Schloss‘*. Peter Lang, 1987, S. 93 f. Wünsch, Edith, *Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst. Simon Tanner – Joseph Marti – Jakob von Gunten. Vom Lachen zum Schweigen*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2018, S. 172 f. und, S. 175.

An dieser Stelle ist es wichtig, festzuhalten, dass die Protagonisten die Naturgeschichte als eine Denkmethode gewählt haben, um ihre Naturerfahrung zu retten, ohne ihren bisherigen Prozess der Naturerkennung völlig auszuschließen. Die Bedeutung der neuen Naturwahrnehmung der Protagonisten wird deutlicher, wenn sie im Zusammenhang mit der Kritik an der Moderne verstanden wird. Wie bereits Adorno in seiner Interpretation der Heimkehr des Odysseus angedeutet hat, kann der Mensch, der in der durch die Aufklärung verursachten zweiten Natur lebt, seine Selbsterhaltung nicht mehr durch die instrumentelle Vernunft aufrechterhalten. Was der Mensch in dieser Situation braucht, ist eine neue Perspektive, die Aufklärung der Aufklärung, um die Beherrschung der Natur neu zu denken und zu reflektieren. Dies ist nach Adorno nur durch einen Paradigmenwechsel zur Naturgeschichte als radikale Reflexion möglich. Im Folgenden soll nachgezeichnet werden, warum und auf welche Weise Walsers Protagonisten in dieser Situation einen Perspektivenwechsel zur Naturgeschichte versuchen. Dies dient als theoretisch-logische Grundlage für die Extraktion der naturgeschichtlichen Motive in Walsers Berliner Trilogie, die in einem späteren Kapitel durchgeführt wird.

Bei der Betrachtung von Walsers Werken unter dem Aspekt der Natur fällt auf, dass die naturgeschichtlichen Motive nicht nur in seinen Romanen, sondern auch in seiner frühen Prosa kontinuierlich vorkommen. Dies macht deutlich, dass Naturgeschichte eines der Schlüsselwörter zum Verständnis von Walsers Naturauffassung und Geschichtsbegriff sein kann. Aus diesem Grund soll vor der Analyse der Naturgeschichte der Berliner Trilogie kurz auf die Gemeinsamkeiten der naturgeschichtlichen Perspektive in seiner frühen Prosa eingegangen werden. Darauf folgt eine Skizze von Walsers Vorstellung von Naturgeschichte.

Greifensee (1899)

Greifensee (1899) ist aus der Perspektive eines Ich-Erzählers geschrieben, der aus einer großen Stadt mit einem großen See an einen kleinen See kommt. Der Ich-Erzähler kommt an diesen See, weil er ihn als „meinen See“ ansieht. „[...] ich denke, das ist mein See, zu dem ich gehen muss, zu dem es mich hinzieht. Auf welche Weise es mich zieht, und warum es mich zieht, wird der geneigte Leser selber wissen, wenn er das Interesse hat, [...]“.¹³⁰ Einerseits erscheint der See dem Erzähler weich, still und ewig, andererseits ruft er in ihm folgende

¹³⁰ Walser, Robert: *Greifensee*, in: *Geschichte*, in: SW, Bd. 2, S. 33.

dynamische Wahrnehmung hervor.¹³¹ „Die Sonne brennt herab vom Himmel in den See, der ganz wie Sonne wird, in welcher die schläfrigen Schatten des umrahmenden Lebens leise sich wiegen.“¹³² Dies zeigt, dass der Erzähler in der statischen Natur bereits einige dynamische Aspekte wahrnimmt.

Der Erzähler nähert sich der Natur, die durch den See symbolisiert wird, und fühlt sie aktiv, um dann wie eine Ente, die im See schwimmt, in die Natur einzutauchen. Im See hat er ein anderes Gefühl für das Wasser und den Himmel als je zuvor. „Auf dem ganzen See sehe ich nur eine Ente, welche hin und her schwimmt. Schnell ziehe ich meine Kleider aus und tu wie die Ente; ich schwimme mit grösster Fröhlichkeit weit hinaus, bis meine Brust arbeiten muss, die Arme müde und die Beine steif werden. Welch eine Lust ist es, sich aus lauter Fröhlichkeit abzuarbeiten! Der eben beschriebene, mit viel zu wenig Herzlichkeit beschriebene Himmel ist über mir, und unter mir ist eine süsse, stille Tiefe (...)“.¹³³ Neben dem See steht ein altes Schloss, das als Motiv der Geschichte angesehen werden kann. Nach dem Schwimmen grüßt das alte Schloss den Erzähler, aber er interessiert sich nicht für das Schloss, weil es für ihn keine Bedeutung hat. Was für den Erzähler in diesem Moment wichtig ist, ist ausschließlich die Dynamik der Gegenwart und nicht die erstarrte und festgefahrene Geschichte der Vergangenheit. „Das alte Schloss Greifensee grüsst herüber, aber es ist mir jetzt gar nicht um die historische Erinnerung zu tun; ich freue mich vielmehr auf einen Abend, auf eine Nacht, die ich hier am gleichen Ort zubringen werde, und sinne hin und her, wie es an dem kleinen See sein wird, wenn das letzte Taglicht über seiner Fläche schwebt, oder wie es sein wird hier, wenn unzählige Sterne oben schweben – und ich schwimme wieder hinaus.“¹³⁴

Aus der obigen Analyse ergibt sich folgende Zusammenfassung der in Greifensee gefundenen naturgeschichtlichen Motive: Zunächst findet sich in diesem Prosastück ein Hinweis darauf, wie die Menschen ihre Aufmerksamkeit von der statischen und erstarrten

¹³¹ Krebs argumentiert, dass die Natur bei Walser nicht statisch, sondern in Bewegung sei. Hong hält dagegen, dass die Natur bei Walser „ein Raum der Geschichtslosigkeit“ sei, der sich weigere, sich zu entwickeln und zu generieren, und daher statisch sei. Vgl. Krebs, Gerard: *Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik*. Helsinki 1991 S. 87-89, Vgl. Hong, Kil-pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten.“*, Königshausen u. Neumann, 2002, S. 99, Fußnoten 388.

¹³² Walser, Robert: *Greifensee*, in: *Geschichte*, in: SW, Bd. 2, S. 33.

¹³³ Ebd. S. 34.

¹³⁴ Ebd.

Geschichte – symbolisiert durch das alte Schloss – auf die dynamische Natur richten. Darüber hinaus enthält dieses Prosastück eine Metapher der Einheit mit der Natur, indem der Erzähler als historisches Wesen einer Ente, einem Naturobjekt, in einem See hinterher schwimmt.

Naturstudie (1919)

Wie Greifensee ist auch *Naturstudie* (1919) aus der Perspektive eines Ich-Erzählers geschrieben. Auch in dieser Prosa findet sich die Gegenperspektive zum bisherigen und bestehenden Naturverständnis: Natur als dynamisch und Geschichte als statisch zu begreifen.

Das Haus, in dem sich der Erzähler der *Naturstudie* aufhält, hat die Form eines Turms, der an das alte Schloss in Greifensee erinnert, und symbolisiert eine alte und düstere Geschichte, wie das folgende Zitat zeigt: „Meine Wohnung lag dicht neben einem alten, dichten Turm und war infolgedessen gedrückt und dumpf. Das Bett war stets feucht. In der Stube lebte ein Hauch von geschichtlicher Melancholie, der mir nur zu zart war.“ Im Gegensatz dazu wird die Natur als dynamisch, veränderlich und lebendig dargestellt. Während der Erzähler sein Haus verlässt und durch die Natur wandert, blühen Blumen, fällt Regen und scheint die Sonne.¹³⁵ Als der Erzähler nach Hause zurückkehrt, ist er jedoch wieder von der Melancholie der Geschichte ergriffen.

Bemerkenswert ist, dass das Motiv des Schwimmens nicht nur in *Greifensee*, sondern auch in der *Naturstudie* zu finden ist. Wie bereits erwähnt, kann das Motiv des Schwimmens in *Greifensee* als eine unmittelbare Einheit gelesen werden, in der die historischen Wesen in die Natur eintauchen. Im Vergleich dazu wird das Motiv des Schwimmens in *Naturstudie* abstrakter beschrieben. In *Naturstudie* schwimmt der Erzähler nicht einfach direkt in die Natur hinein. Stattdessen spürt er das Vergehen und Überschreiten der Zeit in der Natur, als ob er beim Schwimmen in die Natur eintauchen würde. Dies wird mit dem Wort „In- und Übereinanderschwimmen“¹³⁶ erklärt. Ein weiterer relevanter Punkt ist hier, dass der Erzähler die Natur als „die Erde und das Leben erschienen mir still, kühn, groß“ empfindet und in ihr „eine ganz besondere Feinheit“¹³⁷ wahrnimmt. Diese Feinheit definiert der Erzähler als eine

¹³⁵ Walser, Robert: *Naturstudie*, in: *Seeland*, in: SW, Bd. 7, S. 61.

¹³⁶ Ebd., S. 60.

¹³⁷ Ebd.

Empfindungsart, „die vielleicht einzig nur in mir [ihm_ S. L.] selber in allzu starkem Umfang vorhanden war“, und „wahrscheinlich zu einem großen Teil in mir selbst existiert.“¹³⁸

Der Erzähler ist sich also bereits bewusst, dass seine Feinheit mit der Feinheit der Natur zusammenhängt.¹³⁹ Das bedeutet, dass der Erzähler sich selbst in enger Verbindung mit der Natur sieht. Dies kann als eine naturgeschichtliche Erkenntnis gelesen werden, in der der Mensch die Natur selbst wahrnimmt, die im Prozess der Naturbeherrschung in Vergessenheit geraten ist.

Natur (1920)

Das Prosastück *Natur* ist später als die beiden oben genannten Prosagedichte und ein Jahrzehnt nach Walsers Trilogie entstanden. Im Vergleich zu den beiden zuvor analysierten Prosatexten ist das naturgeschichtliche Motiv in *Natur* wesentlich demonstrativer und essayistischer. Schon im ersten Satz dieser Prosa betont der Erzähler: „Geh nur zu ihr [Natur], sie wird dich willkommen heißen.“¹⁴⁰ Der Erzähler macht diese Aussage aufgrund folgender Eigenschaften der Natur. Der Sprecher sagt: „Herrschen will sie [die Natur_ S. L.] nicht, dient aber auch nicht ohne weiteres; sie wartet, dass sich jemand mit ihr beschäftigt.“¹⁴¹

Auch im folgenden Zitat scheint der Erzähler zu sehen, dass die bestehende Geschichte¹⁴² nicht mehr allein durch menschliche Vernunft gedacht werden kann. „Sie ist groß und bewegt sich auf unberechenbare Art; darum darfst du bei ihr nicht jeden Moment im klaren sein wollen, was ja auch nichts als eine Ängstlichkeit ist, die der Überzivilisation anhaftet. Sie wird dich das Vergessen lehren, und du wirst dir einprägen, wie schön es ist, dich über vieles Gedankliche hinwegzusetzen, womit nur neue und schönere Gedanken Raum bekommen, das Bisherige versperrt dem Kommenden den Weg. Du wirst bei ihr den Mut haben, alles wegzugeben, um alles nur wieder zu erlangen.“¹⁴³ Mit diesen beiden Zitaten wird

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ In diesem Zusammenhang analysiert Wünsche, dass sich das erzählende Ich einer *Naturstudie* vergleichbar verhält mit dem Protagonist Simon in *Geschwister Tanner*. Vgl. Wünsche, Edith: *Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst: Simon Tanner – Joseph Marti – Jakob von Gunten. Vom Lachen zum Schweigen*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2018, S. 176.

¹⁴⁰ Walser, Robert: *Die Natur*, in: *Träumen*, in: SW, Bd. 16, S. 402.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 345.

¹⁴³ Walser, Robert: *Die Natur*, in: *Träumen*, in: SW, Bd. 16, S. 402-403.

deutlich, dass der Erzähler das Bedürfnis hat, die Perspektive von der gegenwärtigen Geschichte, die durch die menschliche Vernunft entwickelt wurde, zur Natur zu wechseln. Er sieht den Grund dafür in der Tatsache, dass die Natur dazu beitragen kann, die Totalität wiederherzustellen, die die Menschen verloren haben. „Bei ihr wirst du kaum je wieder zerstückelt sein, vielmehr dich als ein Ganzes fühlen und demgemäß leben und denken.“¹⁴⁴ Diese Behauptung legt die Überzeugung zugrunde, dass nur mit einer neuen Naturbetrachtung auf das nach der Moderne festgestellte Verhältnis von Beherrschung und Unterordnung, nämlich die zweite Natur, reagiert werden kann. Dies wäre die naturgeschichtliche Perspektive, die in dieser Prosa zum Ausdruck kommt.

Die naturgeschichtlichen Motive, die bei der Analyse der drei oben genannten Prosatexte gefunden wurden, lassen sich wie folgt resümieren: Erstens werden in dieser Prosa einige Versuche eingefangen, das bestehende Natur- und Geschichtsverständnis, d.h. das erstarrte Verständnis von statischer Natur und dynamischer Geschichte, umzukehren. Zweitens findet sich in diesen Prosastücken der Ansatz, die Natur und die Geschichte im gleichen Kontext zu betrachten, anstatt die beiden in einer verhärteten Dichotomie zu denken.

Wie die Berliner Trilogie die Forderung nach einem Perspektivenwechsel zur Naturgeschichte artikuliert, wird im Folgenden analysiert. Es ist bezeichnend, dass das Wort ‚Naturgeschichte‘ in der Berliner Trilogie von den Protagonisten Walsers direkt erwähnt wird, im Gegensatz zu den oben analysierten Prosastücken, in denen die naturgeschichtlichen Motive aus den Handlungen und Äußerungen des Erzählers geschlossen werden mussten. Zunächst wird die in der Berliner Trilogie vorkommende Forderung nach einem Perspektivenwechsel zur Naturgeschichte untersucht, wobei der Schwerpunkt auf den Stellen liegt, an denen die Hauptfiguren direkt auf die Naturgeschichte Bezug nehmen. Darauf aufbauend wird dieser Anspruch der Protagonisten im Hinblick auf Adornos Idee der Naturgeschichte theoretisch herausgearbeitet.

Bekanntlich ist die Naturgeschichte für Adorno das Grundmotiv der Kritik am aufklärerischen Projekt der Moderne und Ausgangspunkt seiner negativen Ästhetik. Die Untersuchung der naturgeschichtlichen Motive in Walsers Berliner Trilogie, die im Folgenden beschrieben wird, bildet daher eine logische Grundlage für die Analyse seines Werkes unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Negativität, die das Projekt der Aufklärung kritisiert. In

¹⁴⁴ Ebd., S. 403.

der Berliner Trilogie beziehen sich die Protagonisten direkt auf das Wort Naturgeschichte, wenn sie das Bedürfnis haben, etwas darüber zu erfahren und zu lernen. Als Erstes wird das Beispiel von Simon aus dem Roman *Geschwister Tanner* analysiert.

Wie schön ist es doch, mit einem Menschen den gleichen Kummer teilen zu können. Wie müßte es erst sein, wenn man die Schmerzen und das Ringen eines ganzen Volkes mitlitt und mitkämpfte. Ja, das alles würde mir einfallen beim Lernen einer Sprache, und noch so **Ich will mich auch in die Naturgeschichte versenken [Hervorhebung von S. L.]**, ich ganz allein, ohne Lehrer, an Hand eines billigen Buches, das ich gleich morgen kaufen werde, denn heute ist Sonntag, da sind freilich alle Läden geschlossen. Das geht alles, ganz gewiß. Wozu ist man auf der Welt. Bin ich mir etwa seit einiger Zeit gar nichts mehr schuldig? Aufraffen muß ich mich endlich, es ist wahrlich die höchste Zeit. (GT 249)

In Simons obigem Monolog gibt es zwei Dinge, die im Hinblick auf die Naturgeschichte erwähnenswert sind. Erstens ist Simons Wunsch, Naturgeschichte zu lernen, zunächst von Mitgefühl und Sorge für andere motiviert. Dies führt zu einem Interesse an der menschlichen Moral. Das betrifft die Reflexion über menschliches Leiden unter Unterdrückung. So wie Adorno das Ziel der Naturgeschichte in der Auflösung der den Menschen bedrückenden Geschichte, also in der Auflösung der zweiten Natur, sieht, so lässt sich auch Simons Wunsch bezüglich der Auflösung der zweiten Natur interpretieren. Ein zweiter erwähnenswerter Punkt ist die Art und Weise, wie Simon Naturgeschichte lernen möchte. Anstatt Naturgeschichte auf die traditionelle Art und Weise zu lernen, z. B. von einem Lehrer mit einem Schulbuch, entscheidet er sich dafür, Naturgeschichte mit Hilfe von Büchern selbst zu lernen. Seine merkwürdige Einstellung zum Erlernen der Naturgeschichte auf eine alternative Art und Weise kann durch folgendes Zitat von *Jacob von Gunten* näher erläutert werden.

Entweder sind die Lehrer unseres Institutes gar nicht vorhanden, oder sie schlafen noch immer, oder sie scheinen ihren Beruf vergessen zu haben. Oder streiken sie vielleicht, weil man ihnen die Monatslöhne nicht ausbezahlt? Wunderliche Gefühle ergreifen mich, wenn ich an die armen Eingeschlummerten und Geistesabwesenden denke. Da sitzen sie nun, oder kauern an den Wänden eines extra für die Ruhebedürftigen eingerichteten Zimmers. **Da ist Herr Wächli, der vermeintliche Naturgeschichtslehrer (Hervorhebung von S. L.)**. Sogar im Schlaf hält er noch immer seine Tabakspfeife im Mund eingeklemmt. Schade, er hätte vielleicht besser getan, Bienezüchter zu werden. Wie rot sein Kopf doch ist und wie fett seine ältliche, weichliche Hand. (JvG 30)

Der Protagonist Jakob in *Jacob von Gunten* kann die Naturgeschichte aus einem anderen Grund als Simon nicht von seinem Lehrer lernen. „Eins ist wahr, die Natur fehlt hier“ (JvG 21). Mit diesem Satz beschreibt Jakob die natürliche Umgebung des Instituts

Benjamenta. Die einzige Möglichkeit für Jakob, hier Natur zu erleben und zu lernen, besteht darin, den Naturgeschichtsunterricht zu besuchen, der in der Schule angeboten wird. Aber in diesem Institut können sieben Lehrer, auch der Naturgeschichtslehrer, nicht unterrichten, weil sie entweder schlafen oder keine Energie haben. In einer Schule ohne Natur ist auch der Weg zum Lernen über die Natur versperrt. Wie die beiden Zitate zeigen, befinden sich beide Protagonisten in einer ähnlichen Situation, in der sie die Natur neu wahrnehmen und verstehen müssen, auch wenn die Gründe dafür jeweils andere sind.

Im Folgenden werden die Ergebnisse der obigen Analysen der Prosastücke und Romane vor dem Hintergrund von Adornos Konzept der Naturgeschichte erörtert. In zwei der oben analysierten frühen Prosatexte Walsers, *Greifensee* und *Naturstudie*, wird die Natur grundsätzlich als Gegenstand der Erkenntnis verstanden. Die Natur wird in diesen Prosastücken als etwas Gegebenes, als etwas Hintergründiges, als etwas vom Menschen zu Interpretierendes dargestellt. Die Natur erscheint als ein passiver Gegenstand, der leicht erfasst und kontrolliert werden kann, ohne dass der Mensch sich darum bemühen muss, sie aktiv zu erfahren. Im Gegensatz dazu stellt sich die Natur für die Protagonisten in Walsers Berliner Trilogie und für den Erzähler in seinem späten Prosastück *Natur* als ein Gegenstand dar, der durch menschliche Anstrengung allein nicht vollständig zu erfassen ist.

Angesichts dessen versuchen die Protagonisten, die Natur mit einer anderen Methode als der Erkenntnis zu erforschen und wahrzunehmen, wie der oben zitierte Fall zeigt. Was die Protagonisten der Trilogie als eine neue Art und Weise, die Natur zu verstehen, annehmen, ist die Erfahrung.

Im theoretischen Kontext Adornos vertritt Guzzoni die Auffassung, dass eine Erfahrung „mit einem Menschen, mit mir selbst, mit einer Sache“¹⁴⁵ gemacht wird, während man eine Erkenntnis von etwas „aus der Distanz“¹⁴⁶ „hat oder gewinnt“¹⁴⁷. Im Gegensatz zur Erkenntnis zeichnet sich die Erfahrung dadurch aus, dass sie sowohl die Aktivität des Subjekts betont als auch „abhängig von der Situation“¹⁴⁸ ist. In *Greifensee* und *Naturstudie* nehmen die Erzähler die Natur als gegeben hin. Die Protagonisten in Walsers Trilogie hingegen verspüren das Bedürfnis, die Natur selbst neu zu erfahren und finden dazu eigene

¹⁴⁵ Guzzoni, Ute: *Sieben Stücke zu Adorno*, Verlag Karl Alber Freiburg/München, 2003, S. 45.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd., S. 46.

¹⁴⁸ Ebd., S. 45.

Wege. Doch ihre Versuche, die Natur durch Erfahrung zu verstehen, stoßen in ihrer Lebenswelt unweigerlich an Grenzen. Denn in ihrer Lebenswelt als zweite Natur, in der das Tauschprinzip und die Verdinglichung vorherrschen, erscheint die Natur eher als absolute Regel oder soziale Norm, und letztlich versucht die Natur, den Protagonisten zu beherrschen.

In einer Situation, in der weder Naturerkenntnis noch Naturerfahrung einfach zu haben sind, wird von den Protagonisten eine Selbstreflexion darüber gefordert, dass die Entwicklung der menschlichen Vernunft und der Geschichte auch Teil der Natur ist. Durch diese Reflexion erkennen die Protagonisten, dass der Perspektivenwechsel zur Naturgeschichte notwendig ist, um der Herrschaft der zweiten Natur entgegenzuwirken. Um diese Reflexion zu vertiefen, wird zunächst die Bedeutung von Naturerfahrung skizziert und darauf aufbauend wird der Erfahrungsbegriff aus naturgeschichtlicher Sicht rekonstruiert. Dabei wird auf die folgende Einsicht Adornos zurückgegriffen.¹⁴⁹

Denn in einer jeglichen Erfahrung von der Natur steckt eigentlich die gesamte Gesellschaft. Nicht nur stellt sie die Schemata der Perzeption bei, sondern stiftet vorweg durch Kontrast und Ähnlichkeit, was jeweils Natur heißt. Naturerfahrung wird mitkonstituiert durchs Vermögen bestimmter Negation.¹⁵⁰

Hier ist zu beachten, dass die gesamte Gesellschaft in jeder natürlichen Erfahrung steckt und dass auch sie den Naturbegriff jedes Mal stiftet. Die jegliche Stiftung der Natur ist nach diesem Zitat nichts weniger als eine bestimmte Negation im Sinne Adornos, und in diesem Zusammenhang kann die Naturerfahrung mit der Naturgeschichte in Verbindung gebracht werden. Der Grund dafür ist, dass die Nichtidentität der Natur, die durch das Vermögen der bestimmten Negation konstruiert wird, und die negativen Merkmale der Natur, die durch das empirische Natur- und Geschichtsbewusstsein erreicht werden, die Möglichkeit eröffnen, über Naturgeschichte nachzudenken. Die Nichtidentität der Natur, wie sie durch Erfahrung wahrgenommen wird, steht in Verbindung mit Adornos These vom Vorrang des Objektes: Die Natur ist den Subjekten der Geschichte und der Menschheit ontologisch vorrangig, weil sie wesentlich nichtidentisch und objektiv ist. Da die Natur der Geschichte vorausgeht, können sich die Menschen in der Geschichte durch Naturerfahrung an ihr

¹⁴⁹ Adornos Erfahrungsbegriff lässt sich am besten im Kontext der Erfahrung der Verdinglichung durch die Kulturindustrie verstehen, ein Thema, das ihn von der *Dialektik der Aufklärung* bis zu *Minima Moralia* immer wieder beschäftigt hat. Da eine Analyse der Kulturindustrie jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird die allgemeine Theorie von Adornos Erfahrungsbegriff fokussiert.

¹⁵⁰ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 107.

ursprüngliches Selbst erinnern, das sie im Prozess der Aufklärung vergessen hatten. Das heißt, Menschen können durch Naturerfahrung das Verhältnis zwischen der Natur und der Geschichte – die Naturgeschichte – reflektieren.

Wichtig ist dabei, dass Adorno auf die Rettung der Erfahrung achtet, ohne den Erkenntnisprozess gänzlich abzulehnen. Denn die Prozesse der Erkenntnis durch Begriffe und die Erfahrung des Nichtidentischen müssen als wechselseitig aufeinander bezogen und aufeinander einwirkend verstanden werden.¹⁵¹ Diese Auffassung führt dazu, über die Nichtidentität zu betrachten, was mit dem naturgeschichtlichen Denken verbunden ist, das die Dichotomie der Identitätslogik überwindet. Unter diesem Gesichtspunkt kann gesagt werden, dass die Rettung der Erfahrung, ohne die Erkenntnis aufzugeben, mit der Betrachtung des Nichtidentischen korrespondiert. Damit wird das dichotome Identitätsprinzip von der Natur und der Geschichte durchbrochen und die Richtung des Denkens über die Naturanschauung verändert. Vor diesem theoretischen Hintergrund wird die Forderung nach einer Veränderung der Perspektive auf die Naturgeschichte der Protagonisten Walsers aus der Verbindung zur Naturgeschichte im Sinne Adornos verständlich.

Ausgehend von der bisherigen Diskussion der Naturgeschichte in Walsers Romanen und Prosastücken sowie den theoretischen Einsichten Adornos werden in den folgenden Abschnitten die in der Berliner Trilogie dargestellten naturgeschichtlichen Motive unter den folgenden zwei Gesichtspunkten herausgearbeitet und analysiert: Wie Walsers Protagonisten ihre Lebenswelt als zweite Natur wahrnehmen, die durch die Vermittlung von Natur und Geschichte entsteht, und wie die Protagonisten die Konvergenz von Natur und Geschichte im Moment der Vergänglichkeit erfahren.

¹⁵¹ Eine ausführliche theoretische Diskussion hierzu findet sich in der folgenden Forschungsarbeit von Thyen. Thyen, Anke: *Negative Dialektik und Erfahrung: zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Suhrkamp, 1989, S. 213 f. „Erkenntnis, die durch den Vorrang des Objekts des Nichtidentischen eingedankt will, läßt sich mit Adorno auch als eine spezifische Form von Erfahrung auffassen. Man kann die *Negative Dialektik* als eine Theorie der Erfahrung lesen. Gemeint ist eine diskursive, d.h. reflexionsgeleitete und reflexionsbestimmte Erfahrung, die aus einer Weise der Aneignung von möglichen Gegenständen der Reflexion gewonnen wird, die das Unauflöslche des Objekts als dessen Freiheit bewahrt.“ In diesem Zusammenhang stellt Guzzoni auch fest: „Dass Adorno die ‚Erkenntnis‘ des Nichtidentischen als Erfahrung versteht, besagt demnach ein in sich Mehrfältiges.“ Guzzoni, Ute: *Sieben Stücke zu Adorno*, Verlag Karl Alber Freiburg/München, 2003 S. 47.

3.2 Die ‚zweite Natur‘ als Vermittlung von Natur und Geschichte

Wie in der vorangegangenen Analyse erläutert, wird von Walsers Protagonisten der Versuch unternommen, durch Erfahrung einen Perspektivenwechsel hin zum naturgeschichtlichen Denken zu vollziehen. Dieser Versuch des Perspektivenwechsels durch Erfahrung bleibt jedoch auf der Bedürfnis- und Absichtsebene und führt somit nicht zu weiterführenden Handlungen. Der Grund dafür ist vermutlich die Verdinglichung der Erfahrung durch die den Protagonisten umgebende Gesellschaft. Die folgenden zwei Fragen sollen an dieser Stelle gestellt werden, um diese Forschungslücke zu schließen: wie die Unterdrückungen und Einschränkungen in der verdinglichten Lebenswelt, in der sich die Protagonisten der naturgeschichtlichen Forderung bereits bewusst sind, in Walsers Werken dargestellt werden, und welche literarischen Bedeutungen und Wirkungen diese Unterdrückungen und Einschränkungen in der Trilogie haben. Um diese Fragen beantworten zu können, ist es notwendig, der folgenden Analyse, die bereits in der vorhergehenden Analyse einmal erwähnt wurde, voranzustellen: wie die Erfahrung durch die zweite Natur eingeschränkt wird, die als Ergebnis der Naturbeherrschung erscheint, wie dies dazu führt, dass die Aufklärung wieder zum Mythos zurückkehrt.

Im folgenden Zitat von Klara finden sich die Beobachtung und Betrachtung, dass die gesamte Gesellschaft bereits als zweite Natur erscheint.¹⁵² „Vielleicht ist aber alles Natur. Nicht nur das Große und Stille da draußen, sondern auch das Bewegliche und Kleine, was die Menschen erschaffen. [...] Was die Natur uns heißt zu bauen, kann auch nur Natur, etwas freilich wie Abart der Natur sein. Mag die Kultur so fein werden wie sie will, sie bleibt doch Natur“ (DG 50). Ausgehend von diesem Zitat soll im folgenden Abschnitt die Diskussion fortgeführt werden, um die Motive der zweiten Natur aus Walsers Trilogie herauszuarbeiten.

Adornos Theorie der Naturgeschichte hat bekanntlich ihr Interesse und ihren Zweck darin, Geschichte in einem kontinuierlichen Verhältnis zur Natur zu erfassen, und ihr Ziel ist

¹⁵² In der bisherigen Walserforschung wurde die Natur vor allem als äußere Natur betrachtet. Die jüngste Erwähnung dazu findet sich im Artikel von Haselbeck. Haselbeck meint: „Wenn von Natur gesprochen wird, dann aber meist im Sinne einer äußeren Natur, die nicht von Menschen gemacht ist und nicht von ihnen beherrscht wird. Diese äußere oder ‚ganze‘ Natur wird bei Walser häufig ausdrücklich zum Gegenstand von Texten gemacht.“ Die vorliegende Studie argumentiert gegen diese Auffassung, indem sie die Gestalt der beherrschten Natur und die Situation der Beherrschung der Natur durch den Menschen, wie sie sich in Walsers Werk offenbaren, analysiert. Vgl. Haselbeck, Sebastian: *Natur*, in Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, S. 309.

es also, Natur und Geschichte nicht in einem sich gegenseitig beherrschenden Verhältnis zu erfassen, sondern beide in einem einzigen theoretischen Zusammenhang zu denken. Daher verfolgt Adornos Idee der Naturgeschichte, die Unterscheidung und Trennung zwischen der Natur und der Geschichte auf negative Weise wiederherzustellen, indem sie ein ursprüngliches Verhältnis von der Natur und der Geschichte voraussetzt.

In der *Dialektik der Aufklärung* präsentiert Adorno die erste Metapher für die Versuche des Menschen, die Natur zu beherrschen, durch die Episode des Odysseus, der die Vermittlung zwischen Natur und Geschichte durchbricht. Seiner Ansicht nach vergisst der Mensch im Prozess der Naturbeherrschung durch die instrumentelle Vernunft, dass er selbst auch ein wesentlicher Teil der Natur ist. Diesen Prozess der Selbsterhaltung durch Trennung des Geistes von der Natur sieht Adorno als Aufklärung. Die Natur, mit der sich der aufgeklärte Mensch konfrontiert sieht, ist nicht mehr eine biologisch-äußere Natur, also eine das menschliche Überleben unmittelbar bedrohende erste Natur, sondern eine zweite Natur,¹⁵³ die sich in Gestalt geschichtlicher und gesellschaftlicher Verhältnisse manifestiert.

Wenn die erste Natur die ursprüngliche Form vor der dichotomischen Trennung von Natur und Geschichte ist, dann ist die zweite Natur ein Beweis für die Vermittlung von Natur und Geschichte mit der Ideologie der Herrschaft. Der Grund für diese Beweisführung ist folgender: Die aufgeklärte Vernunft, die die Geschichte geleitet hat, hat im Prozess der gründlichen Durchführung der Naturbeherrschung alle natürlichen Dinge als ihre Herrschaftsobjekte betrachtet. Dies ging auch notwendigerweise mit einer blinden Beherrschung der Menschen einher, die als Teil der Natur betrachtet wurden. Infolgedessen erweiterte sich die menschliche Vernunft, die als die Kategorie der Geschichte galt, auf die

¹⁵³ Adorno stützt sich bekanntlich auf Lukács' *Theorie des Romans*, um die Konzepte der ‚ersten Natur‘ und der ‚zweiten Natur‘ zu erklären. Insbesondere stellt Adorno fest, dass Lukács die Gesamtheit der ideologischen und unterdrückerischen, gesellschaftlich dominanten Assoziationen als zweite Natur bezeichnet. Nach Lukács ist die zweite Natur „die Welt der Konvention: eine Welt, deren Allgewalt nur das Innerste der Seele entzogen ist; die in unübersichtlicher Mannigfaltigkeit überall gegenwärtig ist.“ Außerdem sind für ihn die zweite Natur, „die von den Menschen für den Menschen gebauten Gebilde“ und „die selbstgeschaffene Umwelt für den Menschen“, nichts anderes als „die Innerlichkeit nicht mehr erweckender Sinneskomplex.“ Das Konzept der zweiten Natur ist eine wichtige theoretische Prämisse in Adornos Hauptwerken, insbesondere in *Die Idee der Naturgeschichte*, *Dialektik der Aufklärung*, *Negative Dialektik* und *Ästhetische Theorie*. In diesem theoretischen Kontext wird sich die vorliegende Studie mit Adornos Begriff der zweiten Natur auseinandersetzen. Vgl. Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*, dtv, S. 53-55. und vgl. Hogh, Philip: *Negative Dialektik der Naturgeschichte. Adorno und der ethische Naturalismus*. in: Berger, Maxi /Hogh, Philip (Hg.): *Der Vorrang des Objekts. Negative Dialektik heute*. J.B. Metzler, 2022. S. 75-102, hier S. 80.

Dimension der Natur, und dies hat zur Folge, dass die Menschen zu einem Objekt der Herrschaft reduziert werden. Auf diese Weise findet die Verschränkung statt, bei der die Geschichte als zweite Natur erscheint.¹⁵⁴ Adorno diagnostiziert das Erscheinen der zweiten Natur, die in der modernen Gesellschaft die erste Natur ersetzt, wie folgt: „Es ist in Wahrheit die zweite Natur die erste.“¹⁵⁵ Er weist auch darauf hin, dass die zweite Natur – obwohl sie nicht die Natur selbst, sondern ein künstliches Artefakt ist – tatsächlich wie ein natürliches Objekt aussieht und einen ideologischen und unterdrückenden Charakter hat.

In diesem theoretischen Zusammenhang vertritt Adorno die Ansicht, dass die Wiederherstellung der ursprünglichen Vermittlung von Natur und Geschichte durch die Auflösung der zweiten Natur möglich ist, wenn die Menschen im Subjekt durch Selbstreflexion über die Natur nachdenken.¹⁵⁶ Dies bedeutet, dass die Natur in der Geschichte und die Geschichte in der Natur dadurch betrachtet werden können, dass wieder daran gedacht wird, dass die Natur der Geschichte teleologisch und ontologisch vorausgeht. Darüber hinaus ist die zweite Natur ein anderes Wort für Adornos Konzept der „verwalteten Gesellschaft“ im Hinblick auf die Rechtfertigung der inneren Herrschaft des Menschen. Durch die Auflösung der zweiten Natur wäre es also auch möglich, die Subjekte zu retten, „die sie [die verwaltete Gesellschaft _ S. L.] nicht ganz gemodelt hat“,¹⁵⁷ nämlich das Nichtidentische.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die von Adorno vorgeschlagene Theorie der Naturgeschichte nicht nur die verschränkte Vermittlung von Natur und Geschichte entlarvt, sondern auch das herrschende Identitätsprinzip aufzubrechen versucht, indem sie Natur und Geschichte als gleichberechtigte Konstellationen betrachtet. Hier liegt auch der

¹⁵⁴ Eine ergänzende Erläuterung zu Adornos Einsicht, dass sich die Geschichte in eine zweite Natur verwandelt, findet sich unter: „Natur, mit der die Menschen in der Geschichte sich auseinanderzusetzen haben, wird von Spenglers Philosophie souverän beiseitegeschoben. Dafür verwandelt sich Geschichte selber in zweite Natur, blind, auswegslos und verhängnisvoll wie nur je das vegetabilische Leben. Was man Freiheit des Menschen nennen mag, konstituiert sich bloß in den menschlichen Versuchen, den Naturzwang zu brechen. Wird dieser ignoriert, wird die Welt zu einem bloßen Gebilde des reinen Menschenwesens gemacht, so geht in solcher Allmenschlichkeit der Geschichte Freiheit verloren. Sie entfaltet sich bloß am Widerstand des Seienden: wird sie absolut gesetzt und das Seelentum zum herrschenden Prinzip erhöht, so verfällt es selber dem bloßen Dasein.“ Adorno, Theodor W.: *Spengler nach dem Untergang*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft*, GS10-1, S. 67.

¹⁵⁵ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 365.

¹⁵⁶ In den Worten Adornos handelt es sich um das „Eingedenken der Natur im Subjekt“. Vgl. Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 58.

¹⁵⁷ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 51.

Grund, warum Adorno die Auflösung, die Entlarvung der zweiten Natur als das Ziel seiner Naturgeschichte, als den Kern seines nichtidentischen Denkens ansieht.

Vor dem oben genannten theoretischen Hintergrund wird im Folgenden das in Walsers Trilogie dargestellte Naturverständnis als zweite Natur, als verschränkte Vermittlung von Natur und Geschichte betrachtet und analysiert. In Abschnitt 3.2 wird anhand der Erkenntnisse aus Abschnitt 3.1 gezeigt, wie die zweite Natur in der Trilogie dargestellt wird und welche Strategien die Protagonisten im Umgang mit der zweiten Natur verfolgen. Im nächsten Abschnitt 3.3 wird das Motiv des Spaziergangs als Methode zur Auflösung der zweiten Natur vorgeschlagen, das sich auf die Handlung der Protagonisten bezieht, die zwischen den historischen Jahreszeiten hin und her wandern und dabei durch Geschichte und Natur konvergieren.

Die sozialen und kulturellen Orte als zweite Natur der Trilogie lassen sich grob in zwei Kategorien einteilen: die Schule, die durch das Institut Benjamenta in *Jakob von Gunten* repräsentiert wird, und die Arbeitsplätze, an denen die Protagonisten von *Geschwister Tanner* und *Der Gehülfe* arbeiten. Einerseits haben diese Orte als zweite Natur eine ähnliche natürliche Verbindung (eine ähnliche naturbezogene Eigenart) mit der äußeren Natur zum Zwecke der Selbsterhaltung, da sie alle eng mit der Besetzung zum Zwecke des Überlebens verbunden sind. Andererseits weisen diese Orte die herrschafts- und geschichtsbezogenen Merkmale auf, die die innere Beherrschung der Menschen bewirken, indem sie die Orte sind, an denen der Geist der Beherrschung wie Disziplin und Zwang öffentlich ausgeübt wird. Das heißt, dass diese Orte die „Verflechtung [...] von Natur und Naturbeherrschung“¹⁵⁸ repräsentieren, die als eines der wesentlichen Merkmale der zweiten Natur angesehen wird. Durch die Untersuchung dieser beiden Ortskategorien soll daher verdeutlicht werden, wie die zweite Natur, die sich in der Trilogie im Verhältnis zur Natur und Naturgeschichte offenbart, die menschliche Herrschaft durch die verschränkte Vermittlung von Natur und Geschichte zu entwickeln und zu verwirklichen versucht. Dazu ist es zunächst erforderlich, die in der Trilogie beschriebenen Aspekte des Umgangs mit der Natur und Geschichte in Schule und Beruf zu erörtern. Anschließend soll geklärt werden, wie sich die Beherrschung der zweiten Natur auf die Protagonisten auswirkt und mit welchen Strategien die Hauptfiguren auf diese Situationen reagieren.

¹⁵⁸ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 21.

Schule

Jakob von Gunten

Der Roman *Jakob von Gunten* spielt vor dem Hintergrund des Instituts Benjamenta, so der offizielle Name der Dienerschule, und der Großstadt, in der es angesiedelt ist. Diese Großstadt wird im Roman als ein Ort der Abwesenheit von Natur und Geschichte beschrieben. Die Abwesenheit von Natur in der Schule wird erstens im Kontrast zur lebendigen Natur dargestellt, die Jakob außerhalb der Schule erlebt und empfunden hat, vor allem, wenn er zu Hause war, bevor er in die Schule ging. Kurz nach dem Besuch der Dienerschule schreibt Jakob Folgendes in sein Tagebuch.

Eins ist wahr, die Natur fehlt hier. Nun, das, was hier ist, ist eben einmal Großstadt. Zu Haus gab es überall nahe und weite Aussichten. Ich glaube, ich hörte immer die Singvögel in den Straßen auf und ab zwitschern. (JvG 21)

Während er in diesem Internat ohne Natur lebt, kommt Jakob schließlich selbst zu der Überzeugung, dass er auch ohne Natur leben kann. „Bin ich der geborene Großstädter? Sehr leicht möglich. [...] Die Natur ist mir schon als ganz klein als etwas Himmlisch-Entferntes vorgekommen. So kann ich die Natur entbehren“ (JvG 41).

Zweitens offenbart sich die Abwesenheit aktueller Geschichte durch das Bildungsklima der Schule, die nicht mehr die Entwicklung verfolgt. Dies wird hauptsächlich auf die folgenden zwei Arten beschrieben: zum einen durch eine anachronistische Schumatmosphäre, die immer noch nur von der glanzvollen und glorreichen Vergangenheit lebt, und zum anderen durch eine Schulpolitik, die nicht auf die Bildung und Erziehung der Schüler ausgerichtet ist. Dies wird hauptsächlich auf die folgenden zwei Arten beschrieben: einerseits durch die Schumatmosphäre, die noch im Glanz der Vergangenheit anachronistisch bleibt, und andererseits durch eine Schulpolitik, die nicht darauf abzielt, die Schüler zu lehren und auszubilden.

Jakob vermutet, „dass das Institut Benjamenta früher mehr Ruf und Zuspruch genossen hat“ (JvG 35). „Wandschmuck ein ziemlich langweilig aussehender Schutzmannssäbel mit dito quer darüber gelegtem Futteral. Darüber [...] der Helm“ (JvG 35) ist eine Beschreibung des vergangenen Ruhms durch eine anachronistische Innendekoration. Außerdem ist der

Geschichtslehrer des Instituts kurz davor, einzuschlafen, und Jakob sagt ihm, dass Geschichte heutzutage anscheinend keine Rolle mehr spiele.

Ist es Merz, Doktor Merz, der die Geschichte Roms lehrt? Ja, er ist es, ich erkenne ihn am Spitzbart. ‚Sie scheinen mir böse zu sein, Herr Doktor Merz. Nun, schlafen Sie und vergessen Sie die unpassenden Auftritte, die zwischen Ihnen und mir vorgefallen sind, zürnen Sie nicht in Ihren Spitzbart hinein. Übrigens tun Sie gut, zu schlafen. **Die Welt dreht sich seit einiger Zeit um Geld und nicht mehr um Geschichte [Hervorhebung von S. L.]**. All die uralten Heldentugenden, die Sie auspacken, spielen ja, wie Sie selbst wissen werden, längst keine Rolle mehr. Ich verdanke Ihnen einige wundervolle Eindrücke. Schlafen Sie wohl.‘ (JvG 59)

So empfindet Jakob die Abwesenheit von Geschichte und Natur im Institut Benjamenta. Aber in Wirklichkeit ist die Schule nicht ohne Geschichte und Natur. In den inneren Gemächern der Schule gibt es Natur, und obwohl es sich um eine Erziehung zur Unterdrückung handelt, manifestiert sich die Geschichte auch in den Schülern, die durch diese Erziehung verändert werden. Hier kann sich die Frage aufdrängen, warum Jakob so überzeugt davon ist, dass Natur und Geschichte in der Schule nicht zu spüren sind. Der Grund liegt darin, dass die Natur und die Geschichte miteinander verschränkt sind, sodass die Protagonisten nicht genau zwischen den beiden unterscheiden können.

Der natürliche Lauf der Zeit ist für die Bildung und das Wachstum eines Schülers erforderlich. Der Lauf der Zeit bezieht sich hier auf die Dynamik der Natur. In der Dienerschule wird die dynamische Natur jedoch nicht dargestellt, da der Protagonist, Jakob, nicht in der Lage ist, sie wahrzunehmen, es wird nur die statische Natur gezeigt, ein verzerrtes Bild der Natur. So kann auch die Geschichte, die im Wesentlichen ein Teil der Natur ist, nur statisch wahrgenommen werden. Schließlich entwickelt sich die verschränkende Vermittlung von der Natur und der Geschichte zu einer Ideologie, die Ausbildung und das intellektuelle sowie geistige Wachstum der Menschen aufhält.

Ferner verinnerlicht diese Vermittlung bei dem Protagonisten und den anderen Zöglingen der Dienerschule die Unterwerfung zur Selbsterhaltung. Die repressive und ideologische Bildungspolitik des Instituts Benjamenta zeigt dies deutlich. Jakob erklärt die Bildungspolitik der Schule wie folgt:

Wir Eleven oder Zöglinge haben eigentlich sehr wenig zu tun, man gibt uns fast gar keine Aufgaben. Wir lernen die Vorschriften, die hier herrschen, auswendig. Oder wir lesen in dem Buch *Was bezweckt Benjamenta's Knabenschule?* (Kraus studiert außerdem noch Französisch, ganz für sich, denn fremde Sprachen oder irgend etwas derartiges gibt es gar nicht auf unserem Stundenplan.) Es gibt nur eine einzige Stunde, und die wiederholt sich immer. ‚Wie hat sich der Knabe zu benehmen?‘ Um diese Frage herum dreht sich im Grunde genommen der ganze Unterricht. Kenntnisse werden uns

Die Philosophie der Schule, „klein sein und bleiben“ (JvG 145), steht für die Politik, den Schülern nichts beizubringen.¹⁵⁹ Diese innere Unterdrückung durch geistige und seelische Indoktrination wird bald auf die Unterdrückung der Körper der Schüler ausgedehnt. Gemäß diesen Regeln der Schule werden die menschlichen Aspekte der einzelnen Knaben als Dinge behandelt, die durch Bildung und Erziehung ausgelöscht werden sollen. In diesem Kontext wird ein unpersönlicher Mensch daher als „sehr artig, dienstfertig und höflich“ (JvG 11) angesehen, was der pädagogischen Ausrichtung der Dienerschule entspricht. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Regeln, denen die Knaben folgen, um in der Schule zu überleben, als die erste Natur in Erscheinung treten und schließlich sogar das selbstständige Denken der Knaben dominieren.

Arbeitsplatz

Geschwister Tanner

Ähnlich wie in der oben analysierten Schule erscheinen auch die in *Jakob von Gunten* dargestellten Arbeitsplätze als die zweite Natur, in der die Natur und die Geschichte miteinander verschränkt sind, weshalb der Protagonist beides nicht wahrnehmen kann. Die Arbeit als zweite Natur hat jedoch im Vergleich zur Schule als zweite Natur die Eigenschaft, das Bedürfnis nach ökonomischer Selbsterhaltung unmittelbar zum Ausdruck zu bringen.

Anders als in *Geschwister Tanner*, wo der Protagonist kurzzeitig mehreren Jobs nachgeht, hat der Protagonist in *Der Gehülfe* während des Romans nur einen Job. Darin liegt zwar der wesentliche Unterschied zwischen den Arbeitsformen und -methoden, die in den beiden Romanen beschrieben werden. Wenn jedoch bedacht wird, dass *Der Gehülfe* von

¹⁵⁹ Unter Bezugnahme auf den Mangel an Lehrkräften und die Dysfunktionalität der Schulen analysieren zahlreiche Studien *Jakob von Gunten* als Antibildungsroman oder Parodie des klassischen Bildungsromans. Repräsentative Studien hierzu finden sich in: vgl. Naguib, Nagi: Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur, München 1970, S. 85, und vgl. Philippi, Klaus-Peter: Robert Walsers *Jakob von Gunten*, in: Manfred Brauneck (Hg.): *Der deutsche Roman des 20. Jahrhunderts*, Bd. 1, M. Bamberg, 1976, S. 121.

vielen Forschern bereits als eine Wiederholung von *Geschwister Tanner* angesehen wird,¹⁶⁰ lassen sich Ähnlichkeiten in der Art und Weise finden, wie die Natur und Geschichte in der Arbeits- und Berufssituation beider Werke miteinander verflochten und vermittelt sind. Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass die Hauptfigur erstens in beiden Werken unter naturbezogenen Aspekten wirtschaftlichen Aktivitäten zur Selbsterhaltung nachgeht und dass die Hauptfigur zweitens unter geschichtlichen- und herrschaftsbezogenen Aspekten die individuelle und persönliche Freiheit selbst unterdrücken muss, um die wirtschaftlichen Aktivitäten fortsetzen zu können. Im Zuge einer Analyse der Verknüpfungspunkte zwischen diesen beiden Gemeinsamkeiten zeigt sich, dass Natur und Geschichte nicht nur in der Schule, sondern auch am Arbeitsplatz miteinander verwoben sind und vermittelt werden.

Simon, der Protagonist in *Geschwister Tanner*, arbeitet an verschiedenen Orten: in einer Buchhandlung,¹⁶¹ in einem Bureau als Aushilfe bei einem Advokaten,¹⁶² in einer Bank¹⁶³ und in einer Schreibstube.¹⁶⁴ Die Umstände sind in jedem Arbeitsumfeld etwas unterschiedlich, aber gemeinsam ist, dass der Protagonist die Existenz von Natur oder Geschichte am Arbeitsplatz nicht wahrnimmt.¹⁶⁵ Dies ist darauf zurückzuführen, dass er die Zeit und die äußeren Eindrücke bei der Arbeit nicht wahrnimmt oder dass er sie, wenn er sie wahrnimmt, als monoton und langweilig beschreibt. Beispielsweise stellt sich Simon, der zu dem Zeitpunkt in einer Bank beschäftigt ist, einmal vor, die Natur zu genießen, und beklagt sich wie folgt: „Ich würde den Frühling empfinden, [...] Hier kann ich den Frühling nicht empfinden“ (GT 38). Und in einem Gespräch mit dem Direktor der Bank beschreibt er seine

¹⁶⁰ Hong, Kil-pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen ‚Geschwister Tanner‘, ‚Der Gehülfe‘ und ‚Jakob von Gunten‘*, Königshausen u. Neumann, 2002, S. 144 „Also wiederholt Walser fast buchstäblich den Anfang, und es geht hierbei nicht bloß um die ‚zufällige‘ Wiederholung des Anfangs des ersten Romans im zweiten Roman. Im Laufe der Lektüre wird man den Verdacht nicht los, dass sich alles wiederholt, d.h. der zweite Roman eine Wiederholung des ersten ist, obwohl er vom Inhalt her etwas ganz anderes zu erzählen scheint.“ Laut Hong wird dies in den folgenden Studien deutlich. „Vgl. D. Rodewald: *Robert Walsers Prosa, Versuch einer Strukturanalyse*. Bad Homburg 1970, S. 86, N. Naguib und D. Grenz sprechen auch von der ‚Erweiterung‘ einer Episode des Protagonisten vom ersten Roman. Vgl. N. Naguib: *Robert Walser, Entwurf einer Bewusstseinsstruktur*. München, 1970, S. 35, D. Grenz: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München 1974, S. 159“.

¹⁶¹ Vgl. Walser, Robert: *Geschwister Tanner*, in: SW, Bd. 9, S. 7ff.

¹⁶² Vgl., ebd., S. 20.

¹⁶³ Vgl., ebd., S. 34 f.

¹⁶⁴ Vgl., ebd., S. 268 ff.

¹⁶⁵ Vgl. Krebs, Gerad: *Die Natur im Werk Robert Walsers: eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki 1991, S. 169. Im Gegensatz zur Perspektive dieser Studie interpretiert Krebs das Verschwinden des Zeitgefühls der Walserfiguren als Ergebnis eines spontanen, subjektiven Zeitempfindens, das aus dem Eintauchen in die Gegenwart resultiert.

Zeit in der Bank wie folgt: „an die Zeit der nutzlos dahingelebten Tage, an die Nachmittage voll wütender Befreiungsversuche, an die Abende der schönen, aber zwecklosen Sehnsucht“ (GT 44).

Im Gegensatz dazu nehmen die Protagonisten Natur und Geschichte außerhalb ihres Arbeitsumfeldes wahr. Dies zeigt sich in den Beschreibungen des Protagonisten Simon, wie er die Natur und die Geschichte im Wandel der Zeit und der Jahreszeiten empfunden hat, bevor er eine Arbeit hatte. Während Simon in der Großstadt als Diener arbeitet, erinnert er sich zum Beispiel daran, wie er früher in seiner Heimatstadt lebte und durch die Natur wanderte.

Simon kam es ganz wunderbar vor, in dieser stillen Küche, mitten in einer großen Stadt, zu handwerken. Wer hätte das je gedacht. Nein, der Mensch kam doch nie dazu, sich eine Zukunft zu malen. Er, der früher frei über die Bergweiden streifte, wie ein Jäger unter dem offenen Himmel schlief und die Luft zu eng fand, wenn er Ausblicke genoß, die die vor ihm liegende Erde auseinanderbreiteten und dehnten, der die Sonne heißer, den Wind stürmischer, die Nacht dunkler und die Kälte grimmiger wünschte, wenn er draußen, zu jeder Jahreszeit und bei jeder Witterung, suchend, händereibend und atempustend herumliefe, er steckte jetzt in einer kleinen Küche und trocknete einen tropfenden Teller warm ab. (GT 201)

Bisher hat Simon sich nie ein losgelöstes Leben ohne Natur und Geschichte vorgestellt. Vielmehr hat er die Dynamik der Natur in der Vergangenheit stärker gespürt. Jetzt arbeitet er als Diener und verrichtet unproduktive Arbeit ohne Dynamik. Die Diskussion über unproduktive Arbeit in Bezug auf Natur und Geschichte wird in *Der Gehülfe* deutlicher.

Der Gehülfe

Die Villa Abendstern, in der sich der größte Teil der Handlung des Romans *Der Gehülfe* abspielt, ist sowohl Toblers Wohnort als auch der Arbeitsplatz von Joseph, der als Toblers Assistent angestellt ist. Ähnlich wie in *Geschwister Tanner* wird der Protagonist in *Der Gehülfe* so dargestellt, dass er die Natur und die Geschichte an seinem Arbeitsplatz nicht wahrnimmt. Als Joseph beispielsweise am ersten Tag beim Abendstern ankommt, wird ihm das Bureau gezeigt, in dem er arbeiten wird. Dieses Bureau wird auf den ersten Blick wie folgt als naturverbunden beschrieben: „Aus dem Bureaufenster kann man den See und die andere Seite des Seeufers sehen. Jedoch regnet es an diesem Tag draußen, sodass alles, was man aus dem Fenster sehen kann, sehr verschwommen ist“.¹⁶⁶ Das bedeutet, dass der

¹⁶⁶ Vgl. Walser, Robert: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10, S. 10.

Arbeitsraum im Abendstern von Joseph als ein Raum beschrieben wird, in dem die Natur von Anfang an nicht so genau und konkret spürbar und erfahrbar ist. Bemerkenswert ist hier, dass das Bureau im Abendstern gleich zu Beginn des Romans an als ein von der Natur abgeschnittener Raum, also als ein naturferner Raum, beschrieben wird, während der Außenraum des Bureaus als ein Ort voller Natur dargestellt wird. Beispielsweise wird das Gartenhaus¹⁶⁷ vom Abendstern als ein gemütlicher Ort dargestellt, an dem an einem schönen Nachmittag bei einer Tasse Kaffee die Natur zu genießen ist.

Darüber hinaus wird der Außenbereich vom Abendstern als ein schöner Ort zum Spaziergehen beschrieben, da er von Natur wie Hügeln und Seen umgeben ist. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Zugang zur Natur im Abendstern nur für Joseph doppelt und trügerisch verschlossen ist.

Nicht nur die Abwesenheit der Natur, sondern auch die Abwesenheit der Zeit und die Geschichtslosigkeit, die mit der Veränderung der Natur einhergehen, erscheinen im Abendstern ambivalent. Wie in Walsers anderen Romanen werden auch in *Der Gehülfe* in den meisten Abschnitten die Jahreszeiten beschrieben. Dennoch kann Joseph den Veränderungsprozess der Natur nicht wahrnehmen, sondern nur die sich statisch entwickelnde Natur entdecken. Joseph kann das Vergehen der Zeit nicht spüren, er kann später das Ergebnis des Zeitablaufs nur verzögert wahrnehmen. Die Wahrnehmbarkeit des Zeitablaufs und des Geschichtsverlaufs ist für Joseph auf diese Weise sowohl begrifflich als auch ideologisch blockiert. Dies wird im folgenden Zitat konkretisiert:

Die Zeit machte einen unsichtbaren Schritt vorwärts... Es fing an zu herabsteln... Ja, aus dem Sommerland war ein Herbstland geworden. (DG 160-162)

Toblers Erfindungen sind Metaphern für die Abwesenheit von Zeit und Geschichte im Abendstern. Seine Erfindungen zeigen, dass er ein anachronistischer Mensch ist, der nicht in der Lage ist, den Lauf und den Wandel der Zeit richtig zu erfassen. Während die Jahreszeiten wechseln und die Zeit vergeht, kommt Toblers Geschäft nicht voran.¹⁶⁸ Die Reklame-Uhr, in deren Erfindung er viel Zeit investiert, erweist sich nicht nur als technisch minderwertig im Vergleich zu den bereits entwickelten und gebräuchlichen Uhren, sondern bringt Tobler auch

¹⁶⁷ Vgl., ebd., S. 19.

¹⁶⁸ Vgl., ebd., S. 162.

in finanzielle Schwierigkeiten.¹⁶⁹ Hinzu kommt, dass seine andere Erfindung, der Krankenstuhl, unbequem und schwer ist, was zu Unzufriedenheit bei den Benutzern führt.¹⁷⁰

Während Joseph Tobler bei dessen Erfindungen assistiert, wird er unweigerlich von dessen Anachronismus und Selbstwidersprüchlichkeit beeinflusst. Dies hat zur Folge, dass er sich von der gegenwärtigen Geschichte und Zeit entfremdet. Diese entfremdete Wahrnehmung von Zeit und Geschichte zieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Roman. Darauf wird im folgenden Zitat angespielt. Dieses zeigt, dass es trotz des Vergehens der Zeit keine Garantie dafür gibt, dass sich die Geschichte, nämlich die Welt, entsprechend entwickelt.

Und die Welt, verändert sie sich? Nein. Das Winterbild kann sich über die Sommerwelt werfen, aus dem Winter kann Frühling werden, aber das Gesicht der Erde ist dasselbe geblieben. Es legt Masken an und ab, es runzelt und lichtet die große, schöne Stirne, es lächelt oder es zürnt, aber bleibt immer dasselbe. Es liebt die Schminke, es färbt sich bald bunter, bald matt, bald ist es glühend und bald blaß, es ist nie ganz dasselbe, es verändert sich immer ein wenig und bleibt doch immer lebendig und ruhelos gleich. (DG 198)

Unter Bezugnahme auf die obige Diskussion der Ambivalenz von Natur innerhalb und außerhalb des Abendsterns und des verzerrten Geschichts- und Naturbildes lassen sich die Merkmale des Arbeitsplatzes als zweite Natur wie folgt ableiten. Der Arbeitsplatz als zweite Natur ist in diesem Roman sowohl ein Raum der Selbsterhaltung, den die menschliche Vernunft durch die Geschichte geschaffen hat, als auch ein Raum, in dem die Geschichte, die als Natur erscheint, den Menschen beherrscht. In diesem Zusammenhang ist der Abendstern einerseits ein Arbeitsraum, der es Joseph ermöglicht, einen Lohn für seine Selbsterhaltung zu verdienen – Tobler schuldet jedoch Joseph seinen Lohn. Mit anderen Worten: Joseph ist „ein Lohnarbeiter ohne Lohn“¹⁷¹. Andererseits handelt es sich aber auch um einen Raum, den Joseph für seine Selbsterhaltung freiwillig betritt und wieder unter Kontrolle hat. Der Abendstern ist also ein Ort, an dem Joseph eine doppelte Herrschaft erfährt.

Die bisherige durchgeführte Analyse von Natur und Geschichte im Arbeitsumfeld von *Geschwister Tanner* und *Der Gehülfe* lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: In diesen

¹⁶⁹ Vgl. Rüschi, Lukas: *Ironie und Herrschaft – Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Forum Academicum in der Verlagsgruppe, Athenäum, Hain, Hanstein, 1983, S. 95.

¹⁷⁰ Vgl. Walser, Robert: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10, S. 222.

¹⁷¹ Rüschi, Lukas: *Ironie und Herrschaft – Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Forum Academicum in der Verlagsgruppe, Athenäum, Hain, Hanstein, 1983, S. 116.

Werken werden die Protagonisten so dargestellt, als seien sie am Arbeitsplatz von der Wahrnehmung der Natur und der Geschichte abgeschnitten. Da die Protagonisten dieser Romane nicht in der Lage sind, Natur und Geschichte zu empfinden, sind sie nicht nur gezwungen, unproduktive Arbeit zu wiederholen, sondern auch einer doppelten Herrschaft unterworfen. Der Grund dafür, dass die Protagonisten nicht in der Lage sind, die Natur und die Geschichte sowie den Lauf der Zeit zu spüren, liegt darin, dass der Arbeitsplatz ein verzerrtes Abbild der Gesellschaft ist, in der die Natur und Geschichte durch die verschränkende Vermittlung als zweite Natur erschienen sind. Diese Beherrschung, die das Arbeitsumfeld von *Der Gehülfe* und *Geschwister Tanner* über die Protagonisten ausübt, also die äußere Beherrschung der zweiten Natur, erweitert sich auf die innere und geistige Beherrschung. Dies kommt in der Trilogie durch die Schilderung der Körperbeherrschung und der Körperkontrolle zum Ausdruck.

Körperbeherrschung

Das Motiv der Körperbeherrschung, das in *Der Gehülfe* und in *Geschwister Tanner* vorkommt, wird mehr oder weniger im Zusammenhang mit dem Schreibtisch geschildert. Durch die Betrachtung der Handlung rund um dieses Schreibtischmotiv kann das Motiv der Körperbeherrschung der Figur bei der Arbeit klar verstanden werden. In den Romanen wird der Schreibtisch sehr klein dargestellt, sodass er für den menschlichen Gebrauch ungeeignet erscheint.

Zunächst befindet sich Josephs Arbeitsplatz, das technische Bureau, in *Der Gehülfe* im Untergeschoss mit einer Tür zum Garten,¹⁷² sodass immer der Weg vom Erdgeschoss nach unten notwendig ist, um ins Bureau zu gelangen. Die Treppe, die in den Keller führt, wie Joseph an seinem ersten Tag in Toblers Abendstern beschreibt, scheint auf den ersten Blick eher für Hühner als für Menschen gemacht zu sein.¹⁷³ Auch die Stühle und Schreibtische im Bureau, die durch die Treppe herunterkamen, sind so eng, als ob sie nicht zum Arbeiten gedacht wären.¹⁷⁴ Kurz gesagt, Josephs Arbeitsplatz wird als ein Raum beschrieben, der von

¹⁷² Vgl. Walser, Robert: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10, S. 90.

¹⁷³ Vgl., ebd., S. 7.

¹⁷⁴ Vgl., ebd., S. 10.

vornherein nicht der wesentlichen Natur der Menschen entspricht, also kein Raum für den Menschen ist.¹⁷⁵

Auch der Pult in der Buchhandlung, an dem Simon in *Geschwister Tanner* arbeitete, wird als sehr eng und unbequem beschrieben.¹⁷⁶ Weiterhin sitzen auch die Arbeiter, die Simon bei der Arbeit trifft, den ganzen Tag mit Körperbeherrschung an ihren Schreibtischen. Der Büroangestellte und die Bankangestellte zum Beispiel müssen während der Arbeitszeit an diesem unbequemen Schreibtisch hocken.¹⁷⁷ Je mehr der Akt der Arbeit zu einer bestimmten Zeit wiederholt wird, desto mehr werden die Arbeiter in den Romanen allmählich von anderen Empfindungen als der Arbeit während dieser Zeit abgeschnitten. Ein Beispiel dafür ist die Bankangestellte in *Geschwister Tanner*: Sie denken während der Arbeitszeit nicht freiwillig oder subjektiv an die Zeit: „wenn die Glocke zwölf schlug, zum Essen, kamen um zwei Uhr wieder, arbeiteten vier Stunden, gingen fort, schliefen, erwachten, standen zum Frühstück auf, gingen wieder, wie am gestrigen Tag, ins Gebäude, nahmen die Arbeit wieder auf [...]“ (GT 36). Die Verinnerlichung und Internalisierung von Gehorsam und Unterwerfung durch diese repetitive Arbeit werden von Simon ironisch wie folgt ausgedrückt:

Sie, Herr Direktor, verschanzen sich hier, Sie sind nie sichtbar, man weiß nicht, wessen Befehlen man gehorcht, man gehorcht gar nicht, sondern stumpft nur seinen eigenen schwachen Angewohnungen nach, die das Richtige treffen. Welch eine Falle für junge, zur Bequemlichkeit und Trägheit neigende junge Leute. Hier wird nichts verlangt von all den Kräften, die möglicherweise den jungen Mannesgeist beseelen, nichts erforderlich gemacht, was einen Mann und Menschen auszeichnen könnte. (GT 43)

Es sei darauf hingewiesen, dass es sich bei den oben beschriebenen Jobs der Protagonisten in *Geschwister Tanner* und *Der Gehülfe* nicht um Jobs handelt, die eine Karriere durch Arbeit zulassen, in denen es möglich ist, sich im Verhältnis zu seiner Zeit weiterzuentwickeln. Vielmehr handelt es sich um prekäre Jobs, d.h. um Jobs, für die keine Qualifikationen erforderlich sind. Da Arbeit in der kapitalistischen Gesellschaft, die den historischen und sozialen Hintergrund des Romans bildet, für die Selbsterhaltung unerlässlich ist, werden die Protagonisten in eine Situation versetzt, in der sie keine andere Wahl haben, als weiterzuarbeiten. Simons Einstellung veranschaulicht dies. Er ist in diesem Roman

¹⁷⁵ Vgl. Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wilhelm Braumüller Wien 1980, S. 120.

¹⁷⁶ Vgl. Walser, Robert: *Geschwister Tanner*, in: SW, Bd. 9, S. 16.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 276.

ständig auf der Suche nach einer neuen Arbeitsstelle und kündigt kurz nach Arbeitsbeginn. Warum also wiederholt er dieses Verhalten? Die Antwort findet sich in dem Gespräch, das er mit dem Bankdirektor führt, als er kündigt. Als Grund für seine Kündigung nennt er die langsamen und veralteten Systeme am Arbeitsplatz. Seiner Meinung nach helfen diese den Menschen nicht weiter.

Weder Mut noch Geist, weder Treue noch Fleiß, weder Schaffenslust noch Begierde nach Anstrengungen können einem hier helfen, sich vorwärtszubringen : ja, es ist sogar verpönt, Kraft und Fülle zu zeigen. Natürlich, es muß ja verpönt sein, bei diesem langsamen, trägen, trocknen, erbärmlichen Arbeitssystem. Leben Sie wohl, mein Herr, ich gehe, um mich gesund zu arbeiten, wäre es auch, um Erde zu schaufeln oder etliche Säcke Kohlen auf meinem Rücken zu schleppen. Ich liebe jedwelche Arbeit, nur solche nicht, bei deren Ausübung nicht sämtliche verfügbare Kräfte angespannt werden. (GT 43-44)

Wie bereits kurz erwähnt, ist der Grund für die Arbeit des Lohnarbeiters der Lohn, der der Preis für die Arbeit ist. Joseph erhält jedoch keinen Lohn für seine Arbeit, sondern wird mit dem versorgt, was für die unmittelbare Reproduktion der Arbeit notwendig ist.¹⁷⁸ In dieser Hinsicht kann gesagt werden, dass Josephs Fortführung seiner Arbeit als Lohnarbeiter ohne Lohn eine Haltung ist, die keine Erwartung auf Fortschritt und Entwicklung hat. Vor diesem Hintergrund kann die Arbeit Josephs als Arbeit ohne Lohn, als Arbeit ohne Tauschwert bezeichnet werden. Trotz dieser ungünstigen Arbeitsbedingungen kann Joseph nicht umhin, weiterzuarbeiten, was mit folgendem Zitat aus der Dialektik der Aufklärung erklärt werden kann. „Unter den gegebenen Verhältnissen bedeutet das Ausgenommensein von Arbeit, nicht bloß bei Arbeitslosen sondern selbst am sozialen Gegenpol, auch Verstümmelung. Die Oberen erfahren das Dasein, mit dem sie nicht mehr umzugehen brauchen, nur noch als Substrat und erstarren ganz zum kommandierenden Selbst.“¹⁷⁹ Das Scheitern der Arbeit des Menschen in der sekundären Natur entspricht also dem Scheitern der Selbsterhaltung in der Auseinandersetzung mit der ersten Natur. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass Joseph seinen ausstehenden Lohn erst kurz vor seiner Abreise vom Abendstern einfordert.¹⁸⁰ „Der Gehülfe sagte mir einer endgültig verletzenden Ruhe: ‚Zahlen

¹⁷⁸ Vgl. Rüscher, Lukas: *Ironie und Herrschaft – Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Forum Academicum in der Verlagsgruppe, Athenäum, Hain, Hanstein, 1983, S. 124 „Als Gegenwert seiner Arbeit erhält er das, was er unmittelbar zur Reproduktion seiner Arbeitskraft braucht: Essen, Kleider und Unterkunft. Die Leistungen sind in keiner Weise fixiert, sondern entspringen Toblers Laune“.

¹⁷⁹ Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 15.

¹⁸⁰ Vgl. Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien: Wilhelm Braumüller 1980, S. 120.

Sie mir den Rest des versprochenen Lohnes aus.‘ Er wusste kaum, was er sagte, er hatte nur das bestimmte Schluss-Bewusstsein. Es wäre ihm unmöglich gewesen, die Feder in die Hand zu nehmen, so stark erzitterte er, deshalb sagte er unwillkürlich dasjenige, was die stärkste Möglichkeit darbot, zu Ende mit all diesen Dingen zu gelangen.“ (DG 291-292)

Bemerkenswert an der obigen Analyse ist, dass die Protagonisten Walsers im Gegensatz zu dem von Odysseus repräsentierten Menschen, der in der ersten Natur aktiv gegen die Naturbeherrschung reagiert, in der zweiten Natur nicht direkt mit einer Gesellschaft konfrontiert sind, die interne/innere Unterdrückung durch die externe/äußere Unterdrückung manipuliert. Sie stehen nicht mehr einer Gesellschaft gegenüber, in der die von der menschlichen Vernunft gesteuerte Geschichte wieder als zweite Natur erscheint. Der erste Grund liegt darin, dass die zweite Natur nicht rücksichtslos im Sinne von Herrschaft kontrolliert werden kann, weil sie auch Lebensraum der menschlichen Selbsterhaltung ist. In der kapitalistischen Arbeitswelt, die zur zweiten Natur geworden ist, ist Arbeit unmittelbar mit Selbsterhaltung verbunden. Aus diesem Grund können die Protagonisten nicht sofort versuchen, die zweite Natur aufzulösen. Der zweite Grund ist die empirische Erkenntnis, dass ein Nebeneffekt der zweiten Natur bereits im Prozess der Beherrschung der ersten Natur induziert wurde. Die Protagonisten erkennen also, dass es einer neuen Methode bedarf und nicht der selbstwidersprüchlichen Methode, eine Herrschaftssituation mit einer Herrschaftsmethode zu konfrontieren.

In einer solchen Situation wählen Walsers Protagonisten zunächst einen alternativen dritten Weg als primäre Antwort auf die Naturbeherrschung, anstatt aus der bestehenden Gesellschaft auszubrechen oder sich mit der Herrschaftssituation auseinanderzusetzen. Dies verweist auf die Methode der Ironie durch bestimmte Negation¹⁸¹ im Sinne Adornos. Die bestimmte Negation ist eine Möglichkeit, die nichtidentischen Momente in einer

¹⁸¹ In einer Auseinandersetzung mit der Hegel'schen Philosophie übernimmt Adorno Hegels Begriff der bestimmten Negation als den zentralen Grund seiner eigenen Dialektik. Eine bestimmte Negation ist im Sinne Adornos keine allgemeine oder abstrakte Negation, sondern eine Negation mit einem eigenen Inhalt. Nach Menke ist die bestimmte Negation „in der immanenten Negativität des Negierten selbst.“ Vgl. Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp 1991, S. 44. Nachfolgend findet sich eine kurze Einsicht von Adorno über die bestimmte Negation in Bezug auf Hegel. „[...] dass darin die Anweisung steckt zu dem, was bei Hegel bestimmte Negation heißt. Mit anderen Worten: Diese Art von Negativität konkretisiert sich dadurch, geht dadurch über die bloße Standpunktphilosophie hinaus, dass sie immanente Kritik übt, indem sie die Begriffe mit ihren Gegenständen und umgekehrt die Gegenstände mit ihren Begriffen konfrontiert.“ Adorno, Theodor W.: *Die Vorlesung über Negative Dialektik*. Fragmente zur Vorlesung 1965/66, Suhrkamp, 2003, S. 44.

gegenwärtigen Gesellschaft aufzudecken. Und Ironie ist eine Art, sich der Situation anzupassen, ohne sie zu verinnerlichen oder zu verdrängen. In diesem Sinn kann die Ironie mit der bestimmten Negation den Protagonisten das Potenzial geben, sich von der Situation zu distanzieren. Die Ironie der Protagonisten in der zweiten Natur zeigt sich darin, dass sie oberflächlich betrachtet mit ihrer Situation zufrieden zu sein scheinen, obwohl sie es in Wirklichkeit nicht sind. Simon zum Beispiel, der als Diener in der Küche arbeitet, erinnert sich plötzlich an das Leben in der Natur und sagt ironisch Folgendes über das Glück eines von der Natur isolierten Lebens.

Er war froh. ‚Ich bin froh, so gehemmt, so eingesteckt, so eingeengt zu sein‘, sagte er zu sich, ‚was will der Mensch nur immer die Weite haben, und dazu doch Sehnsucht, die doch so was Beengendes ist! Hier bin ich eng eingeklemmt zwischen vier Küchenwände, aber mein Herz ist weit und erfüllt von der Lust an meiner bescheidenen Pflicht.‘ (GT 201)

Dieses ironische Verhalten der Protagonisten in Walsers Romanen ist jedoch nur eine vorübergehende und unmittelbare Gegenmaßnahme, um einen objektiven Blick auf die Situation zu bewahren, ohne in sie einzutauchen. So bleibt Walsers Figuren auch nach solchen ironischen Maßnahmen nichts anderes übrig, als die Merkmale der Ausbeutung der zweiten Natur wieder wahrzunehmen, sie ironisch zu karikieren und damit im Kreislauf des Versuchs der Selbsterhaltung zu bleiben. Denn die zweite Natur, die den Menschen instrumentalisiert und verdinglicht, verwirklicht weiterhin die innere Herrschaft und erweitert so die verwaltete Gesellschaft.

An dieser Stelle soll erneut die Frage gestellt werden, wie und warum Walsers Protagonisten versuchen, die zweite Natur in dieser verwalteten Gesellschaft anders als bisher aufzulösen. Diese Frage lässt sich, bezogen auf Adornos Aussage, dass das Ziel der Naturgeschichte die Auflösung der zweiten Natur sei, wie folgt erweitern. Wie kann die Kette der verschränkenden Vermittlungen, die sich aus dem wechselseitigen Herrschaftsverhältnis von Natur und Geschichte ergeben, durchbrochen werden? Auf welche Weise werden die Absichten und Handlungen der Hauptfiguren Walsers, den Kreislauf der Verschränkung von Natur und Geschichte zu durchbrechen, im Roman offenbart und festgehalten? Zur Beantwortung dieser Fragen wird im nachstehenden Abschnitt das Motiv des Spaziergangs zwischen Natur und Geschichte der Hauptfiguren Walsers untersucht. Dabei wird auf Adornos Begriff der Vergänglichkeit als wichtiges Konzept zurückgegriffen. Im nächsten

Abschnitt wird behandelt, wie Walsers Protagonisten versuchen, die verschränkte Vermittlung von Natur und Geschichte in eine konstellative Vermittlung von Naturgeschichte umzuwandeln und zu überführen, indem sie beide im Punkt der Vergänglichkeit zusammenführen.

3.3 Naturerfassung als Vergänglichkeit

Im Abschnitt 3.2 wurde festgestellt, wie die zweite Natur, die ein Konzept für die verschränkte Vermittlung zwischen Natur und Geschichte ist, in Walsers Trilogie verkörpert wird. Es wurde außerdem eruiert, wie sich die ironischen Verhaltensweisen und Bemerkungen offenbaren, die die unmittelbare und oberflächliche Reaktion der Hauptfiguren auf diese Vermittlung sind. Die vorangegangene Analyse deutet darauf hin, dass die unmittelbare Reaktion der Romanfiguren auf eine zweite Natur, die eng mit den gesellschaftlichen Verhältnissen verwoben ist und daher in der Welt des Protagonisten als erste Natur erscheint, möglicherweise keine Lösung des zugrunde liegenden Problems der Verschränkung von Natur und Geschichte darstellt. Die Reaktionen und Einstellungen der Protagonisten können als Versuch einer immanenten Kritik im Sinne Adornos gelesen werden, indem sie die Verschränkung in der zweiten Natur um der Selbsterhaltung willen teilweise akzeptieren. Der Grund liegt darin, dass die zweite Natur, wie oben schon ausgeführt, einerseits ein Ort der Beherrschung und Ausbeutung ist, aber zugleich ein Ort des Lebens für die Menschen.

Andererseits haben die Menschen im Prozess der Naturbeherrschung bereits die Erfahrung gemacht, dass Herrschaftskritik durch Versuch und Irrtum zu einer anderen Herrschaft führt. Angesichts dieser Situation müssen Walsers Protagonisten eine neue negative Methode erfinden, nicht durch die bestehende Herrschaft, um die zweite Natur aufzulösen und Natur und Geschichte auf den Weg der Versöhnung zu führen.

An dieser Stelle ist es notwendig, den Ansatz zur Auflösung der zweiten Natur in dieser Trilogie von einem grundlegenden und negativeren Standpunkt aus zu untersuchen. Dies soll im Rahmen eines naturgeschichtlichen Denkens geschehen, das die konventionelle Vermittlung von Natur und Geschichte auflöst und beide in einem Zusammenhang denkt.

Denn die zweite Natur ist eigentlich der Beweis für die verschränkte Vermittlung von Natur und Geschichte, und diese Vermittlung kann nur durch ein Denken korrigiert werden, das Natur und Geschichte als Konstellationsvermittlung auffasst, also durch ein naturgeschichtliches Denken. Vor diesem theoretischen Hintergrund widmet sich dieser Abschnitt der Analyse des Spaziergangmotivs, das in der Wals erforschung eine wichtige Rolle spielt, um den Ansatz der naturgeschichtlichen Versöhnung zu erfassen.

Um das Moment der Versöhnung durch das Spaziergangmotiv anschaulich analysieren zu können, wird das Schwimmmotiv als vergleichendes Analyseziel herangezogen. Der erste Grund für die Wahl des Schwimmmotivs liegt darin, dass dem Schwimm- und Spaziergangmotiv in Walsers Werken gemeinsam ist, dass sie den Menschen, der die Geschichte mit seiner Vernunft entwickelt hat, in direkter Konfrontation und Auseinandersetzung mit der Natur bzw. im direkten Eintreten in die Natur darstellen. Ein weiterer Grund für die Wahl ist, dass sich das Spaziergangmotiv dadurch vom Schwimmmotiv unterscheidet, dass es mehr oder weniger unabhängig und frei von der Gefahr der gegenseitigen Beherrschung und Beeinflussung nach der Konfrontation und Auseinandersetzung zwischen Natur und Geschichte ist. Mit anderen Worten: Im Vergleich zum Schwimmen bietet der Spaziergang einen Blickpunkt, in dem Natur und Geschichte im selben Kontext reflektiert werden können, ohne das Wesen des jeweils anderen zu beeinträchtigen. Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich das Denken über Natur und Geschichte in Walsers Werken in den Motiven des Schwimmens und des Spaziergangs manifestiert und wie sich dieses Denken zu Adornos naturgeschichtlicher Auffassung verhält, wonach Natur und Geschichte in der Vergänglichkeit konvergieren.¹⁸²

Vor der detaillierten Analyse der Vergänglichkeit in Walsers Werken soll zusammengefasst werden, wie Adorno den Begriff der Vergänglichkeit im Rahmen der Naturgeschichte entwickelt. Bekanntlich hat Adorno den Begriff der Naturgeschichte in seinem Aufsatz *Die Idee der Naturgeschichte* in Anlehnung an die Theorien von Benjamin und Lukács verstärkt. Insbesondere konkretisiert Adorno im Sinne Benjamins den Begriff der

¹⁸² Vgl. Nho, Myung-Woo: *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Tectum Verlag, 2001. S. 51

zweiten Natur, den Lukács in *Die Theorie des Romans* vertritt.¹⁸³ Benjamin kritisiert Lukács dafür, dass er die zweite Natur als „unendliche Ferne“¹⁸⁴ diagnostiziert. Dabei hat Benjamin die zweite Natur „aus der unendlichen Ferne in die unendliche Nähe geholt und zum Gegenstand der philosophischen Interpretation gemacht.“¹⁸⁵ Hier geht Benjamin noch einen Schritt weiter und versucht, das Verhältnis von Natur und Geschichte aus geschichtsphilosophischer Perspektive neu zu definieren. Benjamin schreibt: „Auf dem Antlitz der Natur steht ‚Geschichte‘ in der Zeichenschrift der Vergängnis.“¹⁸⁶ Auf diese Weise entwickelt Adorno seinen Begriff der Vergänglichkeit unter Rückgriff auf Benjamins Überlegungen zum Verhältnis von Natur und Geschichte in *Der Ursprung der deutschen Tragödie*.¹⁸⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Adorno die theoretischen Grundlagen seiner naturgeschichtlichen Konzeption durch die kritische Rezeption von Lukács' und Benjamins Konzeption der zweiten Natur und des geschichtsphilosophischen Denkens schafft. Außerdem vertritt er die Auffassung, dass das Verhältnis von Natur und Geschichte unter dem Gesichtspunkt der Vergänglichkeit konvergiert, indem er Benjamins Begriff der Vergänglichkeit mit diesem Begriff der Naturgeschichte verbindet. Darüber hinaus nähert er sich der Schlussfolgerung, dass die Konvergenz der beiden zur Auflösung der zweiten Natur durch die Versöhnung von Natur und Geschichte führen wird.¹⁸⁸

Die Grundlage für Adornos Auffassung von Vergänglichkeit als Schlüsselwort, um die zweite Natur zu entschlüsseln, ist, dass Vergänglichkeit ein gemeinsamer Nenner ist, in dem Natur und Geschichte dialektisch vermittelt sind. Dieser gemeinsame Nenner verweist darauf, dass die Natur nicht jenseits der Geschichte steht, so wie die Geschichte nicht außerhalb der

¹⁸³ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Die Vorlesung über Negative Dialektik*. Fragmente zur Vorlesung 1965/66, Suhrkamp, 2003, S. 355 „Das einfachste, um eine Vorstellung zu geben dieser Art von geschichtlicher Konzeption der Natur, ist, wenn ich die Quellen angebe, in denen dieser Begriff von Naturgeschichte entspringt. Ich berufe mich auf die Arbeiten von Georg Lukacs und Walter Benjamin“.

¹⁸⁴ Ebd., S. 357.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS1-1, Suhrkamp, 1974, S. 353.

¹⁸⁷ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 353.

¹⁸⁸ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 357-358.

Natur liegt. Der Begriff der Vergänglichkeit expliziert, dass Natur und Geschichte in einem Zusammenhang gedacht werden können, also Naturgeschichte.

Besonders bemerkenswert ist dabei, dass es sich bei der Vergänglichkeit im Sinne Adornos nicht um eine retrospektive Betrachtung des Vergangenen oder der Vergangenheit handelt, sondern um eine Reflexion über den Prozess des Vergehens. Die Fokussierung auf die Vergangenheit ist ein Akt der Aufmerksamkeit für die Zeitlichkeit der Vergangenheit, aber die Fokussierung auf den Prozess der Vergänglichkeit zielt darauf ab, kontinuierlich mit der Vergangenheit zusammenzudenken und dabei den Blick der Situation auf die Gegenwart zu richten. Auf diese Weise liefert der Begriff der Vergänglichkeit eine theoretische Prämisse für die Kreuzkonvergenz von Natur und Geschichte in der Gegenwart. Die theoretische Verwendung des Begriffs der Vergänglichkeit findet sich später auch in Adornos literarischer und musikalischer Analyse wieder:¹⁸⁹ Er versucht nicht nur, den Begriff der Vergänglichkeit in Bezug auf die Zeitlichkeit der Musik zu denken, sondern erweitert ihn auch auf die literarische Analyse, um Prousts Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*¹⁹⁰ zu untersuchen.

Schwimmmotiv

Die Motive des Schwimmens bzw. des Ein- oder Untertauchens im Wasser zeigen in Walsers Werken unmittelbar die wechselseitige Konvergenz von der Geschichte und der Natur. Die bereits im vorigen Abschnitt analysierten Schwimmmotive in Walsers Prosa kommen in ähnlicher Weise auch in der Berliner Trilogie vor. In Walsers zuvor analysierter Prosa *Greifensee* äußert der Erzähler, als er Enten in einem See schwimmen sieht, den Wunsch, wie eine Ente zu schwimmen. Das heißt, das Schwimmmotiv in dieser Prosa offenbart den Wunsch des Erzählers, in die Natur einzutreten und in ihr frei zu sein. Das Schwimmmotiv in *Der Gehülfe* unterscheidet sich nicht wesentlich von seiner Bedeutung in der Prosa *Greifensee*.

¹⁸⁹ Vgl. Dierks, Sonja: *Adorno zu Kafka und Proust*, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch*. J.B. Metzler 2019, 2. Auflage, S. 254-264, hier S. 254 und S. 257.

¹⁹⁰ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Kleine Proust-Kommentare, Noten zur Literatur*, in: GS, Bd. 11, S. 203-215 INBS S. 203 und S. 214. Adorno erläutert, dass Prousts Werk „ein musikalischer Impuls (GS11 203)“ innewohnt. „Er bewährt sich am eindringlichsten in der Paradoxie, dass der große Vorwurf, die Rettung des Vergänglichen, durch die eigene Vergängnis, die Zeit hindurch gerät (GS11 203-204)“.

Er schwamm weit hinaus, es war ihm so wohl zumute. [...] Und mit den nackten empfindungsvollen Armen macht man Schnitte in dieses nasse, saubere, gütige Element. Jeder Stoß mit den Beinen bringt einen ein Stück vorwärts in diesem schönen, tiefen Nassen. [...] Den Kopf taucht man, um den Übermut in der Brust zu bewässern, auf kurze Zeit, den Atem und den Mund und die Augen zudrückend, hinab, um am ganzen Leib dieses Entzückende zu spüren. Schwimmend möchte man schreien, oder nur rufen, oder nur lachen, oder nur etwas sagen, und man tut's auch. (DG 32-33)

Das Baden in kaltem Wasser war ihm lieber als das Nachdenken über hohe Dinge. (DG 188)

Durch das Schwimmen entflieht die Hauptfigur Joseph in *Der Gehülfe* nicht nur für kurze Zeit seiner aktuellen schwierigen beruflichen Situation als Assistent und Angestellter, sondern genießt auch den Moment der Befreiung vom rationalen Denken, das in der Gesellschaft aufrechterhalten werden muss.¹⁹¹ Auf diese Weise wird das Schwimmmotiv als Möglichkeit der menschlichen Vernunft dargestellt, in direkten Kontakt mit der Natur zu treten.

An dieser Stelle gilt es, noch einmal an Adornos oben zitierte Analyse des Odysseus zu erinnern. Der Sturz ins Wasser ist für Odysseus gleichbedeutend mit der Versuchung, der Sirene zu erliegen, den Verstand zu verlieren und in die unaufgeklärte antike Geschichte zurückzukehren. Odysseus setzt also seine instrumentelle Vernunft und seine List ein, um sich vor der äußeren Natur zu schützen, und wird dadurch zu einem stärkeren rationalen Subjekt, dem die Heimkehr gelingt. Im Gegensatz dazu bedeutet die Handlung des Sprungs ins Wasser für Walsers Protagonisten nicht die Rückkehr als unwiderstehliche Natur wie bei Odysseus. Vielmehr wird das Eintauch- oder Schwimmmotiv in der Trilogie als Teil des Versuchs dargestellt, durch die menschliche Vernunft die vergessene erste Natur in der zweiten Natur wieder in Erinnerung zu rufen.

Walsers Schwimmmotiv hat jedoch in Bezug auf die folgenden Aspekte einige Einschränkungen, wenn es als ein Thema betrachtet wird, das den Menschen sowie die Geschichte und die Natur in einem gemeinsamen Zusammenhang sieht: Zwar kann das Schwimmmotiv bei Walser bis zu einem gewissen Grad als ein reflektierendes und subjektives Bemühen des Menschen als Geist gelesen werden, in die Natur einzudringen und sie zu durchdringen. Das Schwimmmotiv zeigt jedoch auch das Überbleibsel von Herrschaft in dem Sinne, dass der Mensch in das natürliche Gewässer eintaucht und am ganzen Körper

¹⁹¹ Vgl. Wünsch, Edith, *Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst: Simon Tanner – Joseph Marti – Jakob von Gunten. Vom Lachen zum Schweigen*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2018, S. 158. Wünsch sieht auch, dass Josefs Eintauchen und Untertauchen etwas mit Ruhe zu tun hat.

nass wird, was bedeutet, dass die Natur den Menschen überwältigt. Dieses Herrschaftsverhältnis birgt die Gefahr in sich, die Naturbeherrschung durch die menschliche Vernunft neu zu initiieren, indem die als Wasser repräsentierte Natur den Menschen beherrscht.

Spaziergangmotiv

Im Kontrast zum Schwimmmotiv eröffnet das Spaziergangmotiv die Möglichkeit, über Natur und Geschichte im selben Zusammenhang nachzudenken, indem beide Begriffe eine Konstellation bilden, die in gewisser Weise unabhängig von ihren Herrschaftsverhältnissen zueinander ist. Die Gründe, warum Walsers Spaziergangmotiv als Ansatz zu einer naturgeschichtlichen Versöhnung von Natur und Geschichte gelesen werden kann, lassen sich in Anlehnung an die vorangegangene Analyse wie folgt zusammenfassen: Zum einen lässt sich aus dem Spaziergangmotiv das Bild des rationalen Menschen extrahieren, der subjektiv in die Natur eindringt. Zum anderen lässt sich aus dem Spaziergangmotiv das Bild des Menschen destillieren, der seine Identität in der Natur bewahrt und verteidigt, anstatt in die Natur aufgenommen oder in sie eingetaucht zu werden.

Die menschliche Vernunft, die die Geschichte entwickelt hat, hat die Natur als statisch betrachtet, um ihre Herrschaft zu rechtfertigen. Der Spaziergang ermöglicht es dem Menschen jedoch, eine physische Distanz zur Natur zu gewährleisten und gleichzeitig mit Sicherheit in die Natur einzutreten. So angesehen befreit der Spaziergang den Menschen für eine Weile von der Beherrschung der Natur und ermöglicht es ihm dabei, die Dynamik der Natur wahrzunehmen. Aus diesem Grund bietet das Spaziergangmotiv eine methodologische Grundlage für eine subversive Kritik an der bestehenden Methode der Naturbeherrschung und liefert darüber hinaus einen Ausgangspunkt für das naturgeschichtliche Denken, indem Natur und Geschichte in demselben Zusammenhang zusammengeführt werden.

In diesem Abschnitt wird davon ausgegangen, dass das Spaziergangverhalten der Hauptfiguren in der Berliner Trilogie als eine Bewegung mit einem festen Ziel oder mit einem festen Rückkehrort zu verstehen ist. Ziel dieses Abschnitts ist es also, durch die Analyse des Spaziergangmotivs von Walsers Protagonisten, die sich ständig wieder zwischen Ausgangs- und Zielort bewegen, einen neuen Einblick in die Neubestimmung und Rekonstruktion des dichotomisierten Natur- und Geschichtsbegriffs seit der Neuzeit zu

geben. Darauf aufbauend wird Walsers Trilogie hier aus der Perspektive von Adornos negativer Dialektik untersucht und somit wird die naturgeschichtliche Bedeutung in der Trilogie nachgezeichnet.

An dieser Stelle ist eine kurze Skizze von Adornos negativer Dialektik und Bewegung des Begriffs erforderlich, um Walsers Spaziergangmotiv als Vergänglichkeit deutlicher zu analysieren, ein wichtiges Konzept in Adornos Naturgeschichte. Adorno entwickelt seine Dialektik in negativer Weise basierend auf der Hegel'schen Dialektik. Adornos Dialektik lässt sich im Rahmen des begriffsbezogenen Denkens wie folgt zusammenfassen.

Adorno ist folgender Ansicht: Was „[...] von der Dialektik eigentlich verlangt wird, das ist vielmehr, die Begriffe selbst derart zu verwenden, derart ihre Sache zu verfolgen, vor allem den Begriff mit dem von ihm Gemeinten so lange zu konfrontieren, bis sich zeigt, dass sich zwischen einem solchen Begriff und der von ihm gemeinten Sache gewisse Schwierigkeiten herstellen, die dann dazu nötigen, den Begriff mit dem Fortgang des Denkens in einer gewissen Weise zu verändern, ohne dass man dabei jedoch die Bestimmungen, die der Begriff ursprünglich gehabt hat, aufgeben dürfte“¹⁹² Durch dieses Verlangen, also durch die immanente Kritik des Begriffs, bestätigt die Dialektik nicht nur die Unzulänglichkeit des Begriffs selbst, sondern bringt auch die Widersprüchlichkeit zwischen Begriff und Sachverhalt zum Ausdruck.¹⁹³ Um diesen dialektischen Prozess adäquat zu beschreiben, entlehnt Adorno dem Konzept ‚Bewegung des Begriffs‘, den Hegel für einen der Grundbegriffe der Philosophie hält. Das Wesen der Begriffsbewegung ist nach Adorno die Tätigkeit der Vernunft, die „in Widersprüche verwickelt“ ist, „aber auch die Kraft hat, über diese Widersprüche hinauszugehen und sich selbst zu berichtigen“¹⁹⁴, also „die Unvermeidlichkeit der Widersprüche auf der einen Seite und das Weitertreibende der Widersprüche auf der anderen Seite.“¹⁹⁵

¹⁹² Adorno, Theodor W.: *Einführung in die Dialektik* (1958) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 2. S. 18.

¹⁹³ Vgl., ebd., S. 18 „Das Verlassen einer Definition durch das dialektische Denken ist nicht ein Willkürakt, der durch Spielereien mit verschiedenen Definitionen hervorgebracht wird, sondern soll – jedenfalls seiner Idee nach – eben jenes Moment der Nichtidentität, des Nichtaufgehens von Begriff und Sache dadurch ausdrücken, dass der Begriff in seiner ständigen Konfrontation mit der Sache, also in seiner immanenten Kritik, wie man das auch nennen kann, seiner eigenen Unzulänglichkeit überführt wird; und die Veränderung, die dabei der Begriff erfährt, ist zugleich, im Sinne der Hegelschen Philosophie jedenfalls, auch eine Veränderung der Sache selbst“.

¹⁹⁴ Ebd., S. 47-48.

¹⁹⁵ Ebd.

Die Protagonisten von Walsers Trilogie versuchen dialektisch zu denken, indem sie im Gehen die widersprüchlichen Situationen der Dichotomie von Natur und Geschichte nachzeichnen und gegenüberstellen. Damit fordern die Protagonisten eine Bewegung des Begriffs der „Verflüssigung der zunächst noch starren, festen Gedanken“¹⁹⁶ von Natur und Geschichte. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Walsers Spaziergangmotiv den Prozess darstellt, in dem die geschichtlichen und rationalen Menschen zwischen den als erste und zweite Natur dargestellten Räumen hin- und hergehen, wobei sie die Begriffe der Natur und der Geschichte bewegen. Diese Bewegung des Begriffs enthält nicht nur das doppelte Potenzial, sich in die Widersprüche zwischen Natur und Geschichte zu verstricken und ihnen zu entkommen, sondern liefert zugleich einen Gedankenbruch, der die Widersprüche zwischen dem doppelten Potenzial korrigieren kann.

In Walsers Trilogie werden die Spaziergänge der Hauptfiguren in zwei Arten unterteilt: Der eine ist ein Spaziergang von der Stadt in die Natur, also ein Spaziergang von der zweiten in die erste Natur. Der andere ist eine Bewegung zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Arbeitsplatzes in der Stadt, also ein Spaziergang in der zweiten Natur. Im Folgenden soll ausgehend von den bisherigen theoretischen Erkenntnissen gezeigt werden, dass beide Wandermotive eines gemeinsam haben: Es handelt sich um Bewegungen, die Natur und Geschichte kreuzen. Dabei wird es sich zeigen, dass die beiden Spaziergänge in Bezug auf die Betrachtung und Auflösung der Dichotomie von Natur und Geschichte im Wesentlichen im selben Horizont interpretiert werden können.

Unter den folgenden zwei Prämissen werden diese beiden Spaziergangsmotive der Berliner Trilogie analysiert: Erstens ist der Spaziergang von der Stadt zur Natur ein Versuch, sich an die innere Natur zu erinnern, die im Prozess der Naturbeherrschung in Vergessenheit geraten ist. Zweitens ist der Spaziergang durch die Straßen in der Stadt ein Versuch, die Trennung von Natur und Geschichte durch die Straße, die als Zwischenraum gilt, zu verspüren und beide in einem selben Zusammenhang zu betrachten.

¹⁹⁶ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)* in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 14, Fußnote 16.

Ein Spaziergang von der Stadt in die Natur

- Das Bemühen um Erinnerung an das, was durch die Naturbeherrschung in Vergessenheit geraten ist.

In vielen Wals erforschungen wurde der Spaziergang von der Stadt in die Natur hauptsächlich unter dem Aspekt der Ruhe und Erholung untersucht. Der Akt des Spaziergangs, also der Akt des temporären Verlassens der zweiten Natur und des körperlichen und geistigen Ausruhens und Erholens in der reinen Natur, ist aber nur eine vorübergehende und oberflächliche Methode der Versöhnung, genau wie die oben beschriebene Ironie. Diese Methode kann keine grundsätzliche Lösung für die zweite Natur sein, die durch den Prozess der Naturbeherrschung entstanden ist. Denn der Spaziergang von der Stadt in die Natur, um sich in der Natur zu entspannen und zu erholen, setzt voraus, dass die Protagonisten nach der Erholung in die repressive zweite Natur zurückkehren müssen. Werden Walsers Spaziergänge also nur als Methode der Erholung und Entspannung betrachtet, so besteht die Gefahr, eine wichtige subversive Deutung des Spaziergangsmotivs in Walsers Werken zu übersehen.

Erst wenn die in Walsers Trilogie beschriebenen Spaziergänge als ein Prozess der Wiedererinnerung der inneren Natur interpretiert werden, die die Protagonisten im Kampf gegen die äußere Natur zwangsläufig vergessen mussten, ist es möglich, auf das in der Trilogie enthaltene Moment der Versöhnung durch die wechselseitige Konvergenz von Geschichte und Natur zu stoßen.

Der Spaziergang des Protagonisten in *Geschwister Tanner*, Simon, zeigt den Prozess des Erfahrens und des Korrigierens des urzeitlichen und bedrohlichen Urbildes der Natur, bevor die Menschen von ihr getrennt wurden. Simon plant, nach Feierabend seinen Bruder Kaspar zu besuchen, indem er die ganze Nacht mithilfe einer „Landkarte“¹⁹⁷ durch die Berge und Wälder wandert (GT 105-106). Während des nächtlichen Waldspaziergangs verirrt sich Simon mehrmals. Außerdem schreit er einmal einen arbeitenden Schmied¹⁹⁸ an und fragt ihn nach dem Weg, ein anderes Mal schreit er, als er plötzlich eine Person aus dem Wald auftauchen sieht (GT 107-108). Er ist auch frustriert, weil er den richtigen Weg nicht findet,

¹⁹⁷ Landkarte kann hier als ein Symbol für die menschliche Beherrschung der Natur gelesen werden.

¹⁹⁸ Der Schmied kann hier als Motiv für einen rationalen Menschen gelesen werden, der ein Werkzeug benutzt. In diesem Zusammenhang kann auch die Landkarte, auf die sich Simon verlässt, als Metapher für die Vernunft gelesen werden.

egal wie lange er sucht. Auf der Suche nach einem neuen Berg- und Waldweg geht Simon immer wieder zurück und vorwärts. Durch diesen Prozess findet Simon schließlich einen neuen Weg und erreicht sein Ziel, das Haus von Kaspar.

So sehr er suchte, den rechten Weg fand er nicht. Da es ihn erbitterte, wählte er, ohne sich lange zu besinnen, die Hauptstraße. Eine Stunde mochte er gegangen sein, als ihm ein deutliches Gefühl sagte, daß er eine falsche Richtung eingeschlagen hatte, er kehrte wieder um, weinte beinahe vor Zorn und schlug seine Füße gegen die Straße, als hätten sie die Schuld getragen. Er kam wieder ins Dorf zurück: zwei Stunden versäumt: welche Schmach! Er fand auch sogleich den rechten Weg, nun, da er die Augen besser auftrat, lief fort, unter Bäumen, die ihr Laub fallen ließen, auf einem schmalen Seitenwege, der ganz mit raschelnden Blättern bedeckt war. Er gelangte in einen Wald, es war ein Bergwald, der schroff in die Höhe strebte, und da Simon keinen Weg mehr vor sich sah, ging er einfach gerade aus, suchte sich, immer höher steigend, durch das dichteste Tannengeäst seine Bahn, zerkratzte sich sein Gesicht, zerrieb seine Hände, aber es ging wenigstens hinauf, bis endlich der Wald aufhörte, durch den er sich stöhnend und fluchend hindurchgerungen, und eine freie Weide vor seinen Augen lag. Er ruhte einen Moment. (GT 108-109)

Die Hügel gingen anmutig und sanft in die Höhe, die Höhen lockten, alles war blau, von einem herrlichen, feurigen Blau durchzogen, auf Wagen führen ganze Gesellschaften von Leuten daher und endlich sah Simon ein kleines Häuschen am Weg, dahinter eine Stadt, und sein Bruder steckte den Kopf durch das Fenster des Hauses. Er war zur rechten Zeit angekommen, kaum eine Viertelstunde nach der vereinbarten. (GT 111)

In dieser wandernden Spaziergangroute von Simon gibt es einen Hinweis darauf, dass die Natur als eine Beziehung der Koexistenz mit dem vernünftigen Menschen verstanden wird und nicht als ein konventionelles Denken, das die Natur als ein Objekt der Beherrschung betrachtet. Deutlicher wird dies im folgenden Beispiel, das zeigt, dass Simon in diesem Spaziergang Natur und Geschichte in einem Kontext denkt und dabei ihre jeweiligen begrifflichen Definitionen beibehält.

Es ging wieder bergauf. Simon dachte an gar nichts mehr, die zunehmende Anstrengung lähmte seine Gedanken; stille Brunnen wechselten mit einsamen Baumgruppen, Wälder mit Wolken, Steine mit Quellen, es schien alles mit ihm zu gehen und hinter ihm zu versinken. (GT 108)

Das Zieldorf, das Simon auf seiner Wanderung durch die urtümliche Natur erreicht, wird als ein Ort geschildert, an dem das Verhältnis von Natur und Geschichte durch die richtige Verwendung der menschlichen Vernunft mehr oder weniger wiederhergestellt und korrigiert wurde. In dieser Gesellschaft scheinen Natur und Geschichte von der Ideologie der konventionellen dichotomen Herrschaft befreit worden zu sein. Das Dorf wird als ein farbenreicher Ort beschrieben, an dem „die roten, glühenden Früchte neben der Straße in der Wiese liegen“ und die „reife[n] Früchte von den Bäumen“ fallen. Außerdem nehmen an diesem Ort die Handwerker, die als Arbeiter bezeichnet werden können, „das Gehen nicht so

ernst wie er [Simon_ S. L.]“, sondern sind „ganz bequemlich“(GT 110), weil sie Spaziergänge nicht wie Simon als Strategie zur Auflösung der zweiten Natur betreiben. Zusammenfassend wird dieses Dorf als Symbol der Befreiung von einem System dargestellt, das die Menschen unterdrückt, als die zweite Natur, die durch die Vermischung von Natur und Geschichte erstanden ist.¹⁹⁹

Bemerkenswert ist, dass sich Simon am Ende seines nächtlichen Spaziergangs an seinen Bruder Dr. Klaus erinnert, der im Roman als Repräsentant des Identitätsprinzips dargestellt wird. Dr. Klaus ist ein Vertreter der menschlichen Vernunft, der Simon schon lange zur Selbstentwicklung bzw. Selbstverwirklichung ermutigt. Im Roman werden Simon, der nach einem Spaziergang in der faszinierenden Landschaftsstadt ankommt, und Dr. Klaus, der die ganze Nacht am Schreibtisch verbracht hat, wie folgt miteinander verglichen.

Wie lang doch eine Nacht war. Durch diese Nacht, die er auf der Erde durchgelaufen, saß vielleicht ein Gelehrter, vielleicht gar sein Bruder Klaus, bei der Lampe am Schreibtisch, und wachte ebenso sauer und mühsam. Ebenso wundervoll mußte einem solchen Stillesitzenden der erwachende Tag vorkommen, wie jetzt ihm, dem Landstraßenläufer. Schon zündete man in kleinen Häusern die Frühmorgenlichter an. Eine zweite, größere Stadt erschien, zuerst mit Vorhäusern, dann mit Gassen, dann mit Toren und einer breiten Hauptstraße, in der Simon ein herrliches Gebäude mit Statuen von Sandstein auffiel. Es war eine alte Stadtburg, die jetzt als Postgebäude diente. (GT 110)

Durch seinen Nachtsparaziergang, d.h. durch aktive Bewegung, versucht Simon, das Herrschaftsverhältnis zwischen Natur und Geschichte aufzudecken und zu korrigieren. Im Gegensatz dazu verbringt Dr. Klaus, der als Vertreter der Identitätslogik in *Geschwister Tanner* gilt, die ganze Nacht am Schreibtisch und konzentriert sich eher auf die menschliche Vernunft als auf die Bewegung. Wo diese beiden Charaktere schließlich erreichen wollen, ist derselbe wie ein Ort der Versöhnung zwischen Natur und Vernunft, was durch Adjektive wie ‚wundervoll‘ und ‚erwachend‘ (GT 110) ausgedrückt wird. Aber derjenige, der sich letztlich der

¹⁹⁹ Es ist bemerkenswert, dass Kaspar ein Landschaftsmaler ist, der die Natur nachahmt, denn das Kunstschöne als Nachahmung des Naturschönen ist in Adornos Theorie der Naturgeschichte wichtig. Die Diskussion der Naturgeschichte anhand von Kaspars künstlerischer Naturnachahmung wird im nächsten Abschnitt versucht.

Möglichkeit der Versöhnung nähert, ist nicht Dr. Klaus, der die Vernunft auf die Spitze treibt, sondern Simon, der die Herrschaft der Vernunft über die Natur korrigiert.²⁰⁰

Im Gegensatz zu seinem Besuch bei Kaspar, der zu Fuß über die Bergpfade ging, benutzte Simon die Technik der Zivilisation, um in seine Heimat zurückzukehren. In dem Roman wird dies wie folgt zum Ausdruck gebracht: „Bald wurde jedoch Abschied genommen; denn Simon mußte, und diesmal mit der Bahn, zurückreisen“ (GT 114). Dies kann als Metapher dafür gelesen werden, dass die Korrektur der Naturbeherrschung ein asketischer Weg ist, dass aber mit Hilfe der zivilisatorischen Entwicklung der Weg zurück zur zweiten Naturbeherrschung einfach und schnell ist.

Ein Spaziergang innerhalb der Stadt

- Versuche, die Trennung von Natur und Geschichte zu spüren und dies in einem selben Zusammenhang zu denken

Im Folgenden werden die Spaziergänge innerhalb der Stadt von Walsers Protagonisten unter dem Gesichtspunkt einer immanenten Kritik der Naturbeherrschung analysiert. Die Analyse verdeutlicht den Versuch, Natur und Geschichte in der Berliner Trilogie im selben Kontext zu denken. Im Vergleich zum Spaziergang in der Natur bietet der Spaziergang in der modernen Stadt, die als zweite Natur bezeichnet wird, die Möglichkeit, das Verhältnis von Natur und Geschichte immanent zu reflektieren.

Walsers Protagonisten in der Berliner Trilogie spazieren aus unterschiedlichen Gründen durch die Straßen der Stadt. Die städtischen Straßen und Gassen sind in der Trilogie weder die oben analysierten reinen ersten Naturräume noch die von strengen Regeln beherrschten zweiten Naturräume wie die Arbeitsstätten und die Schulen. Vielmehr haben die städtischen Straßen den Charakter eines buchstäblichen Zwischenraums, in dem Freiheit erlebt werden

²⁰⁰ Ein konkreteres Beispiel für diese Beschreibung findet sich in *Der Spaziergang*, der später als die Walsers Trilogie veröffentlicht wurde. In diesem Prosastück spaziert der Erzähler durch den Wald und hört urzeitliche Stimmen, die durch die Herrschaft der Natur in Vergessenheit geraten sind. Walser, Robert: *Der Spaziergang* in: *Seeland*, in: SW. Bd. 7, S. 83-151, insbesondere S. 105-106 „Ich stand und horchte. Plötzlich befahl mich ein unnennbares Weltempfinden und ein damit verbundenes, gewaltsam aus freudiger Seele hervorbrechendes Dankbarkeitsgefühl. Die Tannen standen wie Säulen da, und nicht das Geringste rührte sich im weiten, zarten Walde, den allerlei unhörbare Stimmen zu durchschallen und -klingen und allerlei sichtbar-unsichtbare Gestalten zu durchstreifen schienen. Töne aus der Vorwelt kamen, von ich weiß nicht woher, an mein Ohr.“

kann, aber die Rückkehr in die Welt der Disziplin jederzeit erfolgen kann, wenn der Wunsch oder die Pflicht besteht.

Eben ging er jetzt durch eine schöne, reiche Straße, die auf beiden Seiten mit blühenden Bäumen besetzt war, in der man, da sie breit war, den Himmel freier vor Augen hatte. Es war wirklich eine herrliche, lichte Straße, die einem das angenehmste Leben vorgaukeln konnte und jeden Traum gestatten durfte. Simon vergaß jetzt sein Vorhaben, durch diese Straße mit gesetzten, gezierten Bewegungen zu gehen, völlig. Er ließ sich gehen und tragen, schaute bald zu Boden, bald hinauf, bald zur Seite in eines der vielen Schaufenster, vor deren einem er endlich stehen blieb, ohne eigentlich etwas zu betrachten. Er fand es angenehm, den Lärm der schönen, lebhaften Straße hinter seinem Rücken und doch in seinen Ohren zu haben. Er unterschied in seinen Sinnen die Schritte der einzelnen Passanten, die wohl alle denken mußten, er stehe da, um etwas so recht ins Auge zu fassen, das im Schaufenster liege. (GT 184)

Oft gehe ich aus, auf die Straße, und da meine ich, in einem ganz wild anmutenden Märchen zu leben. Welch ein Geschiebe und Gedränge, Welch ein Rasseln und Prasseln. Welch ein Geschrei, Gestampf, Gesurr und Gesumme. Und alles so eng zusammengepfercht. (JvG 37)

Diese Eigenschaften der Straßen ermöglichen es den Protagonisten, die Natur in den Straßen aus einer anderen Perspektive zu sehen als in den ersten und zweiten Naturräumen sowie den repressiven Innenräumen wie der Schule und des Bureaus. Dabei sind zwei Punkte zu beachten. Als Erstes ist hier zu erwähnen, dass Walsers Protagonisten in den Straßen der Stadt ein ähnliches Zeitempfinden haben wie in der Natur. In der vorangegangenen Analyse wurde bereits festgestellt, dass die Protagonisten Jakob, Simon und Joseph in der Schule und am Arbeitsplatz, die sich in der Stadt befinden, ein schwaches Zeit- und Jahreszeitempfinden haben. Im Vergleich dazu nimmt Jakob beispielsweise den Beginn des Herbstes wahr, wenn er durch die Straßen der Stadt geht.

Der Herbst kam. Simon war noch oft durch die nächtlich heiße Gasse gegangen, und er ging auch jetzt noch, aber die Jahreszeit war rauher geworden. Man wußte, dass draußen in den Wiesen die Bäume sich entblättern mußten, wenn man auch nicht selber hinging und zusah, wie die Blätter fielen. In der Gasse spürte man es auch. (GT 274)

Das bedeutet, dass Walsers Protagonisten die Veränderungen der Natur auf der Straße direkter und sensibler wahrnehmen als an Orten wie dem Arbeitsplatz und der Schule, wo Disziplin herrscht. Außerdem wird die Natur, die die Protagonisten auf der Straße erleben, als eine dynamisch dargestellt, die sich selbst verändert.

Ein weiterer erwähnenswerter Punkt ist hier, dass die Protagonisten bei Spaziergängen in der Stadt, im Gegensatz zu solchen in der Natur, ständig auf Menschen treffen. Das bedeutet, dass die Protagonisten im Raum der Straße sowohl die Veränderung und den Fluss

der Natur als auch das Vorbeigehen der Menschen gleichzeitig erleben. Bei seinen Spaziergängen auf der Straße erlebt Jakob immer wieder, wie Menschen auftauchen, vorbeigehen, verschwinden und wieder auftauchen.

Dicht neben den Rädern der Wagen gehen die Menschen, die Kinder, Mädchen, Männer und elegante Frauen; Greise und Krüppel, und solche, die den Kopf verbunden haben, sieht man in der Menge. Und immer neue Züge von Menschen und Fuhrwerken. [...] Dann sind Wagen da, die wie fahrende Aussichtstürme aussehen. Menschen sitzen auf den hochoberen Sitzplätzen und fahren allem, was unten geht, springt und läuft, über den Kopf weg. In die vorhandenen Mengen schieben sich neue, und es geht, kommt, erscheint und verläuft sich in einem fort. (JvG 37-38)

Dabei hat Jakob den Eindruck, dass die meisten Menschen, die durch die Stadt gehen, miteinander verbunden sind.²⁰¹ Das Gefühl der Verbundenheit zwischen den Menschen,²⁰² die aneinander vorbeigehen, wird von ihm wie folgt beschrieben:

Und dann: im Grunde genommen gehen einen alle oder wenigstens fast alle Menschen etwas an. Die da an mir vorbeigehen, die gehen mich irgend etwas an, das steht fest. (JvG 23)

Tatsächlich hat Jakob dieses Verbundenheitsgefühl im Prozess des Vorübergehens erworben, nicht nachdem er vollständig durch die Straße gegangen war. Indem er sich auf die Vergänglichkeit der vorbeigehenden Menschen auf der Straße konzentriert, fühlt er sich mit ihnen verbunden. Diese Betrachtung des Gefühls der Verbundenheit und der Zugehörigkeit zwischen Spaziergängern wird deutlicher, wenn über ihre Verbindung im Kontext einer Konstellation nachgedacht wird. In diesem Sinne kann der Spaziergang durch die Straße in der Stadt in Walsers Werken wie folgt definiert werden: Dieser Spaziergang zeigt die

²⁰¹ Diese Haltung Jakobs steht im Gegensatz zu der Haltung Simons, als er bei einem Spaziergang in der urzeitlichen Natur einem Menschen begegnet. Wie bereits erwähnt, wandert Simon nachts durch den Wald und erschreckt, als plötzlich ein Mann auftaucht. Simons Verhalten kann als Metapher dafür gelesen werden, dass Menschen in der urzeitlichen Natur, in der die menschliche Herrschaft noch nicht begonnen hat, kein positives Gefühl der Verbundenheit mit anderen natürlichen Dingen haben können. Vgl. dazu das Zitat in der Trilogie: „Plötzlich, auf ganz offenem, aber düsterem Feld stand ein starker Mann vor ihm, der ihn anschrie und ihn dabei fürchterlich anstarrte. ‚Was wollen Sie?‘ schrie Simon seinerseits, aber er machte eine Schwenkung rund um den Mann herum und lief fort, ohne hören zu wollen, was der Mann wollte. Sein Herz klopfte, es war die Plötzlichkeit der Erscheinung, nicht der Mann selber, die ihn erschreckt hatte“ (GT107-108).

²⁰² Vgl. Krebs, Gerard: *Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik*, Helsinki 1991, S. 28f. In ähnlichem Kontext sieht Krebs den Spaziergang in *Geschwister Tanner* als ein Symbol der Erwartung und Hoffnung auf menschliche Begegnungen.

Konstellation zwischen der Natur, repräsentiert durch die Jahreszeiten und die Zeit, und der Geschichte, repräsentiert durch den Menschen, der durch sie durchschreitet.

Um diese Momente der Konstellation zu verdeutlichen, ist es notwendig, auf die zu Beginn dieses Kapitels aufgeworfene Prämisse zurückzukommen. Es wurde bereits argumentiert, dass diese beiden Klassifizierungen, der Spaziergang von der Stadt in die Natur und der Spaziergang innerhalb der Stadt, im Wesentlichen im selben Horizont interpretiert werden können. Außerdem wurde erläutert, dass der gemeinsame Gedanke dieser beiden Spaziergangsmotive auf der Betrachtung der Dichotomie zwischen Natur und Geschichte beruht. Der Grund dafür liegt, wie bereits erwähnt, in der Konvergenz von Natur und Geschichte im Spaziergangsmotiv. Die bisherige Untersuchung des Spaziergangsmotivs in Walsers Trilogie lässt sich im Hinblick auf die oben theoretisch erwähnte Kategorie der dialektischen Begriffsbewegung und auf die Konvergenz von Natur und Geschichte im Sinne Adornos wie folgt zusammenfassen.

Walsers Hauptfiguren durchwandern Natur und Geschichte auf einem Spaziergang, erfahren und konfrontieren immer wieder den Widerspruch und die begriffliche Diskrepanz zwischen beiden. Sie verletzen jedoch nicht die Grenze zwischen Natur und Geschichte mit künstlichen oder antiaufklärerischen Versuchen, die Diskrepanz zu korrigieren. Stattdessen versuchen die Protagonisten lediglich, die während des Spaziergangs erfahrenen Begriffe von Natur und Geschichte ständig zu verwenden, zu verfolgen und gegenüberzustellen. Im Laufe dieser Verfolgung und Konfrontation bestätigen sie den Widerspruch zwischen dem Begriff und der Sache sowie die Unzulänglichkeit des Begriffs. Dabei ermöglichen sie eine Gelegenheit, das Nichtidentische in der Natur und in der Geschichte zu entdecken, das bisher durch den Zwang der Identitätslogik ausgeschlossen war.²⁰³ Aus der Perspektive der Naturgeschichte betrachtet ist hier das nichtidentische Denken die Natur als Objekt der Geschichte als Subjekt ontologisch überlegen und vorrangig. Es handelt sich also um eine dem Identitätsprinzip entgegengesetzte Idee, die die Natur von der Geschichte trennt und versucht, die Natur durch die Geschichte zu beherrschen.

Walsers Protagonisten erfassen die dynamischen Eigenschaften der Natur, die in der Beherrschung der zweiten Natur verborgen sind, indem sie während ihrer Spaziergänge den

²⁰³ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 14, Fußnote 16.

Wechsel der Jahreszeiten und der Zeit wahrnehmen. Darüber hinaus werden die statischen Eigenschaften der Geschichte in Walsers Trilogie durch folgende Orte repräsentiert, denen die Protagonisten auf ihren Spaziergängen begegnen: eine Straße in der Stadt, in der sich die Menschen drängen und in der sich die Atmosphäre der Stadt zu verändern scheint, in der aber alle zu schlafen scheinen,²⁰⁴ in der die hohen, scheinbar umstürzenden Häuser zu träumen scheinen²⁰⁵ und ein weißes, langes Kloster.²⁰⁶

Die Dynamik der Natur und die Statik der Geschichte, wie sie sich in Walsers Romanen manifestieren, erheben in dieser Hinsicht einen Einwand gegen die bestehende Identitätslogik, und dieser Einwand bezieht sich hier auf das Motiv, dass die Natur als Objekt der Geschichte als Subjekt wesentlich vorausgeht. Wenn sich in diesem Zusammenhang herausstellt, dass sich die neue Argumentation von dynamischer Natur und statischer Geschichte in der Bewegung des Spaziergangs der Hauptfiguren verschränkt, ist eine neue Interpretation der vorherrschenden Beziehung zwischen Natur und Geschichte im Hinblick auf die nichtidentischen Perspektiven möglich.

Kurz gesagt, der Spaziergang in der Berliner Trilogie bezieht sich auf einen Prozess, in dem ein vernünftiger Mensch durch die Natur geht und in dem dieser Mensch gleichzeitig wahrnimmt, dass die Natur auch von sich aus an ihm vorbeigeht. Der Spaziergang ist ein Erfahrungsprozess, in dem das Vergehen der Natur, das der Geschichte existentiell vorausgeht, und das Vergehen der Menschheitsgeschichte miteinander konvergieren. Eine Prämisse dieses Prozesses ist das Bewusstsein für die Gegenwärtigkeit, dass Geschichte in die Natur eingebunden ist. Ausgehend von dieser Prämisse kann die bisherige Identitätslogik, die Natur und Geschichte getrennt voneinander betrachtet, wie folgt modifiziert werden: Während Natur und Geschichte ihre Eigenarten behalten, konvergieren sie miteinander. Adorno erklärt diese Konstellation, in der sich Natur und Geschichte in einem vergänglichen Moment begegnen, als die Entzifferung der zweiten Natur.

Es ist die [diese andere logische Struktur_ S. L.] der Konstellation. Es handelt sich nicht um ein Erklären von Begriffen aus einander, sondern um Konstellation von Ideen, und zwar der Idee von

²⁰⁴ Vgl. Walser, Robert: *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch*, in: SW. 11, S. 39 „Alles scheint zu schlagen, auch die Wagen, die Pferde, die Räder, die Geräusche“.

²⁰⁵ Vgl., ebd. „Die hohen, scheinbar umstürzenden Häuser scheinen zu träumen“.

²⁰⁶ Vgl., ebd., S. 108 „Dann marschierte er durch ein schlafendes, endlos langes Dorf. Ein weißes langes Kloster sah ihm entgegen und verschwand wieder. Es ging wieder bergauf. Simon dachte an gar nichts mehr, die zunehmende Anstrengung lähmte seine Gedanken“.

Vergänglichkeit, des Bedeutens und der Idee der Natur und der Idee der Geschichte.²⁰⁷

Natur selbst ist vergänglich. So hat sie aber das Moment der Geschichte in sich. Wann immer Geschichtliches auftritt, weist das Geschichtliche zurück auf das Natürliche, das in ihm vergeht. Umgekehrt, wann immer ‚zweite Natur‘ erscheint, jene Welt der Konvention an uns herankommt, dechiffriert sie sich dadurch, dass als ihre Bedeutung klar wird eben ihre Vergänglichkeit.²⁰⁸

Es ist an dieser Stelle wichtig, festzuhalten, dass Vergänglichkeit im Sinne Adornos weder eine bereits vergangene noch eine durch Erinnerung oder Reflexion mit der Vergangenheit verbundene Situation bedeutet. Vielmehr handelt es sich bei Adornos Vergänglichkeit um die gegenwärtige Situation des Vergehens, wie sie zuvor am Beispiel Jakobs analysiert wurde. Die Gegenwärtigkeit der Vergänglichkeit kann die verschränkte Vermittlung von Natur und Geschichte, die durch die zweite Natur hervorgerufen wird, korrigieren, indem Natur und Geschichte im Hier und Jetzt zusammentreffen. Adorno erklärt in diesem Kontext, dass es die Aufgabe der Naturgeschichte ist, Natur und Geschichte im Prozess der Vergänglichkeit in selben Zusammenhang zu betrachten.

Am Gedanken wäre es statt dessen, alle Natur, und was immer als solche sich installiert, als Geschichte zu sehen und alle Geschichte als Natur, ‚das geschichtliche Sein in seiner äußersten geschichtlichen Bestimmtheit, da, wo es am geschichtlichsten ist, selber als ein naturhaftes Sein begreifen, oder die Natur, da, wo sie als Natur scheinbar am tiefsten in sich verharrt, begreifen als ein geschichtliches Sein.²⁰⁹

Relevant ist hierbei, dass Walsers Antagonisten im Gegensatz zu seinen Protagonisten, die das Vergehen von Natur und Geschichte am eigenen Leib erfahren, den Begriff der Vergänglichkeit nicht begreifen und immer wieder versuchen, nur in der Gegenwart zu bleiben. Dies ist zum Beispiel bei Tobler in *Der Gehülfe* der Fall. Er ist besessen von der Idee, eine Reklame-Uhr zu erfinden, die keinen kommerziellen Wert mehr hat. Seine Haltung kann als Metapher für seinen Wunsch gelesen werden, die Zeit mit seinen eigenen Händen zu kontrollieren. Das heißt, Tobler ist ein Vertreter der Vernunft, der den von der Natur

²⁰⁷ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 359.

²⁰⁸ Ebd. Adorno wiederholt dieses Argument noch einmal in der *Negativen Dialektik*. Vgl. Adorno, Theodor W.: *Adorno: Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 353.

²⁰⁹ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 353.

geschaffenen Fluss der Zeit ignoriert und die rekonstruierte Welt mit den von Menschen benannten Minuten und Sekunden vergöttert.²¹⁰

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Vergänglichkeit nicht nur das Herrschaftsverhältnis überwindet, indem sie Natur und Geschichte mit konvergierendem Denken verschränkt, sondern auch, indem sie es dem Subjekt, das die Geschichte lenkt, ermöglicht, sich der Natur in sich selbst zu erinnern. Dies ist möglich im Prozess der erneuten Bestätigung, dass die Geschichte selbst ontologisch bereits ein Teil der Natur war und dass die Natur als Objekt vor der Geschichte und der menschlichen Vernunft als Subjekt Vorrang hat. Die Vergänglichkeit ermöglicht auf diese Weise eine Versöhnung von Natur und Geschichte, die Adorno in seiner Idee der Naturgeschichte betont hat. Als der Protagonist Jakob eines Tages durch die Stadt geht und auf die vorbeiziehenden Menschenmassen blickt, stellt er sich die Frage: „Was ist man eigentlich in dieser Flut, in diesem bunten, nicht endenwollenden Strom von Menschen?“ (JvG 38) Diese Frage kann in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung sein.

Ausgehend von der bisherigen Analyse der Naturgeschichte, wie sie sich in Walsers Trilogie offenbart, wird in diesem Kapitel die Schlussfolgerung gezogen, dass die Versöhnung von Natur und Geschichte durch die Wiedererinnerung der Natur möglich ist, die der Mensch im Prozess der Aufklärung vergessen hat. Allerdings steht Adorno der Aufklärung, die zur Naturvergessenheit geführt hat, nicht gänzlich kritisch gegenüber. Vielmehr denkt er über den Weg zur Versöhnung mit der Natur nach, ohne die Vernunft aufzugeben, indem er Aufklärung durch Aufklärung fordert. Vor dem Hintergrund dieser Diskussion soll im folgenden Kapitel konkreter darauf eingegangen werden, wie die

²¹⁰ In Anlehnung an Neil Postman beschreibt Mumford, wie sich das menschliche Zeitempfinden seit der Erfindung der Uhr verändert hat: „Die Uhr [...] löst die Zeit aus unserem Erlebniszusammenhang heraus und nährt damit den Glauben an eine unabhängige Welt mathematisch messbarer Sequenzen. Die Gliederung der Zeit in eine Abfolge von Momenten ist, wie sich herausstellt, nicht gott- oder naturgegeben. Der Mensch selbst hat sie hervorgebracht, indem er sich mittels einer von ihm geschaffenen Maschine mit sich selbst unterhält.“ Seit die Uhr das Konzept des ‚Moments‘ geschaffen hat, glauben die Menschen, dass es eine Reihe von unabhängigen, messbaren Welten geben könnte. In dieser Welt, die weder von der Natur noch von Gott beeinflusst werden kann, haben die Menschen das Gefühl, die Zeit zu kontrollieren. In diesem Zusammenhang spiegelt Toblers Besessenheit von Reklame-Uhren den Wunsch des Menschen wider, die Natur zu beherrschen und dabei über ihr zu stehen. Vgl. Postman, Neil: *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Fischer, 19. Auflage, 2014, S. 20-21.

Romanfiguren in der Berliner Trilogie die Natur durch die Kunst erinnern und wiedererlangen.

4. Erinnerung an die Naturgeschichte durch das Naturschöne nachahmende Kunst

4.1 Die Kunst, die das Naturschöne nachahmt, und der Vergeistigungsprozess von Kunst

Die in Walsers Werken dargestellte Versöhnung von Natur und Geschichte wurde in der vorangegangenen Analyse wie folgt festgestellt: Die Versöhnung ist möglich durch die Wiederherstellung der beiden Arten von Natur, die der Mensch im Prozess der Aufklärung vergessen hat. Mit diesen beiden Arten von Natur ist einerseits die Natur als geschichtliches und dynamisches Wesen und andererseits die innere Natur des Menschen gemeint. Das bedeutet, dass es bei der Versöhnung von Natur und Geschichte letztlich um die Erinnerung und Wiederherstellung des Nichtidentischen geht, das im Prozess der Naturbeherrschung aus der Identitätslogik ausgeschlossen und vergessen wurde. In diesem Zusammenhang konnten die Spaziergänge der Protagonisten Walsers als ein Versuch verstanden werden, die zweite Natur, die die Verschränkung zwischen Natur und Geschichte ist, zu versöhnen. Ausgehend von den bisherigen Überlegungen geht dieser Abschnitt einen Schritt weiter und betrachtet die Kunst als spezifisches Motiv²¹¹ für den Versuch einer Versöhnung von Natur und Geschichte in seiner Trilogie. Die theoretische Grundlage für diese Annahme liegt darin, dass Adorno den Versöhnungsprozess in der Kunst, die das Naturschöne nachahmt, für möglich hielt.

Das Motiv der Versöhnung von Natur und Geschichte entwickelte Adorno erstmals in *Die Idee der Naturgeschichte*. Dieses Motiv wurde dann in Adornos Spätwerk *Ästhetische Theorie* zum Begriff des ‚Naturschönen‘ weiterentwickelt und kommt dort wieder vor. Adorno versteht das Naturschöne als Narbe der verlorenen Natur in einer Gesellschaft, die die zweite Natur als reale Substanz betrachtet. Nach Adorno ist das Naturschöne „die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität.“²¹² Das Naturschöne bezieht sich aus dieser Sicht auf einen Bildcharakter der Natur, der als Begriff nicht

²¹¹ Adorno sagt in *Ästhetik*, dass Kunst „die Interessen der Natur gegen die Naturbeherrschung wahrnimmt, [...] dadurch, dass sie zugleich in sich selbst immer auch ein Stück Aufklärung ist (S. 77)“ Außerdem ist die Kunst folglich der Versuch, in einer „Sondersphäre dem Unterdrückten, dem also, was nicht ratio ist, zu seiner Stimme zu verhelfen (S. 83)“. Die beiden obigen Zitate stammen aus: Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3.

²¹² Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7. S. 114.

verstanden wird. Adorno führt in diesem Sinne Folgendes aus: „Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf. [...] Kunst vertritt Natur durch ihre Abschaffung in effigie; alle naturalistische ist zu Rohstoff relegiert.“²¹³ Hier findet eine zweite Selbstreflexion der Vernunft²¹⁴ statt, die in der Natur unmöglich war, und zwar durch das mit der Kunst vereinte Naturschöne, wodurch der Kunst das Potential zur Kritik der Naturbeherrschung zukommt.

Im Folgenden soll vor dem Hintergrund des oben beschriebenen theoretischen Kontextes untersucht werden, wie die Kunst in Walsers Trilogie die Möglichkeit hat, die Beherrschung der Natur zu kritisieren. Dazu muss zunächst geklärt werden, wie die Reflexion der Vernunft in der Kunst als abstraktem Raum möglich ist und wie die Kunst zu einem symbolischen Raum wird, der Naturbeherrschung kritisieren kann. Adorno findet diese Gründe erstens in der Rationalität der Kunst und zweitens in der geschichtlich vermittelten Verklammerung des „Naturschöne[n] mit dem Kunstschönen“.²¹⁵

Erstens gibt Adorno die Rationalitätserwartung nicht auf, auch wenn er anerkennt, dass die Naturbeherrschung eine Nebenwirkung des übermäßigen und übertriebenen Vertrauens in die Vernunft nach der Aufklärung und der damit einhergehenden Ausweitung der Rationalität ist. Vielmehr stützt er sich weiterhin auf die Rationalität, um die zur instrumentellen Vernunft degenerierte Vernunft zu kritisieren. Die Rationalität, die er hier erwartet, bezieht sich auf eine Rationalität mit Reflexionsvermögen, also eine aufgeklärte Rationalität.²¹⁶ In diesem Zusammenhang erwartet Adorno von der Kunst, dass sie einen Anlass zur kritischen Reflexion über die aufgeklärte Rationalität bietet. Der Grund, aus dem Adorno versucht, die Rationalität durch die Kunst neu zu verstehen, liegt darin, dass „[...] die Kunst ja [...] ein Versuch [ist_ S. L.], eben doch eine solche Sondersphäre herzustellen und in dieser Sondersphäre dem Unterdrückten, dem also, was nicht ratio ist, zu seiner Stimme zu

²¹³ Ebd., S. 104.

²¹⁴ Vgl. Wallat, Hendrik: *Natur(-) und Herrschaft(skritik). Adornos Naturphilosophie zwischen Geschichtsspekulation und Erkenntniskritik*, in: Myriam Gerhard, Christine Zunke(Hg.): *Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen*. Königshausen & Neumann 2010, S. 247-268, hier S. 261.

²¹⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7. S. S. 103.

²¹⁶ Vgl. Wallat, Hendrik: *Natur(-) und Herrschaft(skritik). Adornos Naturphilosophie zwischen Geschichtsspekulation und Erkenntniskritik*, in: Myriam Gerhard, Christine Zunke(Hg.): *Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen*. Königshausen & Neumann 2010, S. 247-268, hier S. 260, Zitat 63.

verhelfen.“²¹⁷ Adorno erwartet in diesem Zusammenhang, die in der Kunst aufgeklärte Rationalität kritisch hinterfragen zu können. Für Adorno steht hier besonders im Mittelpunkt, dass Kunst eine immanente Rationalitätskritik betreibt. „Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen; kein Vorrationales oder Irrationales, [...]“.²¹⁸ Daraus folgert er: „Auf der Bahn ihrer Rationalität und durch diese hindurch wird die Menschheit in Kunst dessen inne, was Rationalität vergiß und woran deren zweite Reflexion mahnt.“²¹⁹ Zusammenfassend bietet der reflexive Charakter der Kunst, der die Rationalität innerhalb der Rationalität kritisiert, eine Grundlage für die Kritik der rationalen Vernunft, die die Naturbeherrschung durch die Rettung und Befreiung des Ausgeschlossenen geführt hat.

Zweitens argumentiert Adorno, dass die Betrachtung des Naturschönen in Beziehung zur Betrachtung des Kunstschönen gedacht werden kann, weil das Naturschöne mit der Geschichte vermittelt ist. Adorno weist darauf hin, dass „die gesamte geschichtliche Auseinandersetzung zwischen den Menschen und der Natur als ein konstitutives Moment“ in dem Prozess „enthalten ist“²²⁰, in dem der Mensch beginnt, die Natur als Schönheit, also als das Naturschöne zu erfahren. „In Zeitläuften, in denen Natur den Menschen übermächtig gegenübertritt, ist fürs Naturschöne kein Raum; agrarische Berufe, denen die erscheinende Natur unmittelbar Aktionsobjekt ist, haben, wie man weiß, wenig Gefühl für Landschaft.“²²¹ Erst nach dem „Distanzierungsprozess“²²² von der Natur beginnt das Naturschöne vom Menschen als das Schöne erkannt zu werden. Das heißt, „dass die Wahrnehmung des Naturschönen als eines gewissermaßen unschuldigen, von Menschen nicht Verunstalteten, erst dadurch möglich geworden ist, dass die Menschen vor der Natur sich nicht mehr zu fürchten brauchen, dass die Natur schwächer geworden ist als die Menschen und sie an ihr gewissermaßen wieder etwas gutzumachen haben, [...]“.²²³ Daraus zieht Adorno die Konsequenz: „Das vergeblich geschichtslos Naturschöne hat seinen geschichtlichen Kern.“²²⁴

Diesbezüglich vertritt Adorno die Auffassung, dass sich die Verschränkung zwischen dem Naturschönen und Kunstschönen in der geschichtlich vermittelten Erfahrung des

²¹⁷ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 83.

²¹⁸ Ebd., S. 87.

²¹⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 105

²²⁰ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 50.

²²¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 102.

²²² Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 50.

²²³ Ebd.

²²⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 102.

Naturschönen zeigt und dass die Erfahrung des Naturschönen aufgrund dieser Verschränkung auch in der Kunst möglich ist, die das Naturschöne selbst nachahmt. Dies bedeutet, dass das Kunstschöne auch wesentlich mit der Geschichte vermittelt ist. Die geschichtlich vermittelte Verschränkung der beiden Schönen liefert den theoretischen Hintergrund dafür, dass Kunst die nach der Aufklärung zum Objekt der Herrschaft gewordene Natur aus der Perspektive der Befreiung retten kann.²²⁵

Aus diesen beiden Gründen wird die Kunst im Sinne Adornos zu einem symbolischen Ort, an dem sich der Mensch eine Möglichkeit vorstellen kann, die Naturbeherrschung zu entziffern und einen Ausweg aus ihr zu suchen. Basierend auf der bisherigen theoretischen Diskussion wird in diesem Abschnitt eine Analyse aus den beiden folgenden Perspektiven vorgenommen, wobei der Landschaftsmaler Kaspar, der ältere Bruder von Simon, im Mittelpunkt steht: zum einen, wie sich die künstlerische Tätigkeit in Walsers Trilogie zur Versöhnung mit der Natur²²⁶ verhält. Zum anderen, wie die Kunstwerke in Walsers Trilogie das Potential einer ästhetischen Kritik an der Naturbeherrschung aufweisen.

Simons älterer Bruder Kaspar ist ein ‚Landschaftsmaler‘ (GT 28), der auf Basis seiner eigenen Naturerfahrung malt. Die künstlerische Ausrichtung Kaspars wird bei Betrachtung des Gesprächs zwischen ihm und seinem älteren Bruder Dr. Klaus deutlich, der in diesem Roman als Vertreter des „rationale[n], gesellschaftliche[n] Bewusstsein[s]“²²⁷, also der Identitätslogik, dargestellt wird.²²⁸ Seit ihrer Fehde vor einigen Jahren sind die beiden nicht

²²⁵ Vgl. Wallat, Hendrik: *Natur(-) und Herrschaft(s)kritik. Adornos Naturphilosophie zwischen Geschichtsspekulation und Erkenntniskritik*, in: Myriam Gerhard, Christine Zunke(Hg.): *Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen*. Königshausen & Neumann 2010, S. 247-268, hier S. 259.

²²⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 58. In den Worten Adornos handelt es sich um das „Eingedenken der Natur im Subjekt“.

²²⁷ Vgl. Steinhoff, Oliver: *Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null – Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos*. Peter Lang Verlag, 2008, S. 117. „Dr. Tanner vertritt rationale, gesellschaftliche Bewusstsein gegenüber dem nichtidentischen seiner Geschwister.“

²²⁸ Klaus trägt auch eine „Offiziersuniform“ (GT 69), wenn er seine jüngeren Brüder besucht. Dies kann im Kontext der Identitätslogik so interpretiert werden, dass er damit seinen männlichen und die Realität verteidigenden Charakter zeigen will. Vgl. Göbbling, Andreas: *Ein lächelndes Spiel Kommentar zu Robert Walsers ‚Geschwister Tanner‘*, Königshausen & Neumann 1991, S. 57. Im Gegensatz dazu wird Simons Kleidung als zerrissen beschrieben. Er betrachtet seine Kleidung als alt, aber würdevoll. Ebenso rechtfertigt er seine abgenutzten Schuhe damit, dass sie gut auf dem Land getragen werden können. „Simon ging ziemlich abgerissen umher, aber mit einer gewissen leichten, kleidsamen Eleganz, die die Ärmlichkeit der Stoffe, die er trug, hübsch verdeckte. Seine zerrissenen Schuhe machten nicht viel Aufsehen. Simon fand es reizend, auf dem Lande in defekten Schuhen zu gehen, [...]“ (GT 137) und „zerrissene und zerfetzte Hosen zu tragen“ (GT 177).

mehr gut aufeinander zu sprechen. In dieser Situation schlägt Klaus Kaspar eines Tages vor, „doch einmal nach Italien zu gehen, um da die gehörige Reife als Künstler zu erlangen“ (GT 74), worüber Kaspar verärgert ist. Der Kern von Kaspars Einwänden gegen diesen Vorschlag liegt darin, dass Kaspar selbst der naturnachahmenden Kunst, die er gerade betreibt, den Vorzug vor der zivilisatorisch orientierten italienischen Kunst gibt. Für Kaspar ist die italienische Kunst nichts anderes als „eine alte, untergegangene Kultur“ (GT 76); somit kann er seine Wut über die „Italienraserei, die die etwas seltsam Beschämendes für uns [ihnen_S. L.] ist“ (GT 76), nicht zurückhalten. Im Vergleich zu Italien schätzt Kaspar die Umgebung, in der er derzeit lebt, als wesentlich förderlicher für künstlerische Aktivitäten ein.²²⁹ Im folgenden Zitat wird deutlich, dass Kaspar als Landschaftsmaler auf der Suche einen Gegenstand malen will, der sich auf die Natur konzentriert.

Sind in Italien die Schönheiten schöner als hier? Sie sind vielleicht nur anspruchsvoller, und eben deshalb will ich sie lieber gar nicht sehen. Wenn ich in sechzig Jahren so weit bin, eine Welle oder eine Wolke, einen Baum oder ein Feld malen zu können, so wollen wir sehen, ob es klug getan war, nicht in Italien gewesen zu sein. Kann mir etwas entgehen, diese Tempelsäulen, diese Allerweltsrathäuser, diese Brunnen und Bogen, diese Pinien und Lorbeerbäume, diese italienischen Trachten und Prachtbauten nicht gesehen zu haben? Muß man mit den Augen denn alles auffressen wollen? (GT 75)

Er sagt also, dass er nicht nach Italien gehen will, auch wenn die Kultur dort die hiesige im Moment zu übertreffen scheint. Die italienische Kunst, auf die hier Bezug genommen wird, ist – nach ihren Merkmalen zu urteilen – die Kunst der Antike und der Renaissance. Insbesondere letztere ist eine Geistesströmung, die eine gottzentrierte Kunst ablehnt und eine neue, vernunftzentrierte Kunst sucht. In Anbetracht dessen kann Kaspars Verhalten als Versuch verstanden werden, das auf die menschliche Vernunft ausgerichtete Kunstschaffen abzulehnen und stattdessen die Kunst mit dem Motiv der Natur zu erforschen.

Kaspar versucht, die Natur, die er selbst sieht, auf die Leinwand zu bannen, aber er hat immer das Gefühl, dass seine Bilder weit hinter der wahren und wirklichen Natur zurückbleiben. Im Gegensatz zu Kaspar empfindet aber jeder, der dessen Bilder gesehen hat, die Natur selbst in den Bildern. Eine etwas ausführlichere Diskussion über Kaspars

²²⁹ Vgl. Steinhoff, Oliver: *Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null – Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos*. Peter Lang Verlag, 2008, S. 120.

Landschaftsbilder zeigt sich in der Wertschätzung von Simon, der Kaspars Bilder am direktesten genießt. Simon findet, dass Kaspars Bilder die Natur gut einfangen.

Es wird mir immer halb traurig zumute, wenn ich neue Bilder von dir betrachte. Jedes ist so schön, glänzt von Empfindung und trifft die Natur wie in ihr Herz, und du malst immer neues, willst immer Besseres, vernichtest womöglich Vieles, das in deinen Augen schlecht geworden ist. (GT 112)

Außerdem bewundert er, dass Kaspars Bilder die Natur selbst sind. „Wie das die Natur selber ist, was du malst.“ (GT 112) Simon bemerkt, dass Kaspar die Natur malerisch einfangen kann, weil er die Natur bis ins kleinste Detail liebt. Beim Betrachten von Kaspars Bildern verspürt er das Bedürfnis, auch ein Teil der Natur zu sein. „Ich möchte ein Stück Natur sein und mich lieben lassen, so wie du jedes Stück Natur liebst.“ (GT 113)

Es gibt einen Unterschied zwischen diesen beiden Emotionen Simons – dem Gefühl beim Betrachten von Kaspars Bildern einerseits und dem Gefühl beim Spazieren in der unberührten und ursprünglichen Natur andererseits. Was Simon bei seinem Spaziergang in der Natur wahrnimmt, ist nicht nur die Konfrontation mit der unberührten und uralten Natur, sondern auch das Bewusstsein der Unterdrückung durch eine zweite Natur. Durch die Natur, die er in der Kunst wahrnimmt, bekommt Simon jedoch den Wunsch, selbst Teil der Natur zu werden. Die letztere hier kann als eine Emotion bezeichnet werden, die dem eigentlichen Zweck der Naturgeschichte nahekommt, nämlich den Menschen daran zu erinnern, dass er ursprünglich ein Teil der Natur war. Diesen Mechanismus, dass der Mensch durch die naturnachahmende Kunst eine Empfindung und Wahrnehmung erfährt, die er in der Natur aus verschiedenen Gründen nicht unmittelbar erfahren könnte, erklärt Adorno mit dem „Vergeistigungsprozess von Kunst“.²³⁰ Mit diesem Begriff beschreibt Adorno den Prozess, durch den die naturnachahmende Kunst die Möglichkeit einer ästhetischen Kritik an der Naturbeherrschung entstehen lässt.

²³⁰ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 143-144 „Der Vergeistigungsprozess von Kunst ist kein linearer Fortschritt. Er hat sein Maß daran, wie Kunst das von der bürgerlichen Gesellschaft Verfemte in ihrer Formensprache sich zuzueignen vermag und dadurch im Gebrandmarkten jene Natur aufzudecken, deren Unterdrückung das wahrhaft Böse ist. [...] Das Telos ästhetischer Vergeistigung: den geschichtlichen Figuren des Naturhaften und seiner Unterordnung das Ihre widerfahren zu lassen. Demgemäß hat die Stellung des Vergeistigungsprozesses zum Chaotischen ihren geschichtlichen Index. Mehrfach ist, zuerst wohl von Karl Kraus, ausgesprochen worden, dass in der totalen Gesellschaft, Kunst eher Chaos in die Ordnung zu bringen habe als das Gegenteil.“

Um dem Motiv der Vergeistigung der Kunst in Walsers Romanen nachgehen zu können, muss zunächst folgende Frage beantwortet werden, die in der vorangegangenen Werkanalyse noch nicht geklärt wurde. Worin besteht der sinnliche Unterschied zwischen der direkten Erfahrung des Naturschönen in der Natur und der indirekten Erfahrung des Naturschönen durch die Kunst? Welche Auswirkungen hat dieser Unterschied für die Kritik und die Auflösung der Naturbeherrschung? Im Folgenden wird zunächst eine theoretische Antwort auf diese Frage aus der Perspektive Adornos gegeben, um darauf aufbauend die Landschaftsbilder Kaspars zu analysieren. Diese Analyse soll in diesem Zusammenhang zeigen, wie die naturnachahmende Kunst in Walsers Trilogie im Hinblick auf den Vergeistigungsprozess von Kunst die Möglichkeit einer ästhetischen Kritik an der Naturbeherrschung eröffnet.

Um den Unterschied zwischen der direkten Erfahrung des Naturschönen in der Natur und der indirekten Erfahrung des Naturschönen durch die Kunst zu betrachten, muss an dieser Stelle auf die Ergebnisse der vorangegangenen Analyse zurückgegriffen werden, wonach das Verhältnis des Naturschönen und Kunstschönen auf das Verhältnis von Natur und Geschichte verweist. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass „die gesamte geschichtliche Auseinandersetzung zwischen Mensch und Natur als konstitutives Moment“²³¹ für die Erfahrung von Natur als Schönheit notwendig ist. Diesbezüglich wurde oben erläutert, dass der Prozess der menschlichen Wahrnehmung des Naturschönen durch die Geschichte der Naturbeherrschung vermittelt ist und dass das mit dieser Geschichte verbundene Naturschöne als Ideologie in dem durch die Naturbeherrschung hervorgerufenen „universalen Verblendungszusammenhang“²³² entsteht. In diesem Kontext argumentiert Adorno, dass das Naturschöne nicht unmittelbar, sondern mittelbar durch die Kunst erfahren werden soll, die das Naturschöne selbst nachahmt. Ihm zufolge setzt das vom Menschen wahrgenommene Naturschöne voraus, das bereits unter der vollständigen Naturbeherrschung durch den Menschen steht. Angesichts dessen vertritt Adorno die Ansicht, dass die Erfahrung des Naturschönen auf einem alternativen und indirekten Weg durch die Kunst erreicht werden sollte.

²³¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3. S. 50.

²³² Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 252.

Wie bereits erwähnt, konnte Simon beim Spazieren in der Natur das Naturschöne nicht erleben, weil er in der noch nicht unterdrückten uralten Natur Angst verspürte. Außerdem konnte er beim Spaziergang in der Stadt nur das Naturschöne erleben, das durch die zweite Natur verdeckt und verzerrt wurde. Im Vergleich dazu kann Simon bei der Betrachtung von Kaspars Gemälde die Natur selbst erleben. Dem liegt die Prämisse zugrunde, dass erst die indirekt durch die Kunst erfahrene Natur, wie sie Simon in Kaspars Gemälde erfährt, den Menschen an die vergessene Natur erinnert und ihm damit die Möglichkeit bietet, die Herrschaft der Natur zu stürzen.

Entsprechend der oben geführten Diskussion birgt die Kunst im Prozess der Naturnachahmung die Gefahr in sich, die Herrschaftsideologie in Kunst zu verwandeln und zu gestalten. Denn die Natur, die die Kunst nachahmt, ist die zweite Natur, die bereits durch die menschliche Herrschaft verzerrt ist. An dieser Stelle stellen sich folgende Fragen: Können Kaspars Landschaftsbilder, die die Natur nachahmen, frei sein von dem Verdacht, die Ideologie der Naturbeherrschung in der Kunst zu verkörpern? Können Kaspars Landschaftsbilder in diesem Zusammenhang auch von dem Vorwurf frei sein, die Natur im Sinne Adornos zum bloßen Material zu degradieren?²³³ Nun gilt es, zu beachten, welche Aspekte der Landschaftsgemälde Kaspars, denen dieser Vorwurf gemacht wird, das Potenzial haben, die Naturbeherrschung zu reflektieren und zu kritisieren.

Die Landschaftsmalerei, also die Naturmalerei, wurde lange Zeit als bloße Nachahmung der Natur ohne ästhetische Überlegung abgetan. Der Grund dafür liegt darin, dass diese Art der Malerei im Sinne Adornos als Kunst über „eine Natur, die nicht durch die Vermittlungsprozesse der Gesellschaft hindurchgegangen“²³⁴ ist, gilt. Vor diesem Hintergrund wäre daher eine Untersuchung der Kritik an der Naturbeherrschung anhand der Landschaftsbilder Kaspars potenziell nicht viel mehr als eine Untersuchung der Grenzen der Landschaftsmalerei bei der Kritik an der Naturbeherrschung. Bei der Betrachtung der

²³³ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 104 „Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf. Die erscheinende Natur selber gewährt, sobald sie nicht als Aktionsobjekt dient, den Ausdruck von Schwermut oder Frieden oder von was immer. (Kunst vertritt Natur durch ihre Abschaffung in effigie; alle naturalistische ist der Natur nur trügend nahe, weil sie, analog zur Industrie, sie zum Rohstoff relegiert. Der Widerstand des Subjekts gegen die empirische Realität im autonomen Werk ist auch einer gegen die unmittelbar erscheinende Natur“.

²³⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 125.

Landschaftsmalerei im Kontext Adornos findet sich im Rahmen dieser Untersuchung eine neue Form der negativen Reflexion über die Naturbeherrschung.

Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der Kritik an der Naturbeherrschung lassen sich die Grenzen der Landschaftsmalerei im Sinne Adornos grob in den folgenden zwei Aspekten zusammenfassen: Die erste Grenze besteht darin, dass die Landschaftsmalerei, eine naturalistische Kunst, die Natur „zum Rohstoff relegiert“²³⁵ und damit Kunst und Natur in ein trügerisches Verhältnis setzt. Die Landschaftsmalerei läuft Gefahr, eine Ideologie der lebendigen Natur zu reproduzieren, indem sie diese als Material verwendet. Ferner birgt die Landschaftsmalerei die Gefahr, bei der Verwirklichung dieser Ideologie in einen ‚Verblendungszusammenhang‘ zu geraten, die den aktuell herrschenden Naturzustand betrügen und ignorieren kann. In diesem Fall fördert das Kunstwerk nicht die Versöhnung von Natur und Geschichte durch das Naturschöne, sondern zerstört die Beziehung zwischen beiden unwiderruflich.

Die zweite Grenze besteht darin, dass Landschaftsmalerei früher nur dann als wesentlich galt, wenn sie die natürliche Welt so darstellte, wie sie war. In *Ästhetische Theorie* schreibt Adorno in diesem Sinne: „Naturmalerei war auch in der Vergangenheit authentisch wohl nur als nature morte: wo sie Natur als Chiffre eines Geschichtlichen, wenn nicht der Hinfälligkeit alles Geschichtlichen zu lesen verstand.“²³⁶ Dabei erklärt Adorno die negativen Merkmale der aktuellen Landschaftsmalerei im Vergleich zur vergangenen Wahrnehmung der Landschaftsmalerei wie folgt: „Treu ist Kunst der erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtigt im Ausdruck ihrer eigenen Negativität.“²³⁷

Im Gegensatz zu diesen beiden Begrenzungen reagiert Kaspars Landschaftsmalerei negativ auf die Herrschaftsideologie. Kaspars Landschaftsmalerei ist keine Kunst, die die ideologische Natur als Material der Kunst nachahmt, sondern ein Produkt der Reflexion und des Wunsches, die ursprüngliche Form der noch nicht unterdrückten und verzerrten Natur nachzuahmen. Diese Grundlage ist darin zu finden, dass Kaspar in seiner Landschaftsmalerei das ausdrückt, was die Natur vom Künstler verlangt. Klara schaut sich das Landschaftsbild von Kaspar an und bewundert es mit den folgenden Worten:

²³⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 104.

²³⁶ Ebd., S. 112-113.

²³⁷ Ebd., S. 106.

So stehe ich hinter seinem [Kaspars_S. L.] Rücken, und darf ruhig ahnen, wie er schafft, wie er die große, feurige, dampfende Kugel, die Kunst, vorwärtswälzt, einem herrlichen Ringer gleich, der seinen letzten Atemzug hergibt, um zum Siege über den Gegner zu gelangen. Siehst du, wie es ihn hinreißt, den Pinsel zu führen, womit er an der tausendtönigen Glocke seiner Farben läutet, jede Linie linienhafter, jede Farbe farbiger, jeden Druck bestimmter und jede Sehnsucht sehnsuchtsvoller hinzumalen. Sein Blick, den ich so liebte, war von jeher in den Formen, und er bedarf hier in Paris nur einer einfachen Stube, um die Welt in Bildern zu erfassen. Die Natur hat er wie eine üppige Geliebte in seine Arme gefaßt und drückt nun Küsse um Küsse auf ihren Mund, daß beiden der Atem vergeht, ihm und der Natur. Es will mir beinahe scheinen, als sei die Natur, echten Künstlern gegenüber, machtlos und ohnmächtig vor Hingebung, wie eine solche Geliebte, von der man alles erlangt, was man will. (GT 224-225)

Adorno sagt, „dass es die Aufgabe der Kunst ist, die verstümmelte Natur [...] zum Sprechen zu bringen.“²³⁸ Die Natur als Landschaft, die erst nach der Beherrschung durch den Menschen als Schönheit erkannt wird, offenbart sich dem Künstler Kaspar nun in ihrer Urform, bevor sie durch die menschliche Beherrschung verzerrt wird. Außerdem wird Kaspars Landschaftsmalerei mit den Worten Klaras als eine Aufgabe „für die Lust späterer Geschlechter“ (GT 225) bezeichnet. Hier wird die Grenze der Landschaftsmalerei, die nur als ‚nature morte‘ authentisch war, bei Kaspar in das Potential der Geschichtlichkeit der Natur überführt. Es gibt ein ähnliches Zitat. Nachdem Clara die Tanzaufführung gesehen hat, sagt sie zu Kaspar Folgendes.

Wenn man jetzt an eine stille Landschaft denkt, da draußen liegen sie, die Wälder und Hügel und die weiten Wiesen, und man sitzt hier in einem glitzernden Theater. Wie sonderbar. Vielleicht ist aber alles Natur. Nicht nur das Große und Stille da draußen, sondern auch das Bewegliche und Kleine, was die Menschen erschaffen. Ein Theater ist auch Natur. Was die Natur uns heißt zu bauen, kann auch nur Natur, etwas freilich wie Abart der Natur sein. Mag die Kultur so fein werden wie sie will, sie bleibt doch Natur, denn sie ist doch nur die langsame Erfindung durch Zeiten, und zwar von Wesen, die an der Natur immer hangen werden. Wenn Sie ein Bild malen, Kaspar, so wird es Natur, denn Sie malen mit Ihren Sinnen und Fingern und diese haben Sie doch von der Natur bekommen.²³⁹ Nein, wir tun gut daran, sie zu lieben, immer ihrer recht zu gedenken, sie, wenn ich so sagen darf, anzubeten, denn irgendwo müssen die Menschen gebetet haben, sonst werden sie schlecht. (GT 50)

Kaspar verwandelt die Natur selbst in Kunst, indem er Landschaften malt, und die so geschaffene Kunst wird schließlich zur Natur. Es ist, wie es Clara im obigen Zitat sagt: „Was die Natur uns heißt zu bauen, kann auch nur Natur, etwas freilich wie Abart der Natur sein“ (GT 50). Eine ähnliche Ansicht vertritt Adorno. Das folgende Zitat Adornos gibt einen

²³⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 125.

²³⁹ Krebs weist darauf hin, dass diese Beschreibung eines Malers, der die Natur abbildet, in Walsers späterer Prosa wiederholt vorkommt. Vgl. Krebs, Gerard: *Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik*. Helsinki 1991, S. 151.

Hinweis darauf, wie Kunst und Natur durch den Mechanismus der gegenseitigen Verschiebung und Repräsentation die Wirklichkeit kritisieren können.

[...] dass sie [Kunst_S. L.] wirklich noch etwas davon hat, dass sie alle Gewalt über die Wirklichkeit sich von dem Bild und nicht von dem denkenden und tuenden Eingriffen die Wirklichkeit verspricht, indem also Kunst dieses Moment festhält, sucht sie immer doch auch zugleich wieder jenem Moment der unterdrückten Natur eigentlich zu dem Ihren zu verhelfen. Das scheint mir die umfassendere geschichtsphilosophische Begründung für jenen Tatbestand zu sein, mit dem wir uns heute allgemein auseinandergesetzt haben, nämlich für jenen Tatbestand des Wiederkehrens der Natur in der Kunst. **Darum kehrt Natur in der Kunst wieder, darum meint Kunst in einem gewissen Sinn die Wiederherstellung von Natur, [Hervorhebung von S. L.]** weil in der Urgeschichte von Kunst selber – wenn Sie wollen: der Idee von Kunst selber – es eben liegt, dass das doch seine Stimme findet, dass dem doch Gerechtigkeit widerfährt, was durch ratio, Recht, Ordnung, Logik, klassifizierendes Denken, durch all diese Kategorien eben, sonst eigentlich verfällt.²⁴⁰

Die bisherige Analyse lässt sich wie folgt zusammenfassen: Nur die indirekt durch die Kunst erfahrene Natur kann den Menschen an die im Prozess der Aufklärung vergessene Natur erinnern und bietet das Potenzial, die totale Naturbeherrschung zu stürzen. Vor diesem theoretischen Hintergrund wurde auch deutlich, dass Kaspars Landschaftsbilder als Kunst gelten können, die an die vergessene Natur erinnern und Herrschaft kritisieren kann. Im Folgenden soll auf der Grundlage der vorangegangenen Diskussion untersucht werden, wie Kaspars Landschaftsbilder, also Kunstwerke, die das Naturschöne nachahmen, eine ästhetische Kritik an der Naturbeherrschung ermöglichen.

Der ästhetische Prozess der Gesellschaftskritik, der in Walsers Trilogie durch die Landschaftsbilder Kaspars zum Ausdruck kommt, entspricht Adornos Begriff des ‚Vergeistigungsprozesses von Kunst‘. Um diesen Begriff genau zu verstehen, ist es notwendig, auf das zu Beginn dieses Teils behandelte Thema zurückzukommen, dass die Kunst zu einem symbolischen Ort für die Kritik an der Naturbeherrschung durch aufklärerische Rationalität wird. Bekanntlich ist Kunst eine Nachahmung, also Mimesis²⁴¹, der Natur. Und wie zuvor skizziert, versteht Adorno die Kunst als aufgeklärte Rationalität, womit er erklärt, dass diese Kunst das Potenzial hat, durch Selbstreflexion mit Ratio die Naturbeherrschung zu kritisieren. In diesem Kontext ist es wichtig, festzuhalten, dass Adorno

²⁴⁰ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 69.

²⁴¹ Adorno wurde von Benjamin nicht nur in seinem Konzept der Naturgeschichte, sondern auch in seinem Konzept der Mimesis beeinflusst. Vgl. Buck-Morss, Susan: *The Origins of Negative Dialectics*, New York: Free Press, 1977, S. 87. Für Adorno ist der Begriff der Mimesis die Art und Weise, wie das Subjekt, das über die Gewalt des Identitätsdenkens reflektiert, allmählich dazu kommt, das Objekt als wahr zu erkennen, indem es sich bemüht, sich ihm anzunähern (siehe: Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, in: GS, Bd. 3, S. 13). Eine detaillierte Analyse von Walsers Trilogie im Hinblick auf Adornos Mimesis findet sich in Kapitel 6.

die Dialektik zwischen Mimesis und Ratio, die sich in der Kunst vermischen, als Vermittlung der Versöhnung betrachtet. Denn diese Überlegung kann einen Hinweis darauf geben, wie die Kunst den Menschen von der Natur vermittelte Herrschaft befreit.

Die Dialektik von Mimesis und Ratio im Kunstwerk lässt sich in Anlehnung an das vorangegangene Zitat Adornos folgendermaßen resümieren: Ein Kunstwerk ahmt die Natur nach, und die Natur kehrt bereitwillig aus der Kunst zurück. In diesem Prozess erwirbt das Kunstwerk die Fähigkeit zur Kritik, begleitet von Rationalität, also Ratio. Durch diesen dialektischen Prozess, das heißt durch die Dialektik zwischen dem Kunstwerk als Mimesis der Natur und dem Kunstwerk als aufgeklärte Rationalität, wird „die Menschheit in Kunst dessen inne, was Rationalität vergißt und woran deren zweite Reflexion mahnt.“²⁴² Dies nennt Adorno den Vergeistigungsprozess von Kunst. Er sagt dazu: „Durch Vergeistigung, radikale Naturbeherrschung, die ihrer selbst, korrigiert sie Naturbeherrschung als die des Anderen.“²⁴³ Wenn also die Kunst vergeistigt wird, „revidiert Kunst zuinnerst die Naturbeherrschung“²⁴⁴, sodass die Gesellschaft durch die kritische Methode der Kunst selbst kritisiert werden kann. Adorno zufolge besteht „das Telos ästhetischer Vergeistigung“ darin, den „geschichtlichen Figuren des Naturhaften und seiner Unterordnung das Ihre widerfahren zu lassen.“²⁴⁵ In diesem theoretischen Kontext wird die Vergeistigung von Kunst zu einem bedeutenden Punkt der Naturgeschichte und der Versöhnung mit der Natur.

Die Mimesis der Natur in der Kunst wurde bereits am Beispiel von Kaspars Landschaftsbildern analysiert, die durch Nachahmung der Natur entstanden sind. Die Ratio, die Kaspars Kunstwerken eine ästhetische Kritik an der Gesellschaft ermöglicht, findet sich in Simons Monolog wieder. Simon sagt, dass in Kaspars Landschaftsmalerei etwas zu finden ist, das sich nicht eindeutig erklären lässt.

Ich verstehe die Kunst so gut und das Drängen der Menschen, das sie ihretwegen empfinden, und die Sehnsucht, so um die Liebe und Gnade der Natur zu werden. Was wollen wir, wenn wir es entzückend finden, eine Landschaft abgebildet zu sehen? Ist es nur ein Genuß? Nein, wir wollen damit etwas erklärt finden, aber etwas, das gewiß immer unerklärlich bleiben wird. (GT 112)

Hierbei kann „etwas, das gewiß immer unerklärlich bleiben wird“ (GT 112) als das Denken der Geschichtlichkeit, nämlich der Ratio, durch den Vergeistigungsprozess von Kunst

²⁴² Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 105.

²⁴³ Ebd., S. 173.

²⁴⁴ Ebd., S. 207.

²⁴⁵ Ebd., S. 144.

verstanden werden, die durch die naturnachahmende Kunst gewonnen werden kann. Adorno erklärt dies, indem er es in einen Prozess überführt, in dem die naturnachahmende Kunst das Potential ästhetischer Kritik besitzt. „Der Prozess, der in den Kunstwerken sich vollzieht und in ihnen stillgestellt wird, ist als gleichen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Prozeß zu denken, in den die Kunstwerke eingespannt sind; [...] Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem gehorcht immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind.“²⁴⁶

Angemerkt werden muss hier, dass Adorno den Vergeistigungsprozess von Kunst unter dem praktischen Gesichtspunkt durch die Technik betrachtet. Um den Vergeistigungsprozess von Kunst durch den Begriff der Technik ausgewogen betrachten zu können, müssen neben dieser Landschaftsmalerei auch die anderen Kunstgattungen in Walsers Romanen berücksichtigt werden, worauf im folgenden Kapitel eingegangen wird.

4.2 Der Vergeistigungsprozess von Kunst und Technik

In diesem Abschnitt wird die bereits angedeutete Aussage Simons, „etwas, das gewiß immer unerklärlich bleiben wird“ (GT 112), als Ausgangspunkt für die Analyse verwendet. Ausgehend von diesem kurzen Zitat werden in diesem Abschnitt folgende Fragen behandelt: Erstens, was ist die Technik, die den Vergeistigungsprozess der Kunst verkörpert? Zweitens, wie erinnert der Vergeistigungsprozess der Kunst, verkörpert durch die Technik, den Menschen an die vergessene Natur und regt ihn an, über dessen innere Natur nachzudenken? Und drittens, wie übt der Vergeistigungsprozess von Kunst, die durch Technik verkörpert wird, eine immanente Kritik an der Aufklärung aus und schafft Bedingungen für die Möglichkeit eines naturgeschichtlichen Denkens? Um diese Fragen zu beantworten, soll das Zitat zunächst unter den folgenden beiden Aspekten analysiert werden.

Das aus der Kunst gewonnene „etwas, das gewiß immer unerklärlich bleiben wird“, erklärt bezüglich Adornos Gedanken, dass die Technik der Kunst einerseits einen „Sprachcharakter“²⁴⁷ hat. Adorno sagt, dass „Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen.“²⁴⁸ Hierbei kann „etwas sagen“ gleichbedeutend mit dem „Ausdruck

²⁴⁶ Ebd., S. 350.

²⁴⁷ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 249.

²⁴⁸ Ebd., S. 182.

an den Kunstwerken“²⁴⁹ sein, denn „in ihnen [Kunstwerken_ S. L.] bereits haben historische Prozesse und Funktionen sich sedimentiert und sprechen daraus.“²⁵⁰ In dieser Hinsicht kann verstanden werden, dass der Grund dafür, dass Simon beim Betrachten von Kaspars Werk „etwas, das gewiß immer unerklärlich bleiben wird“, spürt, darin besteht, dass das Kunstwerk zu ihm, nämlich dem Genießer, etwas spricht. Dies ergibt sich im Sinne Adornos aus dem Sprachcharakter der Kunst. Bemerkenswert ist hier, dass Adorno den „Inbegriff der Sprache von Kunst“ als „Technik“²⁵¹ begreift.²⁵² Adorno zufolge ist die Technik ein Begriff, „der hier zuständig ist und den ich [Adorno_ S. L.] an dieser Stelle einführen muss, der für alle Kunst so konstitutiv ist, wie er seit griechischen Zeiten es war, wo das eine Wort die beiden Dinge gleichermaßen deckt.“²⁵³ Er weist darauf hin, dass es „keine Kunst“²⁵⁴ gibt, „die im Ernst Kunst genannt werden kann, ohne ein technisches Element“²⁵⁵, da die Technik die Naturform des Materials der Kunst in dieser Intention umwandelt, die die Kunst zum Ausdruck bringen will.²⁵⁶ „In dieser unabdingbaren Notwendigkeit des Anwachsens der Technik liegt das wesentliche Verflochtensein der Kunst mit dem Prozess der Aufklärung“,²⁵⁷ der sich nicht von dem oben beschriebenen Prozess der Vergeistigung von Kunst unterscheidet. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich der Sprachcharakter der Kunst außerhalb der Kunst durch die Technik ausdrückt und dass diese Technik den Vergeistigungsprozess der Kunst vertieft und damit theoretische Möglichkeiten eröffnet, über das Verhältnis von Kunst und Aufklärung nachzudenken.

²⁴⁹ Ebd., S. 170.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd., S. 323.

²⁵² Adorno unterscheidet nicht klar zwischen verschiedenen Arten von Technologie, aber auf der Grundlage seiner gesamten Schriften lässt sich sein Technologiebegriff grob in zwei Hauptkategorien zusammenfassen: industrielle Technik und künstlerische Technik. Adorno erklärt die industrielle Technik im Kontext der Kulturindustrie, in der ein Gegensatz zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen besteht. Außerdem erklärt er die künstlerische Technik im Kontext des Scheincharakters von Kunstwerken. Ihm zufolge rettet die künstlerische Technik den ästhetischen Schein und eröffnet die Diskussion über die Möglichkeit der Emanzipation von der Verdinglichung. Aus diesem Grund sieht Adorno in der künstlerischen Technik ein revolutionäres Potenzial. Da die industrielle Technik den Rahmen dieser Forschungsbereiche sprengen würde, soll hier nur auf die künstlerische Technik eingegangen werden. Zur weiteren Erläuterung von Adornos Technikdiskussion siehe: Vgl. Ruschug, Ulrich: *Zum Begriff der Technik bei Horkheimer und Adorno*, in: *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, 2016, 3 (1), De Gruyter, 182-208, S. 202.

²⁵³ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 85.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Vgl., ebd.

²⁵⁷ Ebd.

Andererseits bedeutet die Tatsache, dass es „etwas, das gewiß immer unerklärlich bleiben wird“ (GT 112) gibt, das aus der Kunst gewonnen werden kann, dass der Vergeistigungsprozess von Kunst in gewisser Hinsicht notwendigerweise eine Grenze hat. Adorno stellt fest, dass die wesentlichen Grundlagen für die Revision der Naturbeherrschung zwar aus der Kunst gewonnen werden können, die die Natur selbst nachahmt. Er sieht aber auch, dass dadurch die Naturbeherrschung in Wirklichkeit nicht vollständig aufgehoben werden kann. Denn in der modernen Gesellschaft ist ein gewisses Maß an innerer und äußerer Beherrschung der Natur für das Überleben des Menschen unvermeidlich. Auch wenn die Kunst dementsprechend versucht, die Naturbeherrschung durch den Prozess der Vergeistigung zu revidieren, bleibt die Logik der Naturbeherrschung bestehen und wiederholt sich immer wieder. An dieser Stelle gewinnt Adornos Argument, den Vergeistigungsprozess der Kunst mit Hilfe der Technik wesentlich zu erhellen, an Bedeutung. Dies liegt daran, dass Adorno den Prozess der Überwindung der Verdinglichung durch die Technik der Kunst expliziert und damit auf die dialektische Umkehrung der Technik der Beherrschung außerhalb des Kunstwerks zielt.²⁵⁸

Dass die Technik diese dialektische Umkehrung ermöglicht, liegt daran, dass beide Techniken, die der Naturbeherrschung und die der Kunst, als Techniken im Wesentlichen identisch sind. Adorno sieht Natur und Kunst in einem „durchaus dialektischen Verhältnis“.²⁵⁹ Bemerkenswert ist dabei, dass er, wie bereits erwähnt, Technik als einen Begriff versteht, „die beiden Dinge“ - also Natur und Kunst - dieses dialektischen Verhältnisses „gleichermaßen“²⁶⁰ handhaben kann. In Anbetracht dieses Aspekts wird der Prozess, durch den die künstlerische Technik die innere Bedeutung eines Kunstwerks formalisiert und verkörpert, mit dem Prozess der Reproduktion der gesamten Gesellschaft durch die Technik der Naturbeherrschung in Beziehung gesetzt. Diesbezüglich behauptet Adorno, dass die „künstlerische Arbeit gesellschaftliche Arbeit ist.“²⁶¹

²⁵⁸ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 350.

²⁵⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 72.

²⁶⁰ Ebd. S. 85. „Der Begriff, der hier zuständig ist und den ich an dieser Stelle einführen muss, der für alle Kunst so konstitutiv ist, wie er seit griechischen Zeiten es war, wo das eine Wort die beiden Dinge gleichermaßen deckt, ist der Begriff der Technik.“

²⁶¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 350-351.

Adorno bezeichnet die Technik als „verlängerte[n] Arm des naturbeherrschenden Subjekts“²⁶², und er ist daher der Ansicht, dass die Technik die Naturbeherrschung tiefer und umfassender ermöglicht. Er führt weiter aus, dass die Technik in der Kunst, ebenso wie die Technik der Naturbeherrschung, die Bedeutung des Kunstwerks vertieft. Bemerkenswert ist in diesem theoretischen Zusammenhang, dass Adorno darauf hinweist, dass die Technik der Kunst die Probleme, die durch die Technik der Naturbeherrschung vertieft wurden, auf neue Weise betrachten kann. Die Kunstwerke, die das Naturschöne selbst durch Technik nachahmen, enthalten in sich den Naturzustand vor der Beherrschung im Sinne einer selbstständigen Existenz, die vom Zweck der Beherrschung frei ist. So kann durch das Genießen dieses in der Kunst verborgenen Naturzustands die Wahrnehmung der Naturgeschichte wiederbelebt werden, die der Menschheit seit der Vorgeschichte verloren gegangen ist.

Hier wird das Material als wichtiges Element bei der Schaffung von Kunstwerken durch Technik genannt. Adorno definiert Technik als den „ästhetische[n] Name[n] für Materialbeherrschung“²⁶³ und versteht den Prozess der Materialbeherrschung als einen Vergeistigungsprozess. „Unleugbar ist ein feineres Differenzierungsvermögen, wo auch immer, ein Stück ästhetischer Materialbeherrschung, mit Vergeistigung verkoppelt; [...] Materialbeherrschung impliziert Vergeistigung.“²⁶⁴ Auf diese Weise wird die Technik der Kunst mit der Vergeistigung der Kunst durch das Material verbunden.²⁶⁵ Daher wird die Analyse der in Walsers Trilogie verkörperten Techniken dazu beitragen, das dialektische Verhältnis von Natur und Kunst sowie das Motiv der Kritik an der Naturbeherrschung durch den Vergeistigungsprozess der Kunst weiter zu klären.

²⁶² Adorno verwendet diese Definition in verschiedenen Variationen in seinen Schriften. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* in: GS, Bd. 7, S. 51 „Technik, der verlängerte Arm des Subjekts, führt immer auch von ihm weg.“, und S. 96 „Technifizierung, der verlängerte Arm des naturbeherrschenden Subjekts, entäußert die Kunstwerke dessen unmittelbarer Sprache.“

²⁶³ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 316.

²⁶⁴ Ebd., S. 314-315.

²⁶⁵ Vgl. Ruschug, Ulrich: *Zum Begriff der Technik bei Horkheimer und Adorno*, in: *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, 2016, 3 (1), De Gruyter, S. 182-208, S. 204.

Vor diesem theoretischen Hintergrund wird im Folgenden der Tanz des Mädchens²⁶⁶ in *Geschwister Tanner* eingehend analysiert, wobei Walsers Argumentation zur Technik der Kunst deutlich wird. Ziel dieser Analyse ist es, zu zeigen, dass der Prozess, die Bedeutung des Tanzes, nämlich die Bedeutung der Kunst, durch Technik auszudrücken, dem ästhetischen Vergeistigungsprozess entspricht. Dieser hat das Potential, die verdinglichte Gesellschaft, die zur zweiten Natur geworden ist, zu kritisieren.

Man beschloß, den Abend im Theater zu verbringen. Kaspar wurde davon benachrichtigt und er fand sich zur bestimmten Stunde vor dem Theater, das sich als ein weißes, herrliches Gebäude am Ufer des Sees erhob, ein. Als der Vorhang aufging, sah man nur in einen grauen, leeren Raum hin. Doch der Raum belebte sich alsbald, denn es erschien eine Tänzerin mit nackten Beinen und Armen, die zu einer leisen Musik tanzte. Ihr Leib war von einem durchschimmernden, flatternden, fließenden Gewand umhüllt, das, so schien es, die Linien des Tanzes noch einmal für sich, in der schwebenden Luft, nachzeichnete. Man empfand die völlige Unschuld und Grazie dieses Tanzes und es würde niemandem eingefallen sein, in der Nacktheit des Mädchens etwas Unkeusches und unrein-Beabsichtigtes zu finden. Ihr Tanz löste sich oft in ein bloßes Schreiten auf, doch auch dieses blieb Tanz, und ein anderes Mal wieder schien die Tanzende von ihren eigenen Wellen in die Höhe erhoben zu werden. Wenn sie zum Beispiel ein Bein erhob und den schönen Fuß krümmte, so geschah das in einer so neuen, unbefangenen Weise, dass jedermann dachte: wo habe ich das einmal gesehen, wo? Oder habe ich das nur irgend einmal geträumt? Der Tanz dieses Mädchens hatte etwas Schweres und Naturgemäßes. Gewiß, ihre Kunst war vielleicht, streng nach Ballettregeln genommen, nicht allzugroß, ihr Können mochte weit zurückbleiben hinter dem Können und Leisten anderer Tänzerinnen. Aber sie besaß die Kunst, mit ihrer bloßen, mädchenscheuen Anmut zu entzücken. Wenn sie niederflog, so geschah es so süß-schwer, und das Emporfliegen zu höherem Schwung berauschte alle Seelen durch die Wildheit und Unschuld dieser Bewegung. Wenn sie sich bewegte, war sie auch erregt von dieser, ihrer flüchtigen Bewegung, und ihre Erregung erfand zu den Tönen immer neue Schwingungen. Ihre Hände glichen zwei schönen weißen, flatternden Tauben. Das Mädchen lächelte, wenn es tanzte, es mußte glücklich dabei sein. Ihre Kunstlosigkeit wurde als höchste Kunst empfunden. Einmal flog sie in großen weichen Sprüngen, wie ein gejagter Hirsch, von einem Takt in den andern. Sie schien wie ein Wellengesprudel zu tanzen, das sich an einem niedern Ufer zerschlägt und verspritzt, bald floß sie wie eine breite, sonnige, machtvolle Welle dahin, wie eine Welle mitten im See, bald war es wieder wie ein Geriesel von Flocken und Steinchen, immer war es anders, und immer so seelenvoll. Die Empfindungen aller Zuschauer tanzten mit Lust und mit Schmerzen mit. Einigen preßte der Tanz Tränen in die Augen, reine Tränen des Mit-Entzückens, Mit-Tanzens. Wie schön war es, zu sehen, dass, da das Mädchen seinen Tanz beendete, bejahrte, ehrfurchtgebietende Frauen sich stürmisch erhoben, dem Mädchen mit Tüchern zuwinkten und ihr Blumen in den Bühnen-Abgrund hinabwarfen. ‚Sei unsere Schwester‘, schien aller Lächeln zu bitten. ‚Welche Freude, dich meine Tochter, wenn du's wolltest, zu nennen‘, schienen die Damen zu jubeln. Das hundertköpfige Zuschauerpublikum sah die Kleine auf der einsamen Bühne und vergaß die Grenze, überhaupt alle Scheidewand. Viele Arme bogen sich, wie wenn sie hätten lieblosen mögen, in die Luft; die Hände, die zuwinkten, bebten. Man rief Worte hinab, die die bloße Freude erfand. Selbst die kalten, goldenen Figuren der Dekoration schienen lebendig werden zu wollen und den Lorbeer, den sie in den Händen trugen, einmal auf ein Haupt fallen zu lassen. So schön hatte Simon das Theater noch nie gesehen. (GT 47-48)

²⁶⁶ Das Tanzmotiv findet sich bei Walser nicht nur in seiner frühen Berliner Trilogie, sondern auch in seiner späteren Prosa. Die Beobachtung moderner Tanzmotive bei Walser kann im Zusammenhang mit dem Paradigmenwechsel vom klassischen zum modernen Tanz in seiner Zeit verstanden werden. Für Studien zu diesem Thema siehe: Vgl. Sorg, Reto: *Intermedialität (Malerei, Musik, Theater, Tanz, Rundfunk, Photographie, Kino)*, in: Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J. B. Metzler 2015 S. 294.

In Bezug auf die Technik der Kunst im obigen Zitat werden in diesem Abschnitt die folgenden zwei Themen analysiert. Erstens: Obwohl die tänzerischen Fähigkeiten des Mädchens weit hinter denen der anderen Balletttänzer zurückbleiben, spricht sein Tanz nicht nur das Publikum an, sondern lässt auch seine „Kunstlosigkeit“ als „höchste Kunst“ erscheinen.²⁶⁷ Der Tanz des Mädchens symbolisiert das Kunstschöne einer neuen und befreiten Technik, die nach dem Zusammenbruch der traditionellen Ballettregeln entstanden ist. Zweitens versteht und genießt das Zuschauerpublikum den Tanz des Mädchens, der durch die neue und befreite Technik entsteht, als Metapher für den Sinn der Natur.²⁶⁸ Beispiele dafür finden sich in den folgenden Sätzen: 1. „Ihre Hände glichen zwei schönen weißen, flatternden Tauben.“ 2. „Einmal flog sie in großen weichen Sprüngen, wie ein gejagter Hirsch, von einem Takt in den andern.“ 3. „Sie schien wie ein Wellengesprudel zu tanzen, das sich an einem niedern Ufer zerschlägt und verspritzt, bald floß sie wie eine breite, sonnige, machtvolle Welle dahin, wie eine Welle mitten im See, bald war es wieder wie ein Geriesel von Flocken und Steinchen, immer war es anders, und immer so seelenvoll.“

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Tanz des Mädchens, obwohl er die traditionelle Technik negiert, eine eigene künstlerische Technik besitzt, die als ‚Kunstlosigkeit‘ bezeichnet werden könnte. Anders ausgedrückt: Der Tanz des Mädchens hat einerseits die negative Kraft, die bestehenden strengen Ballettregeln zu zerstören, andererseits kritisiert er diese Regeln durch die in ihnen innewohnende bestimmte Negation. Auf diese Weise spürt das Publikum das Naturschöne, das sich im Tanz des Mädchens verbirgt, der nicht den traditionellen Techniken folgt.

Diese Analyse lässt sich weiter verfeinern, wenn das Verhältnis von Technik und Scheincharakter²⁶⁹ der Kunst im Sinne Adornos betrachtet wird. Einerseits gilt für Adorno das Kunstwerk als ein „Schein“, insofern es „nicht allein als Antithesis zum Dasein, sondern auch dem gegenüber, was es von sich selbst will“²⁷⁰, interpretiert werden kann. Andererseits hat Adorno bereits darauf hingewiesen, dass Kunstwerke ihren künstlerischen Gehalt durch

²⁶⁷ Vgl. Hong, Kil-pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen Geschwister Tanner, Der Gehülfe und Jakob von Gunten*, Königshausen u. Neumann, 2002, S. 138. Er bespricht den Tanz der Tänzerin in *Geschwister Tanner* in Bezug auf die ‚Kunstlosigkeit‘ in einer vergleichenden Analyse mit Kleists *Über das Marionettentheater*.

²⁶⁸ Vgl. Thüring, Hubert: *Lebensphilosophie im Zeichen des Glücks*, in Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler 2015 S. 348.

²⁶⁹ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 157.

²⁷⁰ Ebd., S. 161.

die Technik zum Ausdruck bringen. Bei Betrachtung dieser beiden Aussagen in einem gleichen Kontext lässt sich zeigen, wie Kunstwerke als Schein ihren künstlerischen Gehalt durch die Technik offenbaren können. Auf der Grundlage dieser Beobachtung kann auch erkannt werden, dass es sich bei der Bedeutungsäußerung der Tanztechnik des Mädchens um einen ästhetischen Vergeistigungsprozess mit gesellschaftskritischem Potential handelt.

Um dies zu verdeutlichen, müssen zunächst die folgenden Fragen der Reihe nach beantwortet werden. Erstens: Was genau ist der ästhetische Schein im Sinne Adornos? Zweitens: Wie offenbart die Technik den ästhetischen Schein in der Kunst, und wie ist die Technik mit dem Prozess der Vergeistigung der Kunst verbunden? Drittens: Wie kann dieser ästhetische Schein die Naturbeherrschung kritisieren? Diese dritte Frage kann auch folgendermaßen umformuliert werden: Adorno hat die Natur zum Hauptthema der *Idee der Naturgeschichte* gemacht, das Naturschöne und das Kunstschöne zum Hauptthema der *Ästhetischen Theorie*. Welche Rolle kann die Technik im Hinblick auf diese zentralen Begriffe der beiden Schriften gegen die Wiederkehr einer zweiten Natur spielen, die den ‚ästhetischen Schein‘ im Kunstwerk bedroht? Im Folgenden wird zunächst eine theoretische Klärung dieser Fragen vorgenommen und darauf aufbauend der Prozess der Vergeistigung der Kunst durch die Technik der Tänzerin in Walsers Trilogie veranschaulicht.

Adornos Interesse am ästhetischen Schein beginnt mit seiner Habilitationsschrift *Kierkegaard: Die Konstruktion des Ästhetischen*. Konkreter wird sein Interesse daran in seinem späteren Werk *Ästhetische Theorie*. Darin setzt sich Adorno kritisch mit den Theorien Kants und Hegels auseinander und entwickelt einen eigenen Begriff des ästhetischen Scheins. Für Kant und Hegel besteht der Hauptzweck eines Kunstwerks darin, die künstlerische Ideologie zu verkörpern und zu praktizieren. Adorno kritisiert dies und argumentiert, dass das, was sich in einem Kunstwerk manifestiert, nichts anderes als der Schein ist. Er geht noch weiter und formuliert radikal: „Sie [Kunstwerke_ S. L.] selbst, nicht erst die Illusion, die sie erwecken, sind der ästhetische Schein.“²⁷¹

Der Grund, aus dem Adorno in seinen Schriften immer wieder Gedanken zu diesem ästhetischen Schein entfaltet, liegt darin, dass er sich für eine Kunst interessiert, die als Antithese der Gesellschaft durch den Schein funktioniert. Was Adorno von der Kunst erwartet, ist nicht die Erscheinung des Wesentlichen, wie es Kant und Hegel von der Kunst

²⁷¹ Ebd., S. 155.

erwarteten, sondern die Erscheinung des Scheins. Die moderne Kunst, die die zur zweiten Natur gewordene Gesellschaft nachahmt, ist im Wesentlichen selbst bereits der Schein in der Krise. Adorno weist jedoch darauf hin, dass in dieser modernen Kunst Spuren der Natur verborgen sind, die der Mensch vergessen hat. Denn Natur ist für Adorno bekanntlich das Nichtidentische, das nicht unter dem Identitätsprinzip subsumiert werden kann, und Kunst ahmt diese Nichtidentität der Natur nach. Der Sinn der Kunst als Schein besteht für Adorno darin, dass sie den nichtidentischen Charakter der Natur in sich trägt. Gerade deshalb ist der ästhetische Schein für Adorno keine Täuschung, die es abzulehnen gilt, sondern ein Rätsel, das es zu retten gilt. Dementsprechend macht Adorno die „Rettung des Scheins“²⁷² in dieser Krisensituation zur zentralen Aufgabe seiner Ästhetik.²⁷³

An dieser Stelle soll über den Begriff der ‚Technik‘ in der Kunst im Zusammenhang mit Adornos ‚Rettung des Scheins‘ nachgedacht werden. Ausgehend von der obigen theoretischen Diskussion sollen nun die folgenden zwei Thesen skizziert werden: Wie versucht Walser, den ästhetischen Schein in der Krise durch die tänzerische, nämlich die künstlerische, Technik zu retten? Wie stellt Walser im Roman den Mechanismus dar, der durch den ästhetischen Schein die Naturbeherrschung kritisiert?

Wie bereits erwähnt, schafft der Tanz des Mädchens neue Regeln und zerstört gleichzeitig bestehende. Nach Adorno kann „der ästhetische Schein“ nicht selbst den „eigenen Zopf [...] aus dem Sumpf ziehen.“²⁷⁴ Der Krise des ästhetischen Scheins eines Kunstwerks kann nur entkommen werden, wenn die immanente Geschlossenheit der Werke durch Technik zerstört wird. Adorno behauptet in diesem Sinn: „Ist aber die immanente Geschlossenheit der Werke nicht strikt zu nehmen, so ereilt der Schein sie dort noch, wo sie vor ihm am geschüttesten sich wähen. Sie strafen sie Lügen, indem sie die Objektivität dementieren, die sie herstellen.“²⁷⁵ Um diese Diskussion zusammenzufassen: Indem der Tanz des Mädchens die Geschlossenheit der Kunst durch eine neue Technik zerstört, enthüllt er, dass Geschlossenheit falsch ist. Dadurch zerstört er letztlich den ästhetischen Schein.

Bemerkenswert ist hier, dass der Tanz des Mädchens den ästhetischen Schein durch Kritik an der traditionellen Technik zerstört und gleichzeitig den ästhetischen Schein durch

²⁷² Ebd., S. 164. Dieses Konzept findet sich auch auf Seite 386 der *Negative Dialektik*.

²⁷³ Vgl. Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius 2003. S. 123

²⁷⁴ Ebd., S. 158.

²⁷⁵ Ebd., S. 155.

eine neue Technik rettet. Dies zeigt sich darin, dass das Publikum das Naturschöne durch den Tanz des Mädchens empfindet. Es wurde bereits erwähnt, dass das Naturschöne im Prozess der Beherrschung der Natur durch den Menschen in Vergessenheit geraten ist, aber in der Kunst, die die Natur nachahmt, immer noch verborgen ist. Das Naturschöne kann daher nicht durch die traditionelle Technik, die die Natur beherrschte, gerettet werden. Nur die vergeistigte Kunst, wie die neue Tanztechnik des Mädchens, kann den ästhetischen Schein in diesem Herrschaftssystem retten.

Nach der vorangegangenen Diskussion ist sowohl die Zerstörung als auch die Rettung des ästhetischen Scheins in der Kunst als Schein möglich. Adorno stellt in diesem Zusammenhang ausdrücklich fest, dass Kunstwerke „stets noch Schein angesichts der Realität“²⁷⁶ sind. Daraus lassen sich folgende Fragen ableiten. Ist dann die Rettung des Scheins gerechtfertigt, wenn sie noch innerhalb des Scheins vollzogen wird? Diesbezüglich verdeutlicht Adorno mit folgendem Zitat, dass der Schein der Kunst in dem Schein gerettet wird: „[...] Kein Kunstwerk hat den Gehalt anders als durch den Schein, in dessen eigener Gehalt. [...] die Rettung durch den Schein ist scheinhaft selber, und ihre Ohnmacht nimmt das Kunstwerk durch seine Scheinhaftigkeit auf sich.“²⁷⁷ Zusammenfassend hat der Tanz des Mädchens eine selbstzerstörerische und selbstnegative Kraft, die der Schein der Kunst enthüllen kann, und diese Kraft wird durch die Technik der Tänzerin verwirklicht. Die Vergeistigung von Kunst durch die Technik des Mädchens zerstört den Schein und rettet ihn zugleich, und dies zeigt, wie die Kunst den Menschen an die vergessene Natur erinnert.

Ein weiterer Punkt, der bei der Diskussion über den Tanz des Mädchens berücksichtigt werden muss, ist, dass seine Tanztechnik die Illusion von Identität zeigt. Dies zeigt sich darin, dass sich der Tanz des Mädchens etwas von der traditionellen Art befreit hat, aber immer noch durch die Regeln eingeschränkt ist. Einerseits scheint der Tanz des Mädchens, wie bereits analysiert, mehr oder weniger frei von traditionellen Regeln zu sein, sodass er vom Zuschauerpublikum als etwas Neues, noch nie Dagewesenes wahrgenommen wird. Die Neuartigkeit ihres Tanzes wird im folgenden Zitat deutlicher: „Wenn sie sich bewegte, war sie auch erregt von dieser, ihrer flüchtigen Bewegung, und ihre Erregung erfand zu den Tönen immer neue Schwingungen.“ (GT 47-48) Diese „neuen Schwingungen“ erinnerten das

²⁷⁶ Ebd., S. 164.

²⁷⁷ Ebd.

Publikum an die reine Schönheit der Natur, bevor sie vom Menschen kontrolliert und beherrscht wurde, veranschaulicht durch „Wellengesprudel“, „Tauben“ und „Hirsch“. Andererseits gibt ihr Tanz dem Publikum trotz dieser Neuheit das Gefühl, ihn schon einmal an einem anderen Ort gesehen zu haben. „Wo habe ich das einmal gesehen, wo? Oder habe ich das nur irgend einmal geträumt?“ (GT 47) Der Grund dafür, dass der Tanz des Mädchens für das Publikum neu und vertraut ist, liegt darin, dass es sich um eine Variation eines traditionellen Musters handelt. Der Tanz des Mädchens befindet sich im weitesten Sinne immer noch innerhalb des traditionellen Systems. Die Tatsache, dass im Tanz des Mädchens, der sich von der traditionellen Methode zu befreien scheint, Spuren eines noch immer bestehenden Herrschaftssystems zu finden sind, bedeutet, dass der neue Tanz des Mädchens eine neue Methode des herrschenden Systems reproduziert. Ist das dann nicht ein Zeichen von Selbstwiderspruch? Zur Klärung dieses Zweifels ist es notwendig, darauf zu achten, wie die Tanztechnik des Mädchens Verdinglichung entlarvt. Dies soll hier anhand von Adornos Kritik an Schönbergs Zwölftontechnik analysiert werden.²⁷⁸

In den 1920er- und 1930er-Jahren verstand und verteidigte Adorno die Zwölftontechnik, die Schönberg als „Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“²⁷⁹ bezeichnete, als positive Entwicklung der Musikgeschichte. Damals betrachtete Adorno die rationale Form der Zwölftontechnik als Fortschritt gegenüber der freien Tonalität. Später versuchte Adorno jedoch, diese Eigenschaften der Zwölftontechnik aus einer anderen Perspektive zu analysieren.²⁸⁰ Nach einem langen Briefwechsel mit Ernst Krenek²⁸¹ bezog er die Zwölftontechnik mit der Untersuchung der ästhetischen Negativität, die zeitlebens zu seinem zentralen Forschungsthema wurde.²⁸² Seine veränderte Einschätzung der Zwölftontechnik wird in seiner Schrift *Die Philosophie der neuen Musik* bestätigt. Adorno setzt sich in dieser Schrift kritisch mit der Zwölftontechnik auseinander und versucht dabei, die Aspekte der Naturbeherrschung des Menschen und der Naturbeherrschung in der

²⁷⁸ Adornos lebenslange musiktheoretische und musikphilosophische Auseinandersetzung basierte auf Schönbergs Zwölftontechnik. Adorno wollte, dass sein Buch *Die Philosophie der neuen Musik* als ein „ausgeführter Exkurs zur Dialektik der Aufklärung“ gelesen wird. Vgl. Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, GS, Bd. 12, S. 11 ff.

²⁷⁹ Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, Fischer, 1995, S. 110.

²⁸⁰ Vgl. Paddison, Max: *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press 1993, S. 71-73.

²⁸¹ Vgl. Zenck, Claudia Maurer(Hg.): *Theodor W. Adorno, Ernst Krenek, Briefe und Briefwechsel, 1929-1964*, in: Bd. 6, Suhrkamp. 2020

²⁸² Vgl. Paddison, Max: *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press 1993, S. 81-82.

Musik zu verstehen. Bisher hatte das Subjekt die Musik mit einem rationalen System der Tonalität beherrscht. Mit dem Aufkommen der Zwölftontechnik sah sich das Subjekt jedoch mit einer Situation konfrontiert, in der es sich einem neuen, strengeren und rationaleren System unterwerfen musste. Diesbezüglich schreibt er: „Es ist aber das unterdrückende Moment der Naturbeherrschung, das umschlagend gegen die subjektive Autonomie und Freiheit selber sich wendet, in deren Namen die Naturbeherrschung vollzogen ward.“²⁸³ In diesem theoretischen Kontext steht Adornos Kritik an der Zwölftontechnik in Analogie zur Kritik an der fortschreitenden Rationalisierung und Naturbeherrschung in der *Dialektik der Aufklärung* sowie zur ästhetischen Negativität im Rahmen von *Negative Dialektik*.²⁸⁴ Die Zwölftontechnik im Sinne Adornos hat ein befreiendes Element, indem sie das Subjekt mit dem verdinglichten System konfrontiert. Das befreiende Element der Zwölftontechnik ist nichts anderes als die Entschleierung der in der Natur der Musik verborgenen Verdinglichung durch die Technik.

Vor diesem theoretischen Hintergrund gewinnen die im Tanz des Mädchens gefundenen Spuren der bestehenden Herrschaftsregeln die Möglichkeit einer Neuinterpretation. Der Tanz des Mädchens sucht die Auseinandersetzung mit der Verdinglichung durch Technik. Dabei übt er eine immanente Kritik an der Identitätslogik, die durch die traditionellen Ballettregeln symbolisiert wird. Die Auseinandersetzung mit der Verdinglichung hat hier wie in der Zwölftontechnik ein befreiendes Element. Im Gegensatz zu Schönbergs Zwölftontechnik, die strenger war als der bestehende rationale Serialismus, kontrolliert und verwirft die Tanztechnik des Mädchens jedoch nicht die bestehenden traditionellen Regeln. Vielmehr ist die Tanztechnik des Mädchens eine bestimmte Negation, die die traditionellen Regeln kritisiert, indem sie sie bewusst teilweise in neue Regeln subsumiert. Trotz dieses Unterschieds sind sowohl Adornos Kritik an der Zwölftontechnik als auch die Tanztechnik des Mädchens methodisch ähnlich, indem sie metaphorisch die Naturbeherrschung durch die Technik in der Kunst kritisieren. So lässt sich sagen, dass die Tanztechnik des Mädchens ebenso wie die von Adorno interpretierte Zwölftontechnik Schönbergs ein Denkmotiv für die Überwindung der Verdinglichung durch Verdinglichung bietet.

²⁸³ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, in: GS, Bd. 12, S. 66-67.

²⁸⁴ Vgl. Holtmeier, Ludwig/Linke, Cosima: *Schönberg und die Folgen*. in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch*. J.B. Metzler 2019, 2. Auflage, S. 151.

Die Technik im Vergeistigungsprozess der Kunst, die bisher anhand der in Walsers Roman beschriebenen neuen Form des Tanzes analysiert wurde, lässt sich auf zwei Arten zusammenfassen: Erstens konkretisiert die Tanztechnik des Mädchens die Vergeistigung der Kunst durch den Prozess der Zerstörung und Rettung des ästhetischen Scheins des Kunstwerks. Zweitens kritisiert die Tanztechnik des Mädchens als bestimmte Negation die Naturbeherrschung, indem sie die Verdinglichung durch Verdinglichung überwindet. Daraus ergibt sich das gesellschaftskritische Potential des Kunstwerks. Denn die Technik der Kunst und die Technik der Gesellschaftskritik sind methodisch identisch. Das heißt, dass die Reproduktion und Restrukturierung der Gesellschaft durch Herrschaftstechniken mit den Techniken der Kunst interpretiert und kritisiert werden können.

Die durch Technik konkretisierte Vergeistigung der Kunst erklärt, wie ein Kunstwerk das repräsentiert, was im nach dem Identitätsprinzip organisierten gesellschaftlichen Leben abgelehnt wird. Die nächste Aufgabe besteht nun darin, sich mit dem Nichtidentischen zu versöhnen, indem eine Erinnerung an die Natur stattfindet, die im Prozess der Identifizierung vergessen, aber durch die Kunst wieder erkannt und erfahren wurde. Dazu ist eine Rückbesinnung auf das Verhältnis von Natur und Geschichte notwendig. Die Geschichte, die als zweite Natur erscheint, war ursprünglich Natur.

Dies kann nur in dem Maße in Erinnerung gerufen werden, wie anerkannt wird, dass die Natur als Objekt der Geschichte als Subjekt wesentlich vorausgeht. Dieser Geist des Vorrangs des Objekts führt zur Versöhnung von Natur und Geschichte und bietet einen Weg zur Rettung des ausgeschlossenen Nichtidentischen. Und folglich kann in ihm die ästhetische Totalität betrachtet werden. Ausgehend von der bisherigen Diskussion der Naturgeschichte in Walsers Trilogie soll im folgenden Kapitel untersucht werden, wie sich der Vorrang des Objekts in seinen Romanen manifestiert.

Teil II Subjektivität

Das dichotome Denken von Natur und Geschichte durch die menschliche Vernunft im Zeitalter der Aufklärung hat die Trennung von Subjekt und Objekt zur Folge. Die Analyse der Protagonisten von Walsers Berliner Trilogie im vorangegangenen Kapitel, die diese Zeit aus der Perspektive der Naturgeschichte widerspiegeln, liefert in diesem Zusammenhang einen Anhaltspunkt für eine Neubetrachtung der traditionellen Dichotomie von Subjekt und Objekt. In diesem Kapitel soll das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt in Walsers Trilogie noch einen Schritt weitergeführt werden. Die ausgeprägte Subjektivität, die Walsers selbstreflexive Figuren verkörpern, soll hierzu unter dem Gesichtspunkt des Nichtidentischen, das dem Geist des Vorrangs des Objekts im Sinne Adornos theoretisch zugrunde liegt, veranschaulicht werden.

In Walsers Berliner Trilogie befinden sich die drei Protagonisten entweder in einem Arbeitsverhältnis oder bereiten sich darauf vor, aber seltsamerweise werden die Jobs so dargestellt, dass sie sie mehr oder weniger zur Unterwerfung zwingen. Es ist hier wichtig festzuhalten, dass die Protagonisten einerseits ihre Identität als souveräne Subjekte ironisch selbstreflektieren und andererseits gleichzeitig versuchen, aus dieser Selbstreflexion heraus ihr Verhältnis zu den Objekten neu zu definieren. Das heißt, Walsers Subjekte entkommen ihrem gegenwärtigen Zustand der Beherrschung und Unterdrückung nicht, indem sie ihn einfach abstrahieren und transzendieren. Vielmehr verbleiben sie in der aktuellen problematischen Situation und versuchen dann, über die Lücke in der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt nachzudenken, die unter keinen Begriff subsumiert werden kann. Ihre Art der Selbstreflexion ist ein ästhetischer Weg, um nicht zum beherrschten Subjekt zu werden, um nicht das Verhalten der Beherrschten zu wiederholen. Darüber hinaus ist ihre Art der Selbstreflexion auch ein Versuch, „de[n] herrschaftliche[n] Anspruch, der ihn [den Beherrschten_ S. L.] gerade der Natur versklavt“, „zergehen“²⁸⁵ zu lassen. Vor diesem Hintergrund können Walsers Protagonisten als nichtidentische Subjekte gelesen werden, die sowohl auf eine bestimmte Negation abzielen als auch die Möglichkeit ästhetischer Kritik implizieren. Wenn man davon ausgeht, dass es sich bei den Protagonisten von Walsers

²⁸⁵ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 57: „Durch die Bescheidung, in der dieser als Herrschaft sich bekennt und in Natur zurücknimmt, zergeht ihm der herrschaftliche Anspruch, der ihn gerade der Natur versklavt.“

Trilogie um solche Subjekte handelt, dann lässt sich aus ihnen das Potential zur Kritik der dichotomen Herrschaftslogik und des Identitätszwangs und damit zur Verwirklichung einer ästhetischen Totalität gewinnen.

Zunächst werden in Kapitel 5 die für die obige Diskussion relevanten theoretischen Grundlagen skizziert, nämlich der Vorrang des Objekts und das nichtidentische Subjekt im Sinne Adornos. Darauf aufbauend soll anschließend die nichtidentische Subjektivität von Walsers Protagonisten in Bezug auf die Idee des Vorrangs des Objekts folgendermaßen nachgewiesen werden. In Kapitel 6 werden die Charakteristika der Protagonisten im Hinblick auf Adornos Begriff der ‚angstlosen Passivität‘ analysiert, wodurch die einzigartige Subjektivität von Walsers Figuren offenbar wird, die sie durch Mimesis an Objekte an den Vorrang des Objekts denken lassen. In Kapitel 7 wird die Dieneridee untersucht, die in der Walsersforschung seit Langem eine zentrale Rolle spielt, wobei ein besonderes Augenmerk auf das Verhältnis zwischen dem Diener als Subjekt und dem Herrn als Objekt gelegt wird. Hierbei wird analysiert, wie Walsers Figuren das traditionelle Verhältnis aufbrechen, indem sie als Diener, also als Zwischenfigur, in der Herr-Knecht-Beziehung verbleiben. (7.1) Außerdem werden die literarischen Implikationen erläutert, die sich daraus ergeben, dass diese Figuren bis zum Ende des Romans Diener bleiben. (7.2) Wie Walsers Protagonisten ihre nichtidentischen Subjektivitäten wahrnehmen und akzeptieren, wird in Kapitel 8 diskutiert. Dabei wird davon ausgegangen, dass es sich bei diesen Protagonisten um souveräne Subjekte handelt, die ihre nichtidentische Subjektivität in einem traditionellen Verhältnis von Subjekt und Objekt aufrechterhalten. Dies wird einerseits anhand ihrer Haltung analysiert, im Tod zu leben, indem sie als ‚untötbare‘ Wesen am Leben bleiben (8.1), und andererseits anhand des Strebens des Subjekts nach Selbstausslöschung, das durch die Null repräsentiert wird. (8.2)

5. Vorrang des Objekts und Walsers nichtidentische Subjektivität

Eine der augenfälligsten Gemeinsamkeiten der drei Bände von Walsers Berliner Trilogie besteht darin, dass der Protagonist ein junger Mann in den Zwanzigern ist, ein „Diener oder Vegabund“²⁸⁶, und dass die Erzählung von Anekdoten aus seinem Umfeld umrahmt wird. Die Identität des Protagonisten der Trilogie bestimmt somit zwangsläufig den Grundton des Romans. Das im Roman dargestellte Verhältnis von Natur und Geschichte, das sich auf die Weltanschauung der Protagonisten und die Gesamthandlung auswirkt, wurde bereits im Teil I durch die Analyse aus der Perspektive der Naturgeschichte im Sinne Adornos erörtert, die sich wie folgt zusammenfassen lässt. Erstens haben die Protagonisten das Bedürfnis, ihre Perspektive von der traditionellen zur naturgeschichtlichen zu ändern, weil sie den Zwang der Geschichte spüren, der nicht nur bereits als zweite Natur erschien, sondern sich auch in der sie umgebenden Gesellschaft manifestierte. Zweitens bemühen sich die Protagonisten um eine Versöhnung zwischen Natur und Geschichte, um sich vom Identitätszwang in der zweiten Natur zu befreien, indem sie sich durch die Kunst daran erinnern, dass der Mensch wesentlich und ursprünglich ein Teil der Natur ist. Dieser Analyse, die Walsers Trilogie aus der Perspektive der Naturgeschichte, einer reflexiven Methodologie der Aufklärung Adornos, rekonstruiert, liegt der Gedanke zugrunde, dass die Natur als Objekt der Geschichte als Subjekt ontologisch-genetisch vorausgeht.²⁸⁷ In diesem Zusammenhang eröffnet die im vorhergehenden Kapitel durchgeführte Analyse die Möglichkeit, das Verhältnis von Subjekt und Objekt in seiner Trilogie unter dem Gesichtspunkt des Vorrangs des Objekts neu zu interpretieren. Vor diesem theoretischen Hintergrund ist es daher sinnvoll, die Subjektivität von Walsers Figuren im Hinblick auf Adornos Konzepte, insbesondere auf den Vorrang des Objekts und das Nichtidentische, zu analysieren. Bevor die Subjektivität der Protagonisten in Walsers Trilogie unter den oben genannten Gesichtspunkten beleuchtet wird, soll in diesem Kapitel zunächst theoretisch genauer untersucht werden, wie Adorno mit den Begriffen von Subjekt und Objekt umgeht. Im Anschluss an diese Analyse wird diskutiert,

²⁸⁶ Magris, Claudio: *In den unteren Regionen: Robert Walser*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 346.

²⁸⁷ Vgl. Wallat, Hendrik: *Natur(-) und Herrschaft(skritik). Adornos Naturphilosophie zwischen Geschichtsspekulation und Erkenntniskritik*, in: Myriam Gerhard, Christine Zunke(Hg.): *Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen*. Königshausen & Neumann 2010, S. 247-268, hier S. 262, 264 und 265.

welche Aspekte der bisherigen Studien zu Walsers Trilogie aus dieser Perspektive neu interpretiert werden können.

Die Trennung von Subjekt und Objekt ist für Adorno bekanntlich ebenso ein Produkt der Aufklärung wie die Trennung von Natur und Geschichte.²⁸⁸ Ihm zufolge ist die menschliche Geschichte nichts anderes als der Prozess, in dem die menschliche Vernunft als Subjekt auftritt und gleichzeitig versucht, die Natur als Objekt zu beherrschen und sich mit sich selbst zu identifizieren. Diese Argumentation wurde in der Analyse des Odysseus in der Dialektik der Aufklärung erläutert, die im vorhergehenden Teil erwähnt wurde. Eine kurze Skizze dazu lautet wie folgt: Was Adorno in seiner Odysseus-Analyse entdeckt, ist die moderne und aufgeklärte Vernunft. Sie zeichnet sich nach Adorno dadurch aus, dass sie die Identität und Totalität gegenüber der zerstreuten und zersplitterten Natur zu bewahren sucht, indem sie das Vielfältige, Nichtidentische und Nichtbegriffliche integriert und in eine bestimmte Ordnung bringt. Die aufgeklärte Vernunft gewinnt auf diese Weise ihre eigene Identität, indem sie Individuen mit einzigartigen Eigenschaften zu bloßen Objekten degradiert. In diesem Prozess der Subjektbildung weicht der Mythos der Aufklärung und die Natur wird auf einen bloßen Gegenstand, ein Objekt, reduziert. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Adorno durch seine Analyse des Odysseus die Trennung von Subjekt und Objekt im Prozess der Aufklärung begreift.

Nach der Trennung vom Objekt versucht das Subjekt, das Objekt unter seine Kontrolle zu bringen. Adorno erklärt dies folgendermaßen: „Einmal radikal vom Objekt getrennt, reduziert Subjekt bereits das Objekt auf sich; Subjekt verschlingt Objekt, indem es vergißt, wie sehr es selber Objekt ist.“²⁸⁹ Anders formuliert: Das Subjekt hat seine eigene Originalität vergessen. Diesen Zustand des Subjekts diagnostiziert er in der negativen Dialektik wie folgt: „Was das Subjekt seiner eigenen Willkür, sein Prius der eigenen Aposteriorität überführt, klingt ihm allemal wie das transzendente Dogma.“²⁹⁰ So verstärkt die Beherrschung des Objekts durch das Subjekt nach und nach die Identitätslogik des Subjekts.

²⁸⁸ Die Trennung von Natur und Geschichte im Sinne Adornos lässt sich weiter verfeinern zu einer Diskussion über das Lebendige und das Dinghafte. Darauf wird in Abschnitt 8.1 noch näher eingegangen.

²⁸⁹ Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 742.

²⁹⁰ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 183.

Aber wie in dem zuvor analysierten Beispiel der Naturgeschichte geht die Natur als Objekt der Geschichte als Subjekt sowohl ontologisch als auch genetisch voraus. Das liegt daran, dass die Geschichte bereits von Anfang an nicht nur ein Teil der Natur ist, sondern auch in die Natur eingebettet ist. Adorno fasst dies wie folgt zusammen: „Objekt kann nur durch Subjekt gedacht werden, erhält sich aber diesem gegenüber immer als Anderes; Subjekt jedoch ist der eigenen Beschaffenheit nach vorweg auch Objekt. Vom Subjekt ist Objekt nicht einmal als Idee wegzudenken; aber vom Objekt Subjekt. Zum Sinn von Subjektivität rechnet es, auch Objekt zu sein; nicht ebenso zum Sinn von Objektivität, Subjekt zu sein.“²⁹¹ Weitergehend argumentiert Adorno, dass je mehr das Subjekt das Objekt konstituiert, desto mehr entfernt sich das Objekt vom Subjekt: „Genau trifft die Kantische Kopernikanische Wendung die Objektivierung des Subjekts, die Realität von Verdinglichung. Ihr Wahrheitsgehalt ist der keineswegs ontologische sondern geschichtlich aufgetürmte Block zwischen Subjekt und Objekt. Ihn errichtet das Subjekt dadurch, dass es die Suprematie über das Objekt beansprucht und dadurch um es sich betrügt. Als in Wahrheit Nichtidentisches wird das Objekt dem Subjekt desto ferner gerückt, je mehr das Subjekt das Objekt konstituiert.“²⁹² In diesem Kontext ist „Adornos Begriff der Naturgeschichte als ein Deutungsmodell von Geschichte“ mit dem Vorrang des Objekts verbunden.²⁹³

Der Grund, warum Adorno, beginnend mit seiner Diskussion über die Naturgeschichte, beharrlich die Idee des Vorrangs des Objekts verfolgt, liegt darin, dass er der Ansicht ist, dass nur diese Idee in der Lage ist, den „Fehler des Idealismus zu korrigieren“²⁹⁴, welche die Identitätslogik bevorzugt. Die ideologische Erkenntnistheorie rechtfertigt die einseitige Dominanz des Subjekts, indem sie dem Subjekt absolute Autorität zugesteht; der Vorrang des Objekts ist in diesem Umstand die kritisch-materialistische Antwort hierauf. Die Idee des Vorrangs des Objekts erfordert in dieser Hinsicht eine Reflexion des traditionellen Subjekt-Objekt-Modells, das sowohl eine strikte Trennung von Subjekt und Objekt als auch die

²⁹¹ Ebd., S. 184. Ein entsprechender Hinweis findet sich auch in seinem folgenden Artikel: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 755–756.

²⁹² Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 753.

²⁹³ Vgl. Berger, Maxi/Hogh, Philip(Hg): *Zur Einleitung*, in: *Der Vorrang des Objekts. Negative Dialektik heute*. J.B. Metzler 2022, S. 5.

²⁹⁴ Kogler, Susanne: *III Musik, 23. Musik und Sprache*, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch*. J.B. Metzler 2019, 2. Auflage S. 209.

Vorherrschaft des Subjekts über das Objekt toleriert.²⁹⁵ Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Vorrang des Objekts eine direkte Umkehrung der Beziehung zwischen den beiden rechtfertigt: entweder die Identifizierung des Objekts mit dem Subjekt oder die Subsumierung des Subjekts durch das Objekt unter sich selbst. Der entscheidende Unterschied zwischen dem Vorrang des Objekts und dem Vorrang des Subjekts besteht darin, dass für Adorno Subjekt und Objekt als voneinander vermittelt betrachtet werden sollen.²⁹⁶ Adorno sieht nicht nur das Verhältnis von Natur und Geschichte als vermittelt an, sondern auch das Verhältnis von Subjekt und Objekt. Er versteht unter „Vermittlung“ das Bewusstsein, dass kein Gegenstand und kein Gedanke völlig unabhängig voneinander existieren kann, sondern beide in einer Konstellation zueinander entstehen, verändert und zerstört werden. Die Betrachtung von Subjekt und Objekt als Vermitteltes bedeutet in diesem Sinne nicht nur, dass sie sich durcheinander konstituieren, sondern auch, dass sie voneinander getrennt sind.²⁹⁷ Kurz gesagt, Adornos Idee des Vorrangs des Objekts erlaubt keine einseitige Unterordnung oder Herrschaft, unabhängig von Subjekt oder Objekt. Vielmehr trägt diese

²⁹⁵ Vgl. Wallat, Hendrik: *Natur(-) und Herrschaft(skritik). Adornos Naturphilosophie zwischen Geschichtsspekulation und Erkenntniskritik*, in: Myriam Gerhard, Christine Zunke(Hg.): *Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen*. Königshausen & Neumann 2010, S. 247-268, hier S. 262. Für eine ausführlichere Diskussion von Adornos Ableitung dieser Ideen von Hegel, d.h. um Spuren von Adorno als Hegelianer in Adornos Idee des Vorrangs des Objekts zu finden, vgl. Sommer, Marc Nicolas: *Die Differenz in der Vermittlung. Adorno und die Hegel'sche Dialektik*, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, Vol. 17, H. 32/33. 2011, S. 136–154.

²⁹⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 106: „Der Ausdruck von Sein ist nichts anderes als das Gefühl jener Aura, einer ohne Gestirn freilich, das ihr das Licht spendete. In ihr wird das Moment der Vermittlung isoliert und dadurch unmittelbar. So wenig aber wie die Pole Subjekt und Objekt läßt Vermittlung sich hypostasieren; sie gilt einzig in deren Konstellation. Vermittlung ist vermittelt durchs Vermittelte.“ Adornos Erörterung von Subjekt und Objekt als seit der Aufklärung getrennt existierend und doch miteinander vermittelt, d.h. als miteinander konstituiert und durch diese Konstitution voneinander getrennt, findet sich auch in den folgenden Schriften: Adorno: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 176–177; Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 742. Zu einer Implikation der Vermittlung von Subjekt und Objekt im Sinne des Vorrangs des Objekts siehe die folgende Diskussion von Kager, Reinhard: *Herrschaft und Versöhnung, Einführung in das Denken Theodor W. Adornos*, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1988, S. 159–161, hierzu S. 159: „Wird Vermittlung als wechselseitiger Prozeß aufgefasst, so ergibt sich daraus die Konsequenz, dass ‚Subjekt und Objekt nicht, wie im Kantischen Grundriß, fest sich gegenüberstehen, sondern reziprok sich durchdringen‘ (ND 140)“. Schon die Bedeutungen beider Termini bedürfen einander; das eine Moment lässt sich ohne das andere nicht fassen. ‚Subjekt ist in Wahrheit nie ganz Subjekt, Objekt nie ganz Objekt; dennoch beide nicht aus einem Dritten herausgestückt, das sie transzendierte. (ND 175)“

²⁹⁷ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 742.

Idee zur Selbstbefreiung des Objekts bei, indem das Subjekt seine Form am Objekt ausrichtet.²⁹⁸

Die Wiederherstellung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses unter dem Gesichtspunkt des Vorrangs des Objekts ist daher eine Kritik der traditionellen Identitätslogik im folgenden Sinne: Im Gegensatz zum Identitätsdenken, das auf der Reduktion und Verschlingung des Subjekts mit dem Objekt beruht²⁹⁹, wird im Vorrang des Objekts deutlich, dass das Objekt selbst das Nichtidentische ist.³⁰⁰ An dieser Stelle impliziert die Feststellung, dass das Objekt nichtidentisch sei, die aktive Kritik: Auf der einen Seite wird das Objekt – trotz der Absicht des Identitätszwangs – nicht auf das Subjekt reduziert, sondern bleibt weiterhin nichtidentisch, was zeigt, dass diese Absicht weder einer philosophischen Teleologie würdig noch für sie geeignet ist. Und auf der anderen Seite enthält das Subjekt die Momente, über den Identitätszwang durch das nichtidentische Objekt nachzudenken. In diesem Prozess reflektiert das Subjekt über das Wesen des Objekts, und diese Reflexion führt wiederum zur Reflexion über das Subjekt selbst, das als die Vermittlung zwischen dem Objekt und dem Subjekt verstanden wird. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass das Ziel Adornos darin besteht, „die konstitutive Subjektivität aufzulösen“, indem eine ständige Selbstreflexion des Subjekts herbeigeführt wird. Adorno hat es im Vorwort zur *Negativen Dialektik* als seine philosophische Aufgabe bezeichnet, den „Trug konstitutiver Subjektivität zu durchbrechen.“³⁰¹ Konstruktive Subjektivität ist eine Ideologie, um das Subjekt zu verstehen und das Objekt zu konstruieren, was nichts anderes ist als ein Prozess der Beherrschung durch Identifikation.³⁰² Die Ausübung der konstitutiven Subjektivität des Subjekts legitimiert den Herrschaftsprozess, durch den die menschliche Vernunft als Subjekt im Laufe der Geschichte

²⁹⁸ Vgl. Berger, Maxi: *Kant und Hegel in der Ästhetischen Theorie*, in: Anna Eusterschulte und Sebastian Tränkle (Hg.): *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie* (= Klassiker Auslegen, Bd. 74). De Gruyter 2021, S. 270: „Adorno führt das Problem des Verhältnisses von Subjekt und Objekt weiter: Nicht die Idee habe den Vorrang vor dem Objekt und füge sich dieses ein, sondern umgekehrt richte das Subjekt seine Form am Objekt aus, ließe dieses frei für sich.“

²⁹⁹ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 742: „Einmal radikal vom Objekt getrennt, reduziert Subjekt bereits das Objekt auf sich; Subjekt verschlingt Objekt, indem es vergißt, wie sehr es selber Objekt ist.“

³⁰⁰ Vgl. Wesche, Tilo: *41. Negative Dialektik: Kritik an Hegel. Das Nichtidentische – „Vorrang des Objekts“* in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch*. J.B. Metzler 2019, 2. Auflage S. 379–380.

³⁰¹ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 10: „Seitdem der Autor den eigenen geistigen Impulsen vertraute, empfand er es als seine Aufgabe, mit der Kraft des Subjekts den Trug konstitutiver Subjektivität zu durchbrechen.“

³⁰² Vgl. Thyen, Anke: *Negative Dialektik und Erfahrung: zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Suhrkamp 1989. S. 125

die Natur zum Objekt macht, nämlich der Prozess der Naturbeherrschung. In diesem Zusammenhang bietet die Idee des Vorrangs des Objekts, nach der das durch die Natur repräsentierte Objekt dem aufgeklärten Subjekt in einem ontogenetischen Sinne vorausgeht, eine theoretische Grundlage für die Kritik an der Gewalt der subjektivistischen Identität, die vom Subjekt ausgeübt wird.³⁰³

Im Gegensatz zur traditionellen Idee des Vorrangs des Subjekts, auf die die konstruktive Subjektivität abzielt, verfolgt Adorno mit seiner Idee des Vorrangs des Objekts die Richtung, die Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt aufzuheben. Dazu sagt Adorno: „Aber der kritische Gedanke möchte nicht dem Objekt den verwaisten Königsthron des Subjekts verschaffen, auf dem das Objekt nichts wäre als ein Götze, sondern die Hierarchie beseitigen.“³⁰⁴ Die Forderung nach der Beseitigung der Hierarchie bezieht sich hier auf die Forderung der Notwendigkeit, über die Natur und die Geschichte anders als in den traditionellen Dichotomien nachzudenken, was jedoch nur durch eine gründliche Selbstreflexion des Subjekts erreicht werden kann. Die Selbstreflexion des Subjekts durch den Vorrang des Objekts muss nach Adorno immer noch in einer dialektischen Vermittlung, d.h. in einem Prozess der gegenseitigen Durchdringung von Subjekt und Objekt stattfinden. Der Grund dafür wird im folgenden Zitat Adornos klar erläutert: „Vorrang des Objekts bedeutet die fortschreitende qualitative Unterscheidung von in sich Vermitteltem, ein Moment in der Dialektik, nicht dieser jenseitig, in ihr aber sich artikulierend.“³⁰⁵ Darüber hinaus erläutert Adorno den Zusammenhang zwischen dem Vorrang des Objekts und der Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt wie folgt: „Der Vorrang des Objekts, als eines doch selbst Vermittelten, bricht die Subjekt-Objekt-Dialektik nicht ab. So wenig wie die Vermittlung ist Unmittelbarkeit jenseits von Dialektik.“³⁰⁶ Mit anderen Worten: Adornos Ziel des Vorrangs des Objekts besteht darin, die traditionelle Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt dialektisch aufzulösen, indem er sie als vermittelt betrachtet, was zum vorausgesetzten Ziel von Adornos Philosophie führt: der Auflösung der konstitutiven Subjektivität.

³⁰³ Vgl. Wallat, Hendrik: *Natur(-) und Herrschaft(skritik). Adornos Naturphilosophie zwischen Geschichtsspekulation und Erkenntniskritik*, in: Myriam Gerhard, Christine Zunke(Hg.): *Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen*. Königshausen & Neumann 2010, S. 247-268, hier S. 265.

³⁰⁴ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 182.

³⁰⁵ Ebd., S. 185.

³⁰⁶ Ebd., S. 187.

Die bisherige theoretische Diskussion kann wie folgt rekapituliert werden: Mit seiner Theorie der Naturgeschichte versucht Adorno, die Aufklärung zu kritisieren, indem er die Natur als Objekt in den Blick nimmt, die von dem Subjekt vergessen wurde, das während des Aufklärungsprozesses die Herrschaftslogik entfaltet hat: „Durch solches Eingedenken der Natur im Subjekt, in dessen Vollzug die verkannte Wahrheit aller Kultur beschlossen liegt, ist Aufklärung der Herrschaft überhaupt entgegengesetzt [...]“³⁰⁷ An dieser Stelle argumentiert Adorno für den Vorrang des Objekts, der sich aus der Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt ergibt. Die Idee des Vorrangs des Objekts bezieht sich nicht nur auf einen Gedanken der negativ-dialektischen Aufklärungskritik, den Adorno seit seinem Konzept der Naturgeschichte konsequent vertritt, sondern auch auf einen Gedanken der Identitätskritik, den Adorno ausgehend von dieser Aufklärungskritik versucht hat. Die sich in diesem Prozess offenbarende Eigenschaft des Objekts, nichtidentisch zu sein, ermöglicht es dem Subjekt, über den Identitätszwang nachzudenken. In diesem Zusammenhang wird Adornos Idee des Vorrangs des Objekts zur theoretischen Grundlage seiner ästhetischen Kritik.

Die Analyse von Walsers Romanen aus der Perspektive des Vorrangs des Objekts, eines historischen Interpretationsmodells der Naturgeschichte³⁰⁸, hat auf der Basis der oben diskutierten theoretischen Grundlagen folgende Implikationen für die ästhetische Negativität als Denkfigur, die der zentrale Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit ist. Wie oben bereits mehrfach erwähnt, war Walsers Perspektivenwechsel in der Naturgeschichte das Ergebnis einer beharrlichen und ständigen Selbstreflexion des Subjekts, um zu erkennen, dass auch das Subjekt ein Teil der Natur, also des Objekts ist. Für die Protagonisten in der Berliner Trilogie, die ihre Perspektive auf die Naturgeschichte verlagert haben, wird der Vorrang des Objekts in dieser Hinsicht zu einer spezifischen und selbstreflexiven Übungsmethode und -strategie. Die Hauptfiguren als Subjekte in Walsers Trilogie zeigen durch ihre ironischen Äußerungen und Haltungen eine überarbeitete und veränderte Subjektivität, in der sie sich auf den Anderen und auf Objekte beziehen. Dieser Reflexionsprozess, in dem Walsers Protagonisten ihre eigene Objektivität und nichtidentische Subjektivität erkennen und praktizieren, ist nichts

³⁰⁷ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 58.

³⁰⁸ Vgl. Berger, Maxi /Hogh, Philip (Hg.): *Der Vorrang des Objekts. Negative Dialektik heute*. J.B. Metzler 2022, S. 5.

anderes als das kritische Denken über die konstitutive Subjektivität, also das kritische Denken über Identität.³⁰⁹

Die Motive aus Walsers Trilogie, die in dieser Arbeit aus der Perspektive der Praxis des Vorrangs des Objekts betrachtet werden, sind zweifellos Hauptmotive in Walsers Werken und wurden daher bereits in mehreren Studien als wichtig behandelt. Auf die Subjektivität der Protagonisten der Berliner Trilogie wurde sich in der bisherigen Walserforschung in zwei großen Themenbereichen konzentriert: die unterwürfige und passive Haltung der Protagonisten als Diener- und Angestelltenfiguren und die daraus resultierende ironische Haltung. In diesem vorliegenden Kapitel werden diese Forschungsthemen, die nicht mehr als neu bezeichnet werden können, noch einmal zur Analyse herangezogen. Die Herangehensweise und die analytische Methodologie dieser Arbeit werden sich jedoch in gewisser Weise von den vorherigen Forschungen unterscheiden. Der Grund dafür ist, dass das Thema der ironischen Unterwerfung und Selbstverkleinerung der Protagonisten in Walsers Trilogie unter dem Gesichtspunkt des Vorrangs des Objekts eine neue Implikation mit sich bringt, die die ästhetischen Aspekte der Subjektivität dieser Protagonisten beleuchtet. Damit soll im nächsten Kapitel eine Diskussion über die neue Subjektivität der Protagonisten angestoßen werden, indem die reflexiven Praktiken des Subjekts in Walsers Trilogie aus dem Blickwinkel des Vorrangs des Objekts neu dargestellt werden. Folgende Fragen können dabei als zentrale Themen aufgeworfen werden: Auf welche Art und Weise erscheint die Selbstreflexion des Protagonisten als Subjekt, der den Vorrang des Objekts anstrebt, in der Trilogie? Wie bricht diese Selbstreflexion des Subjekts die Idee des Vorrangs des Subjekts? Wie könnte die Selbstreflexion des Protagonisten als Subjekt eine Neudefinition von Subjekt und Objekt ermöglichen, die sich von der traditionellen hierarchischen Interpretation unterscheidet, und in welchem Verhältnis stehen dieses neu positionierte und neu interpretierte Subjekt und Objekt zueinander?

Auf der Grundlage der in diesem Kapitel durchgeführten Analyse wird die Studie zu folgenden Schlussfolgerungen gelangen. Erstens sind Walsers Protagonisten keine Subjekte, die versuchen, den gegenwärtigen problematischen Zustand von Herrschaft und Unterdrückung zu transzendieren, zu vermeiden oder mit einer Identitätslogik zu

³⁰⁹ Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 741

beherrschen, sondern sie sind negative Subjekte, die in der gegenwärtigen problematischen Situation verbleiben und sie immanent kritisieren. Zweitens sind Walsers Protagonisten subversive Subjekte, die über die unbegriffenen Lücken in der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt nachdenken und die sich der Hierarchie widersetzen, und sie sind nichtidentische Subjekte, die eine bestimmte Negation verfolgen, indem sie ständig den Vorrang des Objekts praktizieren. In diesem Sinne sind Walsers Hauptfiguren die ästhetischen Subjekte³¹⁰ in einem negativen Epos, das eine ästhetische Kritik im Sinne von Adorno entwickelt.

³¹⁰ Vgl. Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp 2008, S. 43 „Der ästhetische Subjektbegriff widerspricht dem rationalistischen Begriff des Ich durch die Einsicht, dass das Subjekt ‚inneres Prinzip‘ von Handlungen nur sein kann, wenn es ein Moment, ein Teilnehmer sozialer Praktiken ist.“

6. Angstlose Passivität als das mimetische Verhalten des Subjekts

Wie die meisten Figuren in Walsers Werken sind auch die Hauptfiguren in Walsers Trilogie passive Charaktere, die ihr Leben im Rahmen der gegebenen Ratschläge führen.³¹¹ Sie streben nicht danach, sich zu verbessern oder die Ziele zu erreichen, die sie sich gesetzt haben. Stattdessen akzeptieren sie gegebene Situationen, während sie murren, und nehmen sie hin, während sie sie kritisieren. Auf diese Weise entscheiden sie sich dafür, in ihrem passiven Zustand zu bleiben, indem sie sich so weit wie möglich von ihren subjektiven Emotionen distanzieren. Edith Wünsche fasst die Passivität der Hauptfiguren der Berliner Trilogie wie folgt zusammen:

Simon, Joseph und Jakob neigen dazu, Defizite zu verdrängen oder zu kompensieren, sich in Imaginationen zu flüchten und das Leben gleich einer Theaterinszenierung zu betrachten. Weniger suchen sie nach einem Sinn des Lebens als nach passenden Rollen für sich und flanieren still am Rande der Gesellschaft als unbedeutende Null mit Allmachtsphantasien und dem festen Willen, Niederlagen nicht zu thematisieren. Widersprüche neutralisieren sie in der Sonderrolle einer kugelrunden Null. Sie treffen keine Entscheidungen und verharren in starrer Passivität, ohne Anschluss an menschliche Gesellschaft zu finden. Sie fragen sich nicht: „Wer bin ich?“³¹²

Wie im obigen Zitat angedeutet, wollen die Protagonisten in Walsers Trilogie in mancher Hinsicht nicht mit der Gesellschaft in Verbindung gebracht werden. Sie stehen nur unter zwei Umständen mit ihr in Kontakt: Entweder sind sie jemandem untergeordnet oder sie befinden sich am Rande der Gesellschaft, als dem Mainstream entfremdete Figuren. Dies deutet darauf hin, dass sie sich bereits in einer Situation befinden, in der sie gezwungen sind, in sozialen Beziehungen passiv zu sein. Trotz dieser Position nehmen sie freiwillig eine noch passivere und selbstverteidigende Haltung ein, wenn es um die Beziehung zu anderen geht.

³¹¹ Vgl. Thüning, Hubert: *4. 24 Lebensphilosophie im Zeichen des Glücks*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. 348. „Helbling phantasiert das Verschwinden seiner Existenz (Helblings Geschichte 1913, SW4 S. 72), *Jakob von Gunten* schult sich darin, eine ‚kugelrunde Null‘ zu werden‘ (JvG S. 8) und Simon Tanner vermag das Unglück als Glück zu feiern: ‚Es lebe das Unglück‘ (GT S. 240). Gegenüber diesem eher passiven, sich entziehenden Verhalten finden sich wenige Figuren, die Helden im emphatischen Sinn sind, d.h. Eroberer oder Retter. Solche agieren in Katastrophen bzw. Unglücksfällen wie Bränden – allerdings weisen solche Texte wie *Feuersbrunst* (1902) oder *Theaterbrand* (1908) dann Überzeichnungen auf, die das Heldentum ironisieren.“

³¹² Wunsch, Edith: *Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst. Simon Tanner – Joseph Marti – Jakob von Gunten. Vom Lachen zum Schweigen*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 2018. S. 282.

Diese freiwillige Entscheidung von Walsers Figuren für die Passivität wird in diesem Kapitel in der Auseinandersetzung mit zwei Themen präsentiert: zum einen in Bezug auf ihre beharrliche Selbstreflexion über ihre für sie als Subjekte konstitutive Subjektivität und zum anderen in Bezug auf ihre angstlose Mimesis im Objekt als eine Praxis dieser Selbstreflexion. Diese beiden Themen führen zu den folgenden möglichen Schlussfolgerungen: Die Passivität von Walsers Protagonisten ist die praktische Haltung des Vorrangs des Objekts, die eine authentische Begegnung mit dem Objekt sucht, indem sie nicht nur auf die Absicht der Identifikation verzichtet, das Objekt zu beherrschen, sondern auch beharrlich Selbstreflexion betreibt. Adorno vertritt hierzu die Auffassung: „Durch ihre Kritik verschwindet Identität nicht; sie verändert sich qualitativ. Elemente der Affinität des Gegenstandes zu seinem Gedanken leben in ihr.“³¹³ Anders ausgedrückt: Identität als Identifikationsmethode zu kritisieren, heißt letztlich nur, eine andere Identität zu schaffen. Betrachtet man in diesem Zusammenhang die passive Haltung der Protagonisten als Subjekte gegenüber der Passivität im Sinne Adornos, erhält man eine neue alternative Antwort auf die Identitätskritik.

Bekanntlich entwickelt Adorno die Definition des Verhältnisses von Subjekt und Objekt im Kontext von „Hegels vermessen idealistische[r] Präsuppositio“.³¹⁴ Ihm zufolge muss das Subjekt „wirklich dem Objekt zusehen“³¹⁵, weil die menschliche Vernunft als Subjekt aus der Natur als Objekt hervorgeht. Aus diesem Grund sieht Adorno das Subjekt als wesentlich passiv gegenüber dem Objekt.³¹⁶ Damit das Subjekt jedoch eine passive Haltung gegenüber dem Objekt beibehält, bedarf es „nachhaltigerer subjektiver Reflexion als die Identifikationen, die das Bewußtsein bereits nach Kantischer Lehre gleichsam automatisch, bewußtlos vollzieht.“³¹⁷ Der Grund liegt darin, dass die subjektive Vernunft den Impuls hat, das Objekt zu identifizieren und zu konzeptualisieren.³¹⁸ Durch den Widerstand und die Zurückhaltung dieser Wünsche im Wege der Selbstreflexion entwickelt das Subjekt die Fähigkeit zur Nachahmung der Objekte, die es selbst erfährt. Durch den Widerstand und die Zurückhaltung gegenüber diesen Wünschen auf dem Wege der Selbstreflexion gewinnt das

³¹³ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 152.

³¹⁴ Ebd., S. 189.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Vgl. ebd.

Subjekt die Fähigkeit zur Mimesis der Objekte, die es selbst erfährt. Adorno erklärt diesen Prozess mit dem Begriff der „angstlosen Passivität“.³¹⁹

Die Schlüsselposition des Subjekts in der Erkenntnis ist Erfahrung, nicht Form; was bei Kant Formung heißt, wesentlich Deformation. Die Anstrengung von Erkenntnis ist überwiegend die Destruktion ihrer üblichen Anstrengung, der Gewalt gegen das Objekt. Seiner [des Subjekts_ S. L.] Erkenntnis nähert sich der Akt, in dem das Subjekt den Schleier zerreißt, den es um das Objekt webt. Fähig dazu ist es nur, wo es in angstloser Passivität der eigenen Erfahrung sich anvertraut. An den Stellen, wo die subjektive Vernunft subjektive Zufälligkeit wittert, schimmert der Vorrang des Objekts durch; das an diesem, was nicht subjektive Zutat ist. Subjekt ist das Agens, nicht das Konstituens von Objekt; das hat auch fürs Verhältnis von Theorie und Praxis seine Konsequenz.³²⁰

Die passive Haltung des Subjekts, das sich dem Objekt angstlos nähert, kann in dieser Hinsicht als eine Erweiterung des Verständnisses und des Mitgefühls für den Anderen interpretiert werden, also als eine Mimesis der moralischen Dimension des Subjekts³²¹ gegenüber dem ‚leidenden Wesen‘.³²² Die „Anstrengung von Erkenntnis“³²³ des Subjekts gegenüber dem Objekt, die auf der Moral beruht, führt zur Zerstörung der „Gewalt gegen das

³¹⁹ Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 752.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Für eine Argumentation, die „angstlose Passivität“ mit dem Moment verbindet, in dem Moral sichtbar wird, siehe Wischke, Mirko: *Betroffenheit und Versöhnung Die Grundmotive der Moralphilosophie von Theodor W. Adorno*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 40. Jg., Heft 8, S. 900–915, insbesondere S. 909: „Anders Adorno: Er hält den Kantischen Grundgedanken, in einem Moralprinzip eine die divergenten Einzelinteressen übersteigende Solidarität nachweisen zu wollen, für ein unabgegoltenes theoretisches Erbe, wengleich er deren transzendentalphilosophische Begründungsstruktur ablehnt. Um die Paradoxie, mittels Gehorsam gegenüber einem selbst gegebenen Gesetz moralische Handlungen begründen zu wollen, auflösen zu können, schlägt er eine Moral der Betroffenheit durch das Leiden anderer vor – eine Moral, die ihren Sinn, wie die Utopie der opferlosen Nichtidentität des Subjekts, erst aus dem Rückbezug auf die vitale Dimension des menschlichen Leibes bezieht: als Solidarität mit den ‚quälbaren Körpern‘, dem ein mimetischer Impuls inne ist. Er wird in den Momenten sichtbar, in denen das Subjekt sich ‚in angstloser Passivität der eigenen Erfahrung [...] anvertraut‘: im solidarischen Mitgefühl, wie es etwa ein Kind beim Anblick des stummen Leidens von Tieren empfindet; im einführenden Nachempfinden von Schmerzen, wie es Nietzsche tat, als er beim Anblick eines Kutschers in Turin zusammenbrach, der ein Pferd unbarmherzig schlug. Ein Handeln, das sich von dieser Betroffenheit leiten läßt, bezeichnet Adorno als ein ‚richtiges Tun‘; es setzt bei dem an, was ist und was faktisch weiterhin so sein wird, daß wir nicht wollen können, daß es ist. Statt eine Moralbegründung in Hinblick auf ein Seinsollendes zu entwerfen, versucht Adorno das Moralprinzip der Betroffenheit durch das Leiden anderer dem Nichtseinsollenden zu entnehmen.“

³²² Das „Leiden“ ist eines der wichtigsten Themen der Philosophie Adornos, nicht nur in Bezug auf die Mimesis der Kunstwerke, sondern im weiteren Sinne auch in Bezug auf den Antisemitismus. Eine ausführliche Erörterung des Leidens würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, so dass sich die folgende Diskussion auf die Mimesis anhand der Naturgeschichte konzentrieren wird.

³²³ Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 752.

Objekt“³²⁴ und eröffnet damit auch die Idee des Vorrangs des Objekts. In diesem Zusammenhang hat die angstlose Passivität der Protagonisten Walsers, die dem Vorrang des Objekts zugrunde liegt, das Potential, die Identitätslogik zu kritisieren, die vom Subjekt ausgeübt wird.

Vor diesem theoretischen Horizont wird in diesem Kapitel die angstlose Passivität der Protagonisten in Walsers Berliner Trilogie als eine neue Subjektivität mit dem Potenzial für ästhetische Kritik betrachtet. Der Grund dieser Prämisse liegt darin, dass Walsers Figuren nicht diejenigen sind, die die Veränderungen in der Gesellschaft und bei anderen aktiv fordern und fördern, sondern diejenigen, die sie durch ihre freiwillige Passivität anstreben. Bemerkenswert ist hier, dass die auf dem Vorrang des Objekts basierende Passivität von Walsers Hauptfiguren auf die Mimesis im Sinne Adornos bezogen werden kann³²⁵, denn Adornos Mimesis ist im Wesentlichen eine Mimesis als Vorrang des Objekts, bei der sich das Subjekt dem Objekt annähert. Wie Frederick Jameson argumentiert, handelt es sich bei Adornos Mimesis um einen „grundlegenden Begriff, der niemals definiert oder argumentativ ausgewiesen, sondern auf den immer nur namentlich angespielt wird, so als sei er den Texten immer schon vorangegangen“³²⁶, und der nicht auf seine ästhetische Theorie beschränkt ist, sondern in seinen philosophischen Schriften weithin verwendet wird.³²⁷ Da eine allgemeine Darstellung des Mimesis-Begriffs bei Adorno den Rahmen dieser Studie sprengen würde, wird im Folgenden nur eine kurze Skizze des Mimesis-Begriffs bei Adorno gegeben, die sich

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Für eine Analyse von Walsers Werken im Hinblick auf Mimesis und Odysseus siehe: Jürgens, Martin: *Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vergnügen in der Sprache Robert Walsers am Beispiel von „Kleist in Thun“*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 87–100, hier S. 91f.

³²⁶ Jameson, Fredric: *Spätmarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Argument-Verlag, Hamburg/Berlin, 1992, S. 83.

³²⁷ Vgl. Kager, Reinhard: *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor. W. Adornos*. Frankfurt/New York: Campus 1988, S. 29–30: „Es wird deutlich geworden sein, dass der Begriff ‚Mimesis‘ eine gänzlich andere Deutung erfährt als in der philosophischen Tradition. Bei Horkheimer und Adorno bezeichnet er nicht wie etwa bei Platon und Aristoteles das künstlerische Abbilden und Nachahmen der Welt, sondern erhält eine anthropologische Ausdeutung. [...] Die Deutung von Horkheimer und Adorno ist davon grundlegend unterschieden, vor allem weil Mimesis nicht bloß auf die Tätigkeit von Künstlern bezogen wird, sondern als anthropologisch fundiertes Verhalten der Menschen überhaupt bezeichnet wird.“

auf das Verhältnis von Subjekt und Objekt beschränkt, dem zentralen Thema dieses Kapitels.³²⁸

Mimesis ist seit prähistorischen Zeiten ein inhärentes und einzigartiges menschliches Verhalten. Damals hatte sich der Subjektbegriff noch nicht klar herausgebildet, so dass es nicht möglich war, Subjekt und Objekt oder Mensch und Natur völlig getrennt zu denken. In diesem Zustand ist die Mimesis die Art und Weise, wie die primitiven Menschen mit dem Anderen in Beziehung treten. Mimesis besteht darin, dass das Subjekt „seine eigene Person mit einer anderen identifiziert“³²⁹, was das Gegenteil der Identifikation des Objekts mit dem Subjekt im Identitätsdenken ist.³³⁰ Mimesis setzt also nicht die Gegenüberstellung von Mensch und Natur, von Subjekt und Objekt voraus, sondern deren Versöhnung und Verwandtschaft, bevor es zu einer Trennung der beiden kommt. In diesem Sinne beruht Mimesis bei Adorno als konzeptionelle Grundlage auf dem Akt der Begegnung mit dem Objekt in seiner Besonderheit.³³¹

Als sich nach der Aufklärung die Naturbeherrschung beschleunigte, begannen die Menschen als Subjekte die Beherrschung der Natur als Objekte zu rechtfertigen. In diesem Prozess verloren die Menschen allmählich die Fähigkeit zur Mimesis, einer Art, sich auf den Anderen zu beziehen. Adorno veranschaulicht diesen Prozess am Beispiel des Verhältnisses von Mythos und Epos. In der Dialektik der Aufklärung zeigt Adorno die Abkehr des epischen Helden Odysseus von den mythischen Kräften in einem Zeitalter, in dem Mythos und Aufklärung miteinander verwoben sind, was er als Allegorie der Subjektbildung versteht. Ihm zufolge entspricht der Prozess der Subjektbildung dem Prozess der Aufklärung. Das aufgeklärte Subjekt versucht nicht mehr, sich durch Mimesis an die Natur, also an das Objekt,

³²⁸ ‚Mimesis‘ ist von ‚Mimikry‘ (‚Nachahmung‘) abgeleitet. Es ist eines der bekanntesten Wörter in der Evolutionsbiologie, wo es sich darauf bezieht, dass sich Insekten selbst verändern, um ihrer Umgebung zu ähneln. Das Konzept wurde um 1900 unter poetologischen Voraussetzungen entwickelt, um die Prozesse zu analysieren, durch die der Mensch mit der Gesellschaft in Beziehung tritt, als sich Schriftsteller für die Auswirkungen von Nachahmungsverhalten auf das soziale Zusammenleben interessierten. Die vorliegende Studie stützt sich im Wesentlichen auf diesen theoretischen Hintergrund der Mimesis. Eine ausführlichere Diskussion von Mimesis und Mimikry in der Literatur um 1900 findet sich in: Cha, Kyung-Ho: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*, Wilhelm Fink 2010.

³²⁹ Früchtl, Josef: *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986, S. 94.

³³⁰ Vgl. Cahn, Michael F.: *Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique*, in: Mihai Spărosu (Hg.): *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, Vol. 1. John Benjamin 1984, S. 32–34.

³³¹ Vgl. Lüdke, Martin: *Anmerkung zu einer „Logik des Zerfalls“: Adorno und Beckett*. Suhrkamp 1981, S. 78.

anzupassen. Stattdessen versucht es, die Vielfalt der Objekte sowohl in sein Begriffssystem einzubeziehen und zu subsumieren als auch durch instrumentelle Vernunft zu beherrschen. Adorno erklärt diesen Vorgang wie folgt: „Durch seine [des Ichs_ S. L.] Konstitution vollzieht sich der Übergang von reflektorischer Mimesis zu beherrschter Reflexion. Anstelle der leiblichen Angleichung an Natur tritt die ‚Rekognition im Begriff‘, die Befassung des Verschiedenen unter Gleiches.“³³² Um diesen Prozess der Identifikation, der Selbstverwirklichung der konstitutiven Subjektivität, zu kritisieren, setzt Adorno seine Hoffnung auf die Wiedererlangung der verlorenen Fähigkeit, das Objekt zu erfahren, also auf die Mimesis des Vorrangs des Objekts. Dabei ist zu beachten, dass Adorno seine Aufgabe nach wie vor darin sieht, die Illusion konstruktiver Subjektivität durch die Macht des Subjekts zu durchbrechen. Die Macht des Subjekts bezieht sich für ihn dabei auf die Wiederherstellung der Reflexionsfähigkeit des Subjekts,³³³ also auf die Wiederherstellung der Fähigkeit des mimetischen Verhaltens des Subjekts zum Objekt. Zusammengefasst vertritt Adorno die Ansicht, dass der Vorrang des Objekts nur durch die eigene ‚Reflexion über sich selbst‘ und die ‚konstitutive subjektive Reflexion‘ des Subjekts erreicht werden kann.³³⁴

Wie bereits in Teil I analysiert, enthält Walsers Trilogie Ansätze dazu, Identitätszwang und Logik zu reflektieren und neu zu überdenken, indem die Trennung zwischen Natur und Geschichte anhand der Idee der Naturgeschichte repräsentiert wird. Diese Versuche in der Trilogie können nur negativ manifestiert werden, da die Reflexion über die Aufklärung eine Gefahr birgt, eine weitere Identitätslogik zu reproduzieren. In ähnlicher Weise versuchen Walsers selbstreflexive Protagonisten, die Trennung von Subjekt und Objekt durch die Idee des Vorrangs des Objekts, in der das Subjekt das Objekt mimetisiert, kritisch neu zu überdenken. Für sie, die die Natur und die Geschichte aus einer naturgeschichtlichen Perspektive denken, muss auch die Trennung von Subjekt und Objekt im gleichen Kontext gedacht werden. In diesem Zusammenhang kann die angstlose Passivität von Walsers Protagonisten als Subjekte als ein selbstreflexives und mimetisches Verhalten verstanden werden, das eine neue subversive Beziehung schafft, indem es sich dem Objekt anvertraut.

³³² Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3, S. 205.

³³³ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 10.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 186, und vgl. Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 749.

Im Folgenden soll die angstlose Passivität des Protagonisten als Subjekt, das sich dem Objekt nähert, bei Jakob von Gunten im Mittelpunkt stehen. Dieses Kapitel hat zwei Ziele. Erstens soll eruiert werden, wie diese Passivität des Subjekts zu der Möglichkeit führt, eine neue Subjektivität zu denken, d.h. die Möglichkeit, die Identitäts- und Herrschaftslogik, die beide auf der Logik der Dichotomie beruhen, neu zu denken. Zweitens wird gefragt, wie diese Passivität des Subjekts zur Möglichkeit einer ästhetischen Kritik führt, die den Gedanken des Nichtbegrifflichen und des Nichtidentischen festhält.

Im Umfeld des Protagonisten Jakob in *Jakob von Gunten* gibt es zwei Personen, die den größten Einfluss auf ihn ausüben: Herr Benjamenta, der Institutsvorsteher, und Fräulein Benjamenta, seine jüngere Schwester, die die eigentliche und einzige Lehrerin der Schule und das Objekt von Jakobs Bewunderung und sexueller Faszination ist. Jakob ist im Allgemeinen zynisch gegenüber anderen Charakteren, aber er macht eine Ausnahme, wenn es um die Geschwister Benjamenta geht. Jakob hat ambivalente Gefühle ihnen gegenüber: Einerseits ist er ständig neugierig auf ihre Geheimnisse, weshalb er sie genau beobachtet, aber andererseits hält er sein Interesse an ihnen für anmaßend. Die Lösung, die er für dieses ambivalente Gefühl findet, besteht darin, dass er es genießt, in einer unterwürfigen und passiven Position gegenüber den beiden Lehrkräften, dem Institutsvorsteher und der Lehrerin, zu bleiben, die Macht über ihn als Zögling in dem Institut ausüben. In seiner Beziehung zu diesen beiden Personen befindet sich Jakob bereits in einer passiven Position, möchte sich aber in eine noch passivere Position bringen. Indem Jakob sein Interesse an ihnen auf diese Weise trivialisiert und banalisiert, lässt er in gewisser Maße die Schuldgefühle wegen seiner eigenen Neugierde los. Bemerkenswert ist hierbei, dass Jakob zwar zunächst Interesse an ihnen zeigt, sich diese Beziehung jedoch im Laufe des Romans allmählich ändert und sich das Ausmaß seines Interesses am Ende mehr oder weniger umkehrt. Während das Benjamenta-Institut allmählich seinen langjährigen Ruhm verliert, werden die beiden Lehrer nicht nur geistig immer labiler, sondern auch emotional abhängiger von Jakob. Je mehr sie tun, desto mehr fühlt er sich geistig und körperlich mit ihnen verbunden. In dieser Situation nimmt Jakob weiterhin eine passive Position in seiner Beziehung zu den beiden Lehrern ein.

Im Folgenden wird zunächst die Beziehung zwischen Jakob und Fräulein Benjamenta analysiert, gefolgt von der Beziehung zwischen Jakob und Herrn Benjamenta. Die folgende Analyse von Jakobs passivem Verhalten wird vor dem Hintergrund der obigen theoretischen

Diskussion zu dem Ergebnis kommen, dass sich in Jakobs passiver Mimesis gegenüber diesen beiden Figuren eine Kritik an der traditionellen Art der Subjektbeherrschung im Sinne des Vorrangs des Objekts offenbart.

Fräulein Benjamenta

Fräulein Benjamenta ist die einzige Lehrperson in dem Institut, in dem alle anderen Lehrpersonen entweder schlafen oder keine Energie zum Unterrichten haben. (JvG 9) Jakob empfindet wie die anderen Zöglingen ein Gefühl der Neugier (JvG 45) und Verehrung (JvG 34, 89, 99, und 126) für Fräulein Benjamenta. Eines Nachts wird Jakob von Fräulein Benjamenta in eine Fantasiewelt entführt. Durch diese Erfahrung ist Jakob davon überzeugt, dass er zu Fräulein Benjamenta gehört bzw. dass sie beide zueinander gehören.

Sie legte wie wenn sie müde gewesen wäre und der Stütze bedurft hätte, die Hand auf meine Achsel. Da fühlte ich so recht, dass ich ihr gehörte, das heißt ihr gehörte? – Ja, einfach so ihr angehörte. Ich bin immer mißtrauisch gegenüber Empfindungen. Aber dass ich da ihr, dem Fräulein, quasi gehörte, das war wahr empfunden. Wir gehörten zusammen. (JvG 98)

Obwohl Jakob einen „Unterschied“³³⁵ zwischen ihm und Fräulein Benjamenta wahrnimmt, wird ihre Beziehung intimer als zuvor, nachdem Jakob sein Zugehörigkeitsgefühl zu ihr bestätigt hat.³³⁶ Die auffälligste Veränderung, die danach eintritt, ist, dass Fräulein Benjamenta Jakob in eine Fantasie einlädt, die durch „die inneren Gemächer“ (JvG 98) symbolisiert wird, die Jakob schon immer fasziniert haben. Unter ihrer Anleitung begibt sich Jakob auf eine fantastische Reise durch die inneren Gemächer und erfährt dann die verschiedenen Emotionen des Menschenlebens,³³⁷ die durch die Struktur und die Atmosphäre der Gemächer metaphorisiert werden: die „Freude“ (JvG 99), die durch das Licht symbolisiert wird, das hereinströmt, wenn die Tür geöffnet ist, die „Gewölbe[] und Gänge[] der Armut und Entbehrung“ (JvG 100), die „Gänge des Not-Leidens und der

³³⁵ Auf diesen „Unterschied“ wird weiter unten noch eingegangen.

³³⁶ Vgl. Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974, S. 117.

³³⁷ Vgl. Jakob, Christoph: *Robert Walsers Hermeneutik des Lebens*. Aachen:Shaker 1998, S. 113. „Der Weg, den beide gehen, führt in einen Bereich, der vorher nur in Jakobs ‚Einbildung‘ existierte, einen Bereich, den sich Jakob im Institut ‚einbilden‘ lernte; das war das Ziel des Unterrichtes, der auf eine innere ‚menschliche Bildung‘ hinarbeitete. Dieser ‚eingebildete‘ Ort wird nun ‚wahr empfunden (JvG 98)‘, und die reine Transzendenz, die Jakob erfährt, verschlägt ihm den Atem.“

furchtbaren Entsagung“, „die Sorgenwand“ (ebd.), „die Freiheit“, „etwas Winterliches, Nicht-lange-zu-Ertragendes“ (JvG 101)³³⁸, „das Ungemach“, das wie „zornig einherdonnert und -rollt“ (JvG 102), und ein „dickflüssige[r], höchst unangenehme[r] Strom von Zweifel.“ (ebd.) Das von ihr geleitete Fantasieerlebnis als emotionale Erziehung lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen: Für „uns“, also für Jakob und Fräulein Benjamenta, währen Freude und Glück (vgl. 99) nur kurz; die Freiheit ist „kalt und schön“, aber jeder hat sie auch für eine Weile. (vgl. 101) Die wohligen Gefühle sind nur von kurzer Dauer, daher bedarf man der „willigen Unterwerfung in die Schwere und in die Trübnis, die dein Leben, wie es scheint, zum größten Teil ausmachen werden.“ (JvG 100) Jakob betrachtet die Zeit und den Raum, in denen Fräulein Benjamenta diese Gefühle zeigt, als die Welt, die sie bisher vor sich selbst verborgen hat.³³⁹ Es wird spekuliert, dass der Grund, warum sie Jakob erst jetzt ihren Raum sowie all ihre verschiedenen Emotionen zeigt, darin liegt, dass sie ihn dazu bringen will, dass er durch das Kennenlernen dieser Gefühle ihre Angst vor dem Tod, die in ihr verborgen ist, versteht. Ihre Todesangst steht in engem Zusammenhang mit dem Niedergang des Instituts, weil das Leben von Fräulein Benjamenta im Roman als Metapher für das Institut Benjamenta geschildert wird.³⁴⁰ Mit dem Niedergang des Instituts entfremdet sich Fräulein Benjamenta immer mehr von ihren Gefühlen der Freude und der Freiheit, und sie kommt schließlich dazu, ihren Tod resigniert vorauszusehen und zu akzeptieren.³⁴¹ In diesem Schmerz versucht sie,

³³⁸ Insbesondere Borchmeyer bezeichnet das „Nicht-lange-zu-Ertragende[s]“ als ein wichtiges Thema nicht nur in Walsers Romanen, sondern auch in seinem Leben. Das von ihm hier beschriebene „ständige[s] Schwanken“, „die Dialektik von Freiheit und Subordinationsbedürfnis“ Walsers und seiner Figuren lässt sich auf die These der vorliegenden Studie im Sinne von Walsers Protagonisten als das Nichtidentische beziehen. Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer 1980, S. 16: „Die Freiheit als ‚Nicht-lange-zu-Ertragendes‘ ist ebenfalls ein Lebensthema Walsers. Die Dialektik von Freiheit und Subordinationsbedürfnis prägt nicht nur seinen einen Lebenslauf – ein ständiges Schwanken zwischen einer auf der Autonomie der Kunst insistierenden freien Schriftsteller-Existenz und der abhängigen Stellung des Commis, Handlungsgehilfen, Angestellten, Dieners –, sondern sie bildet auch das Lebensgesetz fast aller Helden Walsers.“

³³⁹ Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 98 „Doch da sagte das Fräulein plötzlich: „Komm mit. Steh auf und komm. Ich will dir etwas zeigen.“ – Wir gingen zusammen. Vor unseren Augen, wenigstens vor den meinigen (vor ihren vielleicht nicht), lag alles in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt. „Das sind die innern Gemächer“, dachte ich, und ich täuschte mich auch nicht. Es verhielt sich so, und meine liebe Lehrerin schien entschlossen zu sein, mir eine bisher verborgen gewesene Welt zu zeigen. Doch ich muss Atem schöpfen.“

³⁴⁰ Vgl. Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 102.

³⁴¹ Vgl. Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 134 „Still, keinen Ton jetzt. Ja, Jakob, der Tod (o was für ein Wort) steht dicht hinter mir. Sieh, so wie ich jetzt dich anatme, so atmet er mir von hinten seinen kalten scheußlichen Atem an, und ich sinke, sinke vor diesem Atem. Die Brust preßt es mir ab.“

ein wenig Mitgefühl und Verständnis von Jakob zu gewinnen, der sie verehrt und respektiert, um nicht nur ihr Leben, sondern auch das des Instituts zu verlängern. Jakob versteht auch die Emotionen von Fräulein Benjamenta besser als zuvor, da er nicht nur ein Zugehörigkeitsgefühl zu ihr empfindet, sondern auch von ihr etwas über die verschiedenen Emotionen in der Welt gelernt hat. Daher reagiert er auf ihren Schmerz mit Einfühlungsvermögen und Mitgefühl, nämlich mit emotionaler Angleichung, wie folgt:

Sie faßte sich aber rasch und sagte: „Ich gehe, Jakob, ich gehe. Es geht mir fasste. Doch ich kann es dir nicht sagen. Vielleicht ein anders Mal. Ja? Ja, nicht wahr, vielleicht morgen, oder in acht Tagen erst. Es ist dann noch immer Zeit genug, es dir zu sagen. Sage mir, Jakob, hast du mich ein wenig lieb? Bedeute ich deiner Brust, deinem jungen Herzen irgend etwas?“ – sie stand mit wütend zusammengekniffenen Lippen vor mir da. Ich beugte mich schnell auf ihre Hand, die unsagbar wehmütig an ihrem Gewand herabhing, hinunter und küßte sie. Ich war so glücklich, es ihr so sagen zu dürfen, was ich für sie immer empfunden hatte. „Schättest du mich?“ fragte sie mit ganz hoher, mach der Höhe zu schon fast erstickter, gestorbener Stimme. Ich sagte: „Wie können Sie zweifeln? Ich bin unglücklich.“ – Aber mich empörte es, dass ich fast weinen mußte. (JvG 134)

„Und du horchst so schön. Du hörst meine elende Geschichte an wie etwas Kleines, Feines und Gewöhnliches, wie etwas, das einfach nur Aufmerksamkeit heischt, weiter nichts, und so horchst du. Du kannst dich ganz riesig gut benehmen, wenn du dir recht Mühe gibst. Freilich, hochmütig bist du ja, das kennen wir, nicht wahr? [...] Doch komm her. Laß mich dir die Stirne berühren. Du bist brav.“ – Sie zog mich ganz leicht an sich und drückte mir so etwas wie Hauch auf die Stirne. Von Berühren, wie sie sagte, war gar keine Rede. Dann entfernte sie sich still und überließ mich meinen Gedanken. Gedanken? [...] Jedenfalls gehorche ich Fräulein und schweige über diese Geschichte. Ihr gehorchen dürfen! So lange ich ihr gehorche, ist sie am Leben. (JvG 134–135)

Anhand der obigen Befunde lässt sich die Beziehung zwischen Fräulein Benjamenta und Jakob folgenderweise definieren: Jakob schafft durch Mimesis, die auf Verehrung und Verständnis beruht, ein gegenseitiges Zugehörigkeitsgefühl zu Fräulein Benjamenta. Jakobs Zugehörigkeitsgefühl zu ihr entspringt hier nicht seinem einseitigen Eigenwillen, sondern zwei widersprüchlichen Gefühlsebenen: einerseits ein Gefühl der Unterwerfung unter sie als autoritäre und würdige Lehrerin, andererseits ein Gefühl des Mitleids mit ihr in ihrem Leiden. Interessant ist hier, dass Jakob weder seine eigene Meinung zu den von ihr gezeigten und gelehrten Emotionen äußert, noch versucht, ihre schmerzhaft Situation oder ihre depressiven Gefühle zu verbessern. Stattdessen versucht er, sie in den beiden emotionalen Rahmen zu

verstehen, die sie ihm beigebracht hat: „Man muss die Notwendigkeit lieben und pflegen lernen.“ (JvG 100) und seine „willige Unterwerfung in die Schwere und in die Trübnis“ (ebd.) annehmen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jakobs Verhalten in mancher Hinsicht einen Aspekt von Passivität aufweist, insofern er auf die Situation und die Gefühle von Fräulein Benjamenta lediglich reagiert und sie akzeptiert. Betrachtet man jedoch Jakobs Verhalten nur als Passivität, so läuft man Gefahr, die Spontaneität seines Verstehens und seiner Angleichung an den Anderen, das heißt an das Objekt, zu übersehen, die seiner mehrschichtigen Passivität inhärent ist. Jakob ist nicht bloß passiv in seiner Reaktion auf ihre Emotionen, sondern er geht noch einen Schritt weiter und versucht, ohne Zögern und ohne Angst in ihre Emotionen einzutauchen und sie zu assimilieren. Die Passivität, die Jakob als Subjekt in seiner mimetischen Annäherung an Fräulein Benjamenta als Objekt zeigt, lässt sich in diesem Kontext zu Adornos „angstloser Passivität“³⁴² in Bezug setzen.

Doch Jakobs mimetisches Verhalten und sein Gefühl der Zugehörigkeit zu Fräulein Benjamenta, das mit Gefühlen der Verehrung begann und sich in seiner phantastischen Erfahrung verkörperte, enden mit ihrem Tod, also sobald der Gegenstand seiner Anbetung verschwindet. Das Objekt von Jakobs passiver Mimesis wechselt dann von Fräulein Benjamenta zu Herrn Benjamenta.³⁴³ Jakob hat bereits eine starke Vorahnung, dass er unbedingt zu Herrn Benjamenta gehen muss, gleich nachdem er von Fräulein Benjamenta den prophetischen Bericht über ihren eigenen Tod gehört hat. Ab diesem Zeitpunkt beginnt Jakob in seiner Beziehung zu Fräulein Benjamenta allmählich, seine Gefühle kühler auszudrücken, z.B. zeigt er seine Zuneigung zu ihr, distanziert sich aber sofort von ihr.³⁴⁴ Der Grund, warum Jakob ein Objekt der passiven Mimesis sucht, lässt sich in Bezug auf sein selbstreflexives Verhalten als Subjekt interpretieren. Jakobs mimetisches Verhalten als Subjekt gegenüber dem Objekt widerspricht dem automatischen und unbewussten Bedürfnis des Subjekts nach Identifikation, das sich seit der Aufklärung entwickelt hat. Vor dem Hintergrund des eben Ausgeführten kann Jakobs Verhalten, das Objekt erneut zu suchen, als

³⁴² Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 752.

³⁴³ Vgl. Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 151, und vgl. Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974, S. 151.

³⁴⁴ Vgl. Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 424.

eine selbstreflexive Art und Weise gelesen werden, die Möglichkeit eines Identifikationsbedürfnisses, das er als Subjekt haben könnte, auszuschließen.

Herr Benjamenta

Im Vergleich zu seiner Beziehung zu Fräulein Benjamenta, die auf Phantasie und Verehrung beruht, ist die Beziehung zwischen Jakob und Herrn Benjamenta von realistischeren Elementen geprägt. Herr Benjamenta wird als autoritäre Figur beschrieben³⁴⁵ – auch wenn er, wie die anderen Lehrer des Instituts, als wenig lehrend dargestellt wird –, die großen Einfluss auf Jakobs Berufsleben als zukünftiger Diener ausüben kann. Bei der ersten Begegnung mit ihm in seinem Büro wird Jakob sofort klar, dass er ihm gehorchen muss.³⁴⁶ Die Tatsache, dass Jakob in einem Institut, das den Namen des Vorstehers Benjamenta trägt, zum gehorsamen Diener ausgebildet wird, impliziert, dass der Gehorsam gegenüber dem Institutsvorsteher eines der zentralen Themen des Romans ist. In dieser Hinsicht muss Jakob realistische Angstgefühle haben, wenn er sich Herrn Benjamenta nähert, anders als wenn er sich Fräulein Benjamenta nähert. In einer sich allmählich verschlechternden Schulkatmosphäre arrangiert Herr Benjamenta einerseits für die Zöglinge außer Jakob Jobs als Diener, andererseits leidet Fräulein Benjamenta, weil sie ihren eigenen Tod voraussieht. In dieser düsteren Atmosphäre verspürt Jakob einen starken, unwiderstehlichen Drang, den Vorsteher aufzusuchen. Um genau zu sein: Jakob fühlt sich gezwungen, zum ‚Büro des Institutsvorstehers‘ zu gehen, um den Herrn Benjamenta, den Institutsvorsteher zu sehen.

Fräulein Benjamenta ist ein leidender feiner weiblicher Mensch. Keine Prinzessin. Sie wird also eines Tages da drinnen im Bett liegen. Der Mund wird starr sein, und um die leblose

³⁴⁵ Allerdings darf Herr Benjamenta in seiner Beziehung zu Jakob nicht einfach als autoritäre Figur interpretiert werden. Hinter dem Verhalten, das Jakob in seiner Beziehung zu ihm zeigt, verbirgt sich eine gewisse Verspieltheit, die sich in der Provokation der Mächtigen äußert. Die Ironie und die Machtumkehrung, die Jakob in dieser Beziehung an den Tag legt, werden später unten erörtert werden. Ein Beispiel hierfür lautet: „Herrn Benjamenta sehe ich sehr selten. Zuweilen trete ich in das Bureau ein, verbeuge mich bis zur Erde, sage ‚guten Tag, Herr Vorsteher‘ und frage den Herrscherähnlichen, ob ich ausgehen darf. [...] Ich verstehe ihn, ich verbeuge mich wieder und verschwinde. Seltsam, wieviel Lust es mir bereitet, Gewaltausübende zu Zornesausbrüchen zu reizen.“ Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 43–44.

³⁴⁶ Vgl. Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 11–12: „Wie dumm ich mich doch benommen habe, als ich hier ankam. [...] Ich trat zum Vorsteher herein. Wie muß ich lachen, wenn ich an die nun folgende Szene denke! Herr Benjamenta fragte mich, was ich wolle. Ich erkläre ihm schüchtern, daß ich wünsche, sein Schüler zu werden. [...] Da fragte mich der Vorsteher mit seiner Gebieterstimme, ob ich Geld bei mir hätte, und ich bejahte. „So gib es her. Rasch!“ befahl er, und merkwürdig, ich gehorchte augenblicklich, obschon mich der Jammer schüttelte.“

Stirne werden sich die Haare trügerisch kräuseln. Doch wozu sich das ausmalen? Jetzt gehe ich zum Vorsteher. Er hat mir sagen lassen, ich solle zu ihm kommen. Auf der einen Seite eine Mädchenklage und -leiche, auf der anderen Seite ihr Bruder, der noch gar nicht gelebt zu haben scheint. Ja, Benjamenta kommt mir wie ein ausgehungertes, eingesperrtes Tiger vor. Und wie? Ich, ich begeben mich in den gähnenden Rachen hinein? Nur hinein! Mag er seinen Mut kühlen an einem wehrlosen Zögling. Ich stehe ihm zur Verfügung. Ich fürchte ihn, und zugleich ist etwas in mir, das ihn auslacht. Außerdem ist er mir ja noch die Erzählung seiner Lebensgeschichte schuldig. Er hat mir das fest versprochen, und ich werde ihn daran zu erinnern wissen. Ja, so kommt er mir vor: noch gar nicht gelebt hat er. Will er sich jetzt etwa an mir ausleben? Nennt er etwa gar Verbrechenausbüben Ausleben? Das wäre dumm, sehr dumm, und gefährlich. Aber es zwingt mich! Ich muss zu diesem Menschen hineingehen. Eine Seelengewalt, die ich nicht verstehe, nötigt mich, ihn immer wieder von neuem aushorchen, ausforschen zu gehen. Mag mich der Vorsteher fressen, mit anderen Worten, mir Leid und Schmach antun. Jedenfalls bin ich dann an etwas Großherzigem zugrunde gegangen. Hinein jetzt ins Kontor. Die arme Lehrerin! (JvG 147)

Bemerkenswert ist hier das am Ende dieses langen Zitats erwähnte „Kontor“. Dieser Ort ist das Büro von Herrn Benjamenta, das im Roman mit Variationen der Wörter „Vorsteherbüro“, „Bureau“ usw. bezeichnet wird.³⁴⁷ In diesem Raum finden die meisten wichtigen Dialoge zwischen Jakob und dem Herrn Benjamenta statt, von ihrer ersten Begegnung bis zu ihrem letzten Gespräch, in dem sie beschließen, die Schule zu verlassen. Insofern kann das Kontor auch im Anspielungshorizont als Institut Benjamenta betrachtet werden.³⁴⁸

Das Kontor symbolisiert die Autorität des Institutsvorstehers über Jakob vom Anfang bis zur Mitte des Romans. An seinem ersten Tag im Institut betritt Jakob das Büro von Herrn

³⁴⁷ Vgl. Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974, S. 215.

³⁴⁸ In seinen Romanen und Prosawerken macht Walser den Büroarbeiter, den Angestellten, zu einer wichtigen Figur und damit das ‚Büro‘ zu einem wichtigen Schauplatz seiner Literatur. Eine Diskussion über diesen Schauplatz des Romans würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, die sich auf die Subjektivität der Protagonisten konzentrieren soll. Im Folgenden sind einige der Studien aufgeführt, die Walsers ‚Angestelltenromane‘ in Bezug auf den Schauplatz ‚Büro‘ analysiert haben. Vgl. Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974, S. 210–215; Matala de Mazza, Ethel: *Angestelltenverhältnisse. Sekretäre und ihre Literatur*, in: Bernhard Siegert und Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*. Diaphanes 2003, S. 127–146; Stüssel, Kerstin: *In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früherer Neuzeit und Gegenwart*. Niemeyer 2004, S. 184–195; Sorg, Reto / Gisi, Lucas Marco: „Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht.“ *Zur Figur des Angestellten bei Robert Walser*, in: *Robert Walser: Im Bureau. Aus dem Leben der Angestellten*. Berlin 2011, S. 129–142; Roloff, Simon: *Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*, Wilhelm Fink 2016, S. 139f.; vgl. Lee, Kyoung-Jin: *Robert Walsers Der Gehülfe als Angestelltenroman*, in: *Kafka-Forschung*, Bd. 36, Seoul 2016, S. 71–97.

Benjamenta³⁴⁹ und „erklärte ihm schüchtern, dass ich [er_ S. L.] wünsche, sein Schüler zu werden.“ (JvG 12) Schon bei der ersten Begegnung fragt der Vorsteher Jakob „mit seiner Gebieterstimme“ und Jakob befürchtet, dass er „sogar an geheime Ermordung, stückweises Erdrosseln“ (JvG 12) denkt. Im Rückblick auf diesen ersten Tag der Unterwerfung erinnert sich Jakob daran, „das Bureau“, den „Herr[n] Vorsteher“ (ebd.) als eine Gruppe zu betrachten. Mit anderen Worten, das Kontor ist für Jakob ein Raum, der ihn sofort an die Autorität des Vorstehers erinnert. Die autoritäre Atmosphäre im Bureau dient dazu, Jakob auf zweierlei Weise Gehorsam und Unterwerfung zu lehren. Erstens verzögert der Vorsteher absichtlich Jakobs Eintritt in das Bureau, und während dieses Wartens lernt Jakob Unterordnung und Gehorsam. Herr Benjamenta gibt ihm jedes Mal, wenn Jakob versucht, das Bureau zu betreten, übertriebene Anweisungen über dabei einzuhaltende Etikette. Beispielsweise fordert er Jakob auf, sich „bis zu Erde“ (JvG 43) zu verbeugen.³⁵⁰ Ist der Vorsteher unzufrieden, weil Jakob sich vor ihm nicht wie ein „anständiger Mensch“ (JvG 18) verbeugt, zwingt er Jakob, ihn wiederholt höflich zu begrüßen.³⁵¹ Allmählich wird das für Jakob zur Gewohnheit.³⁵² Auf diese Weise sorgt Herr Benjamenta bei Jakobs „Zutritt zum Büro“³⁵³ für eine Verzögerung, sodass „Jakob in die Position eines untertänigen Bittstellers“³⁵⁴ gelangt.³⁵⁵ Zweitens lehrt die Atmosphäre des Vorsteherzimmers Jakob Unterwerfung, indem es seine Neugierde anregt. Sobald Jakob das Büro verlässt, bleibt er

³⁴⁹ Vgl. Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 11: „Ich trat zum Vorsteher herein.“

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 61: „Ich habe mich nicht bezwingen können, ich bin ins Bureau gegangen, habe mich gewohnheitsgemäß tief verbeugt und habe zu Herrn Benjamenta folgendes gesprochen.“

³⁵¹ Vgl. ebd., S. 18: „Geh wieder hinaus. Versuche, ob es dir möglich ist, wie ein anständiger Mensch ins Zimmer einzutreten“, sagte er streng. Ich ging hinaus, und dann klopfte ich an, was ich ganz vergessen hatte. ‚Herein‘, rief es, und da trat ich ein und blieb stehen. ‚Wo ist die Verbeugung? Und wie sagt man, wenn man zu mir eintritt?‘ – Ich verbeugte mich und sagte in kümmerlicher Tonart: ‚Guten Tag, Herr Vorsteher.‘ – Heute bin ich schon so gut dressiert, daß ich dieses ‚Guten Tag, Herr Vorsteher‘ nur so hinausschmettere. Damals haßte ich diese Art, sich untertänig und höflich zu benehmen, ich wußte es eben nicht besser. Was mir damals lächerlich und stumpfsinnig vorkam, erscheint mir heute schicklich und schön. ‚Lauter reden, Bösewicht‘, rief Herr Benjamenta. Ich mußte den Gruß ‚Guten Tag, Herr Vorsteher‘ fünfmal wiederholen. Erst dann fragte er mich, was ich wolle.“

³⁵² Vgl. ebd., S. 95: „Ich verbeugte mich tief, ganz gewohnheitsgemäß, und entfernte mich.“

³⁵³ Roloff, Simon: *Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*, Wilhelm Fink 2016, S. 161: „Der Zutritt zum Büro wird so verzögert und bereits die Frage nach einer Stelle hinausgezögert, während Jakob in die Position eines untertänigen Bittstellers rückt.“

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Vgl. zur Diskussion von Maas, dass Jakob und die Zöglinge durch das Warten vor der „Tür zum Zimmer des Vorstehers“ „eine Lektion“ lernen, „die im Curriculum der Dienerschule verankert ist“: Maas, Julia: *Dinge, Sachen, Gegenstände. Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers*, Wilhelm Fink 2019, S. 87–88.

„im Korridor“ und lauscht „am Schlüsselloch“, „ob sich da drinnen etwas rege.“ (JvG 95) Er wiederholt dies „wie schon einmal früher, eigentlich auch ganz gewohnheitsgemäß.“ (ebd.) Niemals hört Jakob ein Geräusch aus dem Schlüsselloch. (JvG 61, 95) Nicht nur kann Jakob also das Vorsteherbureau nicht frei betreten und verlassen, sondern nach seinem Austritt erhält er auch keine Informationen mehr aus diesem Raum. Aus der obigen Analyse geht hervor, dass erstens das Vorsteherbureau vom Anfang bis zur Mitte des Romans als ein für Jakob unbekannter und beängstigender Ort beschrieben wird, an dem das System zur Erziehung zum Gehorsam funktioniert. Und zweitens ähneln diese Gefühle Jakobs gegenüber dem Bureau des Vorstehers seinen Gefühlen gegenüber dem Herrn Benjamenta.

In Anbetracht der Tatsache, dass das Vorsteherbureau im Roman die Autorität des Vorstehers symbolisiert, besteht „zu Beginn seines Institutsaufenthalts“³⁵⁶ ein „Machtgefälle zwischen ihm und Benjamenta.“³⁵⁷ Im weiteren Verlauf des Romans kehrt sich dieses Machtverhältnis jedoch um. In der zweiten Hälfte des Romans verhält sich Herr Benjamenta immer noch manchmal wie ein tyrannischer Herrscher über Jakob, aber zwischen seinem tyrannischen Verhalten macht er Jakob gegenüber zunehmend emotional abhängige Bemerkungen, wodurch ein innerer Konflikt zwischen seinem autoritären Ich und seinem verletzbaren Ich entsteht. Dies wird durch die beiden folgenden Aussagen von Herrn Benjamenta gegenüber Jakob verdeutlicht:

Und du schaust drein, siehst du, wie das gute, frische Gedächtnis selber, während meines schon altet. Mein Kopf, Jakob, ist am Sterben. Entschuldigen, wenn ich etwas zu weich, zu vertraulich rede. Ich muß einfach lachen. Da bitte ich dich, mich zu entschuldigen, während ich dich durchprügeln könnte, wenn ich es für nötig fände. (JvG 106)

Höre, mich würde dein Weggehen schmerzen, es würde mir eine Wunde, eine ganz unheilbare, beibringen, es würde mich fast töten. Töten? Ich muß dich bitten, mich auszulachen, aber fest. Lach mich ganz unverschämt aus, Jakob. Ich erlaube es dir. Doch, sage du, was habe jetzt eigentlich ich dir zukünftig noch zu gestatten und zu verbieten? Ich, der ich dich soeben davon überzeugt habe, daß ich fast, fast abhängig von dir bin? (JvG 129)

³⁵⁶ Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 432.

³⁵⁷ Ebd.

Wie die obigen Zitate zeigen, ist das Verhältnis zwischen Benjamenta, dem Monarchen, Herrscher und Lehrer, und Jakob, dem Unterwürfigen und Schüler, umgekehrt.³⁵⁸ Diese plötzliche Veränderung in der Haltung des Herrn Benjamenta ruft bei Jakob ein gewisses Mitleid und Sympathie hervor.³⁵⁹ Dies wiederum beeinflusst eine Veränderung in Jakobs Einstellung gegenüber dem Vorsteher – oder genauer gesagt, gegenüber dem Vorsteherbureau. Trotz seiner verbleibenden Angst vor dem Vorsteher fühlt sich Jakob verpflichtet, das Vorsteherbureau, symbolisiert durch Herrn Benjamenta, zu betreten.

Aber es zwingt mich! Ich muss zu diesem Menschen hineingehen. Eine Seelengewalt, die ich nicht verstehe, nötigt mich, ihn immer wieder von neuem aushorchen, ausforschen zu gehen. Mag mich der Vorsteher fressen, mit anderen Worten, mir Leid und Schmach antun. Jedenfalls bin ich dann an etwas Großherzigem zugrunde gegangen. Hinein jetzt ins Kontor. (JvG 147)

Die Veränderung des Verhältnisses zwischen beiden führt zu folgenden Konsequenzen: Jakob bleibt als letzter Schüler beim Vorsteher, nachdem die anderen Knaben das Institut verlassen haben,³⁶⁰ und wird schließlich sein Diener, der seinen Herrn aus der Schule in die Wüste begleitet. (vgl. JvG 148–149) Es ist wichtig zu bemerken, dass Jakob es schafft, ein Subjekt zu bleiben, das in der Nähe des Objekts bleibt, indem er sich ihm mit Mitgefühl und Sympathie nähert. Dies kann im Zusammenhang mit der vorangegangenen Analyse von Jakobs Übertragung des Objekts der Mimesis von Fräulein Benjamenta auf Herrn Benjamenta folgendermaßen interpretiert werden. Jakob bleibt zu keinem Zeitpunkt als Subjekt allein, sondern versucht, ein Objekt der Mimesis zu haben. Wie ausgeführt, kann diese Einstellung Jakobs als selbstreflexive Haltung gegen die Verwirklichung der automatischen und unbewussten Identifikation des Subjekts konstatiert werden.

Jakobs Verhalten als Subjekt, das sich – trotz seiner Angst vor ihm – angstlos dem Vorsteher als Objekt nähert, bezieht sich auf die selbstreflexive, passive Haltung des Subjekts, das in Begriffen des Vorrangs des Objekts denkt, d.h. auf die bereits theoretisch

³⁵⁸ Vgl. Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*, München 1970, S. 82: „Und noch ungeheuerlicher ist, dass der Schüler derjenige ist, der seinen Mentor von seinem langen Schlaf erlöst, ihn dem Leben zurückgibt. Das Verhältnis von Mentor und Schüler schlägt um, der Mentor wird von seinem Schüler abhängig.“

³⁵⁹ Durch die vergleichende Analyse zwischen Jakob und K in Kafkas *Das Prozeß* kommt Grenz zu dem Schluss, dass Jakob Mitleid mit dem Herrn Benjamenta empfindet. Eine ausführlichere Erläuterung findet sich in: Grenz 1974, S. 95.

³⁶⁰ Vgl. Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 133, 153 und 155.

beschriebene angstlose Passivität. Dies liegt daran, dass Jakob nicht freiwillig und willentlich, absichtlich in die Einstellung oder das Leben des Vorstehers eingreift und versucht, ihn zu verändern; sondern Jakob sucht Herrn Benjamenta's Veränderungen vielmehr empfänglich abzuwarten, indem er mit ihm allmählich eine Freundschaft aufbaut. Wohlgermerkt ist Jakob als Subjekt, wenn er sich Herrn Benjamenta als Objekt nähert, nicht freiwillig passiv, sondern er wird durch äußere Kräfte in die Passivität gezwungen. Dies ist bezeichnend für die ästhetische Kritik in Walsers Werken, die darauf abzielt, auch nur die geringste Möglichkeit einer automatischen und unbewussten Identifikation zu verhindern, die entstehen könnte, wenn das Subjekt die Passivität als eine freiwillige und absichtliche Einstellung praktiziert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Beziehung von Jakob zu Fräulein Benjamenta und zu Herrn Benjamenta jeweils durch die folgenden Merkmale gekennzeichnet ist, auch wenn es einige Unterschiede in Form und Methode gibt. Erstens basiert Jakobs Mimesis des Mitleids und der Sympathie gegenüber seinen Objekten, dem Fräulein Benjamenta und dem Herrn Benjamenta, auf einem Überdenken des Verhältnisses des tradierten Vorrangs des Subjekts. Zweitens kennzeichnet Jakobs Verhalten in diesem Fall Passivität, und seine Passivität ist eine Form der reflexiven Anstrengung des Subjekts, das Risiko der Identifizierung des Objekts durch das Subjekt zu vermeiden. Neben diesen beiden gibt es noch eine weitere Gemeinsamkeit im Kontext der Passivität des Protagonisten. In der passiven Mimesis des Subjekts Jakob gegenüber den Objekten Fräulein Benjamenta und Herrn Benjamenta findet sich, wie in den folgenden Beispielen, eine gewisse Distanz. Wie bereits kurz erwähnt, fügt Jakob unmittelbar nachdem er das Zugehörigkeitsgefühl zu Fräulein Benjamenta erlebt hat, hinzu, dass er doch anders sei als Fräulein Benjamenta. Dieser „Unterschied“ ist für Jakob so groß, dass er ihn als etwas empfindet, über das er nicht hinausgehen kann.³⁶¹

Wir gehörten zusammen. Natürlich mit Unterschied. Doch wir stunden uns mit einmal sehr nahe. Immer, immer aber mit Unterschied. Ich hasse es geradezu, so gar wenig oder keine Unterschiede zu empfinden. Darin, dass Fräulein Benjamenta und ich zwei sehr

³⁶¹ Vgl. Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974 S. 117, Weitere lesenswerte Interpretation dieses Beispiels finden sich in der Habilitationsschrift von Nina Birkner, die diesen „Unterschied“ in Bezug auf die vertikale Klassensituation analysiert, die Jakob aufrechterhalten will: Vgl. Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 423

verschieden geartete und gestellte Wesen waren, das zu spüren, darin lag für mich ein Glück. Ich verachte es im übrigen, mich zu belügen. Die Auszeichnungen und Vorteile, die nicht ganz, ganz echt sind, betrachte ich als meine Feinde. Es war da also ein großer Unterschied. Ja, was ist denn das? Komme ich über gewisse Unterschiede nicht hinaus? (JvG 98)

Ein ähnliches Beispiel findet sich natürlich auch in Jakobs Beziehung zu Herrn Benjamenta. Trotz seiner Entschlossenheit, auf den Rektor zuzugehen, macht Jakob ironische Äußerungen, um zu verhindern, dass er ihm zu nahe kommt, sich ihm völlig assimiliert und eins mit ihm wird. In einer Situation beispielsweise, in der Jakob und Herr Benjamenta nicht offen und ehrlich miteinander über ihr umgekehrtes Herrschaftsverhältnis sprechen wie über eine „verbotene Frucht“ (JvG 105), sagt Jakob paradoxerweise Folgendes, als ob er Angst davor hätte, dass ihre Beziehung zu eng werden könnte. „Dieser Herr Benjamenta will, wie es scheint, mein Herz besitzen und Freundschaft mit mir schließen. Vorläufig behandle ich ihn aber eisig kalt, und wer weiß: ich will vielleicht gar nichts von ihm wissen.“ (JvG 106) Jakob hat sogar das „Verlangen“, „diesen mir etwas allzu zuversichtlichen Menschen ein wenig zu erschrecken“ (JvG 168), wenn Herr Benjamenta sich zu sehr auf ihn zu stützen scheint, und einen Schritt weiter genießt er das: „Ah, er zuckte zusammen. Er erschrak. Wie mußte ich innerlich kichern. Teufeleien sind doch das Nettteste am Leben. [...] Mir gefiel es, Herrn Benjamenta einer sichtbaren, für mich schmeichelhaften Unruhe zu überlassen. Den Rest der Nacht verbrachten wir schweigend.“ (JvG 161)

Auf den ersten Blick mag Jakobs schelmisches und unhöfliches Verhalten wie eine respektlose Bemerkung im Kontext der Rache an seinem autoritären Vorsteher erscheinen. Andererseits könnte es aber auch als Distanz zu seinem Gegenüber interpretiert werden, um sein eigenes Tempo der Intimität mit anderen zu kontrollieren. Denn trotz seiner ironischen Äußerungen im Tagebuch entwickelt sich Jakobs Verhalten im Gesamtkontext der Handlung konsequent in Richtung einer zunehmenden Intimität mit Herrn und Fräulein Benjamenta. Warum also distanziert sich Jakob von den Anderen? Dies kann auch als eine Form der Selbstreflexion des Subjekts gedeutet werden, um die Einzigartigkeit des Objekts nicht durch den Identitätsanspruch des Subjekts, sich mit ihm zu identifizieren, zu beschädigen. Die Sicherung dieser Distanz ist also für Jakob als Subjekt eine Strategie, die eigenen Eigenschaften des Objekts selbst vollständig beizubehalten und gleichzeitig eine sorgfältige

Mimesis an das Objekt zu vollziehen. Durch diese Distanzierung ermöglicht Jakob als Subjekt den Objekten Herr und Fräulein Benjamenta, ihre charakteristischen Züge zu bewahren. In Anlehnung an Adorno lässt sich diese Einstellung Jakobs in Bezug auf die Idee des Vorrangs des Objekts lesen, dem Objekt seine Besonderheit zuzugestehen. Dies geschieht dadurch, dass das Subjekt die nichtbegrifflichen Elemente jedes Objekts mit dem Vorrang des Objekts bewahrt. In diesem Sinne ist die Aufrechterhaltung der Distanz zum Objekt, die Jakob zeigt, eine „Zurückhaltung der begrifflichen Fähigkeiten“³⁶², mit denen das Subjekt das Objekt beurteilt oder über es verfügt, und der selbstreflexive Ausdruck der Identitätslogik des Subjekts, „in einem unbegrifflichen Verhältnis zu einem Objekt zu stehen.“³⁶³

Um die bisherige Analyse zu rekapitulieren: Wenn Walsers Protagonist sich dem Anderen durch Mimesis annähert, geben beide Personen weder ihre Einzigartigkeit auf, noch verschmelzen sie mit dem Anderen, sondern sie bleiben an ihrem eigenen Platz, ohne die Positionen und Eigenschaften des Anderen aufzugeben. Beispielsweise fühlt sich Jakob einerseits zu Fräulein Benjamenta zugehörig, andererseits verstößt er nicht gegen das Wesen ihres Leidens, indem er sich von ihr distanziert. Außerdem wendet sich Jakob nicht von der „Seelengewalt“ (JvG 164) ab, die ihn drängt, Herrn Benjamenta „immer wieder von neuem aushorchen, ausforschen zu gehen.“ (ebd.) Vielmehr verliert Jakob nie die Tatsache aus den Augen, dass er der Diener des Herrn Benjamenta ist, auch wenn er sich, von einer unbekanntem Gewalt getrieben, dem Vorsteher annähert, und auch wenn er weiß, dass der Vorsteher sogar von ihm abhängig ist. Hieran wird deutlich, dass Jakobs angstlose Passivität durch Mimesis an die anderen Figuren als Objekte kein Zusammenbruch des Ichs ist. Dagegen erlaubt die angstlose Passivität in Walsers Roman dem Subjekt und dem Objekt, in einer Konstellation zu existieren und dabei ihre Besonderheit und Individualität zu bewahren, während sie gleichzeitig auch kritische Implikationen für die Rückkehr zum Vorrang des Objekts mit sich bringt, der ursprünglichen und wesentlichen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt. Die furchtlose Passivität von Walsers Protagonist lässt auf diese Weise über eine selbstreflexive und ästhetische Subjektivität nachdenken, die eine neue Betrachtung des

³⁶² Kern, Andrea: *Negative Dialektik. Begriff und Kategorien I. Wahrnehmung, Anschauung, Empfindung*, in: Axel Honneth und Christoph Menke (Hg.): *Theodor W. Adorno: Negative Dialektik* (= Klassiker Auslegen, Bd. 28). Akademie 2006, S. 57.

³⁶³ Ebd.

dichotomen und traditionellen Verhältnisses zwischen dem Subjekt und dem Objekt erfordert, das auf dem Identifizierungsprozess mit dem traditionellen Vorrang des Subjekts basiert.

7. Die Subjektivität des Dieners: Negative Dialektik von Herrschaft und Dienerschaft

Eines der Leitmotive, das in Walsers Berliner Trilogie sowie in vielen seiner frühen bis späten Prosawerke häufig auftaucht, ist der Diener. Zweifellos ist Walsers Diener-Motiv neben anderen Motiven Walsers, z.B. Spaziergänger und Angestellte, ein wichtiges literarisches Experiment, den Wandel der Berufs-, Klassen-, Kultur- und Wirtschaftsstrukturen zu Beginn des 20. Jahrhunderts literarisch zum Ausdruck zu bringen.³⁶⁴ Insbesondere angesichts der Tatsache, dass Walsers „Schreibzeit“ in etwa mit der „kultuhistorischen Zäsur“³⁶⁵ zusammentrifft, in der die im 19. Jahrhundert beschleunigte „Mechanisierung der Dienerschaft“³⁶⁶ „um 1900 nahezu vollständig abgeschlossen war“³⁶⁷, kommt dem Diener-Motiv in seiner Literatur eine wichtige Bedeutung im sozialen Kontext zu. Es ist jedoch wichtig, an dieser Stelle festzuhalten, dass Walsers literarisches Interesse „weniger den großformatigen epistemologischen Konsequenzen des Bürozeitalters“ gilt, sondern der Beschreibung der „konkreten Abläufe, kleinen Ereignisse und leicht zu übersehenden Akteure“³⁶⁸ innerhalb dieser Zäsur. In diesem soziokulturellen Horizont tendieren die meisten Walser-Forschungen der letzten Jahrzehnte dazu, die Dienerfiguren in Walsers Romanen wie auch in seiner Prosa in Auseinandersetzung mit den subtilen und manipulativen Herrschaftsverhältnissen der modernen Gesellschaft zu analysieren. Vor allem im Fall von Walsers Berliner Trilogie haben zahlreiche Studien die Herrschaftsverhältnisse zwischen Walsers Figuren in der Dienerkonstellation anhand des Verhältnisses von Herr und Knecht untersucht.³⁶⁹ Der Grund dafür lässt sich wie folgt ableiten: Den Protagonisten von

³⁶⁴ Vgl. Hartl, Michaela: *Robert Walsers große, kleine Romane*. Brill Fink 2022, S. 16–17: „Ausgehend von Zusammenhang zwischen Gattung und gesellschaftlicher Gegenwart sind die in Walsers Romanen beschriebenen Welten – die der Diener und niederen Angestellten, der urbanen Flaneure und Schreiber im Tagelohn – auch als Versuch zu verstehen, den Roman erneut als relevante Reflexionsinstanz der Moderne zu entwickeln und hierfür formal zu erneuern. Die Suche nach den geeigneten literarischen Darstellungsmitteln in der beschleunigten, kapitalistischen, technisierten und bürokratisierten Moderne um 1900 erweist sich als das ‚Experiment‘ der Berliner Romane, als ein Versuch mit offenem Ausgang.“

³⁶⁵ Maas, Julia: *Dinge, Sachen, Gegenstände. Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers*. Wilhelm Fink 2019, S. 67.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Roloff, Simon: *4.19 Büro (Der ewige Angestellte)*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. 328.

³⁶⁹ Vgl. Rüschi, Lukas: *Ironie und Herrschaft, Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“*, Hanstein 1983, S. 7.

Walsers Trilogie ist trotz ihrer unterschiedlichen beruflichen Situationen gemeinsam, dass sie jemandem dienen. Und um dieses Dienen fortzusetzen, sind sie bereit, sich von jemandem unterwürfig anstellen zu lassen. Sie wollen nicht völlig unabhängig sein, weder sozial noch wirtschaftlich. Vielmehr fühlen sie sich wohl, wenn sie beschäftigt sind, und haben Angst davor, nicht beschäftigt zu sein, weshalb sie sich darauf vorbereiten, wieder beschäftigt zu werden, sobald sie ihre Arbeit aufgeben. Kurzum, die bisherigen Untersuchungen konzentrierten sich auf die Analyse des Dienens von Walsers Protagonisten im Hinblick auf den Charakter des Knechts, der sich seinem Herrn unterwerfen will.

Zu den erwähnenswerten Studien, die Walsers Berliner Trilogie auf die Beziehung zwischen Herren und Knechten hin analysierten, gehören die in den 1980ern erschienenen Untersuchungen von Borchmeyer, Wagner und Rüsck. Zunächst verfolgt Borchmeyer bei der Analyse von Walsers *Jakob von Gunten*, *Der Räuber* und *Der Gehülfe* die Themen Kleinsein, ironische Haltung und „Überlegenheit des Unterlegenen“³⁷⁰ in der „paradox-facettenreiche[n] ‚Dieneridee‘“³⁷¹, die er als „Angelpunkt seiner [Walsers] Dichtung und Poetik“³⁷² ansieht. Innerhalb des Dienermotivs gilt sein besonderes Interesse dem „Knechtsdasein“ von Walsers Protagonisten und dem „Machtrausch“³⁷³ des Dieners gegenüber Nietzsches „Herrenmoral“.³⁷⁴ Die beiden Studien von Wagner und Rüsck konzentrieren sich auf Herrschaft und Knechtschaft, wie sie in *Der Gehülfe* zum Ausdruck kommen. Wagner argumentiert, dass *Der Gehülfe* „Herrschaft und Knechtschaft in der Weise [thematisiert], dass er die subjektiv gebrochenen Erfahrungen des Knechtes in den Vordergrund rückt“³⁷⁵ und damit „ein neues soziales Thema“³⁷⁶ für den modernen Roman erschließt: das neue Verhältnis von Herr und Knecht in der modernen Variante Unternehmer – Angestellter, die

³⁷⁰ Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer 1980, S. 1.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd., S. 73.

³⁷⁴ Ebd., S. 62. Borchmeyer stützt sich in seiner Diskussion über Jakob von Gunten bezüglich Nietzsche und dessen „Herrenmoral“ auf die Aussagen von Max Brod und Carl Seelig. „Bereits Max Brod hat die Erscheinung Robert Walsers als entspannende Reaktion auf Nietzsche gerühmt. Und Walser selber hat, wie wir durch Carl Seelig wissen, Nietzsche und seine ‚Herrenmoral‘ so abgrundtief verabscheut – als eine Art Alberich deutet er ihn, der nur, weil er keine Liebe fand, den ‚Willen zur Macht‘ entwickelte –, daß man geneigt ist, sein Werk als Gegenreaktion auf die Idee des ‚Übermenschen‘ zu sehen. *Jakob von Gunten* zumal wirkt fast wie ein Gegenwerk zu Nietzsches Antichrist.“

³⁷⁵ Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien: Wilhelm Braumüller 1980, S. 186.

³⁷⁶ Ebd.

Wagner als „bislang zu wenig berücksichtigte literarische Traditionszusammenhänge“³⁷⁷ sieht. Rüschi hingegen fokussiert auf den Prozess, wie Joseph Marti zum Anti-Helden wird, während er sein knechtisches Leben als „ein Lohnarbeiter ohne Lohn“³⁷⁸ zunehmend rationalisiert. Auf dieser Grundlage charakterisiert er das Verhältnis von Herr und Knecht in *Der Gehülfe* als „ein Beispiel radikaler Negation der spätbürgerlichen Gesellschaft.“ Obzwar die beiden Studien unterschiedliche methodische Ansätze und Forschungsziele haben, kommen sie zu ähnlichen analytischen Schlussfolgerungen, wenn es darum geht, das Verhältnis von Herr und Knecht in *Der Gehülfe* als eine zeitgenössische Klasse zu begreifen.

Oliver Steinhoff untersucht in seiner 2008 veröffentlichten Dissertation³⁷⁹ das Verhältnis von Herr und Knecht in *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten* im Anschluss an Adornos Theorie. Ihm zufolge haben frühere Studien, die sich auf das Herr-Knecht-Verhältnis in *Der Gehülfe* stützten, „die Ironie“ übersehen, „die hinter der Toblers Identität als ‚Herr‘ steckt“³⁸⁰, nämlich, dass er weder ein Kapitalist noch ein Herrscher ist. In diesem Zusammenhang behauptet er, dass die Beziehung zwischen Tobler und Joseph das Potenzial hat, die traditionelle Herr-Knecht-Beziehung zu entzaubern.³⁸¹ Er analysiert auch Jakobs Strategie in *Jakob von Gunten*, sich dem Herrschaftsprinzip nicht zu widersetzen, sondern es vielmehr durch Anpassung zu konterkarieren, im Kontext von Adornos negativer Dialektik.³⁸²

Darüber hinaus ist eine weitere Studie von Andreas Solbach und Nina Bieckner erwähnenswert, die *Jakob von Gunten* im Hinblick auf das Herr-Knecht-Verhältnis betrachtet. Andreas Solbach analysiert die Machtverhältnisse in den Werken Kafkas und Walsers anhand von Hegels dialektischem Verhältnis von Herr und Knecht. Ihm zufolge stehen Jakob und Herr Benjamenta in einer dialektischen Beziehung, die auf gegenseitiger Anerkennung beruht.³⁸³ Nina Birkner stellt fest, dass dieses Thema bei *Jakob von Gunten* selten im Mittelpunkt des Interesses steht, „auch wenn in fast allen Beiträgen die vorgeführten Herr-

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Rüschi, Lukas: *Ironie und Herrschaft – Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman Der Gehülfe*. Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Hanstein 1983, S. 123.

³⁷⁹ Steinhoff, Oliver: *Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null. Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos*, Peter Lang 2008.

³⁸⁰ Ebd. S. 25.

³⁸¹ Vgl. ebd.

³⁸² Vgl. ebd. S. 75.

³⁸³ Vgl. Solbach, Andreas: *Herr und Knecht bei Kafka, Walser und Hegel*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 106, H. 2 1987, S. 218–236.

und Knechtschaftsverhältnisse problematisiert werden“.³⁸⁴ Angesichts dieser Forschungslücke versucht sie, die Beziehung zwischen Herrn Benjamenta und Jakob als „freiwillige Koalition zwischen Herr und Diener“³⁸⁵ zu interpretieren.

Die Punkte, die in der Forschungstendenz hervorstechen und berücksichtigt werden sollten, sind folgende: Erstens wurden die Analysen des Verhältnisses zwischen Herr und Knecht in Walsers Trilogie meistens in *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten* durchgeführt, wo dieses Verhältnis deutlich sichtbar ist, während Studien, die sich mit *Geschwister Tanner* im Kontext von Herr und Sklave befassen, erstaunlich selten sind. Ein Grund dafür kann sein, dass im Roman *Der Gehülfe* der Diener nicht nur als einer von vielen Berufen dargestellt wird, die die Hauptfigur Simon ausübt, sondern er auch nur kurze Zeit als Diener arbeitet. Darüber hinaus wurde in der bisherigen Forschung zu diesem Roman die Kündigung des Angestelltenverhältnisses und die erneute Arbeitssuche als wichtigeres Handlungsmotiv angesehen als die Beziehung zwischen Herr und Diener. Es hieße jedoch, eines der wesentlichen Motive des Romans zu vernachlässigen, wenn man sich aus diesen Gründen nicht auf den Dienercharakter des Protagonisten in *Geschwister Tanner* konzentrieren würde. Dies wird in den folgenden Abschnitten ausführlich behandelt und soll vorab kurz skizziert werden: *Geschwister Tanner* ist der erste Roman der Walser-Trilogie, und da Walser kurz vor der Niederschrift des Romans seine erste Karriere als Diener beendet hatte, sind auch persönliche Erfahrungen als Knecht in den Roman eingeflossen. Darüber hinaus wird das Dienermotiv, das in *Geschwister Tanner* in schwacher, aber experimenteller Form auftaucht, in den späteren Romanen *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten* modifiziert und weiterentwickelt. In Anbetracht dieser Überlegungen ist die bisherige Forschung zu *Geschwister Tanner* unter dem Gesichtspunkt der Herr-Knecht-Beziehung einigermaßen lückenhaft. Wenngleich auch die drei Romane in Walsers Trilogie thematische und kompositorische Ähnlichkeiten untereinander aufweisen, war die Analyse der Dienerkonstellationen dieser Romane unzureichend. Zweitens werden in vielen vorangegangenen Studien die Begriffe ‚Diener‘ und ‚Dienen‘ austauschbar mit den Begriffen ‚Knecht‘ und ‚Knechtschaft‘ verwendet, ohne dass eine klare Unterscheidung getroffen wird. Genauer gesagt, die viele bisherigen Studien haben Walsers Protagonisten und ihre

³⁸⁴ Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 399.

³⁸⁵ Ebd., S. 441.

Beziehungen zu Arbeitgebern sowie Herrschern anhand von Theorien der Herr-Knecht-Beziehung analysiert, ohne die Besonderheiten der Klasse und des Berufs des ‚Diener‘ im Unterschied zum ‚Knecht‘ genau und sorgfältig zu berücksichtigen. Damit ist natürlich nicht gemeint, dass die bestehenden Studien den Begriff des ‚Diener‘ in Walsers Trilogie einfach als moderne Variante des ‚Knechts‘ oder als bloßen Ersatz für die klassenspezifischen Eigenschaften des ‚Knechts‘ analysiert haben. Nur wurde in den bisherigen Untersuchungen die Unterschiedlichkeit der jeweiligen Eigenschaften der Beherrschten nicht als entscheidender Analysefaktor betrachtet, sondern es wurde sich in erster Linie darauf konzentriert, ob die Protagonisten mächtige Herren haben, denen sie zu dienen verpflichtet sind, und in dieser Situation, wie das Herrschaftsverhältnis zwischen diesem Herrn und den Dienern zustande kommt. Insgesamt wird in den bisherigen Studien das in Walsers Trilogie dargestellte Verhältnis von Herr und Knecht vor allem als moderne, bürokratische Variante des traditionellen Herrschaftsmodells von Herr und Knecht verstanden, das zweifellos immer noch als ein bedeutsamer Ansatzpunkt der Walserforschung liefert.

In den folgenden Abschnitten wird auf die Forschungslücke im Bereich der Dienerexistenz eingegangen, die in den bisherigen Studien zwar nicht völlig übersehen, aber auch nicht sorgfältig ausgeleuchtet wurde. Zunächst einmal wird der Unterschied zwischen dem ‚Knecht‘, den Hegel in seinem Konzept der Dialektik von Herr und Knecht identifiziert, und dem ‚Diener‘ von Walsers Figuren expliziert.³⁸⁶ Und zweitens werden die Protagonisten von Walsers Trilogie als Diener im Hinblick auf Adornos Idee des Vorrangs des Objekts interpretiert. Die Analyse des Verhältnisses von Herr und Diener bzw. von Arbeitgeber und Angestelltem in Walsers Trilogie, die sich auf die Theorie des Verhältnisses von Herr und Knecht stützt, ist allerdings in mancher Hinsicht sinnvoll, solange sie im Rahmen einer umfassenderen Analyse von Macht und Herrschaft erfolgt, die auf den Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Herrschaftsverhältnissen beruht. Eine solche Analyse birgt jedoch die Gefahr, die beiden folgenden Intentionen der Romane nicht genau zu erfassen: Zum einen fängt sie nicht genau die Botschaft ein, die Walser mit der Einführung der Dienerfiguren vermitteln wollte, die nicht nur wirtschaftlich und statusmäßig unabhängiger sind als der Knecht, sondern auch die Zeitumstände widerspiegeln. Zwar haben ‚Knecht‘ und

³⁸⁶ Vgl. Maas, Julia: *Dinge, Sachen, Gegenstände. Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers*. Wilhelm Fink 2019, S. 75.

„Diener“ gemeinsam, dass sie sich in einer untergeordneten Position gegenüber ihren Herren befinden, aber diese Position kann je nach Art der Beschäftigung, dem Umfang ihrer Rechte und dem Kontext der Zeit variieren. Zum anderen ist diese Art der Analyse dazu angetan, die Einzigartigkeit der Dienerfiguren, die im Kontext des Herr-Knecht-Verhältnisses nicht präzise analysiert oder definiert wird, im Sinne der Ambiguität der ironischen Erzählung Walsers abzuwerten und zu mystifizieren.

Unter Berücksichtigung der oben genannten Problemstellung wird in diesem Abschnitt davon ausgegangen, dass sich Walsers Protagonisten als Diener in einer schwebenden Position, also in einer Zwitterstellung und in einer Zwischenposition befinden, insofern sie keinem der bisher als Herr-Knecht-Verhältnis erläuterten Herrschafts- und Machtverhältnisse angehören.³⁸⁷ Sie werden hier also als subversive Figuren betrachtet, die bestehende traditionelle Konzepte stören und durchbrechen. Dazu ist es zunächst notwendig, den Unterschied zwischen Knecht und Diener im Verhältnis zum Herrn deutlich zu definieren. Durch die Definition dieses Unterschieds wird klarer, in welcher Hinsicht sich der Knecht vom Diener unterscheidet und auf welche Weise der Diener einen neuen Bruchpunkt in der dialektischen Beziehung zwischen Herr und Knecht herbeiführt. Markus Krajewski verdeutlicht in seinem Buch die Eigenschaften des Dieners durch einen Vergleich mit dem Sklaven und dem Knecht.³⁸⁸ Ihm zufolge ist der Diener weder Sklave³⁸⁹ noch Knecht.³⁹⁰ Außerdem hat er auch eine einzigartige Stellung, die seine Zeit widerspiegelt. Ähnlich wie der Sklave und der Knecht kann der Diener auch „nur über eingeschränkte Rechte verfügen und zugleich überwiegend Pflichten auferlegt bekommen“.³⁹¹ Zudem müssen beide „gleichermaßen den Befehlen ihrer Gebieter“³⁹² gehorchen. Im Gegensatz zu Sklaven und Knechten, die ihrem Herrn „ohne zeitliche Begrenzung“³⁹³ und „zufällig“³⁹⁴ untergeordnet

³⁸⁷ Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer 1980, S. 6: „Nur der Diener vermag unbehelligt und ungestraft hinter die Kulissen der ‚Herrschaft‘ zu blicken – solange er sich formal streng an seine Rolle hält, die Überlegenheit, welche ihm die Reflexion verleiht, nicht nach außen sichtbar werden läßt.“

³⁸⁸ Krajewski, Markus: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*. S. Fischer 2010.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 45.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 46.

³⁹¹ Ebd., S. 45.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd., S. 47.

³⁹⁴ Ebd., S. 45.

sind, tritt der Diener jedoch „begrenzt und freiwillig in das Herrschaftsverhältnis“³⁹⁵ ein, und sein „Vertragsverhältnis [ist] von begrenzter Dauer“.³⁹⁶ Kurz gesagt: Im Vergleich zu Sklaven und Knechten verfügt der Diener über eine gewisse Autonomie in seinem Arbeitsverhältnis und nimmt damit eine berufliche Position ein, die dem Herrn relativ weniger untergeordnet ist. Vor diesem begrifflichen Hintergrund lassen sich Walsers Dienerfiguren im Vergleich zu Sklaven und Knechten als selbständig in ihrem Herrschafts- und Arbeitsverhältnis zu ihren Herren charakterisieren. Diese Eigenschaft macht sie zu versachlichten Figuren, die „unbehelligt und ungestraft hinter die Kulissen der ‚Herrschaft‘“³⁹⁷ blicken können. Die Stellung der Dienerfiguren Walsers ist aufgrund ihrer Eigenschaften der Autonomie, Unbestimmtheit und Versachlichung nicht eindeutig im Herr-Knecht-Verhältnis zu verorten. Insofern ist davon auszugehen, dass Walsers Dienerfiguren in einer Zwitterstellung, einer schwebenden Zwischenposition zwischen den Verhältnissen existieren und somit in diesem Zusammenhang das emanzipatorische Potential haben, traditionelle Verhältnisse zu erschüttern.

An dieser Stelle drängt sich vor der Analyse von Walsers Dienerfiguren auf der Grundlage der vorangegangenen theoretischen Überlegungen folgende Frage auf: Wichtig an Hegels Dialektik von Herr und Knecht ist letztlich die dialektische Umkehrung, die sich aus der Unterordnung des Herrn unter die Arbeit des Knechts und aus dem Erwachen des Knechts ergibt. Diese Umkehrung ist möglich, weil der Herr seine Leistung nur durch die Arbeit des Knechts ernten kann, und der Knecht, der sich seinem Herrn nicht entlassen kann, paradoxerweise im Prozess der Arbeit sein eigenes Selbstbewusstsein erwirbt.³⁹⁸ In diesem Sinne sagt Hegel über das Selbstbewusstsein des Knechtes: „[D]as arbeitende Bewusstsein kommt also hierdurch zur Anschauung des selbständigen Seins als seiner selbst.“³⁹⁹ Dazu erklärt Hegel, dass der „Knecht“ zur Wahrheit des Meisters wird: „Die Wahrheit des selbstständigen Bewußtseins ist demnach das knechtische Bewußtsein.“⁴⁰⁰ Es ist bekannt, dass Marx im Hinblick auf die dialektische Umkehrung von Herr und Knecht auch die

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd., S. 47.

³⁹⁷ Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer 1980, S. 6.

³⁹⁸ Vgl. Hegel, G.W. F.: *Phänomenologie des Geistes* (= *Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3*). Suhrkamp 1970, S. 138.

³⁹⁹ Ebd., S. 154.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 152.

Möglichkeit der Befreiung der Arbeiter betont. Aber selbst wenn diese dialektische Umkehrung die Möglichkeit der Emanzipation in sich birgt, ist sie nicht im Grunde nur eine unvermeidliche Wiederholung der Herrschaft des Subjekts über das Objekt? Mit anderen Worten: Ist diese Umkehrung mehr als bloß eine Umkehrung der Beherrschten und der Herrschenden, die letztlich zur Wiederholung der auf Identität beruhenden Herrschaftslogik beiträgt?

Ausgehend von dieser Frage werden die beiden folgenden Abschnitte Walsers Dienerfiguren im Kontext von Adornos Überlegungen zum Vorrang des Objekts analysieren und aufzeigen, dass sie das Potenzial haben, die Wiederholung der Herrschaftslogik aufzubrechen und zu unterbrechen. Wie ausgeführt, entwickelt Adorno sein Konzept von Herr und Knecht als direkte Erweiterung der Gedanken Hegels in seiner Analyse des Odysseus in der *Dialektik der Aufklärung*.⁴⁰¹ Dieser Gedanke, der wie viele Konzepte Adornos von einem kritischen Verständnis der marxischen Klassentheorie geprägt ist, spiegelt sich in seiner Theorie der Naturgeschichte⁴⁰² und in seiner ästhetischen Theorie wider. In der *Dialektik der Aufklärung* betrachtet Adorno das Verhältnis von Herr und Knecht nicht als eine erkenntnistheoretische Frage, sondern weist darauf hin, dass der Vorrang des Subjekts im Verhältnis von Herr und Knecht den Zirkelschluss der Identität wiederholt und letztlich auch zur Reduktion des Subjekts selbst auf einen Gegenstand der Herrschaft führt. „In der Ausübung seiner Herrschaft wird es zum Teil von dem, was es zu beherrschen meint, unterliegt gleich dem Hegelschen Herrn. Wie sehr es dem Objekt hörig ist, indem es dieses verzehrt, kommt in ihm zutage.“⁴⁰³ Das bedeutet, dass dieser „Primat von Subjektivität“ weiterhin „ums Dasein“ kämpft und somit dass weder Subjekt noch Objekt dem Identitätszwang entkommen können.⁴⁰⁴ An diesem Punkt ist Adornos Idee vom Vorrang des Objekts in der Auseinandersetzung mit Walsers Dienerfigur von Bedeutung. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel theoretisiert, führt die Idee des Vorrangs des Objekts nicht zu

⁴⁰¹ Vgl. Sandkaulen, Brigit: *1. Begriff der Aufklärung*, in: Gunnar Hindrichs (Hg.): Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. De Gruyter 2017, S. 13, und vgl. Kreis, Guido: 8. *Die Dialektik in der Dialektik der Aufklärung. Die Spur Hegels*, in: Gunnar Hindrichs (Hg.): Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. De Gruyter 2017, S. 131–150, hier S. 131.

⁴⁰² Früchtl behauptet, dass Adorno die Hegelsche Dialektik von Herr und Knecht mit Geist und Natur verbindet. Siehe dazu: Früchtl, Josef: *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986, S. 46.

⁴⁰³ Adorno: *Negative Dialektik*, GS, Bd. 6, S. 181.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd.

einer Umkehrung der Herrschaft, die das Subjekt unterwirft, indem eine neue Hierarchie durch Objekte geschaffen wird. Diesbezüglich schreibt Adorno: „Aber der kritische Gedanke möchte nicht dem Objekt den verwaisten Königsthron des Subjekts verschaffen, auf dem das Objekt nichts wäre als ein Götze, sondern die Hierarchie beseitigen.“⁴⁰⁵ Bekanntlich ist die Forderung nach der Beseitigung der Hierarchie nichts anderes als die Forderung nach einer anderen Denkweise als die der traditionellen Dichotomien, wie der Trennung zwischen Natur und Geschichte und der Trennung zwischen Subjekt und Objekt. Und dies kann nur durch eine gründliche Selbstreflexion des Subjekts erreicht werden. In diesem Zusammenhang lässt sich Walsers Dieneridee als eine einzigartige selbstreflexive Einstellung interpretieren, die sich gegen die traditionelle Hierarchie und gegen die Herrschaftslogik richtet, die sich dialektisch zwischen Herr und Knecht reproduziert.

Walsers Dienerfiguren verrichten zwar dienerähnliche Arbeiten zur Selbsterhaltung, werden aber im Vergleich zum traditionellen Knecht in ihrer Arbeitssituation als weniger abhängig von ihren Herren dargestellt. Dies liegt daran, dass die Arbeitsform und -weise der Dienerfiguren Walsers, wie bereits bei den Merkmalen der Diener erwähnt, durch ein relativ freiwilliges Arbeitsvertragsverhältnis zwischen Arbeitgeber und Diener bestimmt ist. Darüber hinaus versuchen Walsers Dienerfiguren aus komplexen inneren und äußeren Gründen einen Zustand der „Kopfllosigkeit“⁴⁰⁶ aufrechtzuerhalten. Dieser Verhaltenszustand kann als eine beharrliche Selbstreflexion der Dienerfiguren interpretiert werden, die vermeiden möchten, ihr Selbstbewusstsein auszuleben und sich ihren Herren überzuordnen. Anders formuliert: Walsers Dienerfiguren verweigern sich von vornherein einem Selbstbewusstsein, das aus der Umkehrung des Arbeitsverhältnisses zwischen Herr und Diener entsteht. Theoretisch bezieht sich diese Diskussion auf Adornos Konzept des Vorrangs des Objekts wie folgt: Walsers Dienerfiguren als Subjekte bewahren den Herrn als Objekt, indem sie keine dialektische Umkehrung in ihrer Beziehung zu den Herrenfiguren zulassen, die in den Romanen in verschiedenen Variationen als Arbeitgeber, Vorsteher usw. auftreten. Auf diese Weise bleiben die Dienerfiguren in einer Situation von Herrschaft und Unterwerfung, in der sie sich weiterhin unter der Kontrolle ihres Herrn befinden. Dieser Prozess des Vorrangs des Objekts, bei dem der Diener, der in der Machtbeziehung untergeordnet ist, sich bemüht, den Status des

⁴⁰⁵ Ebd., S. 182.

⁴⁰⁶ Walser, Robert: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10, S. 56, 126 und 141. Besonders häufig und wichtig ist dieses Konzept in *Der Gehülfe*.

Herrn als Objekt aufrechtzuerhalten, mag auf den ersten Blick wie eine Unterwerfung unter die Macht erscheinen. Ausgehend von diesem Interpretationshorizont wird im folgenden Abschnitt eine Lesart der Einstellungen von Walsers Protagonisten im Sinne des Vorrangs des Objekts vorgeschlagen, die darauf abzielt, sowohl die Wiederholung des Identitätszwangs zu kritisieren als auch dabei das negative Potential zu extrahieren, das die traditionelle Herr-Knecht-Beziehung umstürzen kann.

Die drei Hauptfiguren der Berliner Trilogie lassen sich als Dienertypen kategorisieren, sind aber keine typischen treuen Diener im traditionellen Sinne, wie etwa Fehlmann, der Diener der Familie Jakobs in *Jakob von Gunten*. Vielmehr sind diese drei Figuren entweder nur kurzzeitig als Diener beschäftigt, während sie verschiedene andere Arbeiten verrichten (Simon), oder sie befinden sich in der Ausbildung zum Diener (Jakob) oder sie sind zunächst nicht als Diener angestellt, nehmen aber freiwillig die Rolle des Dieners an oder werden in diese Rolle gezwungen (Joseph). In Anbetracht dessen befinden sich die Dienerfiguren in Walsers Trilogie mit ihrer eigenen unbestimmten und nichtbegrifflichen Subjektivität. Um Walsers Dienerfiguren, die das Verhältnis von Herr und Knecht aufbrechen, zu untersuchen, ist es daher notwendig, zunächst die Einzigartigkeit jeder einzelnen Dienerfigur zu analysieren (7.1). Eine der auffälligen Gemeinsamkeiten der Romane von Walsers Trilogie besteht darin, dass sie damit enden, dass alle Hauptfiguren aufbrechen, um irgendwo hinzugehen. Bis zur letzten Szene des Romans können die Hauptfiguren auf diese Weise als Diener existieren. So halten die Protagonisten ihre Dieneridentitäten aufrecht und bringen dabei ihr negatives Potenzial zum Vorschein, das ebenfalls veranschaulicht wird (7.2). Durch die obigen Ausführungen wird die neue Subjektivität von Walsers Protagonisten als Diener beleuchtet, die die dichotome Perspektive von Herr und Knecht, Subjekt und Objekt aufschlüsselt.

7.1 Die Herr- und Knechtschaft zerbrechende Dienerkonstellation

Dieser Abschnitt widmet sich der Frage, wie Walsers Dienerfiguren in *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* und *Jakob von Gunten* das traditionelle Herrschaftsverhältnis zwischen Herr und Knecht reflektieren und rekonstruieren. Um die Effizienz der Analyse der Berliner

Trilogie zu erhöhen, wird sich, wie es auch Dagmar Grenz in ihrem Buch durchgeführt hat, auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Werken konzentriert und diese werden damit in eine neue Reihenfolge gebracht⁴⁰⁷, anstatt die Trilogie-Romane in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung zu analysieren. Im Folgenden wird zunächst auf die Analyse von *Geschwister Tanner* und *Jakob von Gunten* und anschließend von *Der Gehülfe* eingegangen.

7.1.1 Diener als eine von vielen Berufserfahrungen: Simon Tanner

Der erste Roman der Walser-Trilogie, *Geschwister Tanner*, wurde im Vergleich zu den anderen Romanen der Trilogie sowohl im Hinblick auf das Verhältnis von Herr und Knecht als auch im Kontext der Dienerkonstellation als relativ unwichtiger Analysegegenstand angesehen. Dies könnte zum einen daran liegen, dass sich die bisherige Untersuchung auf das ausgeprägte Handlungsmerkmal von *Geschwister Tanner* konzentriert hat: die Wiederholung, mit der der Protagonist Simon neue Jobs findet und nach einer gewissen Zeit wieder aufgibt. Zum anderen könnte auch ein Grund dafür sein, dass die Hauptfigur Simon in *Geschwister Tanner* im Vergleich zu den beiden anderen Romanen aus Walsers Trilogie nur relativ kurze Zeit als Diener tätig ist. Zwischen seinen verschiedenen Jobs als Angestellter, u.a. in einer Buchhandlung, einer Bank, als Aushilfe bei einem Advokaten, arbeitet er für kurze Zeit als Diener bei einer Herrin und deren Sohn, einem kranken Jungen. In *Geschwister Tanner* wird Simon als Diener nur in den Kapiteln 11 und 12 des 18 Kapitel umfassenden Romans beschrieben, so dass diese Tätigkeit im gesamten Roman keine große Rolle spielt. Dies bedeutet, dass das Dienermotiv in *Geschwister Tanner* von deutlich geringerer Bedeutung ist als in *Jakob von Gunten* und *Der Gehülfe*, wo der Diener als dem Herrn untergeordnete Figur ein wichtiges Motiv im gesamten Roman darstellt. In diesem Abschnitt soll jedoch die These aufgestellt werden, dass, obwohl *Geschwister Tanner* nur eine kurze Episode zum Dienerberuf enthält, dieser Roman wichtige frühe Hinweise darauf gibt, wie Walser die Figur des Dienstboten in seinen späteren Romanen konzipiert und behandelt. Die Ausführung des kurzen Berufslebens des Protagonisten Simon als Diener bietet einige bemerkenswerte frühe Einblicke in Walsers Charaktertypus der Dienerfigur: welche Aufgaben Diener erfüllen und wie sich der Beruf des Dieners im Vergleich zu anderen Berufen in der damaligen Arbeitswelt

⁴⁰⁷ Vgl. Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974, S. 159–161.

darstellt. Dies wird einen nützlichen analytischen Rahmen für die Annäherung an die Dienerfiguren in den anderen Werken von Walsers Trilogie bilden, die nach diesem Roman, dem ersten der Trilogie, veröffentlicht wurden.

Simon arbeitet in verschiedenen Berufen, unter anderem als Knecht, teils gleichzeitig, teils aufeinanderfolgend. Hier wird Simons Charakterisierung als Diener eindeutig mit derjenigen anderer Tätigkeiten verglichen. Die Leistungsmerkmale von Simon bei der Arbeit in anderen Berufen als dem eines Dieners werden im Folgenden zusammengefasst. Zunächst einmal zeigt Simon eine starke Abneigung gegen den Zustand der Unterwerfung und der Unfreiheit von Körper und Geist. Anschließend kündigt er freiwillig seinen Arbeitsvertrag aus mehreren Gründen. So hat Simon, der früher in einer Buchhandlung gearbeitet hat, eine Abneigung gegen körperliche Kontrolle und die damit verbundenen mentalen Einschränkungen, wie zum Beispiel „vom frühen Morgen bis am späten Abend“ „an einem Pult zu stehen“⁴⁰⁸, „während draußen die sanfteste Wintersonne scheint.“ (GT 16) Darüber hinaus ist Simon empört darüber, dass er seine lebendige geistige Energie unterdrücken muss, während er in einer Buchhandlung arbeitet: „Soll ich meine Kräfte, meine Lust, tätig zu sein, meine Freude an mir selber, und das Talent, dass ich das so glänzend imstande bin, an ein altes, mageres, enges Buchladenpult wegwerfen?“ (GT 17) Er fühlt sich in diesem Arbeitsumfeld seiner „Seele“ und seiner „Freiheit“ (ebd.) beraubt. Deshalb kündigt er seine Stelle in der Buchhandlung. Eine ähnliche Einstellung zeigt er, wenn er „in einem großen Handelsinstitut“ (GT 34) arbeitet. Dabei beobachtet er hier nicht nur sich selbst, sondern auch die Arbeitsbedingungen seiner Kollegen und der Arbeitnehmer, denen er auf der Straße begegnet. Beim Beobachten der Mitarbeiter, die jeden Tag zur gleichen Zeit zur Arbeit pendeln und zu Mittag essen, empfindet er einerseits etwas „Stolzes und Erhabenes“, andererseits „aber auch etwas Unbegreifliches und beinahe Unmenschliches.“ (GT 36) Schließlich kündigt er wieder, weil er das Gefühl hat, dass diese Arbeit seinen Gehorsam als Angestellter nicht wert ist. „Ich würde mich auch bestimmten Gesetzen zu unterwerfen wissen, wenn es darauf ankäme, aber es kommt mir hier seit einiger Zeit nicht mehr darauf an.“ (GT 42) Und er ist recht froh, dass seine Arbeit ein Ende hat. (ebd.) Kurz gesagt verspürt Simon zwar das Bedürfnis nach Arbeit und ist auch weiterhin auf der Suche nach einer

⁴⁰⁸ Mehr darüber, was das Pult und der Schreibtisch für Simon bedeuten, und über den Druck, den sie metaphorisieren, finden Sie hier: Maas, Julia: *Dinge, Sachen, Gegenstände. Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers*. Wilhelm Fink 2019, S. 206.

Arbeitsstelle, aber er reagiert sehr empfindlich auf den Eingriff der Arbeit in seine körperliche und geistige Freiheit. Er zögert nicht, seinen Arbeitsvertrag aus diesem Grund spontan und freiwillig zu kündigen.

Im Gegensatz dazu unterscheidet sich Simons Einstellung als Diener deutlich von der des oben erwähnten Büroangestellten. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich Simons Arbeitsbedingungen als Diener im Vergleich zu denen als Büroangestellter verbessern. Was die körperliche und geistige Freiheit angeht, befindet sich Simon als Diener vielmehr in einer deutlich schlechteren arbeitsvertraglichen Situation denn als Angestellter. Als Hausdiener, der mit seiner Herrin im selben Haus wohnt, muss er beispielsweise mehr Stunden arbeiten als ein Büroangestellter, der nur eine bestimmte Anzahl von Stunden zu arbeiten hat. Wichtig ist hier, dass trotz der ähnlich schlechten Arbeitsbedingungen in beiden Berufen die Denkweise von Simon als Hausdiener eine ganz andere ist als die eines Büroangestellten. Als Diener ist Simon relativ tolerant gegenüber der Kontrolle seiner körperlichen und geistigen Freiheit, die er bei der Ausübung seiner Arbeit erfährt. Dazu äußert er sich im folgenden Monolog. „Einen Diener tadelt man nur in der Absicht, ihn zu belehren und zu erziehen, so wie man ihn haben will; denn ein Diener gehört einem, während man mit einem untergebenen Beamten, wenn die Feierabendstunde schlägt, menschlich weiter nichts mehr zu tun hat.“ (GT 193) Simon erkennt, dass der Unterschied zwischen Beamten und Angestellten einerseits und Dienern andererseits darin besteht, dass letztere dem Herrn stärker untergeordnet und verbunden sind.⁴⁰⁹ In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass er sich als Angestellter über seine Freiheitsverletzung und seine berufliche Abhängigkeit vom Arbeitgeber ärgert, während er als Diener komplexere und ambivalentere Gefühle gegenüber seinen Arbeitsbedingungen hat.

Ein weiterer Punkt, der in diesem Zusammenhang zu beachten ist, ist die Ironie von Simon als Diener, der einerseits mit seinen Arbeitsbedingungen unzufrieden ist, andererseits aber darum kämpft, mit seiner Unterordnung unter seine Herrin zufrieden zu sein und sich ihr überlegen zu fühlen.⁴¹⁰ Obwohl er innerlich mit der körperlichen und geistigen Unterwerfung unter seine Herrin unzufrieden ist, hält er ständig Monologe, als ob er sich einer Gehirnwäsche unterziehen würde, um die Prinzipien der Unterwerfung, die die Tugenden

⁴⁰⁹ Vgl. Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien: Wilhelm Braumüller 1980 S. 147, und Hartl, Michaela: *Robert Walsers große, kleine Romane*. Brill Fink 2022, S. 75.

⁴¹⁰ Vgl. Piniel, Gerhard: *Robert Walsers „Geschwister Tanner“*. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät 1 der Universität Zürich. Zürich: Juris 1968, S. 52.

eines Dieners sind, zu verinnerlichen. Diese Situation wiederholt sich während der gesamten Beziehung zwischen Simon und seiner Herrin und wird sogar noch durch sexistische Gefühle verstärkt, die aus Simons Überzeugung resultieren, dass er Frauen überlegen ist.⁴¹¹ Ein Beispiel dafür findet sich in seinem Selbstgespräch nach der Zurechtweisung durch seine Herrin: „Wie angenehm ist es, der Getadelte zu sein, es ist gewissermaßen ein reiferer, überlegener Zustand. Ich bin wie geschaffen dazu, getadelt zu werden; denn ich empfinde den Tadel dankbar, und nur solche verdienen freundschaftlich getadelt zu werden, die dafür durch entsprechende Körperhaltung, die sie anzunehmen haben, zu danken wissen.“ (GT 193) Um ein weiteres Beispiel zu nennen: Die Dame zerschlägt eine Porzellanplatte, die sie sehr schätzte, und fordert daraufhin mit „zürnende[r] und anklagende[r]“ Miene Simon auf, die Scherben zusammenzulesen. (GT 204) Simon mutmaßt über den Grund für die Empörung der Dame: „Nur weil ich dich sah, wie du dich ungeschickt benahmst, zürnst du mir. [...] Du Hohe, vor mir niedrigem. Wie entzückend zornig befehlest du mir, die Scherben zusammenzulesen.“ (ebd.)

Die ironischen Verhaltensweisen von Simon als Diener können in diesem Zusammenhang als die ambivalenten Gefühle interpretiert werden, die entstehen, wenn er Arbeiten ausführen muss, die Gehorsam gegenüber seiner Herrin erfordern, obwohl er seine untergeordnete und unterwürfige Einstellung nicht vollständig verstehen und akzeptieren kann. Wenn er mit seiner niedrigen Position als Diener wirklich zufrieden gewesen wäre, hätte er sein Überlegenheitsgefühl gegenüber seiner Herrin nicht als Motivation für seine Arbeit benutzen müssen. Er hatte diese Ambivalenz nicht, als er Büroangestellter war, und er hätte sie wahrscheinlich auch nicht gehabt, wenn er Knecht gewesen wäre. Wie bereits erwähnt, hat er als Angestellter seine Wut über die Unterwerfung von Körper und Geist unter die Verdinglichung seiner Arbeitskraft zum Ausdruck gebracht und mit der sofortigen Kündigung reagiert. Und da Knechtschaft, wie bereits erläutert, ein angeborener Status ist, wäre Simon, wenn er sich in der Knechtsposition befunden hätte, relativ frei von diesen komplexen und ambivalenten Gedanken über Klasse. Der Grund dafür liegt darin, dass der Diener zwar ähnliche Rechte wie der Arbeiter zu haben scheint, was die Arbeitsbedingungen

⁴¹¹ Zum Geschlechterunterschied zwischen Simon und den weiblichen Figuren (die Dame, die Simon als Hausdiener einstellt, Klara und die Vorsteherin des Kurhauses) siehe: Hartl, Michaela: *Robert Walsers große, kleine Romane*. Brill Fink, 2022, S. 75, und Gößling, Andreas: *Ein lächelndes Spiel. Kommentar zu Robert Walsers ‚Geschwister Tanner‘*, Königshausen & Neumann 1991, S. 124.

und die Beschäftigung angeht, aber im Gegensatz zum gewöhnlichen Arbeiter kann er seine Arbeit nur in dem Maße aufrechterhalten, insofern er sein eigenes Bewusstsein, seinen Körper und seine Subjektivität unterdrückt, um sich persönlich seinem Herrn unterzuordnen. In dieser Spannung ambivalenter Emotionen ist der Beruf des Dieners weder völlig dem Herrn unterworfen, noch existiert er unabhängig von ihm. Anstatt die Herrschaftsverhältnisse zu stürzen oder zu kritisieren, erhält der Diener sie vielmehr aufrecht und bleibt somit eine Figur mit uneindeutiger und unbestimmter Identität, die sich nicht vollständig unter die Machtverhältnisse subsumieren lässt. Hier wird mit Simon als Diener der Ansatz einer unbestimmten und nichtbegrifflichen Dienerfiguren entdeckt, die das von Walser konzipierte traditionelle Machtverhältnis aufbrechen kann. Die Dienerfigur in *Geschwister Tanner* ist jedoch, wie ausgeführt, kein Schwerpunkt in Walsers Erzählung, sondern lediglich ein Entwurf. Auf die näheren Charakteristika von Walsers Dienerfiguren wird in der Analyse der beiden folgenden Romane näher eingegangen.

7.1.2 Diener-Werden: Jakob von Gunten

In Jakob von Gunten, dem letzten Roman seiner Berliner Trilogie, bestätigt sich Walsers Vorstellung vom Prozess des Diener-Werdens. An Jakobs Projekt, ein Diener zu werden, sind zwei Prozesse besonders zu beachten: der Prozess, freiwillig ein Diener zu werden, und der Prozess, durch eine Institution zum Diener ausgebildet zu werden. Der Protagonist Jakob, der aus einer adeligen Familie stammt, gibt seine Klassenautorität und sein Selbstbewusstsein auf und tritt freiwillig in das Institut ein, um Diener zu werden. Trotz seiner ständigen Unzufriedenheit mit der pädagogischen Politik der Schule bemüht sich Jakob pflichtbewusst, die Erziehungsziele der Schule über Unterwerfung und Gehorsam zu erreichen. Die folgende Analyse wird sich auf die beiden oben genannten Prozesse des Diener-Werdens konzentrieren. Am Ende dieser Analyse wird deutlich werden, wie Jakobs Projekt, ein Diener zu werden, es uns ermöglicht, die Beziehung zwischen Herr und Knecht(oder Sklave) neu zu überdenken.

Zunächst wird eingehend der Umstand untersucht, dass die Hauptfigur Jakob ein Diener seines eigenen Willens werden möchte. Für Jakob ist es eine freiwillige Entscheidung,

ein Diener zu werden, und seine Abstammung spielt dabei eine wichtige Rolle.⁴¹² Wie das ‚von‘⁴¹³ in seinem Namen zeigt, entstammt *Jakob von Gunten* einer adeligen Familie; er ist ein ‚Aristokratensohn‘ (JvG 74), und seine Familie ist ‚ein altes Geschlecht‘ (JvG 51) in ‚hochmütige[r] Tradition‘ (Ebd.). Jakob erinnert sich an seine Familie mit einem hohen Habitus, nicht nur in Bezug auf die Klasse, sondern auch auf die Kultur. Jakobs Vater war ein ‚Großrat‘, der sich in Jakobs Augen ‚Vortrefflichkeit‘ (JvG 12) erworben hat, und seine Mutter beschreibt er als ‚so fein‘ (JvG 118). Auch die Atmosphäre in seinem Elternhaus schildert Jakob so: ‚Zu Hause, bei Vater und Mutter, roch es an allen Wänden nach Takt. Nun, das meine ich nur so. Es war vornehm bei uns. Und so hell. Das ganze Haus glich einem anmutigen, gütigen Lächeln.‘ (Ebd.) Jakob ist sich bewusst, dass er diese Familientradition bereits als seine ‚angeborene Natur‘ (JvG 51) erworben hat und dass es unmöglich ist, sie zu verleugnen. Dennoch gibt Jakob all dies auf und geht auf eigene Faust in das Institut, um sich zum Diener ausbilden zu lassen. Als Grund dafür gibt er an, dass er Angst davor hat, von den aristokratischen Traditionen der Familie erstickt zu werden.⁴¹⁴ An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, warum sich Jakob statusmäßig und kulturell degradieren und vom Adligen zum Diener werden will. Der Zweck, den er damit verfolgt, wird klarer, wenn man seinen Willen in Betracht zieht, nicht in der herrschaftlichen Klasse zu verbleiben, in die er hineingeboren wurde, sondern sich den aktuellen Veränderungen der Zeit zu unterwerfen und dabei im Einklang mit dem Fluss der Zeit zu leben.

⁴¹² Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer 1980, S. 13.

⁴¹³ Magnus Wieland erläutert den ambivalenten Charakter des Namens Jakob von Gunten und seinen Zusammenhang mit dem freiwilligen Eintritt in das Institut wie folgt: ‚Die Präposition ‚von‘ mutet einerseits wie ein Adelsprädikat an, verweist andererseits aber auf eine geographische Herkunft – und die rührt bei Jakob nicht eben weit her: Gunten ist eine kleine Ortschaft am Thunersee, ganz abgesehen davon, dass ‚Gunten‘ auf Schweizerdeutsch so viel wie ‚Tümpel‘ bedeutet. Vor allem aber steckt in diesem Nachnamen auch das sprechende Wörtlein ‚unten‘, welches die Absicht Jakobs anzeigt: ‚den Plan, ganz von unten anzufangen.(JvG 69)‘. So steht nicht nur der Name, sondern auch sein freiwilliger Eintritt in das Institut Benjamenta und der damit verbundene Wunsch nach einer subalternen Existenz in ambivalentem Widerspruch zu Jakobs hochnäsigen Gebaren wie auch zu seiner vornehmen Herkunft aus ‚einem sehr guten Hause(JvG 12)‘, die Jakob nicht gänzlich abschütteln kann. So ruft das Fräulein Benjamenta einmal empört aus: ‚Welch ein verzogener, verwöhnter Aristokratensohn!‘ (JvG 74)‘ Wieland, Magnus: *Liftboy. Robert Walsers Jakob von Gunten (1909) zwischen oben und unten*, in: Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler, Peter Stoker (Hg.): *Robert Walsers Ambivalenzen*. Wilhelm Fink 2018, S. 85–101, hier S. 87–88.

⁴¹⁴ Vgl. Engel, Manfred: *Außenwelt und Innenwelt. Subjektivitätsentwurf und moderne Romanpoetik in Robert Walsers Jakob von Gunten und Franz Kafkas Der Verschollene*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 30, 1986, S. 536, und vgl. Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 408.

Dass Jakob sich von den aristokratischen Traditionen seiner Familie distanzieren und sein Leben allein und ohne die Hilfe seiner Eltern aufbauen wird, wiederholt er im Roman mehrfach. Es bedeutet, dass er sowohl die Klasse als auch das finanzielle Erbe seiner Eltern ablehnt und sich für ein Leben in einer niedrigen Position als Diener entscheidet, der sich anderen unterordnet. Diese Art von Aussage wird im Roman so oft wiederholt, dass sie fast wie eine Selbstsuggestion Jakobs wirkt. Bemerkenswert dabei ist, wie sensibel Jakob auf den Wandel der Zeit reagiert. Jakob spürt die Veränderungen im gesellschaftlichen Status von Adligen und Dienern, die sich aus den Veränderungen der Zeit ergeben, z. B. der Auflösung der Monarchie und der Entstehung der Republik⁴¹⁵ im kaiserlichen Berlin vor dem Ersten Weltkrieg,⁴¹⁶ was vermutlich der geografische und historische Schauplatz des Romans ist. Dies wird durch die Anekdote von Fehlmann illustriert, einem alten Diener, der sich um den Haushalt kümmerte, als Jakob noch bei seinen Eltern wohnte. Obwohl Fehlmann als Diener bezeichnet wird, scheint es, dass er in den folgenden Aspekten ein sehr feudales und patriarchalisches Verhältnis zu Jakobs Familie hatte, das sich nicht von dem eines Knechtes zu seinem Herrn unterschied. Zum einen erwähnt Jakob den Diener Fehlmann zusammen mit

⁴¹⁵ Auf republikanische Bestrebungen zu Jakobs Zeit wird etwa angespielt, wenn Jakob über einen der Buben Weibel, einen seiner Kindheitsgenossen, sagt, dieser sei „wie ein echter kleiner Republikaner“ (JvG 70).

⁴¹⁶ Zur zeitgeschichtlichen Einordnung der Handlung in *Jakob von Gunten* schreibt Monika Lemmel: „Der Roman entsteht vor dem Ersten Weltkrieg im kaiserlichen Berlin. Wenn Robert Walser Jakob die Auflösung der Monarchie und das Entstehen einer Republik als ‚Geist des Zeitalters‘ diagnostizieren läßt, nimmt er damit Stellung zum politischen und sozialen Wandel der Zeit, in der der Roman entsteht. Er exemplifiziert diese Stellungnahme an dem alten Diener Fehlmann und dessen Verhältnis zu seiner Herrschaft. Diener im Sinne eines Fehlmann sind obsolet geworden, weil es die entsprechende Herrschaft nicht mehr gibt. Im Wandel des Diener-Daseins manifestiert sich dieser gesellschaftliche und politische Wandel. Jakob will Diener werden, und der Handlungsort des Romans ist eine Dienerschule. Durch die Erinnerung des Tagebuchschreibers an Fehlmann und die Brüder Weibel wird die soziale und politische Dimension der ganzen Dienerschule, des Instituts Benjamenta, der Zöglinge und besonders des adligen Tagebuchschreibers Jakob von Gunten deutlich. So spiegelt sich in der Auflösung des Instituts der gesellschaftliche und politische Wandel Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland wider. Jakob von Gunten will als Diener etwas Neues, ‚der Zeit, in der er lebt, Entsprechendes. (JvG 51)‘ Was, das bleibt bis zuletzt dahingestellt. Er weiß es vermutlich selbst nicht. Aber in der Dienerschule ist er im Zentrum des politisch-sozialen Geschehens, kann die letzten Atemzüge der Monarchie registrieren und wird als Tagebuchschreiber Chronist der Auflösung und des Niedergangs der Dienerschule und damit zugleich der alten politischen und gesellschaftlichen Ordnung, der sie angehört. Jakob freilich beschreibt nur die Auflösung des Instituts Benjamenta. Doch immerhin fährt er nach der Frage: ‚Bin ich verantwortlich für den Geist des Zeitalters?‘ fort: ‚Ich nehme die Zeit, wie sie ist, und behalte mir nur vor, im Stillen meine Beobachtungen zu machen.‘ (JvG 70)“ Lemmel, Monika: *Robert Walsers Poetik der Intertextualität*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Robert Walser und die moderne Poetik*. Suhrkamp 1999, S. 90.

den Besitztümern seines Vaters, dem Wagen, den Pferden usw.;⁴¹⁷ Jakob behandelt hiermit Fehlmann wie einen Besitz. Zum anderen entschuldigt sich Fehlmann, als er wegen seines Fehlverhaltens entlassen wird, bei Jakobs Mutter und bittet sie um Verzeihung, indem er wie ein Knecht vor ihr kniet.⁴¹⁸ In dieser feudalen und monarchischen Umgebung wird Fehlmann, der seinem Herrn untergeordnet ist, zunehmend nutzlos, da er nicht mehr den Regeln der modernen Gesellschaft entspricht. Der junge Jakob erzählt seinen Freunden, den Kindern der Familie Weibel, die Geschichte von Fehlmanns Entlassung, ohne viel darüber nachzudenken. Daraufhin entziehen die Buben Weibel⁴¹⁹ Jakob die Freundschaft, „weil es, wie sie meinen, in unserem [Jakobs_ S. L.] Haus zu royalistisch zugeht.“ (JvG 70) Dies bestätigt Folgendes: Jakob, der in einem aristokratischen Familienmilieu aufgewachsen war, hatte sich den Habitus der herrschenden Klasse auf natürliche Weise angeeignet. Und es scheint, dass er die herrschaftliche Macht in seiner Familie nicht richtig wahrgenommen hat, nämlich die Art und Weise, wie der Herr seinen Diener behandelte, bis zu dem Zeitpunkt, als er den Wandel der Zeit spürte und beschloss, ein Diener zu werden. Wenn Jakob sich jedoch an diese Zeit erinnert, nachdem er in das Institut eingetreten ist, macht er deutlich, dass dieses

⁴¹⁷ Vgl. Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 68: „Mein Vater hat Wagen und Pferde und einen Diener, den alten Fehlmann.“

⁴¹⁸ Ebd., S. 77–78: „Ach so, ja. Ganz recht. Von unserem alten Diener Fehlmann, der noch lebt und dient, habe ich eine lustige Geschichte auf Lager. Die Sache ist die: Fehlmann ließ sich eines Tages ein grobes Verfehlen zuschulden kommen und sollte entlassen werden. ‚Fehlmann‘, sagte Mama, ‚Sie können gehen. Wir brauchen Sie nicht mehr.‘ - Da stürzte der arme Alte, der einen am Krebs gestorbenen Jungen noch vor kurzer Zeit begraben hatte (lustig ist das nicht), meiner Mutter zu Füßen und bat um Gnade, direkt um Gnade. Der arme Teufel, er hatte Tränen in den alten Augen. Mama verzeiht ihm, ich erzähle den Auftritt anderntags meinen Kameraden, den Brüdern Weibel, und die lachen mich fürchterlich aus und verachten mich. Sie entziehen mir ihre Freundschaft, weil es, wie sie meinen, in unserem Haus zu royalistisch zugeht. Das Zu-Füßen-Fallen finden sie verdächtig, und sie gehen hin und verleumden mich und Mama in der abgeschmacktesten Weise. Wie echte Buben, ja, aber auch wie echte kleine Republikaner, denen das Waltenlassen persönlicher und herrschaftlicher Gnade oder Ungnade ein Greuel und ein Gegenstand des Abscheus ist. Wie kommt mir das jetzt komisch vor! Und doch, wie bezeichnend ist dieser kleine Vorfall für den Lauf der Zeiten. So wie die Buben Weibel, so urteilt heute eine ganze Welt. Ja, so ist es: man duldet nichts Herren- oder Damenhaftes mehr. Es gibt keine Herren mehr, die machen können, was sie wollen, und es gibt längst keine Herrinnen mehr. Soll ich darüber traurig sein? Fällt mir nicht ein. Bin ich verantwortlich für den Geist des Zeitalters? Ich nehme die Zeit, wie sie ist, und behalte mir nur vor, im stillen meine Beobachtungen zu machen. Der gute Fehlmann: ihm, ihm ist noch auf altväterliche Art verziehen worden. Tränen der Treue und Anhänglichkeit, wie schön ist das.“

⁴¹⁹ Die Buben Weibel spiegeln die Brüder Karl und Robert Walser wider. Dazu Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer 1980, S. 12: „Hinter diesen Brüdern Weibel verbergen sich die Brüder Karl und Robert Walser, die sich als Kinder in einer verwandten Situation offenbar ähnlich verhalten haben. Nicht das Tagebuch-Ich Jakob, sondern seine Gegenspieler tragen also in diesem Fall autobiographische Züge. [...] In diesem Prosastück ‚Die Buben Weibel‘ (1908) distanzieren die letzteren sich von ihrem Freud, einem sensiblen Großratssohn, weil dessen Eltern einen Diener haben: ‚Das ist zu viel, das geht nicht. Mit Leuten, die einen Diener haben, ferner zu verkehren, das geht nicht.‘“

monarchische Verständnis eines Herrn, der über seinen Knecht oder Diener herrscht, wie es in seiner Familie praktiziert wurde, in der heutigen Zeit nicht mehr akzeptabel ist,⁴²⁰ d.h. nicht mehr dem „Geist des Zeitalters“⁴²¹ entspricht. Jakob akzeptiert diesen Zeitgeist, wie seine folgende Aussage bestätigt.

Wie kommt mir das jetzt komisch vor! Und doch, wie bezeichnend ist dieser kleine Vorfall für den Lauf der Zeiten. So wie die Buben Weibel, so urteilt heute eine ganze Welt. Ja, so ist es: man duldet nichts Herren- oder Damenhaftes mehr. Es gibt keine Herren mehr, die machen können, was sie wollen, und es gibt längst keine Herrinnen mehr. Soll ich darüber traurig sein? Fällt mir nicht ein. Bin ich verantwortlich für den Geist des Zeitalters? Ich nehme die Zeit, wie sie ist, und behalte mir nur vor, im stillen meine Beobachtungen zu machen. (JvG 70)

Aufgrund dieser Erkenntnis entschließt sich Jakob, „gänzlich von aller hochmütigen Tradition abzufallen“ (JvG 51) und in das Institut einzutreten.⁴²² Interessant ist hier, dass die Art von Diener, die Jakob werden möchte, kein Diener wie Fehlmann ist, der auf der anderen Seite des aristokratischen Spektrums steht. Wie Jakob bereits dargelegt hat, ist es nicht mehr zeitgemäß, ein knechtsähnlicher Diener wie Fehlmann zu sein, also das traditionelle „erbliche oder irgend adlige“ (ebd.) Machtverhältnis zwischen Herr und Knecht zu wiederholen und damit zu reproduzieren. Jakob erhofft sich, dass „das Leben ihn erziehe[n]“ (ebd.) und zu einem Diener mit einer neuen und gesellschaftlichen Stellung machen wird. Es darf aber nicht übersehen werden, dass Jakob weder einfach seinen gesamten aristokratischen Habitus aufgeben noch zu einem sehr unabhängigen Menschentypus werden will, der sich den Machtverhältnissen völlig entzieht. Obwohl Jakob sich durch den Eintritt in das Institut physisch von der aristokratischen Atmosphäre seiner Familie entfernt, scheint er die aristokratische Mentalität und Einstellung, die er von Geburt an sich angeeignet hatte, nicht vollständig aufgegeben zu haben. Dies geht deutlich aus Jakobs Lebenslauf hervor, den er selbst verfasst. In diesem kurzen Lebenslauf behauptet Jakob, dass es „unmöglich“ sei, seine

⁴²⁰ Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 413.

⁴²¹ Walser, Robert: *Jakob von Gunten* S. 70

⁴²² Nicht nur Jakob, sondern auch Simon in *Geschwister Tanner* vollzieht auf diese Weise einen genealogischen Bruch mit seinen Eltern. „Die genealogische Aufkündigung operiert jedoch nicht nur als Bruch mit der Vergangenheit, sondern auch als Ausstreichen einer Zukunft und Zukünftigkeit: Walser Romanfiguren bleiben Junggesellen und lassen somit die Linie der familiären Genealogie wie auch der Generation abreißen.“ Schildmann, Mareike: *Poetik der Kindheit, Literatur und Wissen bei Robert Walser*. Göttingen: Wallstein 2019, S. 308.

„angeborene Natur“ als Aristokrat zu verleugnen, und er schreibt sogar, dass diese aristokratische Natur sein „Stolz“ (ebd.) sei. Aber er versteht diesen „Stolz“ ironischerweise auch als „etwas ganz Neues, gewissermaßen der Zeit, in der er lebt, Entsprechendes.“ (ebd.) Mit seiner ambivalenten Interpretation von „Stolz“ hofft er, „modern“ (ebd.) zu werden, und entscheidet sich somit dafür, Diener zu werden, insofern er sogar „den Stolz, die Ehren-Arten gewechselt“ (JvG 114) hat. Diese Selbstbestimmung Jakobs lässt sich im Kontext des Prozesses des Diener-Werdens wie folgt zusammenfassen: Jakobs Einstellung, seinen aristokratischen Geist zu bewahren und gleichzeitig als Diener für Andere arbeiten zu wollen, kann als Versuch gelesen werden, in einer Zwitterstellung zu verbleiben, die sich keiner der beiden traditionellen Hierarchien von Herr und Knecht eindeutig zuordnen lässt.

Der zweite Prozess von Jakobs Diener-Werden wird durch das Institut gesteuert, in das sich Jakob eingeschrieben hat.⁴²³ In *Geschwister Tanner* wird der Protagonist Simon ohne jegliche Vorbildung als Büroangestellter und Diener eingestellt. Simon hat keinerlei Vorkenntnisse über diese Berufe und deren Aufgaben, weshalb er hin- und hergerissen ist zwischen seinen Wünschen und seiner Unzufriedenheit mit seinem Berufsleben. Das in *Jakob von Gunten* dargestellte Institut ist ein Erziehungsort, der dem Konflikt, den Simon in *Geschwister Tanner* durchlebt, institutionell vorausgeht, also als Institutionen, die „das Leben von Menschen einrichten“.⁴²⁴ In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass sein freiwilliger Eintritt in das Institut durch die Erwartung motiviert ist, dort zu einem zeitgemäßen Diener

⁴²³ In Anlehnung an Campes Ausführungen erklärt Roloff, warum Walser „das Institut an keiner Stelle des Romans als ‚Dienereschule‘ bezeichnet“: „Sie mag in ihrer Vergangenheit einmal Unterlinge ausgebildet haben, die hier erlernbare Lust daran aber ist Jakob von Guntens Recodierung ganz anderer, nicht pädagogischer Ziele in ihrer Gegenwart geschuldet.“ Eine ausführliche Erläuterung hierzu findet sich in: Roloff, Simon: *Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*, Wilhelm Fink 2016, S. 133ff.

⁴²⁴ Campe, Rüdiger: *Robert Walsers Institutionenroman Jakob von Gunten*, in: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*. Königshausen & Neumann 2005, S. 239. Im Gegensatz zu früheren Studien, die Jakob von Gunten als eine Art Parodie und Negation des Bildungsromans kategorisiert haben, schlägt Campe eine neue Lesart des Romans im Kontext des „Biographieroman[s]“ des 18. Jahrhunderts vor. Er bezeichnet Walsers Roman als „Institutionenroman“ und greift damit eine Reihe von Romanen aus den frühen 1900er Jahren auf, darunter Franz Kafkas *Das Schloss*, Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und Thomas Manns *Der Zauberberg*. Für seine weiteren Studien zu diesem Thema siehe: Campe, Rüdiger: *Kafkas Institutionenroman. Der Proceß, Das Schloß*, in: Rüdiger Campe und Michael Niehaus (Hg.): *Gesetz. Ironie. Synchron*, 2004, S. 197–208; Campe, Rüdiger: *Body and Time. Thomas Mann's The Magic Mountain*, in: Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary Schmidt (Hg.): *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*. München: Fink 2012, S. 213–232; Campe, Rüdiger: *Die Institution im Roman. Robert Musil*. Königshausen & Neumann 2020.

gebildet zu werden, um nicht wie Fehlmann „ganz dumm und unbrauchbar“ (JvG 51) zu werden. So wird das Institut für Jakob als „das Vorzimmer zu den Wohnräumen und Prunksälen des ausgedehnten Lebens“ (JvG 64), als „Vorschule des Lebens“⁴²⁵ verstanden, bevor man „dem Leben und seinen Stürmen ausgesetzt“ (ebd.) wird. Obgleich Jakob mit einem so klaren Ziel in die Schule kommt, widersetzt er sich ständig der Erziehungspolitik der Schule. Dafür gibt es zwei Hauptgründe: Erstens trägt er noch einen Sinn für Aristokratie in sich, und zweitens hat er das Gefühl, dass das Institut seine Schüler bei der Ausbildung zu Dienern wie Sklaven behandelt. Auf den ersten Blick scheint Jakobs Widerstand gegen das Institut, das er dennoch nicht verlassen will, nur ein ironischer Aspekt zu sein, aber in mancher Hinsicht ist er auch eine Implikation des Hauptthemas, die interpretiert werden muss. Durch die Diskussion dieser beiden Themen wird anschaulicher, wie Jakobs Projekt, ein Diener zu werden, in dem Institut umgesetzt wird und auf welche Weise Jakobs Projekt als eine Zwischenposition fungieren kann, die die traditionelle Hierarchie von Herr und Knecht durchbricht und aufbricht.

Bekanntlich hat Jakob auf seine Geburtsprivilegien verzichtet und ist freiwillig in das Institut gegangen, um als Diener anderen zu dienen. Dennoch kann Jakob seine privilegierte Herkunft und die daraus resultierende Arroganz nicht ganz ablegen und daher die Erziehungspolitik des Instituts, ein niedriger Mensch zu werden, nicht ohne Weiteres akzeptieren, obwohl ihm selbst der Grund und das Ziel, ein Diener zu werden, klar sind. In dem Institut werden die Zöglinge in blindem und gedankenlosem Gehorsam eingeübt;⁴²⁶ sie sollen „klein sein und bleiben“ (JvG 145) und „seltsame[n] Müßiggang“ (JvG 15) ertragen.⁴²⁷ Darüber hinaus gibt es hier, wie bereits erwähnt, nicht nur keine Lehrer, die einen klaren

⁴²⁵ Jakob, Christoph: *Robert Walsers Hermeneutik des Lebens*. Aachen: Shaker 1998, S. 112: „Der Ort, an dem sie aufeinandertreffen ist die Schulstube, das ‚Vorzimmer zu den Wohnräumen und Prunksälen des ausgedehnten Lebens‘ (JvG 65) – und Walsers Roman ist die ‚Vorschule des Lebens‘ –, wo Jakob im Laufe seines Aufenthaltes die Vorstufen der ‚Mysterien‘ erfahren hat, die nun geschehen“. Siehe auch Hiebel, Hans H.: *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 253: „Die Schule ‚Benjamenta‘ ist nichts als die Vorbereitung aufs reale gesellschaftliche Dasein: sie nennt satirisch die Schule als Anpassungs-Institut nur beim Namen. Sie ist aber zugleich Allegorie der politischen Instanzen der gesellschaftlichen Produktionsbedingungen.“

⁴²⁶ Vgl. Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974, S. 93, und Hiebel, Hans H.: *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 252.

⁴²⁷ Vgl. Jürgens, Martin: *Die Aufgabe der Identität. Robert Walsers Helden*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, H. 12/12a. München 2004, S. 73f.

Kopf haben, sondern auch keine ordentlichen Lehrveranstaltungen. Einerseits akzeptiert Jakob diese Lernumgebung, weil er damit einhergeht, dass es für ihn und seine Mitschüler nutzlos und sinnlos ist, etwas zu lernen. (JvG 7) Auf der anderen Seite ist er oft der Meinung, dass die Erziehungspolitik des Instituts seinem hohen Status nicht angepasst ist. So geht er zum Beispiel kurz nach seinem Eintritt in das Institut zu Herrn Benjamenta, dem Vorsteher, um ihm mitzuteilen, dass er das Institut verlassen wolle, mit der Begründung: „Man lernt hier gar nichts.“ (JvG 19) Dann sagt Jakob dem Vorsteher selbstbewusst Folgendes: „Dazu, um mich hier von Ihren mehr als albernen Vorschriften plagen und verdummen zu lassen, komme ich denn doch aus viel zu gutem Hause.“ (ebd.) Später beschreibt Jakob im Rückblick seine Anfänge in dem Institut so: „Ja, ich war eitel und hochmütig im Anfang, gekränkt von ich weiß nicht was, erniedrigt auf ich weiß gar nicht mehr welche Weise.“ (JvG 31) Jakobs Haltung kann als Reaktion auf die Diskrepanz zwischen dem Habitus der aristokratischen Privilegien und der Position des Schülers in einem Institut gedeutet werden. Zu einer ähnlichen inneren Widersprüchlichkeit Jakobs notiert dieser: „Wenn ich immer noch der *Jakob von Gunten* von früher wäre, wenn ich immer noch ein Spross, ein Nachkomme meiner Familie wäre, würde es mich wahrscheinlich zutiefst verletzen, daran zu denken, dass ich als niedriger Mensch leben muss, der sein tägliches Brot verdienen muss.“ Jakob beschreibt nun aber seine Gefühle, die er in dieser Situation der Unterwerfung empfindet, als Zufriedenheit. (JvG 114) Gleichzeitig stellt Jakob paradoxerweise dar, dass er das Gefühl hat, „dass es auf der Welt immer etwas zu essen geben wird.“ (ebd.) Dies entspricht in gewisser Weise der Denkweise der Aristokratie, die sich auch ohne Arbeit ernähren konnte, und steht im völligen Gegensatz zur Vorstellung eines Knechts oder Dieners, der keine andere Wahl hatte, als sich durch Arbeit zu erhalten. An dieser Stelle versucht Jakob noch einmal, sich von seinen Gefühlen zu distanzieren, indem er dieses aristokratische Denken als „die etwas beleidigende Empfindung“ (ebd.) erklärt. Diese paradoxe Haltung Jakobs lässt sich als eine Selbstspaltung und innere Diskrepanz im Prozess des Diener-Werdens zusammenfassen, in dem er versucht, als ein Zögling in einem Institut zu überleben und gleichzeitig die herrschaftliche und aristokratische Arroganz und das Gefühl des Privilegs zu kontrollieren, die in ihm immer noch vorhanden sind.

Ein weiterer Grund, warum Jakob immer wieder mit den Regeln des Instituts in Konflikt gerät, ist, dass er der Meinung ist, dass er als Schüler des Instituts wie ein Sklave

behandelt wird. Jakobs Definition eines Sklaven ebenso wie auch die eines Dieners ist jedoch recht unklar und kompliziert. Dies liegt zum einen daran, dass er seine eigenen Klassenvorstellungen nicht geklärt hat, und zum anderen daran, dass Jakobs Tagebuch voller Ironie steckt. Unter diesen Prämissen fällt bei der Betrachtung von Jakobs Perspektive auf Diener und Sklaven auf, dass er sich in dem Institut einerseits als Zögling, der zum Diener ausgebildet wird, und andererseits als Sklave des Herrn Benjamenta wahrnimmt.

Was hat es zu bedeuten, daß er mir, seinem (Herrn Benjamentas_ S. L.) Eleven und Sklaven das sagt? Nun ja, Eleven sind Sklaven, junge, den Zweigen und Stämmen entrissene, dem unbarmherzigen Sturmwind überlieferte, übrigens schon ein wenig gelbliche Blätter. (JvG 140)

Das Institut Benjamenta wird im Roman sogar als ein außergewöhnlicher Ort dargestellt, an dem die normale, soziale Logik nicht gilt. Aber selbst wenn man dies berücksichtigt, gibt es viele Aspekte in der Bildungspolitik des Direktors an dem Institut, die es schwierig machen zu glauben, dass der Zweck der Schule die Ausbildung von Dienern ist. Wie bereits ausgeführt, ist der Schulleiter eine Person mit großer Macht, denn er ist derjenige, der die Zöglinge, darunter auch Jakob, bei der Arbeitssuche unterstützt. Er befindet sich daher in seiner Beziehung zu den Kadetten in einer absolut dominanten Position und wird sogar als ihr Herrscher dargestellt. Es ist jedoch wichtig zu beachten, dass die Schüler nicht nur nicht in das Institut kommen, um persönliche Diener oder Sklaven des Vorstehers zu werden, sondern dass der Vorsteher, Herr Benjamenta, sie auch nicht als seine Diener oder Sklaven einstellt. Er ist nur derjenige, dessen Aufgabe es ist, die Schüler so zu erziehen, dass sie von anderen Herren beschäftigt werden können, und tatsächlich stellt er am Ende des Romans für alle Schüler Arbeit bereit, außer für Jakob. (vgl. JvG 160–161) In diesem Zusammenhang können sich die folgenden Fragen aufdrängen, wenn man die Bildungspolitik des Instituts noch einmal betrachtet: Sind die Erziehungsziele und -methoden des Instituts wirklich für die Ausbildung von Dienern geeignet? Ist die Durchsetzung von blindem Gehorsam und Unterwerfung, die Teil der Erziehungspolitik dieser Schule ist, nicht eher geeignet, Sklaven auszubilden, mithin die Zöglinge zu versklaven?⁴²⁸ Eine Antwort auf diese Frage findet sich in der Beschreibung von Jakob in Bezug auf Kraus. Nach Jakobs Beschreibung ist Kraus als

⁴²⁸ Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer 1980, S. 30.

Schüler „der Redlichste und Tüchtigste unter uns Zöglingen“ (JvG 28), „der Vertreter aller hier im Institut Benjamenta bestehenden Vorschriften.“ (ebd.) Sogar geht Jakob so weit zu sagen, dass Kraus „mit all seinen gutherzigen Eigenschaften auch wie geboren“ (JvG 31) zu sein scheint, um ein „richtige[r] Diener eines Herrn zu werden.“ (ebd.) Dies bedeutet, dass Kraus in Jakobs Augen derjenige ist, der die Regeln des Instituts am besten verkörpert und Gehorsam und Unterordnung verinnerlicht. Bemerkenswert ist hierbei, dass Jakob eine Aussage macht, in der er Kraus für einen Sklaven hält. Jakob meint, Kraus habe „etwas Altes in Gesicht und Wesen“ (JvG 77) und „etwas von Joseph in Potiphars Haus“, einem Ägypter, der „als junger Sklave verkauft worden war.“ (JvG 78) Hier ist Joseph, wie Jakob sagt, ein loyaler Sklave, der die unvernünftigen Forderungen seiner Herrin ablehnte und auf seiner Verpflichtung bestand, seinem Herrn treu zu sein. (vgl. ebd.) Bei der Beschreibung Josephs nennt Jakob ihn ‚Kraus‘ und vermischt damit unbewusst die beiden Personen – obwohl dies angesichts der Art der Rede Jakobs durchaus beabsichtigt sein könnte –, was darauf hindeuten scheint, dass sich der vorbildlichste Diener letztlich nicht von einem Sklaven unterscheidet. „Schön, und da weigert sich Kraus, wollte sagen Joseph. Aber es könnte ganz gut Kraus sein, denn er hat so etwas Joseph-in-Ägypten-haftes.“ (ebd.) Das heißt, je fleißiger und eifriger man die Erziehungspolitik des Instituts Benjamenta befolgt, um eine Dienerausbildung zu erhalten, desto mehr wird man unweigerlich von der Denkweise und dem Geist eines Sklaven durchdrungen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jakob die Erziehungspolitik des Instituts Benjamenta in gewisser Weise als Versklavung der Zöglinge wahrnimmt, anstatt sie zu Dienern zu erziehen. Er scheint dies auch zu verspotten, indem er sein eigenes Verhalten als Beispiel dafür anführt, wie er Kraus mit einem Sklaven der alten Zeit verwechselt. Interessant ist hier, dass Jakob trotz seiner inneren Unzufriedenheit mit der versklavenden Erziehung in dem Institut nach außen hin vorgibt, ein einigermaßen aufrichtiger und fleißiger Schüler zu sein. Auf diese Weise gelingt es ihm, sich nicht gänzlich von dieser Bildungspolitik vereinnahmen zu lassen und diese ungewöhnliche Situation aus der Perspektive eines Beobachters zu beschreiben.

Aufgrund dieser Merkmale des Instituts wird Jakob als eine vielschichtige und komplexe Persönlichkeit dargestellt, die in mancher Hinsicht sowohl die Position des Herrn als auch die des Sklaven erfährt. Aus der Sicht Jakobs ist das Institut ein Ort, an dem er sofort in die unterwürfige Rolle eines Sklaven geführt wird, ohne jedoch sein aristokratisches

Klassenbewusstsein ganz aufzugeben. Zwar erfährt Jakob weder alle diese Positionen direkt, noch nimmt er eindeutig eine normative Klassen- oder Berufsposition ein. Es ist jedoch klar, dass es sich bei diesen beiden Positionen für Jakob um realistische Bereiche handelt, die er selbst erlebt hat, im Gegensatz zum Diener, mit dem er überhaupt keine direkte Erfahrung hat. So bleibt – bis zur Mitte des Romans – das Dienen für Jakob etwas, wonach er sich zwar sehnt, das er aber letztendlich nicht erreicht. Das bedeutet jedoch nicht, dass Jakobs Projekt des Dieners-Werdens eine utopische Illusion bleibt, sondern für Jakob ist es ein Prozess, der es ihm ermöglicht, sich eine Zwischenposition vorzustellen, in der er weder Herr noch Sklave ist. Diesbezüglich bietet Jakobs Dieners-Werden die folgenden aufschlussreichen Orientierungsmöglichkeiten. Jakobs Dieners-Werden kann als Versuch verstanden werden, in einer dritten Position zu existieren, die weder Herr noch Sklave ist, mithin aus dem Dualismus zu entkommen, was im Zusammenhang mit dem folgenden Gedanken von Deleuze interpretiert werden kann. „Die einzige Möglichkeit, aus den Dualismen herauszukommen, ist dazwischen sein, dazwischen hindurchgehen, Intermezzo.“⁴²⁹ Hierin hat der Diener, der Jakob werden will, eine subversive Identität, indem er außerhalb des Dualismus steht, d.h. indem Jakobs Dieners-Werden nur möglich ist, weil er „immer in der Mitte“⁴³⁰ ist. Jakobs Strategie ist nicht die Umkehrung der Hierarchie vom Herrn zum Knecht und vom Knecht zum Herrn, sondern die Schaffung einer neuen Zwischenidentität als Diener.

Daher liegt es nahe, Jakobs Dieners-Werden als eine inhärente Kritik an der Identitätslogik zu lesen, die zu einem dichotomen Machtverhältnis geführt hat. Wenn Jakob sich beschwert, die Erziehungspolitik des Instituts lehre nichts, er sie aber dennoch einigermaßen befolgt, dann deshalb, weil er die Umkehrung der Machtverhältnisse innerhalb des Lehr- und Lernmechanismus auf seine eigene Weise versteht. „Wir erfassen eines um andere, und haben wir etwas erfaßt, so besitzt es uns quasi. Nicht wir besitzen es, sondern im Gegenteil, was wir scheinbar zu unserem Besitz gemacht haben, herrscht dann über uns“(JvG 63) So begreift Jakob die paradoxe Umkehrung der Machtverhältnisse. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jakobs Dieners-Werden das Potenzial liefert, das traditionelle dialektische Spannungsfeld zwischen Herr und Sklave aus der Perspektive der positionierten Minderheit als Diener zu unterbrechen und neu zu überdenken.

⁴²⁹ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992, S. 377.

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 399–400.

7.1.3 Diener, der einzige Weg zum Überleben: Joseph Marti

Im Vergleich zu den beiden anderen Romanen der Walser-Trilogie werden in *Der Gehülfe* die Erlebnisse und Situationen des Protagonisten am eintönigsten dargestellt. In *Geschwister Tanner* erlebt der Protagonist Simon auf seiner ständigen Suche nach einer neuen Arbeit eine Vielzahl von Arbeitgebern und Herren. Und *Jakob von Gunten* beinhaltet einen widersprüchlichen Prozess, in dem er indirekt sowohl die Stellungen des Herrn als auch die des Sklaven erfährt, obwohl er nur in der sozialen Position des Zöglings in dem Institut auftritt. Im Gegensatz dazu erzählt *Der Gehülfe* die relativ einfache Geschichte des jungen Mannes Joseph, der als Assistent bei einem Erfinder namens Tobler angestellt ist. So beschränkt sich der Schauplatz des Romans auf Toblers Haus und die Kleinstadt, in der es sich befindet, und es finden im Verlauf des Romans keine größeren Ereignisse statt, die die Einstellungen und Gefühle des Protagonisten beeinflussen. Insofern ist die Aussage eines Rezensenten, dass „auf nahezu 400 Seiten“ „eigentlich nichts“⁴³¹ passiert, nachvollziehbar. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich aber selbst in dieser monotonen Handlung verstreute frühe Hinweise darauf finden, dass das Subjekt als Diener der traditionellen Konzeption von Herr und Sklave entgegensteht.

Eine kurze Rekonstruktion des Romans, die sich nur auf die Beziehungen zwischen den Figuren konzentriert, lautet wie folgt: Josephs Arbeitgeber, der Erfinder Tobler, ist inkompetent und anachronistisch. Er entlässt spontan und abrupt seinen zuvor eingestellten Assistenten Wirsich und stellt kurz darauf impulsiv Joseph für die gleiche Position ein. Joseph arbeitet ohne Lohn bei Tobler und ist mit seiner Arbeitssituation zwar zunehmend unzufrieden, nimmt sie aber in Kauf, um weiterhin die Annehmlichkeiten der Familie Tobler zu genießen. Am Ende des Romans trifft Joseph zufällig auf seinen Vorgänger Wirsich, und ihre Verbindung erregt Toblers Zorn. Der Roman endet damit, dass die beiden zusammen mit ungenanntem Ziel aufbrechen. Im Hinblick auf die Anstellung Josephs als Gehilfe ist der Roman im Kontext der Angestelltenliteratur, für die sich Walser sein ganzes literarisches Leben lang interessiert hat, bisher ausführlich untersucht worden. Darüber hinaus hat das unterwürfige Verhalten Josephs als Angestellter – auch wenn es sich wie in den anderen Romanen der Walser-Trilogie nur um eine oberflächliche Unterwerfung handelt – auch zu

⁴³¹ Zitat aus Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien: Wilhelm Braumüller 1980 S. 31. Fußnoten 91, Originalquelle: Nordeck, Hans: *Neue Erzählungen*, in: *Hochland* 7(1909/10), Bd. 1, S 744

zahlreichen Untersuchungen geführt, die das Verhältnis von Herr und Angestellten in diesem Roman im Kontext von Herrschaft und Knechtschaft analysieren. Im Folgenden wird *Der Gehülfe* mit dem gleichen Ansatz wie die beiden anderen Romane der Walser-Trilogie analysiert, wobei auf die Tendenzen der bisherigen Forschung zurückgegriffen wird. Vorab sei bemerkt, dass Joseph in diesem Roman trotz seiner vermeintlichen Beschäftigung als Gehilfe in zweierlei Hinsicht eine Rolle ausfüllt bzw. auszufüllen versucht, die der eines Dieners, insbesondere eines Hausdieners, ähnelt.⁴³² Die Analyse dieser Perspektive zeigt erstens, dass Joseph stark die Züge einer Dienerfigur trägt, und zweitens, dass diese Charaktereigenschaft des Protagonisten subversive Implikationen hat, da er eine Zwischenfigur ist, die sich in seiner Beziehung zu seinem Herrn von dem im üblichen Sinne Angestellten oder von dem untergeordneten Sklaven unterscheidet. Die Lektüre von *Der Gehülfe* wird eine Möglichkeit aufzeigen, das Verhältnis von Herr und Knecht aus einer anderen Perspektive zu betrachten, nämlich aus der Perspektive einer Person, die nirgendwo hingehört und sich in einer Zwitterstellung befindet.

Es gibt zwei Gründe, Joseph Marti in *Der Gehülfe* als eine Art Dienerfigur zu betrachten. Der erste Grund ist, dass die Aufgaben, die Joseph übertragen werden, auf den ersten Blick denen eines Dieners ähneln, und der zweite Grund ist, dass Joseph sich bewusst in die Position eines Dieners begibt. Diese Gründe werden im Folgenden nacheinander analysiert.

Das Toblersche Haus war überdies noch zweiteilig, es bestand aus einem Wohnhaus sowohl wie aus einem Geschäftshaus, und Josephs Pflicht und Schuldigkeit war, beide Sorten Häuser ergründen zu lernen. Wo Familie und Geschäft so nah beieinander sind, dass sie sich, man möchte sagen, körperlich berühren, kann man das eine nicht gründlich kennen lernen und zugleich das andere übersehen. Die Obliegenheiten eines Angestellten liegen in solch einem Haus weder ausdrücklich dort, sondern überall. Auch die Stunden der Pflichterfüllung sind keine exakt begrenzten, sondern erstrecken sich manchmal bis tief in die Nacht hinein, um bisweilen plötzlich mitten am Tag für eine Zeitlang aufzuhören. Wer das Vergnügen haben darf, nachmittags draußen im Gartenhaus in Gesellschaft einer gewiß gar nicht üblen Frau Kaffee zu trinken, muß nicht böse werden, wenn er abends nach acht Uhr rasch noch irgendeine dringende Arbeit erledigen soll. Wer so schön zu Mittag ißt, wie Joseph, muss dies durch verdoppelte Leistungen wieder gut zu machen suchen. Wer Stumpfen rauchen darf während der Geschäftsstunden, der darf nicht brummen, wenn ihn die Herrin des Hauses um einen häuslichen oder familiären Dienst kurz ersucht, auch wenn

⁴³² Vgl. ebd., S. 147.

der Ton, womit dieses Gesuch ausgesprochen wird, eher ein befehlshaberischer als ein schüchtern bittender sein sollte. (DG 27)

Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, muss Joseph nicht nur die Struktur des Toblerschen Hauses verstehen, das in zwei Teile gegliedert ist, nämlich in einen Wohn- und einen Geschäftsbereich, sondern er muss sich auch um die Arbeit in beiden Bereichen kümmern. Das bedeutet, dass er, obwohl er als Toblers Gehülfe angestellt ist, auch als Hausdiener der Familie arbeiten muss.⁴³³ Beispielsweise arbeitet Joseph im Haus von Tobler, wo sich sein Büro befindet, und übernimmt dort die Aufgaben eines Gehülfen, z.B. die Beantwortung von Anfragen von Personen, die mit Tobler Geschäft zu tun haben, das Verfassen von Geschäftsbriefen und deren Versand zur Post.⁴³⁴ Gleichzeitig muss er sich aber auch mit Frau Tobler unterhalten, die von ihr verlangten Besorgungen im Haus erledigen und sich um die Kinder kümmern. Während Toblers Geschäfte weiter zurückgehen, wird Josephs Arbeit als Angestellter immer weniger und seine Aufgabe als Diener immer wichtiger und umfangreicher. Trotz dieser allmählichen Veränderung der Arbeitsaufgaben ist Joseph offiziell immer noch nur als Angestellter beschäftigt, und im Laufe des Romans wird angedeutet, dass es sich dabei auch nicht um einen richtigen Arbeitsvertrag handelt. Darüber hinaus scheint er aufgrund seines unsicheren Arbeits- und Aufenthaltsstatus auch keinen regulären Lohnvertrag abgeschlossen zu haben, wie es für einen normalen Büroangestellten erforderlich gewesen wäre. Josephs prekäre Arbeitssituation wird noch deutlicher, wenn man seine Beschäftigung mit der von Pauline vergleicht, die „als Magd in der Familienhierarchie eigentlich an unterster Stelle steht“.⁴³⁵ Im Gegensatz zu Joseph, der keinen Lohn, dafür aber Unterkunft, Verpflegung und gelegentlich ein Taschengeld von Tobler erhält, bekommt Pauline nicht nur regelmäßig einen festen Lohn,⁴³⁶ sondern muss auch nichts tun, was über

⁴³³ Vgl. Oh, Yongrok: *Distanz und Identifikation. Eine Studie über Robert Walsers Roman ‚Der Gehülfe‘, Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ und Franz Kafkas ‚Das Schloss‘*. Peter Lang 1987, S. 80.

⁴³⁴ Vgl. Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien: Wilhelm Braumüller 1980 S. 100.

⁴³⁵ Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974, S. 196.

⁴³⁶ Vgl. Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 164: „Pauline erhielt ihren Lohn regelmäßig ausbezahlt, dagegen setzte man beim Gehülfen Verständnis und Takt genug voraus, die Lage zu begreifen, wortlos, und sich in dieselbe zu schicken.“ Dazu vgl. Lee, Kyoung-Jin: *Robert Walsers Der Gehülfe als Angestelltenroman*, in: Kafka-Forschung, Bd. 36, Seoul 2016, S. 71–97, hier S. 78.

ihre Pflichten als Dienstmagd hinausgeht. Josephs Beschäftigungsstatus und Arbeitssituation sind, wie auch diejenigen in den anderen Werken von Walsers Trilogie, in gewisser Weise ein Spiegelbild der historischen und sozialen Verhältnisse, in denen Walser lebte. Wagner zitiert eine Lokalstatistik des Ortes Wädenswil, wo Walser damals als Assistent tätig war, wonach „80–90 % aller Lehrlinge in Hausgemeinschaft mit dem Meister“⁴³⁷ lebten, womit die Trennung von Haushalt und Betrieb zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch keineswegs endgültig vollzogen war.⁴³⁸

Aus diesem Zusammenhang ergibt sich ein zweiter Grund für die Prägung Josephs als Dienerfigur. Neben den Aufgaben, die ihm als ‚Diener‘ übertragen werden und die er zu erfüllen hat, nimmt Joseph seine Stellung als ‚Diener‘ als Strategie der Integration und Identifikation mit dem Haus an. Vom ersten Tag seiner Ankunft in der Villa zum Abendstern an gelingt es Joseph nicht, bei der Familie Tobler als Gehilfe einen guten Eindruck zu hinterlassen, obwohl er motiviert ist und bereits soziale Erfahrungen in der Fabrik und im Militär gesammelt hat. Angesichts dessen möchte Joseph von der Familie Tobler akzeptiert werden, wird aber kühl behandelt.⁴³⁹ In dieser Situation empfindet Joseph zweierlei. Einerseits hat er widersprüchliche Gefühle: Er verachtet Tobler als inkompetenten und gescheiterten Geschäftsmann und fürchtet sich gleichzeitig vor Tobler als seinem Arbeitgeber.⁴⁴⁰ Andererseits möchte er sich in Toblers Familie integrieren, die ihm diese gemischten Gefühle vermittelt, und damit etwas von dem Reichtum, der Ehre und der Autorität dieser Gemeinschaft genießen. Aus diesem Grund ist Joseph gezwungen, die

⁴³⁷ Zitat aus Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*. Wien Wilhelm Braumüller 1980, S. 147, und Hartl, Michaela: *Robert Walsers große, kleine Romane*. Brill Fink 2022, S. 106, Originalquelle: Hauser, Albert: *Schweizerische Wirtschafts- und Sozialgeschichte*. Erlenbach-Zürich/Stuttgart 1961, S. 310

⁴³⁸ Vgl. Ebd. S. 105

⁴³⁹ Vgl. Oh, Yongrok: *Distanz und Identifikation. Eine Studie über Robert Walsers Roman ‚Der Gehülfe‘, Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ und Franz Kafkas ‚Das Schloss‘*. Peter Lang 1987, S. 73. „Trotz seiner gegenwärtigen Bereitschaft und seiner früheren Erfahrung aus der Fabrik- und Militärzeit gelingt Joseph der Anfang bei der Familie Tobler nicht besonders. Joseph möchte von der Familie angenommen werden, stattdessen aber wird ihm zunächst ein beinahe abweisender und frostiger Empfang von Tobler bereitet. [...] Die vier Kinder [...] sahen ihn wie etwas Wildfremdes und Sonderbares von der Seite her an. Diese ungeniert fragenden und forschenden Blicke entmutigen ihn. Solche Blicke erinnern eben an die Angeflogenheit an etwas Fremdes, an die Behäbigkeit dieses Fremden, das für sich eine Heimat darstellt, und an die Heimatlosigkeit desjenigen, der nun so dasitzt und die Pflicht hat, sich möglichst rasch und guten Willens in das behagliche fremde Bild heimatlich einzufügen. Solche Blicke machen einen frieren im heißesten Sonnenschein, sie dringen kalt in die Seele, bleiben da einen Moment kalt liegen und verlassen sie wieder, wie sie gekommen sind.“

⁴⁴⁰ Vgl. Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 56.

Aufgaben eines Dieners zu übernehmen, die Tobler und seine Familie implizit und übermäßig von ihm verlangen. Die einzige Möglichkeit für Joseph, der kein Mitglied der eigentlichen Familie ist, sich in das Haus zu integrieren, besteht darin, ein Diener zu werden, der sich um die Angelegenheiten der Familie kümmert.

Josephs Verlangen, sich in die Familie Tobler zu integrieren, offenbart sich auch darin, dass er versucht, die Verhaltensweisen anzunehmen, die die Familie seiner Meinung nach von ihm erwartet. So verhält sich Joseph im Umgang mit der Familie Tobler zunächst wie ein anständiger und höflicher junger Mann.⁴⁴¹ Diese Einstellung kann als „die resignierende Unterwürfigkeit Josephs“ im Zusammenhang mit Josephs Minderwertigkeitskomplex auf seine ‚Kopfllosigkeit‘ hin interpretiert werden. Tobler sagt gleich zu Beginn der Anstellung von Joseph, dass er „einen Kopf als Angestellten“⁴⁴² einstellen wollte, das heißt „eine Intelligenz, eine selbständig arbeitende Kraft“ (DG 10), und er ist daher von vornherein mit Josephs mangelnden Fachkenntnissen unzufrieden. Um sich in dieser Situation in das Haus zu integrieren, bleibt Joseph nichts anderes übrig, als sich die Gunst Toblers und seiner Familie zu erwerben, indem er die ihm übertragene Arbeit anständig und höflich erledigt. So beginnt Joseph, ohne sich groß zu beklagen, die ihm auferlegte Aufgabe als Diener zu erfüllen. Wenn Joseph als Toblers Assistent nur die Rolle eines allgemeinen Angestellten gespielt hätte, wäre er wahrscheinlich nicht in der Lage gewesen, an den Mahlzeiten der Familie Tobler teilzunehmen oder sich in familiäre Angelegenheiten einzumischen. Durch die Ausübung der Aufgaben eines Dieners wird Joseph jedoch quasi wie ein Pseudo-Familienmitglied behandelt. Zum Beispiel wird Joseph in dem Haus, in dem die Familie

⁴⁴¹ Vgl. Oh, Yongrok: *Distanz und Identifikation. Eine Studie über Robert Walsers Roman ‚Der Gehülfe‘, Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ und Franz Kafkas ‚Das Schloss‘*. Peter Lang 1987, S. 73–74.

⁴⁴² Vgl. Walser, Robert: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10, S. 9–10 „Nachdem das Frühstück beendet war, gab es unten im Kontor, inmitten der Zeichenbretter und Zirkel und umherliegenden Bleistifte, zwischen beiden Männern ungefähr folgende Auseinandersetzung: Er müsse, sagte Tobler in rauhem Ton, einen Kopf als Angestellten haben. Eine Maschine könne ihm nicht dienen. Wenn Joseph planlos und geistlos in den Tag hineinarbeiten wolle, so solle er so gut sein und es gleich auf der Stelle sagen, damit man von Anfang an wisse, woran man mit ihm sei. **Er, Tobler, benötige eine Intelligenz, eine selbständig arbeitende Kraft. (Hervorhebung von S. L.)** Wenn Joseph glaube, er sei keine solche, so möge er so freundlich sein, usw. Hier drückte sich der technische Erfinder in Wiederholungen aus. ‚Ach‘, sagte Joseph, „warum sollte ich denn keinen Kopf haben, Herr Tobler? Was mich betrifft, ich glaube und hoffe des bestmöglichen, dass ich jederzeit dasjenige zu leisten imstande sein werde, was Sie glauben werden, von mir verlangen zu dürfen: Übrigens, meine ich, bin ich hier oben (das Haus Tobler stund auf einem Hügel) ja vorläufig nur probeweise. Die Art unseres gegenseitigen Übereinkommens hindert Sie in keiner Weise, mit mir, wenn Sie es für notwendig erachten, augenblicklich Schluß zu machen.““

Tobler wohnt, mit Essen, Tee und einem Wohnraum (einem Turm mit guter Aussicht) versorgt, und er teilt auch die Haushaltsgegenstände mit ihnen. Darüber hinaus erhält Joseph von Tobler anstelle eines Gehalts als Gehülfe „eine gute deutsche Zigarre nebst fünf Mark Taschengeld“⁴⁴³, wobei sich das Verhältnis zwischen den beiden hier wie das eines Taschengeld gebenden Vaters und eines Taschengeld empfangenden Sohnes liest. Im Zuge seines Wunsches, sich in die Familie Tobler zu integrieren, macht Joseph auch keinen Hehl aus seiner Sehnsucht nach einem gemütlichen „Zuhause“ und legt immer mehr Wert auf seinen Aufenthalt im „Haus“ Tobler. Auch wenn Joseph momentan in dem gemütlichen Turmzimmer wohnt, das ihm Tobler zur Verfügung gestellt hat, fühlt er sich während seines Aufenthalts in Toblers Haus ständig unsicher. Als Joseph beispielsweise befürchtet, dass er nicht mehr in der Lage sein wird, eine solche Wohnung wie die von Tobler zu finden (vgl. DG 168), macht er Frau Tobler gegenüber die schmeichelhafte Bemerkung, er sei ihr Diener, um ihre Stimmung und Reaktion aufmerksam zu beobachten. (DG 168) Dies scheint ihn zu beruhigen, dass er weiterhin in diesem Haus wohnen kann. Darüber hinaus fühlt sich Joseph, nachdem er das Haus Toblers aufgrund verschiedener Umstände verlassen hat, bei seiner Rückkehr erleichtert. Josephs Gefühle zu diesem Zeitpunkt werden vom Erzähler wie folgt beschrieben. „Seinen Gehalt hatte er überdies auch noch nicht endgültig ausbezahlt erhalten. Item. Die Hauptsache war: im Haus bleiben.“ (DG 135)⁴⁴⁴

Die Tatsache, dass Joseph von der Familie Tobler ähnlich einem Familienmitglied behandelt wurde, indem er die Aufgaben eines Dieners erfüllte, bedeutet nicht, dass er von ihnen ein starkes Gefühl der Zugehörigkeit, Einheit oder Integration erhielt. Je mehr Joseph versucht, sich in ihre Welt zu integrieren, desto deutlicher spürt er seine ‚Heimatlosigkeit‘, die im Gegensatz zu ihrer komfortablen und soliden ‚Heimeligkeit‘ steht.⁴⁴⁵ An diesem Punkt

⁴⁴³ Ebd., S. 32. Dass Joseph nicht gerade glücklich darüber ist, statt eines Lohnes ein Taschengeld von fünf Mark zu erhalten, ist auf Seite 42 nachzulesen: „Joseph bog seinen atmenden Kopf zum Fenster hinaus, an die sonntägliche und mittägliche Welt-Freiheit. Und ich habe fünf Mark Taschengeld, und kann den Kopf zu solch einem fürstlich gebauten und gelegenen Fenster hinausstrecken?“

⁴⁴⁴ Vgl. Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*. Wien: Wilhelm Braumüller 1980, S. 85 und vgl. Oh, Yongrok: *Distanz und Identifikation. Eine Studie über Robert Walsers Roman ‚Der Gehülfe‘, Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ und Franz Kafkas ‚Das Schloss‘*. Peter Lang 1987, S. 73–74, hier S. 70.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 33: „Diese Heimatlosigkeit bezeichnet die Inkongruenz der Welten Toblers und Martis. Die hier hervortretende Ambivalenz durchzieht den ganzen Roman: die Welt Toblers, seine Familie wecken in Joseph das Gefühl der Geborgenheit und zugleich das Gefühl der Inferiorität und des Ausgeschlossenenseins. [...] So wird sich Joseph an dieser Stelle seiner Reflexionen seines Identitätsverlustes bewußt.“

beginnt Joseph über „seine[n] Identitätsverlust“⁴⁴⁶ nachzudenken. In diesem Zusammenhang kann Josephs Strategie, aufgrund seines Wunsches nach Integration in die Familie Tobler eine Dieneridentität anzunehmen, als gescheitert angesehen werden. Nach dem Scheitern bleibt Joseph nur die Möglichkeit, die Villa Abendstern zu verlassen. In diesem Konnex endet der Roman damit, dass der Protagonist, der das Gefühl der „Heimatlosigkeit“ inmitten einer Familie nicht mehr ertragen kann, den Ort verlässt, begleitet von einem anderen, der sich in einer ähnlichen Situation befindet.⁴⁴⁷

Die oben analysierte Konstruktion von Josephs neuer Identität als Knecht lässt sich wie folgt zusammenfassen: Joseph wählt strategisch das Leben eines Dieners, um sich in die Familie Tobler zu integrieren und damit seine Selbsterhaltung zu sichern; das Leben als Diener bringt ihm jedoch keinen Erfolg, weder in Bezug auf seinen Beruf als Gehülfe, für den er ursprünglich angestellt wurde, noch in Bezug auf die von Joseph gewünschte Integration in die Familie Tobler. In diesem Prozess schwankt und oszilliert Joseph als Diener zwischen seiner Position als Angestellter seines Herrn und seiner Position als Mitglied der Familie seines Herrn. Anders formuliert: Die Figur des Joseph als Diener, der sich in einer Zwischenposition befindet, ist weder eine subversive, welche die Welt ihres Herrn untergräbt, noch eine völlig in ihr aufgehende. Auf diese Weise existiert Joseph als Diener außerhalb der dialektischen Umkehrung der Machtverhältnisse in seiner Beziehung zu seinem Herrn und kann so eine nichtidentische Figur bleiben, die mit ihrer unbestimmten und nichtbegrifflichen Identität die traditionelle Vorstellung von Herr und Knecht durchbricht.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 33.

⁴⁴⁷ Dieses Thema wird im nächsten Abschnitt ausführlich behandelt.

7.2 Der Wille, bis zum Romanende Diener zu bleiben

Der Aufbruch des Protagonisten ist das gemeinsame Motiv der Enden von Walsers Trilogie. Am Ende des Romans verlassen die Hauptfiguren jeweils ihren aktuellen Aufenthaltsort und begeben sich an einen anderen Ort, wobei ihr Aufbruch durch zwei gemeinsame Merkmale gekennzeichnet ist. Erstens brechen sie nicht allein auf, sondern mit jemandem. Sie haben nicht unbedingt den Wunsch, ihren derzeitigen Aufenthaltsort zu verlassen, aber sie werden von anderen Figuren des Romans beeinflusst, so dass sie die impulsive Entscheidung treffen, ihren derzeitigen Aufenthaltsort zu verlassen. Der Protagonist von *Geschwister Tanner*, Simon, nimmt das plötzliche Angebot der Vorsteherin des Kurhauses an, mit ihr in die Winternacht zu gehen. Der Protagonist von *Der Gehülfe*, Joseph, trifft seinen Vorgänger Wirsich, und am nächsten Tag verlassen sie die Villa Abendstern zu einer Reise ohne Ziel, und der Protagonist von *Jakob von Gunten*, Jakob, nimmt das Angebot seines Schuldirektors, Herrn Benjamenta, an, mit ihm in die Wüste zu gehen. Zweitens behalten Walsers Protagonisten bis zu diesem Moment des Aufbruchs ihre Identität als Diener. Dies wird dadurch bestätigt, dass es sich bei den Personen, mit denen sie zusammen abreisen, entweder um ihre Herren, um Personen in einer ähnlichen Position wie ihre Herren oder um ihre Vorgänger in ähnlichen Beschäftigungsverhältnissen handelt.

Die ähnliche Struktur des Endes dieser drei Romane wurde aufgrund ihrer Einzigartigkeit schon oft in anderen Studien festgestellt, und unter diesen früheren Studien sind im Zusammenhang mit dieser Arbeit die folgenden erwähnenswert. In seiner Dissertation analysiert Piniel den jeweiligen Aufbruch der Hauptfiguren in der Trilogie im Kontext von „Freundschaften in Hinsicht auf Walsers wirkliche Lebensgestaltung und Lebenserfahrung“.⁴⁴⁸ Als resümierenden Kommentar zum Aufbruch der drei Protagonisten bezeichnet er ihre Freundschaft zur mitreisenden Person als „labile[s] Gleichgewicht“⁴⁴⁹ und stellt daher fest, dass die Frage nach „keine Dauer“⁴⁵⁰ bestehen bleibt, denn weil jeder Protagonist „sich manchen Menschen nähert und von ihnen wieder entfernt, bleibt er – nur mehr oder weniger – doch auf sich selbst gestellt“⁴⁵¹. Hiebel fasst das Ende der Romane

⁴⁴⁸ Vgl. Piniel, Gerhard: *Robert Walsers „Geschwister Tanner“*. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät 1 der Universität Zürich. Zürich: Juris 1968, S. 54-55.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 55.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Ebd.

zusammen und kommt zu dem Schluss: „So haben die Romane auch wirklich kein Ende, kein Telos.“⁴⁵² Er erklärt, dass die ‚Teloslosigkeit‘ der Protagonisten der Trilogie ein „Verfahren der Zerstörung der Signifikanz“ im Bildungsroman sind, und findet dafür eine theoretische Grundlage in der „Form der Destruktion des ‚Mythos der Geschichte‘“⁴⁵³ im modernen Roman.

Nina Birkner nähert sich in *Jakob von Gunten* dem endgültigen Aufbruch Jakobs aus der Perspektive einer „Koalition zwischen Herr und Knecht“. Ihrer Analyse zufolge will Jakob eine freiwillige Verbindung zwischen Herrn und Diener herstellen, die „von gegenseitiger Anerkennung geprägt ist“⁴⁵⁴, und er bittet seinen Herrn, dafür zu plädieren. Birkner fügt jedoch hinzu, dass es „unklar bleibt“⁴⁵⁵, wie realisierbar diese Art der Planung der „Existenzentwürfe“⁴⁵⁶ des Dieners ist.

Naguib kommentiert ebenfalls das Ende von *Jakob von Gunten*. Er sieht die Beziehung zwischen Jakob und dem Herrn Benjamenta am Ende „als Gemeinschaft zwischen Führer und Geführtem, Ritter und Knappen, nicht wie meist üblich zwischen Herr und Diener“⁴⁵⁷, und stellt ihren gemeinsamen Aufbruch in den Kontext einer langen literarischen Tradition.⁴⁵⁸

Wie die Tendenz der oben kurz skizzierten Studien zeigt, ist die Analyse des Motivs des „Aufbruchs des Protagonisten mit Anderen“ in Walsers Trilogie auf seinen Zusammenhang mit Klassenposition und Herrschaft bisher nur relativ wenig im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestanden. Vor diesem Forschungshorizont soll nachfolgend dieses Aufbruchsmotiv der Protagonisten im Zusammenhang mit der bereits analysierten Zwischenposition des Dieners, der das traditionelle Verhältnis zwischen Herr und Knecht aufbricht, eingehend untersucht werden. Im vorhergehenden Abschnitt wurden Walsers Protagonisten als Dienerfiguren neu definiert, die sich nicht unter das traditionelle Konzept von Herr und Knecht subsumieren lassen. Dieser Abschnitt baut auf den Ergebnissen der

⁴⁵² Hiebel, Hans H.: *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 246. Zur ‚Teloslosigkeit‘ von Walsers Trilogie im Hinblick auf geschichtsphilosophische Konstruktionen siehe S. 247.

⁴⁵³ Ebd., S. 247.

⁴⁵⁴ Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 440–441.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 441.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Naguib, Naji: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 117 und S. 120–121.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 121.

vorangegangenen Analyse auf und geht einen Schritt weiter, indem er aufzuzeigen versucht, wie und warum Walsers Protagonisten ihren Dienercharakter bis zum Ende des Romans beibehalten. Die im vorangegangenen Abschnitt analysierte Dieneridentität der Protagonisten lässt sich wie folgt rekapitulieren: Einerseits waren sie als Diener ihren Herren untergeordnet, ähnlich wie der Knecht, andererseits hatten sie aber im Gegensatz zum Knecht die Souveränität und die Entscheidungsbefugnis, eigene Entscheidungen zu treffen. Aufgrund dieser Persönlichkeitsmerkmale haben sie das Potenzial, dieses traditionelle, dichotome Machtverhältnis zu durchbrechen, indem sie in der Zwischenposition zwischen Herr und Knecht existieren. Darüber hinaus gehen sie ihren eigenen Lebensweg unter unterschiedlichen Umständen; alle haben gemeinsam, dass sie am Ende des Romans ihren Aufenthaltsort verlassen und dabei ihre Identität als Diener beibehalten. Unter Berücksichtigung der oben genannten Punkte wird in diesem Abschnitt nachgezeichnet, wie und auf welche Weise Walsers Hauptfiguren neue Reflexionspunkte im Kontext des Herrschaftsverhältnisses zwischen Subjekt und Objekt bieten, indem sie die ‚subjektive Unterordnung und Unterwerfung‘, die Walsers Dienercharakter kennzeichnet, bis zum Ende des Romans nicht aufgeben. Dies soll durch die Beantwortung der folgenden Fragen erreicht werden. Erstens: Wie bewahren Walsers Figuren ihre Identität als Diener bis zum Ende des Romans? Zweitens: In welchem Verhältnis stehen Walsers Protagonisten zu ihren Herren, Herrschern und der sie umgebenden Umwelt, indem sie ihre Identität als Diener bewahren? Drittens: Welche Implikationen hat es im Kontext der ästhetischen Kritik, d.h. der ästhetischen Totalität im Sinne Adornos, dass Walsers Protagonisten ihre Dieneridentität bis zum Aufbruch von ihrem Aufenthaltsort beibehalten?

Die Prämisse dieses Abschnitts, die durch die Beantwortung der oben genannten Fragen erreicht werden soll, lautet wie folgt: Walsers Protagonisten, die zwischen den Machtverhältnissen von Herr und Knecht existieren und dabei keiner von beiden sein können, blockieren die Möglichkeit, ihre Identität als Diener zu verändern, indem sie ihren jeweiligen Aufenthaltsort verlassen und ihre Dieneridentität beibehalten, sich also in einem Zustand der freiwilligen Unterwerfung unter jemanden befinden. Anders formuliert: Indem sie auf diese Weise bis zum Ende Diener bleiben, lassen sie keine Gelegenheit für die Veränderung ihrer Identität, die sich in der Schwebelage, in einer Zwischenposition befindet. Sie prägen sich auf diese Weise als Typen ein, die sich nicht begrifflich fassen lassen. Sie sind befreit von jeder

Machtumkehrung, die zwischen Herr und Knecht stattfinden kann, indem sie in dieser nichtbegrifflichen Position existieren. Die Aufrechterhaltung der Dieneridentität von Walsers Protagonisten kann in diesem Zusammenhang als Ausdruck einer eigentümlichen ironischen Selbstreflexion gegen das Identifikationsbedürfnis des Subjekts gelesen werden. Dies führt zu einem Geist des Vorrangs des Objekts im Sinne Adornos, also zu einer selbstreflexiven Einstellung, die sich verweigert, die weder dem Subjekt noch dem Objekt den ‚Thron‘ überlässt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Dienerfiguren Walsers, die bis zum Ende des Romans Diener bleiben, nicht nur einen Kritikpunkt an der Reproduktion der Machtverhältnisse zwischen Subjekt und Objekt, die in der Trilogie durch das Verhältnis von Herr und Knecht symbolisiert werden, darstellen, sondern auch eine Möglichkeit bieten, diese erneut zu überdenken. Im Folgenden wird der Schlussteil des ‚Aufbruchs mit jemandem‘ in jedem Roman von Walsers Trilogie im Hinblick auf das Thema der Weiterführung der Dieneridee analysiert. Zunächst wird das Ende von *Geschwister Tanner* als eine phantastische Parodie analysiert, die keine dialektische Umkehrung des Herr-Knecht-Verhältnisses zulässt. Der Schluss von *Der Gehülfe* wird unter dem Gesichtspunkt der Solidarität der Diener analysiert, in dem zwei herrenlose Diener gemeinsam das Haus des Herrn verlassen. Das Ende von *Jakob von Gunten* wird unter dem Gesichtspunkt analysiert, dass der Protagonist, ein ehemaliger Zögling des Instituts, zusammen mit seinem Herrn seinen bisherigen Ort verlässt und beginnt, die Rolle eines Dieners zu spielen.

7.2.1. Eine Parodie der Herr-Knecht-Beziehung als Fantasie ohne dialektische

Umkehrung: Simon Tanner

In *Geschwister Tanner* geschehen die meisten bedeutenden Ereignisse, wie die Begegnungen und Abschiede des Protagonisten mit seinen Mitmenschen sowie der Abschluss und die Auflösung des Arbeitsvertrages des Protagonisten, plötzlich und ohne kausalen Zusammenhang. Dies ist ein hervorstechendes Merkmal des Romans, in dem der Wechsel des Arbeitsplatzes und des Wohnortes des Protagonisten ein wichtiger Handlungspunkt ist. Selbst wenn dieses Merkmal berücksichtigt wird, wird die Begegnung zwischen Simon und der Vorsteherin des Kurhauses am Ende des Romans als einzigartig ohne Kausalzusammenhang dargestellt. Darüber hinaus ist die Beziehung zwischen diesen beiden Figuren nicht nur dekontextualisiert in dem Sinne, dass sie sich nicht auf die beiden Haupthandlungsstränge des

Romans bezieht, nämlich die Geschwisterbeziehung und die Arbeitsbeziehung, sondern sie ist auch in einem anderen Sinne phantastisch, da es sich um eine Beziehung handelt, die sich plötzlich und ohne jegliche Motivation entwickelt. Die Besitzerin des Kurhauses ist aber auch insofern bekannt und vertraut, als sie einige charakteristische Ähnlichkeiten mit anderen Frauenfiguren in *Geschwister Tanner* aufweist. Beispielsweise gehörte das Gebäude des Kurhauses, das jetzt von der Vorsteherin geführt wird, früher Klara, die ein Zimmer an Simon und seinen Bruder Kaspar vermietete. Was die emotionale Geborgenheit betrifft, die die Vorsteherin ihm gibt, hat sie auch Ähnlichkeiten mit Hedwig, seiner älteren Schwester. Darüber hinaus ähnelt die Vorsteherin des Kurhauses, da sie als Arbeitgeberin in der Lage ist, jemanden einzustellen, auch der Dame, die Simon als Diener eingestellt hat, was im vorherigen Abschnitt ausführlich analysiert wurde.

Vor diesem Horizont wird in diesem Abschnitt thematisiert, dass die Vorsteherin zur neuen Herrin von Simon wird und es ihm ermöglicht, bis zum Ende des Romans eine Dienerfigur zu bleiben. Mit anderen Worten: Für Simon, der sich durch wiederholte Beschäftigung und Nichtbeschäftigung ein ‚Selbst als Angestellter‘ konstruiert hat, wird die Vorsteherin auf eine Art und Weise zu seiner neuen Herrin, die sich von den Vorgesetzten in traditionellen Arbeitsverhältnissen unterscheidet. Vor diesem analytischen Hintergrund wird im Folgenden die Beziehung zwischen Simon und der Vorsteherin des Kurhauses als phantastische Parodie der Beziehung zwischen Simon und der Dame, die Simon als Diener eingestellt hat, neu betrachtet. Um diese Analyse durchführen zu können, ist es zunächst notwendig, die Gemeinsamkeiten der beiden Frauen und ihrer Beziehung zu Simon im Detail zu betrachten. Auf den ersten Blick ist es leicht zu erkennen, dass sowohl die Dame als auch die Vorsteherin als Arbeitgeber über Macht verfügen. Dass sie beide Frauen sind, ist eine weitere wichtige Gemeinsamkeit, die nicht übersehen werden sollte. Man könnte meinen, dass das Geschlecht der Arbeitgeberin für die These dieses Abschnitts keine große Rolle spielt. Das Geschlecht ist jedoch für die folgenden Aspekte von Bedeutung: Simon ist im Roman mehrmals in verschiedenen Berufen beschäftigt, aber nur einmal wird er von einer weiblichen Arbeitgeberin angestellt, und nur dieses eine Mal arbeitet er als Diener. Bemerkenswert ist hier, dass Simon während seiner Arbeit als Diener nicht nur die Selbstspaltung erfährt, die sich daraus ergibt, dass er als Diener seiner Herrin gehorchen

muss, sondern auch die sexistische Selbstspaltung,⁴⁵⁹ die dadurch entsteht, dass er einer Frau gehorchen muss. Seine Spaltung manifestiert sich also in einer doppelten und komplexen Weise, in der sich die Ironie der Unterwerfung mit der Ironie des Sexismus vermischt. Seine unterwürfigen Gefühle werden in seiner Beziehung zur Vorsteherin des Kurhauses parodiert, was neue Interpretationsmöglichkeiten für ‚Simon als Nichtidentischen‘ eröffnet, der bis zum Ende des Romans ein Diener bleibt.

Wie bereits mehrfach erwähnt, wird Simon immer wieder von jemandem eingestellt und wieder entlassen, und in Kapitel 18, dem letzten Kapitel des Romans, wird er schließlich arbeitslos. In dieser Zeit versucht er, sich durch „irgendeine Willensübung“ zu stärken, die er als körperliche und geistige Anstrengung bis zum Äußersten definiert, z.B. sich „trotz der Winterkälte“ mit kaltem Wasser zu waschen und beim Ausgehen keinen Mantel zu tragen. (vgl. GT 308) Er ist davon überzeugt, dass ihm solche Übungen helfen werden, seine Lage zu verbessern: „Wenn er nur den Nacken nicht beugte, mußte sich sicher, ja, von selbst, etwas für ihn zeigen, das er ergreifen konnte“; „dann würde es schon kommen, was er haben mußte“(GT 308) Aus dieser Selbstdisziplin Simons lässt sich seine Arbeitsauffassung ableiten: Für ihn bedeutet Arbeit, eine unterwürfige Haltung gegenüber dem Arbeitgeber und den Aufgaben der Arbeit einzunehmen, und er glaubt somit, dass er nur dann einen Job bekommen kann, wenn er diese Haltung lernt und einübt, auch wenn er momentan nicht beschäftigt ist. Was hier noch einmal bestätigt wird, ist, dass sich für Simon der Zustand der Beschäftigung nicht wesentlich vom Zustand der Unterwerfung unterscheidet.

In der Vorweihnachtszeit geht der arbeitslose Simon den Weg entlang, „der einstmals zu Klaras Waldhaus hinaufführte“ (GT 309), in dem er und Kaspar einst ein Zimmer gemietet hatten, und sieht, dass es in „ein Kurhaus für das Volk“ (GT 309) umgewandelt worden ist. Das Innere ist warm geheizt, und die Leute sitzen an Tischen, trinken und riechen den Duft von Tannenzweigen (vgl. GT 309–310) – eine gemütliche, einladende Atmosphäre, die in krassem Gegensatz zu den Zeiten steht, in denen er sich selbst bis zum Äußersten diszipliniert hat, um sich in einen Zustand der Unterwerfung einzuüben. Simon überlegt, ob er das Kurhaus betreten soll oder nicht; schließlich tritt er ein und lässt sich in einem abgelegenen Bereich nieder. Dabei wird er von „eine[r] schlankgewachsene[n] Dame“ (GT

⁴⁵⁹ Vgl. Hartl, Michaela: *Robert Walsers große, kleine Romane*. Brill Fink, 2022, S. 75: „Befriedigung bereitet ihm das Unterwerfungsverhältnis deshalb, da er sich der Dame gegenüber eigentlich überlegen fühlt, was er ausdrücklich auf den Geschlechterunterschied zurückführt.“

310) angesprochen, die ihm wie „eine Art Direktorin oder Leiterin oder wie man das nennen konnte“ (GT 310–311) erscheint. Sie begrüßt Simon, bietet ihm als Einzige kostenloses Essen und Trinken an (GT 311), und obwohl sie mit ihrer Arbeit beschäftigt ist, geht sie freundlich auf ihn zu und sagt ihm, dass sie ihn sprechen möchte. Während sie sich mit Simon unterhält, sagt sie immer wieder zwischendurch: „Bleiben Sie sitzen, ich komme wieder“ (GT 313), lässt ihn warten und kümmert sich dann um ihre anderen Kunden. Als Simon wieder auf sie wartet, taucht sie wieder auf. Inzwischen wird sie allmählich neugieriger auf Simon.⁴⁶⁰ In dem Kurhaus, in dem sie die Kontrolle hat, öffnet er sich ihr ausführlich und ehrlich sowohl über sein bisheriges Leben, einschließlich seiner Geschwisterbeziehungen und seines beruflichen Werdegangs, als auch über seine allgemeinen und zukünftigen Lebensperspektiven. Simon hält sich für „de[n] untüchtigste[n] aller Menschen“ (GT 329) und glaubt, dass sein Glück daraus resultiert, von jemandem gebraucht zu werden. (vgl. GT 330) Dies bestätigt einerseits, dass er sich für schwach, niedrig und unterlegen hält und darauf wartet, jemandem untergeordnet zu werden. Andererseits ist er jedoch etwas ambivalent, wenn es darum geht, sich jemandem unterzuordnen und dadurch seine Identität zu festigen, d.h. in die allgemeine Struktur der Arbeitsbeziehungen und der zwischenmenschlichen Beziehungen integriert zu werden, wie er bestätigt: „Es ist mir keineswegs bange, dass aus mir nicht auch noch eine Form wird, aber mich endgültig formen möchte ich so spät als nur möglich.“ (GT 330) Als er der Vorsteherin des Kurhauses seine Geschichte erzählt, zeigt er eine Bescheidenheit, die er noch nie jemandem gegenüber gezeigt hat. Nachdem sie sich seine Geschichte angehört hat, küsst sie ihn und bietet ihm an, ihn zu lehren, was ihm fehlt. Auf ihren Vorschlag hin gehen die beiden hinaus in den windigen Winterwald, der im Gegensatz zum warmen Kurhaus steht, und der Roman endet.

Die Dame küßte ihn. „Nein“, sagte sie, „Sie werden nicht untersinken. Sonst, wenn das geschähe, wäre es schade, schade für Sie. Sie dürfen niemals wieder so verbrecherisch, so sündhaft über Sie selber aburteilen. Sie achten sich zu wenig und andere zu hoch. Ich will Sie davor behüten, gegen sich selber so allzustreng vorzugehen. Wissen Sie, was Ihnen

⁴⁶⁰ Vgl. Walser, Robert: *Geschwister Tanner*, in: SW, Bd. 9, S. 318: „Jetzt wird man mich wohl kaum noch stören, bei Ihnen zu sitzen, die Leute entfernen sich allmählich. Sagen Sie mir, wer sind Sie, wie heißen Sie, woher kommen Sie? Sie sehen so aus, als ob man das fragen müßte. Ein Fragen und ein Verwundern geht von Ihnen aus, nicht ein Verwundern, das Sie selbst haben, sondern der, der Ihnen gegenüber sitzt, und über Sie. Man fragt sich und verwundert sich über Sie, und dann bekommt man eine Sehnsucht darnach, sie reden zu hören, und stellt sich vor, dass es etwas sein müßte, was da aus Ihnen herausspräche.“

fehlt? Sie müssen es eine Zeitlang ein bißchen wieder gut haben. Sie müssen in ein Ohr hineinflüstern und Zärtlichkeiten erwidern lernen. Sie werden sonst zu zart. Ich will Sie lehren; das alles was Ihnen fehlt, will ich Sie lehren. Kommen Sie. Wir gehen hinaus in die Winter-Nacht. In den brausenden Wald. Ich muß Ihnen so viel sagen. Wissen Sie, dass ich Ihre arme, glückliche Gefangene bin? Kein Wort mehr, kein Wort mehr. Kommen Sie nur.“ (GT 332)

Die Beziehung zwischen der Vorsteherin und Simon bezeichnet kein typisches Herr-Knecht-Arbeitsverhältnis, wie es zwischen Simon und der Dame besteht, die ihn als Diener eingestellt hat. Dennoch entsteht in dieser Beziehung ein natürliches Hierarchie- und Herrschaftsverhältnis. Dies wird dadurch bestätigt, dass sich Simon erstens in einem Raum befindet, der der Vorsteherin gehört und von ihr kontrolliert wird; zweitens lässt sie Simon mehrmals warten; und drittens scheint sie die Macht und das Recht zu haben, vor Simon zu sprechen und ihm Fragen zu stellen. Diese drei Perspektiven kommen im Text wie folgt zum Ausdruck. Wie bereits erwähnt, ist die Vorsteherin die Besitzerin des Kurhauses, in dem Kapitel 18 spielt, und sie ist so beschäftigt, dass andere Gäste ständig nach ihr rufen. Deshalb verlässt sie ihn oft mitten im Gespräch, um sich um andere Gäste zu kümmern, oder etwas anderes zu tun. Wenn sie das tut, wartet er einfach auf ihre Rückkehr, und in diesem Prozess des Wartens entsteht ein Machtverhältnis zwischen ihm und ihr.⁴⁶¹ Während Simon auf sie wartet, positioniert er sich in diesem Machtverhältnis ganz selbstverständlich als Unterworfener. In diesem Zusammenhang sagt sie sie ihm sogar: „Man fühlt sich Ihnen gegenüber leicht als Überlegener.“ (GT 319) Darüber hinaus hat die Vorsteherin in der Kommunikation mit Simon eine sprachliche Überlegenheit. Dies wird deutlich, als sie ihm vorschlägt, in den Winterwald zu gehen. Ihre Sprechweise ähnelt der eines Vorgesetzten, der einem Untergebenen Befehle erteilt. Auf den ersten Blick erscheint ihr Gesprächsstil horizontal und gleichberechtigt. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch Folgendes auf: Zunächst einmal fragt sie Simon nicht nach seinen Wünschen, hört sich seine Antwort nicht an und trifft ihre Entscheidungen allein. Darüber hinaus schränkt sie seine Sprechmöglichkeiten nicht nur ein, indem sie ihm sagt, dass er nicht viel zu sagen braucht, sondern sie unterbricht ihn auch mit den Worten „Kein Wort mehr, kein Wort mehr.“ Dass er

⁴⁶¹ Das Machtverhältnis, das entsteht, wenn man Menschen warten lässt, wurde bereits in Kapitel 6 im Zusammenhang mit Jakobs Beziehung zu Herrn Benjamenta erwähnt. Vgl. Roloff, Simon: *Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*. Wilhelm Fink 2016, S. 161.

seine Identität „als ein Horchender und Wartender, als solcher allerdings vollendet“ (GT 329) definiert, ist in diesem Kontext bezeichnend. Ihre Beziehung spiegelt die Struktur von Macht und Unterordnung wider.

Diese Beziehung zwischen der Vorsteherin und Simon kann aus der folgenden Perspektive als eine Art fantastische und in mancher Hinsicht sogar als utopische Parodie der Beziehung zwischen den Damen und Simon konstatiert werden, die das traditionelle Machtverhältnis zwischen Herr und Diener repräsentierte. Erstens: Obwohl Simon keinen Grund und keinen Zwang hat, mit der Vorsteherin in irgendeinem Machtverhältnis zu stehen, geht er freiwillig eine Beziehung der Unterordnung ein, die an die Beziehung zu der Dame erinnert. Es ist hier wichtig, den kleinen Unterschied zwischen diesen beiden Beziehungen zu beachten. In der Beziehung zur Vorsteherin ist er zwar immer noch untergeordnet, genauso wie in der Beziehung zur Dame. Im Vergleich zu seiner Beziehung mit der Dame ist Simon in der Beziehung mit der Vorsteherin jedoch deutlich befreit von den ambivalenten Gefühlen des Sexismus und der unterwürfigen Unterordnung. Dies lässt sich wie folgt zusammenfassen: Simons Gefühle der doppelten Unterwerfung werden in der Beziehung, die er mit der Vorsteherin eingeht, plötzlich auf phantastische Weise aufgelöst. Wie bereits im vorigen Abschnitt analysiert, empfand Simon in seiner Beziehung zu der Dame, der er diente, ein doppeltes Gefühl der Unterwerfung gegenüber Frauen: Er fühlte sich ihr überlegen, musste sich ihr aber gleichzeitig als Diener unterordnen. Um diese Gefühle auszulöschen, reagierte er ironisch, indem er z.B. bei seiner Arbeit als Diener absichtlich Fehler machte und sich daran erfreute (GT 192), ihr verärgertes Gesicht zu sehen.⁴⁶² In seiner Beziehung zur Vorsteherin hegt Simon jedoch keine derart ambivalenten Gefühle. Im Gegenteil, er verhält sich ihr gegenüber viel demütiger und unterwürfiger als gegenüber jeder anderen Person, der er bisher im Roman begegnet ist. Er fordert sie in keiner Weise heraus, kritisiert sie nicht und verärgert sie nicht. Er hat auch kein Überlegenheitsgefühl ihr gegenüber. Auf diese Weise versucht er, sie zu seiner absoluten und idealen Herrin zu machen.

Ausgehend von der obigen Diskussion können an dieser Stelle folgende Fragen gestellt werden: Welche Implikationen hat es, wenn Simon die vorherige unterwürfige Beziehung parodistisch wiederherstellt und dann die aktuelle Welt, in der er lebt, verlässt, während er

⁴⁶² Vgl. Piniel, Gerhard: *Robert Walsers „Geschwister Tanner“*. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät 1 der Universität Zürich. Zürich: Juris 1968, S. 52.

diese neu inszenierte Beziehung aufrechterhält? Diese Frage lässt sich beantworten, indem man zwei ambivalente und widersprüchliche Gefühle untersucht, die Simon erlebt hat, und wie er sie in seiner untergeordneten Beziehung zu ihrer Vorsteherin auflöst: das Gefühl, von jemandem benutzt zu werden, und das Gefühl, so spät wie möglich geformt werden zu wollen. Einerseits hat Simon ein unterwürfiges Ich, das sich jemandem unterordnen möchte, andererseits wünscht er sich aber auch, dass seine Identität nicht auf eine Weise festgelegt wird, die eine traditionelle unterwürfige Beziehung reproduziert. Diesbezüglich kann die Selbstidentifikation Simons als freiwilliger und bedingungslos untergeordneter ‚Pseudo-Diener‘ in seiner Beziehung zur Vorsteherin als ein Prozess der Aufrechterhaltung dieses Herr-Knecht-Verhältnisses ohne dialektische Umkehrung gesehen werden, indem im Voraus verhindert wird, dass sie von ihm abhängig wird und er selbst gegen ihre Herrschaft agiert. Die Vorsteherin ist in dieser Hinsicht eine als Herrin für Simon sehr geeignete Figur. Dies liegt daran, dass ihre Beziehung nicht auf klassenbedingter oder ökonomischer Abhängigkeit beruht. Vielmehr ist ihre Beziehung ‚unförmig‘⁴⁶³, d.h., sie lässt sich nicht mit dem herkömmlichen Konzept von Herr und Knecht bzw. Diener erfassen oder erklären.

Simon geht also am Ende des Romans eine Beziehung mit einer neuen Herrin ein, wobei diese Beziehung eine phantastische Parodie auf die traditionelle Herr-Knecht-Beziehung ist. In dieser Beziehung und mit seiner neuen Herrin verlässt er den gegenwärtigen Raum. Durch dieses Ende wird einerseits die Identität des Protagonisten als „Diener mit einem Herrn“ festgeschrieben, wodurch andere Möglichkeiten der Veränderung seiner Identität ausgeschlossen werden. Andererseits befreit sich Simon, der Diener, der sowohl die Möglichkeit einer Veränderung seiner Identität als auch die Möglichkeit einer dialektischen Umkehrung blockiert, durch dieses Ende von dem Wunsch nach Identifikation, der durch die Umkehrung der Macht hervorgerufen wird, die das Subjekt unweigerlich besitzt. In diesem Sinne bietet die Aufrechterhaltung von Simons Identität als Diener die Gelegenheit, die Machtverhältnisse zu überdenken, denen er in seinen verschiedenen Arbeitsverhältnissen begegnet ist und die er durchdrungen hat.

7.2.2. Ein Diener ohne Herrn bleiben durch die Solidarität von Dienern: Joseph Marti

⁴⁶³ Vgl. Walser, Robert: *Geschwister Tanner*, in: SW, Bd. 9, S. 330 „Es ist mir keineswegs bange, dass aus mir nicht auch noch eine Form wird, aber mich endgültig formen möchte ich so spät als nur möglich.“

Wie bereits analysiert wurde, hat Joseph in *Der Gehülfe* das Verlangen, sich in Toblers Familie zu integrieren, und dies beruht auf Josephs Gefühl des Verlustes, auf seiner Heimatlosigkeit. Um „ein Glied des Hauses Tobler zu werden“ (DG 288), geht Simon weit über seine Pflichten als Gehülfe hinaus und übernimmt die Rolle eines Dieners. Diese Integrationsversuche Josephs scheitern jedoch, und einer der Hauptgründe dafür ist der allmähliche Niedergang der Geschäfte der Toblers. Je schlechter die Geschäfte der Toblers laufen, desto mehr ist Josephs berufliche Stellung als Gehilfe und ‚Diener‘ der Toblers gefährdet. Joseph, der „von allen Helden Walsers [...] am meisten vom quälenden Gefühl seiner totalen Entwurzelung und Einsamkeit“⁴⁶⁴ durchdrungen ist, bildet in dieser Situation in Solidarität mit Wirsich, seinem Vorgänger, eine Dienergemeinschaft und verlässt mit ihm zusammen Toblers Haus. Im Folgenden soll die Solidarität dieser beiden ‚Diener‘ im Kontext des gemeinsamen Aufbruchs analysiert werden, der den Enden von Walsers Trilogie gemeinsam ist. Durch diese Analyse soll verdeutlicht werden, welche kritischen Implikationen sich für das traditionelle Herr-Knecht-Verhältnis ergeben, dass der Protagonist als Diener weiterhin eine Zwischenfigur, eine schwebende Figur bleibt, die nicht unter die konzeptionelle Vorstellung subsumiert werden kann, wenn der Herr nicht mehr in der Lage ist, seine Macht als Herr auszuüben. Darüber hinaus wird auch anschaulich dargelegt, in welchem Kontext diese Solidarität der Diener als selbstreflexive Bedeutung des Subjekts interpretiert werden kann.

Eine Schlüsselfigur bei der Analyse der Solidarität der Diener in *Der Gehülfe* ist Wirsich,⁴⁶⁵ der Vorgänger Josephs. Er war der bevorzugte Gehülfe Toblers.⁴⁶⁶ Wie schon Wagner in seiner Dissertation ausführt, tritt Wirsich von den 32 Abschnitten in *Der Gehülfe* „nur in fünf als sprechende oder handelnde Figur auf“, und „erst im vorletzten⁴⁶⁷ ist ihrer beider Zusammentreffen nicht zufällig“.⁴⁶⁸ Trotz seiner wenigen Auftritte wird Wirsich im

⁴⁶⁴ Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 54.

⁴⁶⁵ Pelletier, Nicole: „*Walsereien*“ in Prag. *Zu einigen Gemeinsamkeiten zwischen Robert Walser und Franz Kafka*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 283.

⁴⁶⁶ Vgl. Walser, Robert: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10, S. 33 „Josephs Vorgänger im Amt war ein gewisser Wirsich gewesen. Diesen Wirsich hatten die Toblers sehr lieb gewonnen.“

⁴⁶⁷ Ebd., S. 284: „Erst im vorletzten ist ihrer beider Zusammentreffen nicht zufällig. ‚Er trat bei Bachmann & Co. ein und fragte nach Wirsich, den er schon an die zehn Tage nicht mehr gesehen hatte und mit dem er sich für den Silvesterabend zu einer gemütlichen Zusammenkunft zu verabreden gedachte.“

⁴⁶⁸ Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien: Wilhelm Braumüller 1980 S. 85.

gesamten Roman als wichtige Figur in Bezug auf Joseph betrachtet. Ein Grund dafür ist, dass Wirsich wie Joseph ursprünglich als Toblers persönlicher Gehülfe angestellt war, aber vermutlich auch die Rolle eines Dieners im Hause Tobler übernommen hat. Darauf deutet hin, dass Wirsich am Ende des Romans die Kinder Toblers freundlich begrüßt und Frau Tobler ihm nahe genug steht, um ihn zu loben. (vgl. DG 122)⁴⁶⁹ Auch sind die beiden Figuren in der Geschichte vom ersten Tag an, an dem Joseph in der Villa Abendstern ankommt, miteinander verwoben, noch bevor Joseph und Wirsich sich kennenlernen. Tobler, der eine wankelmütige Persönlichkeit hat, entlässt Wirsich, der wegen seines Alkoholproblems als Gehilfe nicht richtig arbeiten kann, in einer Nacht spontan und unüberlegt. „Gleich am nächsten Morgen nach jener wüsten Nachtszene“ fährt Tobler in die „Hauptstadt in das Bureau für Stellenvermittlung“ (DG 37–38) und stellt Joseph als seinen neuen Gehülfe ein. Aufgrund dieser zeitlichen Abfolge der Ereignisse ist es unwahrscheinlich, dass Joseph und Wirsich sich im Abendstern begegnen oder in irgendeiner Weise miteinander verbunden sind, aber zufällig trifft zwei Wochen später, am selben Tag, an dem Joseph in Toblers Haus eintrifft (vgl. DG 38), auch „ein umfangreiches Entschuldigungsschreiben Wirsichs“ (DG 37) im Haus Abendstern ein. Das Eintreffen Josephs und des Schreibens am selben Tag sind zwei Linien, die später in der Handlung wieder zusammengeführt werden.

Während seiner Tätigkeit in der Villa Abendstern wird Joseph jedes Mal eifersüchtig, wenn Wirsich von der Familie Tobler erwähnt wird oder er in der Nachbarschaft von Villa Abendstern auftaucht, weil er befürchtet, dass Wirsichs Anwesenheit seine Stellung im Hause Tobler untergraben könnte. Dies zeigt sich besonders in Josephs gereiztem Spott, wenn Frau Tobler wohlwollend über Wirsich spricht. Die einzige Möglichkeit für Joseph, der von Eifersucht und Neid auf Wirsich besessen ist, seine Überlegenheit zu behaupten, besteht darin, Wirsichs Verantwortungslosigkeit zu tadeln und damit seine eigene Integrität zu offenbaren⁴⁷⁰, was im folgenden Zitat deutlich zum Ausdruck kommt.

Frau Tobler, die nun wieder gänzlich beruhigt schien, fing plötzlich an, lebhaft den Wirsich zu rühmen, wie dieser leider lasterhafte Mensch in allem Sonstigen so brauchbar, geschickt und anstellig gewesen, wie er sich in jeden kleinen Dienst und in jede Aufgabe sogleich,

⁴⁶⁹ Vgl. Sprenger, Ulrike: *Der Gehülfe (1908) als Moralist*, in: Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler und Peter Stoker (Hg.): *Robert Walsers Ambivalenzen*. Wilhelm Fink 2018, S. 65–84, hier S. 76.

⁴⁷⁰ Vgl. Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien: Wilhelm Braumüller 1980, S. 86.

ohne viel Wesens zu machen, hineingefunden habe und dergleichen mehr, wobei sie Joseph mehrmals spöttisch, wie er es empfinden mußte, anschaute, was ihn beleidigte. Er rief deshalb aus: „Dieser ewige Wirsich. Man möchte bald meinen, er sei ein einzig dastehendes Genie gewesen. Warum befindet er sich denn eigentlich nicht mehr hier, da man doch beständig von seinen geradezu himmlischen Eigenschaften redet? Weil er betrunken gewesen ist? Und glaubt man denn, man habe ein Recht, alles und jedes Gute von der Person eines Angestellten zu verlangen, und einen Menschen wegzujagen, in die offene, schwierige Welt hinaus, nur weil eine seiner Eigenschaften, eine einzige, die übrigen ausgezeichneten verdunkelt hat? [...] Man muss zugeben, dass das kein so gar besonders korrektes Verhalten ist, insbesondere dann nicht, wenn man alle diese köstlichen und königlichen Dinge dem Nachfolger, wahrscheinlich, um ihn zu treffen, auf die Nase bindet, wie Sie, gnädige Frau Tobler, mir, dem Nachfolger Ihres Wirsich.“ (DG 122)

Das Konkurrenzverhalten Josephs gegenüber Wirsich ändert sich jedoch mit dem Scheitern von Toblers Geschäft und dem Rückgang des Vermögens der Familie Tobler. Toblers Bemühung, sich Geld von seiner Mutter zu leihen, um sein Geschäft zu finanzieren, bleibt erfolglos⁴⁷¹, und er gerät in eine Situation, in der er die Villa Abendstern aus Geldmangel aufgeben muss. (vgl. DG 282) Der finanziell in die Enge getriebene Tobler wird Joseph gegenüber immer ärgerlicher. Joseph befindet sich nun in einer doppelten Instabilität: Einerseits ist er unsicher, ob ihm die Integration im Hause Tobler weiterhin gelingen wird, andererseits ist er unsicher, ob er seine Stelle als Gehülfe bei Tobler behalten kann. Interessant ist, dass er sich in dieser schwierigen Situation auf die Suche nach Wirsich macht, den er bisher als Konkurrenten betrachtet hat. Nachdem Joseph von Wirtshaus zu Wirtshaus gezogen ist, trifft er schließlich auf Wirsich, der schmutzig gekleidet und zu arm ist, um für die Wirtshausgebühr zu bezahlen. (vgl. DG 284) Joseph verhält sich, als übernehme er die Rolle des Beschützers seines Vorgängers, indem er Folgendes tut: Joseph bezahlt Wirsichs Wirtshausgebühren und führt ihn hinaus (vgl. ebd.); er und Wirsich machen sich spontan auf den Weg zum Haus Abendstern, „ohne irgendwelche Verabredung getroffen zu haben“ (DG 286), und Joseph sagt zu Frau Tobler, er nehme Wirsich als seinen „besten Freund und Kameraden“ (ebd.) und lasse ihn in dem Turmzimmer schlafen, das Tobler Joseph zur Verfügung gestellt hat, ob „Herr Tobler das nun übel nehmen [werde] oder nicht“. (ebd.) In gewisser Weise ist es merkwürdig, dass Joseph sich mit Wirsich solidarisiert, obwohl es offensichtlich ist, dass Wirsichs Situation nicht viel besser ist als die von Tobler. Natürlich

⁴⁷¹ Vgl. Walser, Robert: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10, S. 282.

bedeutet Josephs Solidaritätsentscheidung mit seinem Vorgänger nicht, dass er selbst bald völlig von Toblers Macht befreit ist. Auf der Suche nach Wirsich hat sich Joseph für einige Zeit von Toblers Bureau entfernt (vgl. DG 285), was ihn beunruhigt, und er kann seine Sorge darüber nicht verbergen. Auch als er mit Wirsich die Villa Abendstern betritt, spürt er dieses Unbehagen. (vgl. DG 286) Joseph bleibt jedoch solidarisch mit Wirsich, auch wenn er diese Angst ertragen muss.

In dem Moment, in dem Toblers Wut ihren Höhepunkt erreicht und damit das Herr-Diener-Verhältnis zwischen Tobler und Joseph zerbrochen ist, wird die Dienersolidarität zwischen Joseph und Wirsich gestärkt und gefestigt. Tobler ist wütend, als er entdeckt, dass Joseph und Wirsich zusammen in seinem Haus übernachteten. Er erteilt Joseph seinen letzten Arbeitsauftrag, aber er als der Arbeitgeber, der schon lange mit der Lohnzahlung im Rückstand ist, hat keinen Grund mehr, seinen Angestellten zur Arbeit zu zwingen.

Der Gehülfe sagte mit einer endgültig verletzenden Ruhe: „Zahlen Sie mir den Rest des versprochenen Lohnes aus.“ Er wußte kaum, was er sagte, er hatte nur das bestimmte Schluß-Bewußtsein. Es wäre ihm unmöglich gewesen, die Feder in die Hand zu nehmen, so stark erzitterte er, deshalb sagte er unwillkürlich dasjenige, was die stärkste Möglichkeit darbot, zu Ende mit all diesen Dingen zu gelangen.

Tobler war denn auch außer aller Fassung. „Machen Sie, dass Sie sofort zum Haus hinauskommen. Fort! Zu meinen Feinden! Ich brauche Sie nicht mehr.“ (DG 291–292)

Ihr Herr-Diener- bzw. Arbeitgeber-Arbeitnehmer-Verhältnis ist offiziell beendet, als Tobler seine jetzigen und ehemaligen Assistenten wutentbrannt als „Feinde“ bezeichnet und sie anschreit, sich nicht mehr blicken zu lassen.⁴⁷² Die Solidarität der Diener untereinander hat das Machtverhältnis, das zwischen ihnen und Tobler noch bestand, aufgelöst. Darüber hinaus kann diese Solidarität auch dazu führen, dass Diener ohne Herrn weiterhin Diener bleiben. Ein Diener ohne Herrn kann grundsätzlich nicht allein existieren, aber auch ohne Herrn können Diener weiterhin als Diener existieren, wenn sie Kollegen haben, die dieselbe Identität teilen und sich gegenseitig anerkennen.

Warum aber beschließt Joseph, seinen Status als Diener nicht nur während seines Aufenthaltes im Haus Toblers, sondern auch nach seinem Aufbruch beizubehalten? Mit dem

⁴⁷² Vgl. Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien: Wilhelm Braumüller 1980, S. 86.

Scheitern von Toblers Geschäft ist Toblers Frau immer abhängiger von Joseph geworden, und die Kinder wünschen sich, dass er Villa Abendstern nie verlässt. Wenn sich Joseph in dieser Situation aktiver in die Angelegenheiten des Hauses einmischen würde, hätte er die Chance, sich perfekt in die Familie Tobler zu integrieren, was er sich bisher so sehr gewünscht hat. Doch Joseph tut dies nicht. In diesem Zusammenhang kann die Schlusszene des Romans, in der die beiden Diener gemeinsam aufbrechen, nachdem sie eine Nacht im Haus von Tobler, der nicht mehr ihr Herr ist, zusammen verbracht haben, als die Vollendung des Dienerbündnisses gelesen werden. Die Diener, die dieses Bündnis gebildet haben, versuchen weder, Macht zu erlangen, indem sie ihre Beziehung zu ihrem entmachteten Herrn umkehren, noch völlig außerhalb der herrschenden Machtverhältnisse zu bleiben. Stattdessen demonstrieren sie ihrem ehemaligen Herrn durch ihr Bündnis ihre unerschütterliche Identität als Diener und brechen dann in einen Raum auf, in dem sie außerhalb des Einflusses ihres ehemaligen Herrn sein werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich ihr Dienerbündnis als eine Solidarität derer beschreiben, die in einer Position existieren, in der sie jederzeit beherrscht werden können. Auch ist es eine Solidarität derer, die sich als Subjekte reflektieren, um sich nicht vollständig einem Herrschaftsverhältnis zu unterwerfen. Ihre nichtbegriffliche Positionierung als Diener lässt sich nicht mit traditionellen dichotomen Machtverhältnissen von Herr und Knecht erklären. Daraus ergibt sich wiederum ein Reflexionspunkt über die traditionellen Machtverhältnisse.

Joseph und Wirsich durchlaufen gemeinsam den Prozess, Diener zu bleiben, und werden schließlich am Ende des Romans von ihrer Umwelt als solche anerkannt. Dies wird durch die Erzählung am Ende des Romans bestätigt, wo Frau Tobler und ihre Kinder sich von den Dienern verabschieden, als diese die Villa Abendstern verlassen. Im Gegensatz zu Tobler, der sie zunächst als ‚Gehülfen‘ einstellt und sich über ihre Dienersolidarität empört, behandeln Frau Tobler und die Kinder sie im Roman weiterhin als Diener. Die Diener-Identität des Protagonisten wird festgelegt, indem die Diener, die sich entschieden haben, bis zum Ende des Romans Diener zu bleiben, ihren Arbeitsplatz verlassen und diejenigen, die sie wie Diener behandelt haben, sich von ihnen verabschieden.

Sie bot ihm die Hand und wandte sich dann zu ihren Kindern, als sei gar nichts weiter geschehen. Er nahm seinen Handkoffer vom Boden auf und ging. Und dann verließen die beiden, Marti und Wirsich, den Abendstern. Unten auf der Landstraße angekommen,

machte Joseph halt, zog einen Toblerschen Stumpfen aus der Tasche, zündete sich denselben an und drehte sich noch einmal nach dem Haus um. Er grüßte es in Gedanken, dann gingen sie weiter. (DG 294)

7.2.3 Verwirklichung der Lehrinhalte der Dienerausbildung – ein Diener zu sein, der seinem Herrn dient: Jakob von Gunten

Der Institutsvorsteher Herr Benjamenta bietet allen Schülern außer Jakob eine Stelle als Diener an, und Jakob ärgert sich darüber. (vgl. JvG 160) Es könnte jedoch angenommen werden, dass Herr Benjamenta auch Jakob eine Position angeboten hat. Am Ende des Romans akzeptiert Jakob tatsächlich eine ähnliche Stelle als Diener von Herrn Benjamenta. Nach dem Tod von Fräulein Benjamenta und dem Weggang der anderen Schüler sind nur noch Herr Benjamenta und Jakob im Institut. Herr Benjamenta sagt zu Jakob: „Übrigens weiß ich es ja, Jakob, daß wir zusammen leben werden. Es ist entschieden. Wozu dich noch fragen?“ (ebd.), und schlägt Jakob vor, gemeinsam zu gehen. Jakob geht nicht sofort auf den Vorschlag ein. Stattdessen lässt Jakob den Vorsteher mit seiner Nervosität und Aufregung allein und lässt ihn die ganze Nacht auf Jakobs Antwort warten. Dann fühlte sich Jakob ziemlich glücklich. (vgl. JvG 161) In der vorherigen Analyse wurde betont, dass Jakob die Autorität von Herrn Benjamenta bestätigte und anerkannte, indem er darauf wartete, dass der Direktor sein Büro betrat, bevor er es selbst betrat. Nun scheint sich das Machtverhältnis zwischen Jakob und dem Vorsteher allmählich zu verändern.

Nach dem Gespräch mit dem Vorsteher hat Jakob einen kurzen Traum. Dieser Traum veranschaulicht, wie sich Jakob die Situation vorstellt und vorwegzunehmen versucht, wenn er mit Herrn Benjamenta geht. Im Traum sind Jakob und Herr Benjamenta bereits unterwegs. Sie befinden sich „auf einer Bergmatte“ (JvG 161), die „ganz dunkelsamtgrün“ (ebd.) ist und die Jakob als „mitten in der Wüste“ (JvG 162) oder als „Indien“ (JvG 163) erkennt, das von „Wüstenbewohnern“ (JvG 162) bewohnt ist. Sie machen zusammen „in Indien Revolution“ (JvG 163), und Herr Benjamenta wird von den Indern „zum Fürsten erhoben.“ (ebd.). Inmitten dieses Abenteuers empfindet Jakob: „Es war so köstlich zu leben, das fühlte ich in allen Gliedern.“ (ebd.) Hier ist zu beachten, dass Jakob und Herr Benjamenta den Ort,

an dem sie das Abenteuer erleben, als einen neuen Raum fernab der europäischen Zivilisation betrachten, was sich aus den Begriffen „Inder“ und „Araber“ ableiten lässt.⁴⁷³

Es sah so aus, als wenn wir beide dem, was man europäische Kultur nennt, für immer, oder wenigstens für sehr, sehr lange Zeit entschwunden gewesen seien. (JvG 162–163)

„Der Kultur entrücken, Jakob. Weißt du, das ist famos“, sagte von Zeit zu Zeit der Vorsteher, der wie ein Araber aussah. (JvG 163)

In den frühen 1900er Jahren, als Walser seine Trilogie schrieb, wurde der Orient in Europa auf unterschiedliche Weise dargestellt, unter anderem als Gegenentwurf zur europäischen Welt des späten 18. Jahrhunderts, in der eine „Europamüdigkeit“⁴⁷⁴ vorherrschte. Dies ist eine Denkperspektive, die sich aus dem Prozess der Mystifizierung des Orients ergibt, der als ein noch nicht besuchter, unzivilisierter, irrationaler und natürlicher Ort imaginiert⁴⁷⁵ sowie dem abendländischen Logozentrismus und Rationalismus gegenübergestellt wird. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Reto Sorg in Walser einen „frühe[n] Europa-Skeptiker“⁴⁷⁶ sieht. Sorg zufolge hatte Walser „in den neunzehnhundertzwanziger Jahren, als die paneuropäische Bewegung erstmals hohe Wellen warf, in seinen Feuilletons beklagt, dass sich nun wohl endgültig alles ‚in die Halle des Europäertums‘ hinauf schwinge, und gespottet, da und dort würde es so sehr ‚europäel[n]‘,

⁴⁷³ Hiebel, Hans H.: *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 257.

⁴⁷⁴ Grimm, Gunter E./Tellbach, Michael/ Vogt, Emely: *Orientalismus in der Literatur des fin de siècle*, 2002, S. 9–10, verfügbar unter: https://duepublico2.uni-due.de/receive/duepublico_mods_00005381

⁴⁷⁵ Ebd., S. 4.

⁴⁷⁶ Sorg, Reto: *Abschied von Europa? ‚Kulturentrückung‘ bei Robert Walser*, in: Stefan Bodo Würffel und Reto Sorg (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. Brill Fink 2010, S. 161–178, hier S. 162. „Ein früher Europa-Skeptiker war auch Robert Walser, der für jede Art von mythologischer Überhöhung ein untrügliches Gespür besaß. Er hatte in den neunzehnhundertzwanziger Jahren, als die paneuropäische Bewegung erstmals hohe Wellen warf, in seinen Feuilletons beklagt, dass sich nun wohl endgültig alles ‚in die Halle des ‚Europäertums‘ hinauf schwinge, und gespottet, da und dort würde es so sehr ‚europäel[n]‘, dass selbst die Spatzen ‚unverkennbar europäisch‘ pfeifen. Die ironische Distanznahme, die Walser damit zum Ausdruck bringt, bildet für den Europa-Abgesang eines Paul Nizon, der Walser nicht nur in dieser Hinsicht verpflichtet ist, den kultur-historischen Ausgangspunkt. Im Folgenden geht es indes nicht um Robert Walsers unmittelbare Kritik an der zeitgenössischen Europa-Mode, wie er sie in der Kurzprosa übt, sondern um deren literarische Entfaltung in Romanform. Bislang wurde Walsers dritter Roman Jakob von Gunten von 1909 vor allem als Anti-Bildungsroman, Parabel auf die Dialektik der Macht oder ‚präkafkaeske‘ Rätsel-Erzählung gelesen. Die folgenden Ausführungen hingegen rücken ihn stärker in den Kontext der kulturkritischen Ansätze. Zum Bedeutungsspektrum des Europabegriffs vgl. Olshausen: *Europe – Mythos, Geographie und Politik*.“

dass selbst die Spatzen ‚unverkennbar europäisch‘ pfeifen.“⁴⁷⁷ Betrachtet man das obige Zitat vor diesem historischen Hintergrund, kann man erkennen, wie Walser den Orient in seinem Roman darstellt. In Jakobs Traum verlassen Jakob und Herr Benjamenta das Institut, das das Bildungssystem der westlichen Rationalität symbolisiert. Wie im vorangegangenen Teil analysiert, handelt es sich um einen Raum der Zivilisation, in dem die Geschichte als Manifestation der menschlichen Vernunft die Natur beherrscht, was durch eine Aussage Jakobs bestätigt wird: „Eins ist wahr, die Natur fehlt hier.“ (JvG 21) Nach dem Verlassen des Instituts gelangen Jakob und Herr Benjamenta in eine orientalische Welt, wo die Natur im Überfluss vorhanden ist und die Zivilisation noch nicht entstanden ist. Im Gegensatz zur westlichen Welt, in der ein dichotomes Denken vorherrscht, wird hier ein prähistorischer Raum beschrieben, in dem Natur und Vernunft noch nicht getrennt sind. Bemerkenswert hierbei ist, dass auch in dem unzivilisierten Raum, den Jakob in seinem Traum erlebt, das Herrschaftsverhältnis, das ein Produkt der Zivilisation ist, in seiner Beziehung zu Herrn Benjamenta weiterhin aufrechterhalten bleibt. Die Trennung von Subjekt und Objekt, die ein Ergebnis der Naturbeherrschung ist, führt zu einem Herrschaftsverhältnis, da das Subjekt das Objekt dominieren und sich mit ihm identifizieren will. Aber selbst in der Wüste des Orients, einem unzivilisierten Raum, der die Welt vor der Naturbeherrschung repräsentiert, stehen Jakob und der Herr Benjamenta noch in einem Verhältnis von Herr und Diener zueinander. An dieser Stelle ist zu beachten, dass Jakob in dieser Traumsituation seine Klassenposition eher in ein feudales Verhältnis zurückführt als in die derzeitige Beziehung zwischen Herr und Diener.

„Also bist du nun doch mitgekommen. Ich wußte es ja“, sagte Herr Benjamenta, den die Indier zum Fürsten erhoben hatten. Wie toll! So grauenhaft überspannt es ist: Tatsache war, dass wir in Indien Revolution machten. Und scheinbar glückte uns der Streich. Es war so köstlich zu leben, das fühlte ich in allen Gliedern. Das Leben prangte vor unsern weitausschauenden Blicken wie ein Baum mit Zweigen und Ästen. Und wie stunden wir fest. Und durch Gefahren und Erkenntnisse wateten wir wie in eiskaltem, aber unserer Hitze wohltuendem Flußwasser. Ich war immer der Knappe, und der Vorsteher war der Ritter. „Schon gut“, dachte ich mit einmal. Und wie ich das dachte, erwachte ich und schaute mich im Wohnzimmer um. Herr Benjamenta war ebenfalls eingeschlafen. Ich weckte ihn, indem ich ihm sagte: „Wie können Sie einschlafen, Herr Vorsteher. Doch erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen, dass ich mich entschlossen habe, mit Ihnen zu gehen, wohin Sie wollen.“ – Wir gaben einander die Hand, und das bedeutete viel. (JvG 163–164)

⁴⁷⁷ Ebd.

Der Orient, nämlich Indien und Arabien, ist aus Jakobs Sicht eine Welt vor der Idee der Naturbeherrschung, also vor der Trennung von Subjekt und Objekt, und müsste daher logischerweise ein von Herrschaftsverhältnissen freier Raum sein. Wie die obigen Zitate jedoch zeigen, wiederholt sich die herrschende Ideologie sowohl im Orient als auch in der zivilisierten Welt Europas. Das heißt, Jakob nimmt im Unbewussten seines Traumes wahr, dass das zwischen ihm und seinem Vorsteher etablierte Herrschaftsverhältnis unabhängig von Zeit und Raum fortbestehen wird. Jakobs Strategie, auf die Identitätslogik zu reagieren, die durch diese Herrschaftsbeziehung geschaffen wird, besteht darin, eine deutlich feudalere und konservativere Herrschaftsbeziehung als die gegenwärtige zu etablieren, wobei er sich selbst als Knappe und den Vorsteher als Ritter bezeichnet. Indem Jakob sich somit als den ewig und unwiderrufflich Untergebenen etabliert, eliminiert er von vornherein seinen Wunsch, sich mit dem Objekt zu identifizieren, wodurch die dialektische Umkehrung der Herrschaft überhaupt unmöglich wird. Wie bereits ausgeführt, befindet sich Herr Benjamenta nach dem Niedergang der Schule und dem Tod seiner Schwester in einem Zustand geistigen und körperlichen Verfalls und ist geistig von Jakob, dem letzten verbliebenen Zögling, abhängig. In dieser Situation spürt Jakob, dass sich das Verhältnis zwischen ihm als Subjekt und Herrn Benjamenta als Objekt umkehren könnte, wie es in der traditionellen Herr-Knecht-Beziehung der Fall ist, und seine Sorgen und Ängste werden paradoxerweise von seinem Unterbewusstsein in Form eines Traums repräsentiert. Dies zeigt, dass der Herrschaftswille des Subjekts, also der Wunsch nach Identifikation mit dem Objekt, der auch nach dem Verlassen eines Ortes und selbst nach dem Wechsel der Zivilisation bestehen bleibt, nur von diesen unumkehrbar unterworfenen Wesen bekämpft und reflektiert werden kann. In diesem Zusammenhang kann man feststellen, dass Jakobs Traum eine unbewusste Manifestation seiner selbstreflexiven Entscheidung und Entschlossenheit ist, auf den Wunsch des Subjekts nach Identifikation zu reagieren, indem er die Umkehrung des Herrschaftsverhältnisses nicht zulässt.

Nach dem Erwachen aus dem Traum befinden sich Jakob und Benjamin in der Realität wie zuvor in einem Herr-Diener-Verhältnis. Er bereitet sich dann darauf vor, als Diener mit seinem Herrn, dem Vorsteher Herr Benjamenta, in die Wüste zu ziehen. Jakob äußert seine Erwartungen an das Leben in der Wüste und fragt sich, ob er dort auch „atmen, sein, [...] schlafen und träumen“ könne. Insbesondere „schlafen und träumen“ kann hier als

Bekräftigung und Wiederholung der bereits im Traum erlebten Perspektive der Fortsetzung des Herrschaftsverhältnisses gesehen werden. Mit diesen Erwartungen und Fragen im Hinterkopf verlässt Jakob schließlich das Institut Benjamenta, um ein Diener zu werden, was sein Ziel war, als er in die Schule kam. Damit endet der Roman.

Aber weg jetzt mit der Feder. Weg jetzt mit dem Gedankenleben.⁴⁷⁸ Ich gehe mit Herrn Benjamenta in die Wüste. Will doch sehen, ob es sich in der Wildnis nicht auch leben, atmen, sein, aufrichtig Gutes wollen und tun und nachts schlafen und träumen läßt. Ach was. Jetzt will ich an gar nichts mehr denken. Auch an Gott nicht? Nein! Gott wird mit mir sein. Was brauche ich da an ihn zu denken? Gott geht mit den Gedankenlosen. Nun denn adieu, Institut Benjamenta. (JvG 164)

Anhand der bisherigen Analyse lässt sich das Motiv des „Aufbruchs des Protagonisten mit Anderen“ in Walsers Trilogie wie folgt rekapitulieren. Die drei Hauptfiguren in Walsers Trilogie, Simon, Joseph und Jakob, befinden sich alle in unterschiedlichen Situationen und dies aus unterschiedlichen Gründen, aber eines haben sie gemeinsam: Sie behalten ihre Identität als Diener bis zur Schlusszene des Romans bei. Und indem sie den Raum, in dem sie sich befinden, mit jemandem verlassen, der ihre Identität als Diener festigt, blockieren sie die Möglichkeit zukünftiger Veränderungen ihrer Identität als Diener. Dies kann als Versuch der Protagonisten gedeutet werden, sich aus der dialektischen Umkehrung des Herr-Knecht-Verhältnisses zu befreien, indem sie bis zum Schluss an ihrer Rolle der ‚subjektiven und freiwilligen Unterordnung und Unterwerfung‘ als Diener festhalten. In diesem Sinne können die Schlusszenen der Romane, in denen die Protagonisten beschließen, Diener zu werden, die mit jemandem fortgehen, als ein Zeichen des Strebens des Subjekts nach dem Vorrang des Objekts betrachtet werden. Dass Walsers Protagonisten jeweils am Ende des Romans als

⁴⁷⁸ Die Gedankenlosigkeit (im Sinne eines Nichtdenkens) ist ein wichtiges Motiv nicht nur für *Jakob von Gunten*, sondern auch für Walsers Trilogie und für Walsers gesamte Literatur. Im Zusammenhang mit dem obigen Zitat gibt es eine Reihe von Studien, die die Wüste als Reiseziel Jakobs und Benjamentas auf ihre Assoziation mit Gedankenlosigkeit hin untersuchen. Vor dem Hintergrund der Kritik am abendländischen Logozentrismus und Rationalismus passt eine solche Diskussion zum Forschungsgegenstand dieser Studie, eine ausführliche Diskussion würde jedoch den Rahmen dieser Studie sprengen, die sich mehr auf die Analyse von Machtverhältnissen konzentriert. Einige Studien zu Wüste und Gedankenlosigkeit in *Jakob von Gunten* sind: Cardinal, Agnes: *Widerspruch und kulturelle Paradoxien in Walsers Werk*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser. Suhrkamp 1991*, S. 84; Hamm, Peter: *Sieger im Scheitern. Fernando Pessoa und Robert Walser; zwei entfernte Verwandte*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser. Suhrkamp 1991*, S. 368–369; Jakob, Christoph: *Robert Walsers Hermeneutik des Lebens*. Aachen: Shaker Verlag 1998, S. 116.

negative Subjekte, als selbstgewählte Diener erscheinen, bietet ferner die Möglichkeit einer ästhetischen Kritik, die die Reproduktion von Subjekt-Objekt-Machtverhältnissen in der Dialektik von Herr und Knecht als inhärente Kritik und im Sinne einer bestimmten Negation reflektieren kann.

Im Anschluss an die obige analytische Auseinandersetzung ist weiter zu untersuchen, dass Walsers Protagonisten als Subjekte, die bis zum Ende der Romane Diener bleiben und damit dem Geist des Vorrangs des Objekts folgen, mit dem Versuch verbunden sind, das Objektorientierte, Dinghafte zu überwinden, indem sie sich ihm widersetzen. Die Entscheidung von Walsers Protagonisten, Diener zu bleiben, bedeutet, dass sie ihre nichtidentische Subjektivität selbst erkennen und akzeptieren, was im nächsten Abschnitt anhand der Prämissen von Adornos Lebensbegriff analysiert wird.

8. Die nichtidentische, souveräne Subjektivität von Walsers Protagonisten

Anknüpfend an die bisher diskutierten negativen und reflexiven Anstrengungen der Protagonisten als Subjekte in Walsers Berliner Trilogie soll in diesem Kapitel untersucht werden, wie sie ihre nichtidentische Subjektivität wahrnehmen und akzeptieren. Es wird hier davon ausgegangen, dass es sich bei Walsers Protagonisten um souveräne Subjekte handelt, die ihre nichtidentische Subjektivität im Rahmen einer traditionellen Subjekt-Objekt-Beziehung aufrechterhalten. Diese Subjektivität soll im Folgenden auf zweierlei Weise analysiert werden. Zunächst bleiben Walsers Protagonisten durch ihre Anpassung an das Dingliche als unsterbliche, ‚untötbare‘ Existenz bestehen. Dies wird im Hinblick auf ihre Haltung, den Tod zu leben, analysiert.(8.1) Zweitens eröffnen Walsers Protagonisten ein Potential menschlicher Totalität, das durch die Selbstausschöpfung des Subjekts, das sich an dem Vorrang des Objekts orientiert, ermöglicht wird. Dies soll dadurch verdeutlicht werden, dass die Protagonisten auf die Selbstausschöpfung des Subjekts zusteuern, die durch die Null repräsentiert wird.(8.2)

8.1 Die nichtidentische Subjektivität, die ihren eigenen Tod überlebt

Walsers Figuren unternehmen durch die Selbstreflexion des Subjekts den Versuch, als kleine Wesen zu existieren. Sie schaffen Möglichkeiten, traditionelle Herrschaftsverhältnisse zu überdenken, indem sie sich in eine Position begeben, in der sie selbst nicht unter die bestehenden dichotomen Konzepte subsumiert werden. Dies wurde in den vorangegangenen Abschnitten anhand der passiven Einstellung der Protagonisten und ihrer Identität als Diener analysiert. Das Ergebnis dieser Analyse wurde zusammenfassend als ästhetisches Verhalten dargestellt, das den Wunsch des Subjekts nach Identifikation zu reflektieren versucht, indem es auf den Vorrang des Objekts abzielt. In diesem Abschnitt wird die selbstreflexive Haltung zum Vorrang des Objekts von Walsers Protagonisten auf der Grundlage der vorangegangenen Analyse aus folgenden Perspektiven rekonstruiert: Im Streben nach Selbsterhaltung nehmen die drei Protagonisten, wie bereits in der vorangegangenen Analyse der Dienerfiguren angedeutet, ihre eigene freiwillige Unterwerfung und Instrumentalisierung in Kauf. Dies kann

als eine souveräne⁴⁷⁹ Verhaltensweise der Figuren gelesen werden, die sich selbst verdinglichen wollen. Durch diese Selbstverdinglichung versuchen sie, den Vorrang des Objekts zu erlangen und damit ihr eigenes Überleben zu sichern. Auf diesem Weg zum Vorrang des Objekts verwandeln sie ihr Leben in ein Experimentierfeld ästhetischer Kritik.

Die Bedeutung dieser souveränen Entscheidung der Protagonisten für den Umschlag, die Umkehr des Lebens zur Verdinglichung wird deutlicher, wenn man sie im Kontext des Todesmotivs interpretiert. Die Selbsterhaltung, die Walsers Protagonisten durch die Verdinglichung ihres Lebens erreichen, scheint auf den ersten Blick auf ein bloßes Weiter- und Fortleben abzielen. Eine solche oberflächliche und vereinfachende Schlussfolgerung birgt jedoch die Gefahr, die vielfältigen Schichten nichtidentischer Züge in den Charakteren seiner Protagonisten pauschal zu interpretieren. In diesem Abschnitt wird die Haltung der Protagonisten, die ihr Leben verdinglichen wollen, unter dem Gesichtspunkt betrachtet, dass sie Wesen sind, die im Tode leben – d.h. Wesen, die sich als Tote am Leben erhalten. Von besonderem Interesse für diese Arbeit ist, dass die Selbstverdinglichung ihres Lebens nicht bloß eine literarische Reproduktion und Reflexion der Situation der menschlichen Verdinglichung ist. Ihre Selbstverdinglichung sollte unter den folgenden Gesichtspunkten sorgfältig neu gelesen werden. Einerseits sind Walsers Protagonisten durch äußere Faktoren gezwungen, ihr Leben selbst zu verdinglichen, wie es zuvor im Sinne von Passivität und freiwilliger Dieneridentität analysiert wurde; andererseits fordern sie durch die Verdinglichung ihres Lebens eine „Grenzwegnahme und Versöhnung des Organischen und Unorganischen oder der Aufhebung des Todes“⁴⁸⁰, d.h. die Versöhnung zwischen Verdinglichten und Lebendigen, und bieten damit die Bedingung der Möglichkeit für ein Umdenken in der Verdinglichung. Mithin demonstrieren Walsers Protagonisten die nichtidentischen Möglichkeiten zur Verdinglichung durch die bestimmte Negation und die immanente Kritik, die sie mit ihrem eigenen Körper und ihrem eigenen Leben betreiben. Die Auseinandersetzung mit dem Leben und den Dingen, also mit dem Lebendigen und dem

⁴⁷⁹ Hinz erklärt, dass Walsers Figuren ein „Gedankenexperiment zur Souveränität“ (Hinz 157) unternehmen und damit „Vertreter einer spezifisch modernen Souveränität“ sind, „die sich ausschließlich im Raum poetischer Imagination ausdrückt.“ (Hinz 154) Die folgende Diskussion über die allgemeine Souveränität von Walsers Figuren ist von seiner Perspektive beeinflusst. Vgl. Hinz, Klaus-Michael: *Robert Walsers Souveränität*, in: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmerman (Hg.): *„Immer dicht vor dem Sturze...“*. Zum Werk Robert Walsers. Athenäum 1987, S. 153–174.

⁴⁸⁰ Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: *Briefe und Briefwechsel*, in: Henri Lonitz (Hg.): *Theodor W. Adorno/ Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, Bd. 1. Suhrkamp 2020 S. 93.

Verdinglichten lässt sich hier in einem weiteren Zusammenhang auf die Diskussion um die Trennung von Subjekt und Objekt und den Geist des Vorrangs des Objekts im Sinne Adornos zurückführen. Dies wiederum lässt sich weiter zurückführen auf die Trennung von Natur und Geschichte, die dem Denken Adornos zugrunde liegt, und auf die Diskussion der Naturgeschichte, die er als Reflexion dieser Trennung vorgelegt hat. Ausgehend von dieser Prämisse und im Kontext der Betrachtung der Naturgeschichte in Teil I und der Erörterung des Vorrangs des Objekts in der ersten Hälfte von Teil II ist es das Ziel dieses Abschnitts, das in Walsers Trilogie verstreute Potenzial des Willens zur Selbstverdinglichung zu analysieren.

Zur Erreichung dieses Ziels wird zunächst Adornos Ansatz des verdinglichten verkehrten Lebens anhand seiner Kommentare zu Kafka kurz skizziert. Anschließend werden die verdinglichten Umschläge des Lebens von Walsers Figuren in Bezug auf den Tod analysiert. Am Ende dieses Abschnitts werden basierend auf dieser Analyse die Charakteristika von Walsers Protagonisten als Wesen, die im Tode leben, also Wesen, die ihr Leben erhalten, indem sie lebende Tote bleiben, im Zusammenhang mit Adornos Begriff des „dinghaft verkehrte[n] Leben[s]“⁴⁸¹ veranschaulicht.

In Adornos Schriften ist das lebensphilosophische Motiv nicht so prominent, dass man es als eines seiner zentralen Themen bezeichnen könnte; jedoch ist es als eine zugrunde liegende Theorie in seiner gesamten Philosophie präsent und taucht indirekt auf. Dazu schreibt Eva Geulen: „Ontologische wie lebensphilosophische Motive wird man bei Adorno zunächst nicht vermuten. Aber es gibt in seinem Werk immerhin eine nicht nur oder nicht ausschließlich zeitliche Kategorie, die ihrerseits Fragen der Möglichkeit, der Wirklichkeit und dessen, was nicht mehr möglich ist, betrifft.“⁴⁸² Darüber hinaus extrahiert sie das Motiv des Lebens, das in Adornos negativer Philosophie implizit enthalten ist, basierend auf der Tatsache, dass Adorno sich sein ganzes Leben lang mit der Ontologie beschäftigt und dabei versucht hat, das Problem der Versöhnung des Lebens durch die Naturgeschichte zu erklären.⁴⁸³ Im Folgenden wird unter Rückgriff auf ihre Betrachtung eine Annäherung an Adornos Begriff des Lebens vorgenommen. Insbesondere soll hier Adornos Auseinandersetzung mit dem verdinglichten, dinghaften Leben in seiner Analyse von

⁴⁸¹ Ebd., S. 93.

⁴⁸² Geulen, Eva: *Wirklichkeiten, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten: Zum Problem der Lebensform bei Giorgio Agamben und Theodor W. Adorno*, in: MLN, Volume 125, Number 3, 2010 (German Issue), S. 642–660, hier S. 653.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 654–655.

„Odradek“ aus Kafkas⁴⁸⁴ *Die Sorge des Hausvaters*⁴⁸⁵ in seinem Briefwechsel mit Benjamin im Mittelpunkt stehen.

Wie der Erzähler in Kafkas *Die Sorge des Hausvaters* erklärt, ist der Odradek ein „Wesen“, dessen Namensherkunft, Form und Wohnsitz ungewiss sind. Über das Wort „Odradek“ wird gemutmaßt, es stamme „aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst“.⁴⁸⁶ Sein Aussehen bleibt ein Rätsel. Odradek „sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspeule“, „tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen“⁴⁸⁷ zu sein, aber „jetzt sei es nur zerbrochen“.⁴⁸⁸ Und weiter: „Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres lässt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.“⁴⁸⁹ Im Gegensatz zu dieser Beweglichkeit hat Odradek aber auch eine statische Qualität, „wie das Holz“⁴⁹⁰ zu sein. Auch der Wohnort von Odradek ist unklar. Als der Erzähler Odradek fragt: „Und wo wohnst du denn?“⁴⁹¹,

⁴⁸⁴ Ziel dieses Abschnitts ist es, sich auf Adornos Kritik an Odradek im Briefwechsel zwischen Benjamin und Adorno zu konzentrieren und damit Walsers Charakterisierung des Lebens aus Adornos Sicht der Lebensphilosophie abzuleiten. Aus diesem Grund wird nicht näher darauf eingegangen, es sei aber darauf hingewiesen, dass Benjamin Kafka in seinen Werken auch mehrfach im Zusammenhang mit Walser erwähnte. Denn Walsers literarisches Werk spielt für Benjamins Verständnis von Kafkas Werk eine wichtige Rolle. Benjamins erste Lektüre von Walser war *Der Gehülfe*, und er erwähnt Walser später in seinem Essay *Franz Kafka* (1934). „Diese Gehilfen gehören einem Gestaltenkreis an, der das ganz Werk Kafkas durchzieht. Von ihrer Sippe ist so gut der Bauernfänger, der in der ‚Betrachtung‘ entlarvt wird, wie der Student, der nachts auf dem Balkon als Nachbar Karl Roßmanns zum Vorschein kommt, wie auch die Narren, die in jener Stadt im Süden wohnen und nicht müde werden. Das Zwielflicht über ihrem Dasein erinnert an die schwankende Beleuchtung, in der die kleinen Stücke Robert Walsers – Verfasser des Romans ‚Der Gehülfe‘, den Kafka sehr geliebt hat – ihre Figuren erscheinen lassen.“ (Benjamin, Walter: *Franz Kafka*, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. II-2, Suhrkamp 1999, S. 414.) Außer dem Zusammenhang mit Kafka schrieb Benjamin auch einen Aufsatz über Walser. Laut der Morgenzeitung der Frankfurter Nachrichten vom 20. August 1929 las Benjamin an diesem Tag um 21:15 Uhr in einer Radiosendung das Werk von Robert Walser. Dieser Radiolesung folgte ein vierseitiger Aufsatz Benjamins über Robert Walser in der Zeitschrift „Das Tagebuch“ vom 28. September 1929. Vgl. Echte, Bernhard (Hg.): *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*. Suhrkamp 2008, S. 417.

⁴⁸⁵ Kafka, Franz: *Die Sorge des Hausvaters*, in: *Drucke zu Lebzeiten*. 2 Bde. S. Fischer 1994, S. 282–284.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 282.

⁴⁸⁷ Ebd. Ein Vergleich zwischen Odradeks „Zwirn“ bei Kafka und den „Knäueln“ der Protagonisten in Walsers Trilogie findet sich unter: Pelletier, Nicole: „Walsereien“ in Prag. *Zu einigen Gemeinsamkeiten zwischen Robert Walser und Franz Kafka*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 281.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 283.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Ebd.

antwortet dieser: „Unbestimmter Wohnsitz.“⁴⁹² Der Erzähler der Prosa schaut Odradek an und fragt sich: „Kann er denn sterben?“⁴⁹³ Adorno definiert Odradek als die „nutzlos überlebende Ware“⁴⁹⁴ und erklärt Odradeks verdinglichtes Leben folgendermaßen:

Gewiß ist Odradek als Rückseite der Dingwelt Zeichen der Entstelltheit – als solches aber eben ein Motiv des Transzendierens, nämlich der Grenzwegnahme und Versöhnung des Organischen und Unorganischen oder der Aufhebung des Todes: Odradek „überlebt“. Anders gesagt, bloß dem dinghaft verkehrten Leben ist das Entrinnen aus dem Naturzusammenhang versprochen.⁴⁹⁵

Bei einer gemeinsamen Betrachtung der vorangehenden Zitate wird deutlich, dass Odradek ein „Zeichen der Entstelltheit“⁴⁹⁶ ist, das „zerbrochen“ erscheint, aber sich durch seine ambivalente Existenz nicht „zerrieben“ hat. Angesichts dessen erscheint Odradek wie ein Mischwesen „zwischen belebten Wesen und unbelebten Objekten“⁴⁹⁷ bzw. als ein Wesen, das „sich offenbar auf dem schmalen Grat zwischen Mensch und Tier bewegt“.⁴⁹⁸ In dieser Zwitterstellung, die von konventionellen Lebensvorstellungen nicht erfasst wird, bleibt der Odradek auf diese Weise ein unsterbliches Wesen, setzt damit seinen eigenen Tod aus und „überlebt“⁴⁹⁹ schließlich. Aus dieser Charakterisierung Odradeks liest Adorno zusammenfassend folgendes heraus: Odradek stellt die Möglichkeit einer Überwindung der Verdinglichung in Aussicht, indem er die „Grenzwegnahme und Versöhnung des Organischen und Unorganischen oder der Aufhebung des Todes“⁵⁰⁰, also die Versöhnung von Verdinglichtem und Lebendigem fordert.

In dieser Interpretationen wird zunächst davon ausgegangen, dass die von Adorno analysierte „Aufhebung des Todes“ und das ‚Überleben‘ Odradeks Ähnlichkeiten und Kontraste zu Walsers Protagonisten, den ‚Wesen, die im Tode leben, also Wesen, die das

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Ebd., S. 284.

⁴⁹⁴ Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: *Briefe und Briefwechsel*, in: Henri Lonitz (Hg.): *Theodor W. Adorno/ Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, Bd. 1. Suhrkamp 2020 S. 143. „An dieser Stelle scheint mir der entscheidende Erkenntnischarakter Kafkas, insbesondere des Odradek als der nutzlos überlebenden Ware zu liegen.“

⁴⁹⁵ Ebd., S. 93.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Oschmann, Dirk: *2.4 Philosophie*, in: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler 2010, S. 61.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: *Briefe und Briefwechsel*, in: Henri Lonitz (Hg.): *Theodor W. Adorno/ Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, Bd. 1. Suhrkamp 2020 S. 93.

⁵⁰⁰ Ebd.

Leben dadurch erhalten, dass sie als lebende Tote bleiben', aufweisen. Im Folgenden sollen die Möglichkeiten, die das verdinglichte verkehrte Leben von Walsers Protagonisten bietet, aus der Blickrichtung von Adornos Interpretation von Kafkas Odradek erörtert werden. Ausgehend von den dabei entdeckten Ähnlichkeiten und Kontrasten zwischen Odradek und Walsers Protagonisten wird dann beleuchtet, welche Einzigartigkeit die Identitäten von Walsers Charakteristika haben, die in ihrem Tod überleben. Es wird in diesem Abschnitt argumentiert, dass beiden gemeinsam ist, dass sie in ihrem Tod überleben und fortleben, dass aber der Zweck und die Orientierung ihres Überlebens des Todes auf subtile Weise unterschiedlich sind. Dies liegt daran, dass sie jeweils unterschiedliche Intentionen und Hintergründe für die Verdinglichung durch das unsterbliche Leben haben. Unter den Romanprotagonisten von Walsers Zeitgenossen gibt es Figuren, die sich selbst in ähnlicher Weise als Überlebensstrategie verdinglichen wie Walsers Protagonisten und auf die auch kurz eingegangen wird. Diese Vergleiche sollen die Zeitgenossenschaft der einzigartigen Souveränität von Walsers Figuren weiter beleuchten. Abschließend soll gezeigt werden, inwiefern die in den obigen Analysen herausgearbeitete Identität von Walsers Figuren als verdinglichtes verkehrtes Leben Implikationen für die Möglichkeit einer Versöhnung der dichotomen Trennung von Natur und Geschichte sowie Subjekt und Objekt hat.

8.1.1 Das Umschlag des Lebens zur Verdinglichung: Odradek

Zunächst werden die Ähnlichkeiten zwischen Odradek und den Figuren Walsers erörtert. Erstens befinden sich Odradek wie auch Walsers Protagonisten in einem Zustand der Uneindeutigkeit, Unbestimmtheit und Ambiguität. Wie bereits erwähnt, sind Odradeks Etymologie, Form, Verwendung, Aussehen und Wohnort undefinierbar. Ähnlich wie diese Charakteristika Odradeks weisen auch die drei Hauptfiguren in Walsers Trilogie nicht nur uneindeutige Formen sozialer, beruflicher und klassenspezifischer Identität auf, sondern auch eine Wurzel- und Heimatlosigkeit. Joseph, Simon und Jakob befinden sich in prekären Arbeitsverhältnissen und besitzen eine unbestimmte und unklare berufliche Identität, da sie Aufgaben übernehmen, die über ihre ursprünglich vertraglich vereinbarten Tätigkeiten oder Aufträge hinausgehen, oder ständig den Arbeitsplatz wechseln. Wie bereits analysiert, nimmt Joseph in *Der Gehülfe* die Rolle eines Dieners ein, obwohl er als Gehülfe eines Erfinders angestellt ist; Simon in *Geschwister Tanner* wiederholt vom Anfang bis zum Ende des

Romans immer wieder, einer neuartigen Tätigkeit nachzugehen; Jakob in *Jakob von Gunten* bemüht sich als Zögling eines Instituts, ein Diener zu werden, ist aber hin- und hergerissen zwischen seiner aristokratischen Herkunft und der versklavenden Ausbildung im Institut. Ihre Wurzellosigkeit kommt dadurch zum Ausdruck, dass sie sich aufgrund unterschiedlicher Interessen und Meinungsverschiedenheiten in einer Konfliktsituation mit ihren Familien befinden und daher als Personen dargestellt werden, die keinen Ort haben, zu dem sie zurückkehren können.

Zweitens werden sowohl Odradek als auch Walsers Protagonisten als Wesen dargestellt, die nicht getötet werden oder selbst sterben können und daher letztendlich überleben. Das „Überleben“ dieser beiden Wesen hat hier – um mit Adorno zu sprechen – mit ihren uneindeutigen, unbestimmten und ambivalenten Eigenschaften zu tun. Weil sie diese Eigenschaften haben, können sie sich am Leben halten, indem sie es verdinglichen. Nachdem der Erzähler in *Die Sorge des Hausvaters* zunächst diese Eigenschaften Odradeks beschrieben hat, fragt er: „Kann er denn sterben?“. Sodann zählt er die folgenden Sorgen auf. „Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. [...] Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, dass er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.“⁵⁰¹ Während der Beobachtung Odradeks spekuliert der Erzähler, dass Odradek unsterblich sein könnte, und seine Überlegungen lassen sich theoretisch wie folgt formulieren: Für Wesen, die mit begrifflichen Definitionen erfasst werden können, kann der Kreislauf von Leben und Tod auf konventionelle empirische Weise verstanden werden. Für ein nichtbegriffliches Wesen wie Odradek ist der Kreislauf von Leben und Tod jedoch nicht empirisch ableitbar, so dass Odradek als Nichtbegriffliches vom Erzähler als ein ‚untötbares‘ Wesen wahrgenommen wird. Ebenso bleiben Walsers Protagonisten auch wegen ihrer Ziellosigkeit und Uneindeutigkeit ‚untötbar‘. Dies wird in den folgenden Kapiteln noch genauer analysiert, soll hier aber kurz skizziert werden. Im Prozess der Selbstobjektivierung um der Selbsterhaltung willen bleiben Walsers Protagonisten mehrdeutige und unbegriffliche Wesen, und als solche werden sie schließlich zu nichtidentischen Wesen, die mit herkömmlichen empirischen Mitteln nicht getötet werden können.

⁵⁰¹ Kafka, Franz: *Die Sorge des Hausvaters*, in: *Drucke zu Lebzeiten*, 2 Bd. S. Fischer 1994, S. 284.

In dieser Hinsicht ähneln sich die Protagonisten von Odradek und Walser insofern, als sie aufgrund ihrer nichtbegrifflichen Eigenschaften ‚untötbar‘ Wesen bleiben. Trotz dieser Ähnlichkeit gibt es einige Unterschiede zwischen ihnen, insbesondere in der Frage nach den Grundlagen des verdinglichten, verkehrten Lebens. Der Erzähler spekuliert, dass Odradek deshalb nicht stirbt, weil es keine „Tätigkeit“ habe, an der es sich „zerr[e]iben“⁵⁰² könnte. Adorno beschreibt dieses objektivierte Überleben des Odradeks als das einer „Ware“, die „nutzlos überleb[t]“.⁵⁰³

Walsers Figuren überleben ähnlich wie Odradek, da sie selbst „nutzlos“ und von niemandem „zerrieben“ werden, aber sie zeigen eine andere Strategie als Odradek im Umgang mit dem „Überleben durch Verdinglichung“. Zuerst passen sie sich ihrem verdinglichten Leben an und nehmen es an, dann transzendieren sie dieses verdinglichte Leben. Auf diese Weise versuchen sie, als nichtidentische Wesen zu existieren. Zu diesem Zweck positionieren sie sich nicht nur ständig und bewusst in physischen Situationen, die ihr Leben verdinglichen, sondern distanzieren sich paradoxerweise zugleich geistig mehr oder weniger zynisch von all diesen verdinglichten Situationen. Diese Haltungen der Protagonisten finden sich in Walsers gesamter Trilogie wieder. Diese ist bekanntlich den Hauptfiguren gewidmet, die arbeiten oder Arbeit finden, um ihr Leben zu retten. Sie sind zwar mit ihren Arbeitsbedingungen und Arbeitsverhältnissen zutiefst unzufrieden, versuchen aber, diese Arbeitssituationen aufrechtzuerhalten. Sie reagieren somit nicht polemisch auf ihre Situation, indem sie sie entweder stark kritisieren oder schwach akzeptieren. Vielmehr scheinen Walsers Protagonisten dieser Situation zynisch gegenüberzustehen, sie aber teilweise für ihr eigenes Überleben zu nutzen. Simon, der Protagonist von *Geschwister Tanner*, kündigt, sobald er erkennt, dass seine Arbeit ihm hilft, sein soziales und kapitalistisches Selbst zu entwickeln, mit der paradoxen Begründung, dass die Arbeit seine Freiheit verletzt. Es dauert jedoch nicht lange, bis er sich wieder auf die Suche nach einer neuen Arbeit macht, die wie die vorherige implizit das Bedürfnis nach der Entwicklung eines sozialen Selbst vermittelt. Auch Jakob, der Protagonist in *Jakob von Gunten*, leidet unter einem inneren ironischen Konflikt, der in der Diskrepanz zwischen seiner Herkunft und seiner Ausbildung im Institut zum Ausdruck kommt. Dennoch erträgt er den Alltag im Institut

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: *Briefe und Briefwechsel*, in: Henri Lonitz (Hg.): *Theodor W. Adorno/ Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, Bd. 1. Suhrkamp 2020 S. 143.

mit einer zynischen Einstellung, denn sein oberstes Ziel ist es, Diener zu werden und damit Geld zu verdienen. Der Protagonist in *Der Gehülfe*, Joseph, erträgt, ebenso wie die anderen Protagonisten der Trilogie, die unzumutbaren Arbeitsbedingungen wie fehlende Bezahlung, Überstunden und Arbeitsüberlastung in der Villa Abendstern, weil er, wie im vorangegangenen Kapitel analysiert, das Verlangen hat, ein bequemes Leben zu führen, indem er von der Familie Tobler wie ein Familienmitglied integriert wird.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich aus dieser Strategie von Walsers Protagonisten ihr Potential ergibt, sich vom Tod zu befreien, also ihr Potential als unsterbliches Wesen. Indem sie sich strategisch für ein verdinglichtes Leben entscheiden, können sie einerseits Selbsterhaltung betreiben und andererseits unerbittlich wachsam bleiben gegen die Selbstverdinglichung des Lebens, die sie völlig verschlingt. Diese bestimmte Negation des verdinglichten Lebens von Walsers Figuren bezieht sich auf ihre Einstellung, Verdinglichung und Leben im selben Kontext zu begreifen. Wie bereits in Kapitel 3 analysiert, bereiten Walsers Protagonisten den Weg zur Versöhnung, indem sie die nach der Aufklärung getrennte Natur und Geschichte durch die Vergänglichkeit, die sie auf ihren Spaziergängen wahrgenommen haben, mit dem ganzen Körper durchbrechen und erfahren. Über einen ähnlichen Mechanismus lässt sich auch die Art und Weise analysieren, wie Walsers Protagonisten ihr eigenes Leben paradoxerweise durch das verdinglichte Leben zu bewahren versuchen. In der Arbeit, die sie zu ihrer Selbsterhaltung verrichten, erfahren sie die Situation der Verschränkung von Verdinglichung und Leben. In dieser Situation bleibt ihnen nichts anderes übrig, als ihr Leben selbst zu verdinglichen, um weiterleben zu können, was sie unweigerlich in eine Situation führt, die sich vom geistigen Tod nicht unterscheidet. Indem sie freiwillig in diesem Zustand des geistigen Todes verbleiben, können Walsers Figuren vom System nicht getötet werden. Sie bleiben auf diese Weise ‚Wesen, die im Tode leben, also Wesen, die das Leben dadurch erhalten, dass sie als lebende Tote bleiben‘.

8.1.2 Das Wesen, das im Tod lebt: Walsers Protagonisten

In Walsers Trilogie gibt es auch Figuren, deren Persönlichkeiten und Strategien, anders als die der Protagonisten, gegen die Situation stehen. Es sind die Figuren, die ihr verdinglichtes Leben nicht ertragen können und schließlich sterben. Durch die Analyse des Kontrasts zwischen diesen beiden Figurentypen kann die Einzigartigkeit des verdinglichten

Lebens von Walsers Protagonisten weiter herausgearbeitet werden. Im Folgenden werden zunächst die Lebenseinstellungen der Nebenfiguren, die in Walsers Trilogie sterben, analysiert: Fräulein Benjamenta in *Jakob von Gunten* und Sebastian in *Geschwister Tanner*. Basierend auf diesen Ergebnissen wird das paradoxe Potenzial des verdinglichten Lebens der Protagonisten theoretisiert, indem die Haupt- und Nebenfiguren der Trilogie miteinander verglichen werden.

Fräulein Benjamenta

Fräulein Benjamenta ist die einzige Lehrerin in diesem Institut, in dem kein Lehrer an Bildung interessiert ist. Sie ist eine einfühlsame Person, die Jakob durch fantastische Abenteuer führt und dabei ihm eine breite Palette von Gefühlen eröffnet. Von ihrer Persönlichkeit her passt sie nicht gut in die Schule, in der die Zeit stillsteht und es keine Natur gibt, und existiert hier als Beobachterin oder Außenseiterin.⁵⁰⁴ Dies wird in den folgenden Monologen Jakobs deutlich. „Manchmal, wenn wir so dasitzen oder dastehen, geht die Türe auf, und das Fräulein geht langsam, uns sonderbar anschauend, durchs Schulzimmer. Wie ein Geist mutet sie mich dann an. Es ist, als wenn jemand von weit, weit her käme.“ (JvG 71–72) „Oft steht das Fräulein am Fenster und sieht lange hinaus, als lebe sie schon anderswo.“ (JvG 127) Der einzige andere Mensch, zu dem sie im Roman eine tiefere Beziehung hat, ist Jakob. Sie denkt, dass Jakob „für alles und jedes“ (JvG 145) ein „mitleidendes, mitempfindendes Verständnis“⁵⁰⁵ hat. Doch während Jakob sich Herrn Benjamenta immer mehr annähert und sich dadurch relativ von Fräulein Benjamenta immer mehr entfernt, stirbt sie schließlich. Das Bemerkenswerte an dieser Stelle ist, dass Jakob vage spürt, dass er mit dem Leben und dem Tod von Fräulein Benjamenta verbunden sein könnte. Er weiß bereits selbst, dass, wenn er mit Fräulein Benjamenta in einem traditionellen Herrschaftsverhältnis verbunden bliebe, sie ihr Leben in dieser verdinglichten Beziehung bewahren könnte: „Jedenfalls gehorche ich Fräulein und schweige über diese Geschichte. Ihr

⁵⁰⁴ Vgl. Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 95, und vgl. Wünsch, Edith: *Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst. Simon Tanner – Joseph Marti – Jakob von Gunten. Vom Lachen zum Schweigen*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Kiel 2018, S. 213.

⁵⁰⁵ Vgl. Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 424. „Durch seine horizontale Distanz zu anderen wirkt Jakob gleichgültig; kontrastierend dazu attribuiert ihm Lisa Benjamenta allerdings ein ‚mitleidendes, mitempfindendes Verständnis‘ ‚für alles und jedes.‘“

gehörchen dürfen! So lange ich ihr gehorche, ist sie am Leben.“ (JvG 151) Jakob wird jedoch von Fräulein Benjamenta mit einer „Seelengewalt, die ich [Jakob_ S. L.] nicht verstehe“ (JvG 147), weggezogen⁵⁰⁶ und wendet sich Herrn Benjamenta zu.⁵⁰⁷ Was hier mit dem Wort „Seelengewalt“ angedeutet werden könnte, lässt darauf schließen, dass Jakob, der zunächst eine akzeptierende Haltung gegenüber dem verdinglichten Leben einnimmt, sich mehr mit Herrn Benjamenta als mit Fräulein Benjamenta identifiziert. Fräulein Benjamenta erklärt Jakob, warum sie sterben muss, und hier wird ihr Widerstand gegen die Verdinglichung deutlich.

„Jakob, ich sterbe, weil ich keine Liebe gefunden habe. Das Herz, das kein Würdiger zu besitzen, zu verwunden begehrt hat, es stirbt jetzt. [...] Laß mich dich, junges Menschenherz, ganz ins geschwisterliche, ins lächelnde Vertrauen ziehen. Ja, dir, Jakob, etwas anzuvertrauen, das ist so natürlich, denn man meint, du, der du so aussiehst wie jetzt, du müßtest für alles und jedes, selbst für das Unsagbare und Unhörbare, ein Ohr, eine horchende Brust, ein Auge, eine Seele und ein mitleidendes, mitempfindendes Verständnis haben. Ich gehe am Unverständnis derjenigen, die mich hätte sehen und fassen sollen, am Wahn der Vorsichtigen und Klugen, und an der Lieblosigkeit des Zauderns und des nicht-recht-Mögens zugrunde.“ (JvG S. 145–145)

Sie könnte eine enge Verbindung zum verdinglichten Leben haben, da sie als Lehrerin in einem Institut arbeitet, wo Menschen als Diener innerhalb einer Warenstruktur unterworfen und institutionalisiert werden. Im Gegensatz zu Herrn Benjamenta als „Herr“, der von Jakob verlangt, in einer hierarchisch verdinglichten Beziehung als Diener zu verbleiben, konzentrieren sich die Werte von Fräulein Benjamenta auf das reine Wesen des Menschen, nämlich Liebe und Zuneigung. Aus der Perspektive von Jakob, der Selbsterhaltung durch die Rolle des Dieners anstrebt, ist die Haltung von Herrn Benjamenta, der verdinglichte Beziehungen zu anderen unterhält, seiner eigenen Strategie näher als die von Fräulein Benjamenta. Aus diesem Grund beschließt Jakob, dass seine Beziehung zu Fräulein Benjamenta wohl nicht dazu führen kann, dass er sich in das verdinglichte Leben von Herr

⁵⁰⁶ Vgl. Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 94 und S. 102.

⁵⁰⁷ Vgl. Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 147: „Jetzt gehe ich zum Vorsteher. Er hat mir sagen lassen, ich solle zu ihm kommen. Auf der einen Seite eine Mädchenklage und -leiche, auf der anderen Seite ihr Bruder, der noch gar nicht gelebt zu haben scheint. Ja, Benjamenta kommt mir wie ein ausgehungertes, eingesperrtes Tiger vor. Und wie? Ich, ich begeben mich in den gähnenden Rachen hinein? Nur hinein! Mag er seinen Mut kühlen an einem wehrlosen Zögling.“

und Diener hineinziehen lässt, und wendet sich an den Vorsteher, Herrn Benjamenta. Infolgedessen stirbt Fräulein Benjamenta, nachdem sie nach Werten jenseits des objektivierenden Lebens gesucht hat, aber es nicht geschafft hat, mit jemandem eine im Wesentlichen menschliche Beziehung einzugehen. Infolgedessen stirbt Fräulein Benjamenta, die zwar menschliche Werte jenseits des verdinglichten Lebens verfolgte, aber zu niemandem eine sinnvolle und bedeutsame Beziehung aufbauen konnte.

Sebastian

Sebastian, „[e]in junger Poet“ (GT 78),⁵⁰⁸ taucht in der ersten Hälfte von *Geschwister Tanner* nur kurz auf und stirbt dann, so dass er im Vergleich zu anderen Neben- und Randfiguren des Romans keine große Rolle spielt. Er erscheint zum ersten Mal in Kapitel 4, offenbart seine Werte in einer Gesprächsszene mit den anderen Figuren in Kapitel 5 und findet seinen tragischen Tod in Kapitel 7. Sebastian kann jedoch als eine der wichtigen Figuren des Romans betrachtet werden, die im Hinblick auf mehrere Metaphern im gesamten Roman analysiert werden kann, denn wenn Simon in den Kapiteln 9, 14 und 18 vom Beruf des „Dichters“ spricht, erinnert dies direkt an Sebastian, den einzigen Dichter, der in diesem Roman vorkommt. Die Darstellung von Sebastian zeigt eine eher mangelhafte soziale Anpassung, sowohl in seiner Rolle als Dichter als auch als Individuum. Als Dichter wird er beschrieben, wie er auf „einer kleinen Bühne“ steht und „seine Verse“ „dem

⁵⁰⁸ Aufgrund ihrer ähnlichen Charakterisierung wird Sebastian häufig im Zusammenhang mit Simons älterem Bruder Emil erwähnt. Emil kommt jedoch nicht direkt im Roman vor, sondern wird nur von Simon erwähnt, und eignet sich insofern nicht für die Analyse von Subjektivität in Beziehungen zu anderen. Aus diesem Grund konzentriert sich dieses Kapitel auf Sebastian. Nachfolgend einige Erläuterungen zu den Ähnlichkeiten zwischen Sebastian und Emil. Hinweis auf die Gemeinsamkeiten zwischen Sebastian und Emil in Bezug auf das Lesen von Büchern: Greven, Jochen: „*Einer, der immer irgendetwas las*“. *Thematisierte Lektüre im Werk Robert Walsers*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Robert Walser und die moderne Poetik*. Suhrkamp 1999, S. 37–65, hier S. 40–41: „Von Sebastian, dem unglücklichen jungen Dichter, den Simon auf seiner Wanderung im Wald erfroren auffindet, heißt es zwar, er habe sich öfter, ‚irgendein Buch unter dem Arm oder in der Tasche, auf den Bergen, in den Wäldern‘ (GT 78) umhergetrieben, von Simons unglücklichem Bruder Emil wird erzählt, er habe früher ‚wenn es ihm die Zeit erlaubte, zu Hause die französischen und englischen Klassiker in ihrer Sprache gelesen.‘ (GT 233), und Simon selbst liest in seiner Eigenschaft als Hausbursche einmal einem kranken Knaben etwas vor [...].“ Gemeinsamkeiten zwischen Sebastian und Emil als Wunderkinder: Schildmann, Mareike: *Poetik der Kindheit. Literatur und Wissen bei Robert Walser*. Göttingen: Wallstein 2019, S. 176. „So wurde Sebastian in den *Geschwister Tanner* in seiner Kindheit als genialisches Wunderkind und Ausnahmetalent gefeiert [...]. Auch Emil, der im Irrenhaus verschollene ‚kindisch[e]‘ Bruder Simons, war ein vielversprechender Schüler, mit ‚viel Talent‘, ‚Klugheit‘ (GT 230) und außergewöhnlichen Begabung im Turnen, Zeichnen und Rechnen.“

Publikum“ vorträgt, wobei er sich „durch sein Ungestüm immer ein wenig lächerlich zu machen“ (GT 78) pflegt. Er wird auch als gescheiterter Mensch dargestellt, der umherirrt, sich „Ausschweifungen“ (ebd.) hingibt und sogar von seinen Eltern verlassen wurde, weil er in seiner Jugend immer noch der „stolze[n] Einbildung“ (GT 79) unterliegt, „wie ein genialer Bursche“ (ebd.) behandelt zu werden. Dieser Aspekt seiner Persönlichkeit zeigt sich in seiner naiven Haltung gegenüber seiner schwierigen Situation, die ihn wenig zu beunruhigen scheint.⁵⁰⁹

Besonders bemerkenswert in der Beziehung zwischen Sebastian und den anderen Figuren in *Geschwister Tanner* ist, dass Menschen, je stärker sie durch die Verdinglichung ihres Lebens auf Selbsterhaltung fokussiert sind, den Gedichten Sebastians und der Poesie im Allgemeinen feindselig gegenüberstehen. Hingegen zeigen sie der Poesie umso weniger Feindseligkeit, je mehr sie darum kämpfen, nicht von ihrem verdinglichten Leben vereinnahmt zu werden. Simon und Kaspar sind Beispiele für Ersteres, während Simons Schwester Hedwig⁵¹⁰ ein Beispiel für Letzteres ist. Laut Simons älterem Bruder, dem Landschaftsmaler Kaspar, der Sebastian nicht leiden kann, arbeitet Sebastian „an einem Gedicht, das den Inhalt Ihres (Sebastians_ S. L.) Lebens widerspiegeln soll“ (GT 80). Zu diesem Thema seiner Gedichte verspottet Kaspar Sebastian mit folgender Frage: „Wie können Sie ein Leben wiedergeben wollen, wo Sie doch kaum eines erlebt haben. [...] Dichten Sie erst, wenn Sie als Sünder oder als Engel dastehen. Dichten Sie lieber überhaupt gar nicht.“ (GT 80–81) Hedwig unterstützt Sebastian, der auf diese Weise kritisiert wurde, wie folgt, und hierbei finden sich Anhaltspunkte für die Perspektiven von Sebastian und

⁵⁰⁹ Vgl. Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. München: Wilhelm Fink 1974, S. 71.

⁵¹⁰ Hedwig, Simons ältere Schwester, ist Lehrerin. Sie glaubt zunächst, dass es ein schönes Leben als Lehrerin sei, „Kinder in die Welt hineinzuführen, sie zu unterrichten, ihnen die Seelen für die Tugenden zu öffnen, sie zu überwachen und zu belehren.“ (GT 166) Später ändert sie jedoch ihre Meinung und gibt ihre Tätigkeit als Lehrerin auf. (Kapitel 10) Dann wird sie mit einer ähnlichen Lebenseinstellung dargestellt wie ihr älterer Bruder Doktor Klaus, der seinen jüngeren Bruder Kaspar, den Landschaftsmaler, der in Kapitel 4 dieser Arbeit analysiert wurde, dazu drängt, sich weiterzuentwickeln, z.B. nach Italien zu gehen. Zum Zeitpunkt des in diesem Abschnitt erwähnten Dialogs (Kapitel 5) hat Hedwig noch keine Zweifel an ihrem Beruf als Lehrerin. Das heißt, dieses Gespräch findet statt, bevor sie sich dazu entschließt, eine Erzieherin zu werden, die weniger große Verantwortung für die Seelen der Menschen trägt als eine Lehrerin, und begründet dies damit, dass sie zu schwach ist, ihre Pflichten als Lehrerin zu erfüllen. (vgl. GT 168) Nach ihrer Skepsis gegenüber ihrer Arbeit als Lehrerin wird Hedwig so dargestellt, als habe sie ihr Leben der Verdinglichung zugewandt. Für eine detaillierte Analyse von Hedwigs veränderten Erwartungen an die Bildung und Entwicklung im Laufe der Zeit siehe: Hong, Kil-pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen ‚Geschwister Tanner‘, ‚Der Gehülfe‘ und ‚Jakob von Gunten‘*. Königshausen & Neumann 2002, S. 44–45.

Hedwig auf die Gedichte finden. Ebenso finden sich Hinweise auf Sebastians transzendenten Widerstand und seine Ablehnung des verdinglichten Lebens durch die Gedichte.

„Ich würde in Wahrheit Bruder zu einem Dichter sein, wenn ich ein Maler wäre. [...] Wie schnell kann sich aus langen, dumpfen Träumen seine Sonne, seine Dichtung erheben! Nun dann: wie stehen dann die voreiligen Verächter da? Sebastian ringt ehrlich mit dem Leben, schon das sollte ein Grund zur Achtung und Liebe sein. [...] Ich schätze Sebastian, weil ich weiß, daß er den Mut hat, seine vielen Fehler einzugestehen.“ (GT 82)

Hedwig zufolge ist das Schreiben von Gedichten für Sebastian ein Akt der Selbstreflexion durch den „Mut“ (ebd.), sich „seine vielen Fehler einzugestehen.“ (ebd.) In diesem Zusammenhang kann das Schreiben von Gedichten als direkter Gegensatz zur Verdinglichung des Menschen und des Lebens verstanden werden, indem es zum Nachdenken über das universelle menschliche Leben anregt. Für diejenigen, die auf Selbsterhaltung in verdinglichten Beziehungen Wert legen, kann diese Einstellung von Sebastian jedoch nur als lächerlich empfunden werden. Obwohl er den Poeten Sebastian nicht explizit kritisiert wie Kaspar, argumentiert Simon in ähnlicher Weise gegen Dichtung und Literatur im Allgemeinen. In Kapitel 9, während er darüber nachdenkt, wie der Mensch dazu kommt, poetisch zu empfinden, sagt Simon Folgendes, was darauf hindeutet, dass ihm Dichter und Dichtkunst immer noch tendenziell unverständlich sind: „Es war leicht und schwer, wonnig und schmerzhaft, dichterisch und natürlich. Man begriff die Dichter, nein, eigentlich begriff man sie nicht, denn man wäre doch, indem man so ging, viel zu träge gewesen, um zu denken, dass man sie begriffe. Man hatte nicht nötig, irgend etwas zu begreifen, es begriff sich nie und wieder begriff es sich ganz von selbst [...].“ (GT 160) In Kapitel 14 wiederholt er eine ähnliche Aussage. Für ihn, der die Selbsterhaltung durch die Verdinglichung des eigenen Lebens anstrebt, ist die schöpferische Tätigkeit des Dichters ein törichtes und arrogantes Streben nach Illusion.

„Das kann sein. Der Wein macht mich immer dichterisch reden“, entgegnete Simon, „so wenig ich sonst Dichter bin. Ich pflege mir Vorschriften zu machen und bin im allgemeinen wenig geneigt, mich von Phantasien und Idealen hinreißen zu lassen, da ich das für äußerst unklug und für anmaßend halte“ (GT 242-243)

Der Dichter Sebastian, der als gegenüber dem verdinglichten Leben distanziert dargestellt wird, wird eines Tages von Simon auf dem Weg in die Stadt tot im Schnee aufgefunden.⁵¹¹ Simon vermutet, dass Sebastian, der nie „allzukräftig“(GT 130) gewesen war, „durch große, nicht mehr zu ertragende Müdigkeit“ (ebd.) im Schnee zusammengebrochen war und „hier erfroren [sei], ohne Zweifel“ (ebd.). Mit anderen Worten, nach Simons Ansicht war Sebastian, der von seiner Konzentration auf die Selbstreflexion gequält worden war, schließlich an der Last seines maximierten Lebens gestorben. Nachdem er den toten Sebastian gefunden hat, denkt Simon kurz über dessen dichterische Leistung und Ehre als Dichter nach und fragt sich, ob er seine Gedichte veröffentlichen soll (vgl. GT 131). Anstatt zu trauern, sorgt er sich aber auch um sein eigenes Wohlergehen und hat Angst, dass er zu spät zu seiner nächsten Verabredung kommen könnte.⁵¹² Während Simon den toten Sebastian im Schnee zurücklässt und sich beeilt zu gehen, denkt er wie folgt über Sebastian nach: „Siehst du, ich träume auch viel, und viele, viele Menschen, denen man es nicht zutrauen würde, träumen, aber du glaubtest, ein Recht zu haben auf das Träumen, während wir andere nur träumen, wenn wir uns recht elend vorkommen, aber froh sind, es einstellen zu können“(GT 132) Hier kann „das Träumen“ als eine nach innen gerichtete, gedankliche Aktivität des Menschen gelesen werden, z.B. als Vorwegnahme der Zukunft oder als Selbstreflexion. In diesem Zusammenhang wird bei einer erneuten Betrachtung des obigen Zitats der Meinungsunterschied in der Einstellung zur Selbsterhaltung zwischen Simon und Sebastian durch die Verdinglichung des Lebens deutlicher. Nach Simon üben normale Menschen diese reflexive Selbsttätigkeit nur dann aus, wenn es ihnen schlecht geht, und sie sind glücklich, wenn sie nichts mehr tun müssen. Sebastian hingegen hält diese Art der

⁵¹¹ Der Tod von Sebastian scheint den Tod von Robert Walser vorauszuahnen. Siehe auch: „Die deutlichste und ausführlichste der poetisch-prophetischen Ankündigungen seines Endes schrieb Robert Walser ein halbes Jahrhundert vor diesem, im siebenten Kapitel des in Berlin entstandenen Romans *Geschwister Tanner*. Simon Tanner, dessen Hauptperson und das Ebenbild des Verfassers, entdeckt im verschneiten Tannenwald die Leiche des unglücklichen jungen Poeten Sebastian. Er entnimmt der Rocktasche des Toten ein Heft voll handschriftlicher Gedichte und bedeckt ihn mit Tannenästen. Die Gedichte will er veröffentlichen lassen, von dem Leichenfund jedoch niemandem Anzeige erstatten. Daran und an der sonstigen Unwahrscheinlichkeit der Szene erkennen wir, daß Sebastian ein abgespaltener Doppelgänger, eine Projektion Simons ist, daß der Dichter sich mit ihm die Möglichkeit des eigenen frühen Untergangs vor Augen hält, und zwar in einem Bilde, das seinen wirklichen Tod in Herisau präfiguriert.“ Mächler, Robert: *Robert Walser, der Unenträtselte*. Aufsätze aus vier Jahrzehnten, Zürich/München: Pendo 1999, S. 83.

⁵¹² Vgl. Walser, Robert: *Geschwister Tanner*, in: SW, Bd. 9, S. 131: „Ich habe keine Zeit“, sagte Simon still vor sich, „ich muß mich beeilen, daß ich die nächste Stadt noch erreiche, ich würde sonst keine Bangigkeit verspüren, noch etwas längere Zeit bei diesem armen Kerl von Toten zu verweilen, der ein Dichter und Schwärmer war.“

Reflexion aus Simons Sicht für sein „Recht“ und schätzt die Selbstreflexion höher ein als das gesellschaftliche Überleben. Zusammenfassend sieht Simon Sebastians Tod als Folge von seiner Beschäftigung mit Selbstreflexion und nicht als Überleben durch die Strategie der Verdinglichung des eigenen Lebens in einer materialistisch orientierten Gesellschaft.

Die bisherige Analyse kann wie folgt resümiert werden. Der Tod der beiden Figuren Fräulein Benjamenta und Sebastian steht im Gegensatz zum Überleben der Protagonisten, denen es gelingt, sich durch die Verdinglichung des Lebens bis zum Ende des Romans selbst zu erhalten und zu überleben. Im Kontrast zu den Protagonisten haben die beiden verstorbenen Figuren nicht nur die Sehnsucht nach einem rein menschlichen Leben, sondern auch die Erwartung, dem verdinglichten Leben zu entkommen, indem sie einen menschlichen Sinn für Selbstreflexion entwickeln. Dies entspricht bekanntlich nicht der Selbsterhaltungsmethode des Lebens nach der Aufklärung. Seit der Aufklärung hat der Mensch, der die Natur beherrscht und dabei die innere Herrschaft der Vernunft erfährt, zunehmend einen Sinn dafür entwickelt, sich der Logik des Dinghaften anzupassen und sich dementsprechend zu formulieren. Es ist für das Überleben der Menschheit wichtig geworden, diese beiden Dinge parallel zu betrachten: dass das Lebendige das Unlebendige, also das Dingliche, in sich trägt, aber nicht vollständig in ihm assimiliert, und dass das Leben letztlich von der Materialität der Dinge abhängt. Dieser Sinn ist zunehmend zu einem inhärenten Selbsterhaltungsmodus der Lebewesen geworden. Um dies im Sinne Adornos zu erklären: Nach der Aufklärung hat der Mensch gelernt, sich selbst zu erhalten, indem er „das Lebendige mit dem Unlebendigen“⁵¹³ in Verbindung bringt. Aus diesem Grund werden Charaktertypen wie Fräulein Benjamenta und Sebastian so dargestellt, dass sie keine andere Wahl haben, als in einer verdinglichten Gesellschaft uneins und unzufrieden zu sein, was letztendlich zum Tod führt.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich in der Literatur zur Entstehungszeit von Walsers Berliner Trilogie weitere Protagonisten mit ihrer verdinglichten Lebenssituation auf unterschiedliche Weisen auseinandersetzen und schließlich sterben. Als Beispiele sollen hier kurz Bartleby, der Protagonist in Herman Melvilles *Bartleby der Schreiber*, und Gregor Samsa, der Protagonist in Kafkas *Die Verwandlung*, skizziert werden. Während Walsers Nebenfiguren Fräulein Benjamenta und Sebastian daran sterben, dass sie sich nicht in die

⁵¹³ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, in: GS, Bd. 3, S. 32.

Gesellschaft einpassen können, mit der sie verdinglichen, sterben die Protagonisten der genannten Romane an ihrer totalen Ablehnung der sie verdinglichenden Arbeitsgesellschaft. Bekanntlich stirbt Bartleby, nachdem er sich weiterhin passiv geweigert hat, die ihm aufgetragene Arbeit zu erledigen, indem er sagt: „Ich möchte lieber nicht (I would prefer not to.)“⁵¹⁴ Auch Gregor Samsa macht sich trotz der schrecklichen Situation, eines Morgens plötzlich in einen Käfer verwandelt zu sein, keine Sorgen um sein Wohlbefinden und seinen Zustand, sondern darum, dass er nicht zur Arbeit gehen kann. Als Käfer, der in seinem Zimmer eingeschlossen ist, verliert er seine Menschlichkeit und stirbt allmählich. Hier ist anzumerken, dass ein kleiner, aber deutlicher Unterschied zwischen Walsers Protagonisten und den beiden Protagonisten dieser zeitgenössischen Romane besteht. Die Situation der Arbeitsverweigerung und Arbeitsunfähigkeit der Protagonisten von Bartleby und Kafka sowie die daraus resultierenden Todesfälle wurden bereits in zahlreichen Studien im Hinblick auf ihre Bedeutung für die subversive Befreiung eingehend untersucht, und diese Schlussfolgerung ist mittlerweile fast zu einer bedeutenden und etablierten Analyse avanciert. Agamben beschreibt beispielsweise das kritische Potenzial von Bartlebys Arbeitsverweigerung als den „stärkste[n] Einwand gegen das Prinzip der Souveränität“⁵¹⁵, der „jeder Entscheidungsmöglichkeit zwischen Potenz zu und Potenz nicht zu widersteht“⁵¹⁶.

Verglichen mit der Souveränität von Bartleby und Samsa zeigen die bisher in dieser Studie behandelten Protagonisten in Walsers Trilogie, dass sie angesichts der Situation, in der sie sich selbst verdinglichen müssen, weder an der Arbeit zugrunde gehen noch gegen sie kämpfen. Stattdessen verteidigen sie sich bis zum Ende des Romans, indem sie sich für die Verdinglichung ihres Lebens entscheiden. Auf den ersten Blick lässt sich ihre Einstellung als unkritische und hilflose Anpassung an die Gesellschaft lesen, als würden sie im Gegensatz zu

⁵¹⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: *Bartleby oder die Formel*. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Berlin 1994, S. 14.

⁵¹⁵ Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. Suhrkamp 2002, S. 59.

⁵¹⁶ Ebd. und vgl. Agamben, Giorgio: *Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz*. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Merve Verlag Berlin 1998, S. 33f.

Bartleby davor zurückschrecken⁵¹⁷, „Untätigkeit, Müßiggang“⁵¹⁸ als Fähigkeit einzusetzen. Denn ihr selbstverdinglichter, ewig toter Lebenszustand wirft die Frage nach dem Wert des Lebens auf. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, sind Walsers Figuren jedoch in der Lage, sich selbst zu bewahren, indem sie ihr Leben in Richtung auf eine Verdinglichung führen, die ihre gegenwärtige Situation und ihren gegenwärtigen Raum transzendiert, und somit die Erwartung einer neuen Befreiung zu schaffen, die jenseits dieser Gesellschaft möglich ist. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, sind Walsers Figuren jedoch in der Lage, sich selbst zu bewahren und zu erhalten, indem sie ihr Leben in Richtung auf eine Verdinglichung führen und dabei am Ende zu einem anderen Ort aufbrechen, der ihre gegenwärtige Situation und ihren gegenwärtigen Raum transzendiert, und somit die Erwartung einer neuen Befreiung zu schaffen, die jenseits dieser Gesellschaft möglich ist. In diesem Sinne kann das Überleben von Walsers Protagonisten durch die Selbstverdinglichung ihres Lebens als eine Möglichkeit gesehen werden, die Bedeutung von Bartlebys Tod, den Agamben als den „stärkste[n] Einwand gegen das Prinzip der Souveränität“⁵¹⁹ bezeichnet, nicht durch den Tod, sondern durch das Überleben auszuleben. Anders formuliert: Walsers Protagonisten zeigen die Möglichkeit einer potenziellen Entlarvung der Abnormität in einer verdinglichten Gesellschaft auf eine andere Weise als Bartleby und Samsa, die durch ihren Tod das Potenzial zur immanenten Kritik an der Gesellschaft besitzen.

Die Lebensstrategie, wie sich Walsers Protagonisten durch die Verdinglichung ihres Lebens erhalten und überleben, wurde bisher im Kontext der „Aufhebung des Todes“ und des „Überlebens“⁵²⁰ analysiert, von denen Adorno in seiner Analyse Odradeks spricht. Insbesondere wurden in diesem Abschnitt Walsers Protagonisten, die ihr Leben verdinglichen, als Wesen analysiert, die im Tode leben, also Wesen, die sich am Leben

⁵¹⁷ Eva Geulen argumentiert, dass „der negative Dialektiker“ Adorno anders als Agamben zu zögern scheint, „die Impotenz in eine Potenz umzudeuten.“ In diesem Zusammenhang scheint die Analyse von Walsers Protagonisten im Hinblick auf Adornos Negativität, die das Thema dieser Arbeit ist, auf den ersten Blick auch ein Zögern von Walsers Protagonisten zu sein, ihre Impotenz, also Müßiggang und Passivität, subversiv zu vollziehen, wie sie anmerkt. Dazu: Geulen, Eva: *Wirklichkeiten, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten: Zum Problem der Lebensform bei Giorgio Agamben und Theodor W. Adorno*, in: MLN, Volume 125, Number 3, 2010 (German Issue), S. 642–660, hier S. 655.

⁵¹⁸ Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen von Hubert Thüning. Suhrkamp 2002, S. 59.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: *Briefe und Briefwechsel*, in: Henri Lonitz (Hg.): *Theodor W. Adorno/ Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, Bd. 1. Suhrkamp 2020 S. 93.

erhalten, indem sie lebende Tote sind. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass erstens das Leben von Walsers Protagonisten mit dem Leben von Nebenfiguren verglichen wurde, die im Gegensatz zu ihnen starben; und dass zweitens durch eine vergleichende Analyse von Walsers Protagonisten und Protagonisten seiner Zeitgenossen die nichtidentische Einzigartigkeit der verdinglichten Leben von Walsers Figuren aufgedeckt wurde, die bis zum Ende der Trilogie überleben und ihr gegenwärtiges Leben transzendieren. Zu Beginn dieses Abschnitts wurde davon ausgegangen, dass Walsers Figuren, indem sie ihr Leben verdinglichen, nichtidentische Möglichkeiten einer bestimmten Negation und einer immanenten Kritik durch Verdinglichung demonstrieren. Im Anschluss an diese Prämisse wurde auch argumentiert, dass die Diskussion über das Lebendige und das Dinghafte in Walsers Trilogie in einem weiteren Horizont sowohl auf die Diskussion über die Trennung von Subjekt und Objekt sowie über den Geist des Vorrangs des Objekts im Sinne Adornos als auch auf die Diskussion über die Trennung von Natur und Geschichte und Naturgeschichte, die dem Denken Adornos zugrunde liegt, zurückzuführen ist. Fasst man die obigen Analysen unter diesen Prämissen zusammen, so ergeben sich folgende Schlussfolgerungen. Der Selbsterhaltungsmodus von Walsers Protagonisten, d.h. die Art und Weise, wie sich das Leben durch die Anpassung an das Verdinglichte erhält und dadurch weiterlebt, bezieht sich auf die Haltung, in der sich das Lebendige dem Dinghaften nähert. Durch die bewusste Entscheidung für ein verdinglichtes, verkehrtes Leben machen Walsers Protagonisten ihr Leben zu einem Experimentierfeld der Verdinglichung.

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die Natur als Objekt der Geschichte als Subjekt ontologisch vorausgeht, und darüber hinaus in diesem Sinne das Objekt das Subjekt als „das Moment der Geschichte in sich“⁵²¹ enthält, wie es zuvor im Teil I durch das dialektische Verhältnis von Natur und Geschichte in der Idee der Naturgeschichte festgestellt wurde. Insbesondere ist das Leben in der nachaufklärerischen Welt im Sinne der Verschränkung von Natur und Geschichte und des inneren Zusammenhangs zwischen dem Lebendigem und dem Dinghaften zu verstehen, wie das folgende Zitat von Adorno deutlich macht: „Anders gesagt,

⁵²¹ Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 359. „Natur selbst ist vergänglich. So hat sie aber das Moment der Geschichte in sich. Wann immer Geschichtliches auftritt, weist das Geschichtliche zurück auf das Natürliche, das in ihm vergeht. Umgekehrt, wann immer ‚zweite Natur‘ erscheint, jene Welt der Konvention an uns herankommt, dechiffriert sie sich dadurch, daß als ihre Bedeutung klar wird eben ihre Vergänglichkeit.“

bloß dem dinghaft verkehrten Leben ist das Entrinnen aus dem Naturzusammenhang versprochen.“⁵²² Dies kann im Hinblick auf die Diskussion in diesem Abschnitt wie folgt umformuliert werden: Das Objekt, d.h. das Dinghafte, hat bereits einen ontologischen Vorrang vor Walsers Protagonisten als Lebendige, d.h. als Subjekte, und in diesem Sinne sind Walsers Protagonisten bereits im Dinghaften enthalten, d.h. als Teil der gesellschaftlichen Verhältnisse, der Arbeitsbedingungen und der kapitalistischen Logik. In diesem Deutungshorizont kann die Verdinglichung des Lebens zur Überlebensstrategie für Walsers Protagonisten als nichtidentische Subjekte verstanden werden. Der Umschlag des Lebens von Walsers Protagonisten ins Objekthafte kann in diesem Sinne als Selbstreflexion des Subjekts betrachtet werden, das beharrlich über den Vorrang der Objekte nachdenkt. Und diese Selbstreflexion ermöglicht eine ästhetische Kritik, die die Trennung von Natur und Geschichte, von Objekt und Subjekt unter dem Gesichtspunkt der Versöhnung neu zu begreifen sucht. Wie Walsers Protagonisten durch die Verdinglichung ihres Lebens als lebende Tote am Leben bleiben, lässt sich in diesem Zusammenhang als Kritik an der Verdinglichung des Kapitalismus konstatieren, der das Leben zum Ding, zum Objekt, zum Fetisch vorantreibt. Hierzu schrieb Marx: „Das Kapital ist verstorbene Arbeit, die sich nur vampyrmäßig belebt durch Einsaugung lebendiger Arbeit und um so mehr lebt, je mehr sie davon einsaugt.“⁵²³ Auf diese Weise hat die Verdinglichung des Lebens als Selbstreflexion von Walsers Subjekten paradoxerweise das Potenzial, die fetischisierte kapitalistische Gesellschaft zu kritisieren.

8.2 Die nichtidentische Subjektivität, die die Auslöschung sucht – Null

Die Protagonisten in Walsers Trilogie wollen sich nicht weiterentwickeln. Sie wollen so bleiben, wie sie sind, oder sie wollen eher noch kleiner werden, als sie sind, was bereits in mehreren Studien im ironischen Sinne und in der Kategorie des Anti-Bildungsromans oder der Parodie des Entwicklungsromans interpretiert wurde. Die bisherigen Analysen in dieser

⁵²² Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: *Briefe und Briefwechsel*, in: Henri Lonitz (Hg.): *Theodor W. Adorno/ Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, Bd. 1. Suhrkamp 2020 S. 93.

⁵²³ Marx, Karl: *Kapital I* (= MEW 23). Berlin: Dietz Verlag, 1996, S. 247.

Arbeit haben sich mit diesen Motiven auch in einem weiteren Sinne beschäftigt, nämlich mit den Motiven der Fortschritts- und Entwicklungsverweigerung und der Selbstreduktion von Walsers Protagonisten. Dies lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen: Erstens in einer Analyse der Passivität von Walsers Protagonisten, wie und warum sie sich angstlos dem Objekt nähern; zweitens in einer Analyse der Art und Weise, wie Walsers Protagonisten paradoxerweise ihre eigene Position bewahren, indem sie sich in eine Zwitterstellung als Diener begeben; drittens in einer Analyse der Überlebensstrategie, wie Walsers Protagonisten sich selbst bewahren, indem sie ihr Leben verdinglichen und sich dabei als lebende Toten erhalten. Was die vorliegende Arbeit in den Vordergrund gestellt hat, ist, dass das Motiv der Selbstreduktion, das Walsers Protagonisten in der Trilogie verfolgen, zweifellos die Grundlage und Grundprämisse der Negativität von Walsers literarischem Projekt ist.

In diesem Abschnitt wird die den bisherigen Analysen zugrundeliegende Entwicklungsverweigerung von Walsers Protagonisten weiter untersucht und im Sinne einer Subjektauslöschung rekonstruiert.⁵²⁴ Dabei soll gezeigt werden, in welchen Kontexten das Verlangen von Walsers Protagonisten nach einer Subjektauslöschung ein negatives Potential, insbesondere im Sinne Adornos, aufweist. An dieser Stelle können folgende Fragen in Bezug auf den Willen der Hauptfigur zur Selbstausslöschung gestellt werden, der das analytische Ziel dieses Abschnitts ist: Im vorangegangenen Abschnitt wurden Walsers Protagonisten als Wesen interpretiert, die sich durch die Verdinglichung ihres Lebens selbst bewahren und erhalten. Ist es dann nicht widersprüchlich, Walsers Protagonisten als Wesen zu betrachten, die ihre Selbsterhaltung und zugleich ihre Selbstausslöschung verfolgen? Es scheint auf den ersten Blick paradox zu sein, dass Walsers Hauptfiguren, die ihr Leben verdinglichen, um zu

⁵²⁴ Hans Ulrich Treichel analysiert Walsers „Mikrogramm“ unter dem Stichwort „Selbstausslöschung“ und bezieht sich dabei am Anfang des Textes auf Jakob von Gunten Entscheidung, klein zu werden. Ihm zufolge gilt das Mikrogramm „als signifikantes Beispiel einer ‚Literatur des Verschwindens‘“, „die sich selbst unkenntlich zu machen versucht im tendenziellen Vollzug der graphischen Selbstausslöschung.“ (Treichel 11) Er geht auf Jakob von Gunten zurück, um den Beginn von Walsers Charakteristik der Selbstausslöschung zu finden: „‚Etwas entbehren, das hat auch Duft und Größe‘ (JvG 21), läßt Walser den Zögling Jakob von Gunten in sein Tagebuch schreiben. Und gleich zu Beginn des Romans legt er ihm die vielzitierten und für das Walsersche Werk programmatisch gewordenen Sätze in den Mund, die die eigene Bildungsgeschichte zuallererst als eine Geschichte der Schrumpfung, der virtuellen Ausslöschung prognostizieren: ‚Vielleicht steckt ein ganz gemeiner Mensch in mir, vielleicht aber besitze ich aristokratische Adern. Aber das Eine weiß ich bestimmt: Ich werde eine reizende kugelrunde Null im späteren Leben sein.‘ (JvG 8)“ (Treichel 19) In dieser Arbeit wird unter dem Einfluss von Treichels Diskussion Jakob von Gunten Streben nach Selbstausslöschung im Kontext von Adornos Negativität interpretiert. Vgl. Treichel, Hans Ulrich: *Ausslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*. Wilhelm Fink 1995, S. 11 und S. 19.

überleben, und damit die Abnormität ihrer gegenwärtigen Situation entlarven, auch die Selbstausslöschung ihres Subjektseins verfolgen. In diesem Abschnitt soll jedoch argumentiert werden, dass es eine deutliche Resonanz zwischen diesen beiden paradoxen Protagonisten gibt, und zwar im Zusammenhang mit den folgenden Ausführungen. Wie schon mehrfach ausgeführt, sind Walsers Protagonisten als Subjekte selbstreflexive Figuren, die auf ironische und immanente Weise die Objektbeherrschung des erweiterten und vergrößerten Subjekts kritisieren. Insofern ist auch der freiwillige Versuch, ihr Leben zu verdinglichen, ein kritischer und selbstreflexiver Akt gegen die Umkehrung der Herrschaft. In diesem Zusammenhang kann ihr Streben nach Selbstausslöschung als Teil des Geistes des Vorrangs des Objekts durch die Selbstreflexion als Subjekt verstanden werden. Sie treffen also die souveräne Entscheidung der ‚Selbstausslöschung des Subjekts‘ als reflektierende Subjekte. Zusammenfassend kann das Streben von Walsers Protagonisten nach Selbstausslöschung als eine souveräne Haltung des Subjekts gelesen werden, die den Geist des Vorrangs des Objekts praktiziert. Ausgehend von dieser analytischen Prämisse soll in diesem Abschnitt die These vertreten werden, dass es sich bei Walsers Protagonisten als Subjekte um Wesen handelt, die nicht nur nach Selbsterhaltung, sondern gleichzeitig auch nach Selbstausslöschung streben.

Der Wille zur Selbstausslöschung des Subjekts wird in Walsers Trilogie metaphorisch durch das Wort ‚Null‘ ausgedrückt. Insbesondere in *Jakob von Gunten* ist die ‚Null‘ ein Leitmotiv des Romans und eine Form der Selbstannullierung,⁵²⁵ die für den Protagonisten das Kleinsein als Endziel schildert. Im Folgenden soll das freiwillige Streben nach Selbstausslöschung, wie es die ‚Null‘, das Ziel des Protagonisten Jakobs in *Jakob von Gunten*, zeigt, untersucht werden, um folgende Fragen zu beantworten.: In welchem Kontext steht Jakobs Ziel, die Null, mit der Metapher der Selbstausslöschung? Auf welche Weise wird Jakobs souveränes Streben nach Selbstausslöschung im Roman dargestellt und wie wird es umgesetzt? In welchem Kontext kann Jakobs Streben nach Selbstausslöschung als ästhetische Kritik des nichtidentischen Subjekts am System gelesen werden? Auf der Grundlage der Antworten soll schließlich ein Ausgangspunkt für eine Relektüre von Walsers Trilogie im Kontext von Adornos Kritik der konstruktiven Subjektivität geschaffen werden, ein Thema, das sich durch die gesamte Studie zieht.

⁵²⁵ Vgl. Malkmus, Bernhard: 3.3.3 *Jakob von Gunten (1909)*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. 122.

Das Null-Motiv findet sich nicht nur in Walsers Romanen, sondern auch in seinen Aufsätzen, und in den meisten Untersuchungen zu Walsers Werk wird das Null-Motiv im Zusammenhang mit dem Motiv der Kleinheit verstanden. Beide Motive werden auf der Handlungsebene wie auch auf der formalen Ebene als bedeutsam für Walsers Werk angesehen. An dieser Stelle soll nur auf den Inhalt des Romans eingegangen werden, insbesondere auf den Prozess, in dem das ‚Kleinsein‘ auf die Metapher der Selbstausslöschung des Subjekts als ‚Null‘ reduziert wird. Denn eine Analyse der Motive der Kleinheit und der Null in Bezug auf die literarische Form würde den Rahmen der Selbstausslöschung von Walsers Protagonisten verlassen, die im Mittelpunkt dieser Studie steht.

Während philosophische Annäherungen an das Kleinsein in Walsers Trilogie seit Beginn der Walserforschung vorliegen, haben sich relativ wenige Studien dem Motiv der Null eher in einem philosophischen als in einem mathematischen Sinne genähert. Dies mag zum einen daran liegen, dass Walsers Null-Motiv aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem Kleinheitsmotiv in einem vereinfachenden Sinne verstanden wurde. Zum anderen liegt es nach Birkner daran, dass Walsers Null-Motiv einfach als mathematische Metapher für die Eigenschaft der Zahl Null verstanden wurde.⁵²⁶ Aus diesem Grund wurden die philosophischen Aspekte der Selbstausslöschung von Walsers Protagonisten in Bezug auf die einzigartigen Merkmale des Null-Motivs, die sich von denen des Kleinheitsmotivs unterscheiden, bisher eher vernachlässigt.

In *Jakob von Gunten* kann das Wort ‚Null‘ im Kontext der Negativität, dem Forschungsthema der vorliegenden Arbeit, in den folgenden zwei Bedeutungen interpretiert werden. Zunächst kann Jakobs Ziel für die Null als eine Orientierung an einer Zwitterstellung gelesen werden, d.h. am Nichtidentischen, das nicht durch einen Begriff subsumiert wird. Der Grund dafür ist, dass die numerische Null genau in der Mitte zwischen der positiven und der negativen Zahl liegt und weder in der einen noch in der anderen enthalten ist. Diese Interpretation liegt auf der gleichen logischen Linie wie die in Kapitel 7 diskutierte Analyse von Walsers Hauptfigur als „Diener“, der das traditionelle dialektische Machtverhältnis durchbricht. Zweitens kann die Zahl Null als negativ konnotiert gelesen werden, da es sich um eine Zahl handelt, die das Nichtvorhandene zählt, also eine Zahl, die die Funktion der

⁵²⁶ Vgl. Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016, S. 396–397.

Bedeutungsverweigerung hat. Dies kann in einem ähnlichen Kontext der nichtidentischen Eigenschaften von Walsers Protagonisten betrachtet werden, als ‚Wesen, die im Tode leben, also Wesen, die das Leben dadurch erhalten, dass sie lebende Tote bleiben‘, die in Abschnitt 8.1 analysiert wurden. Im Zusammenhang mit diesen beiden Negativitäten wird im Folgenden das Null-Motiv analysiert, auf das sich Jakob wiederholt als sein Identitätsziel bezieht.

Eine Relektüre *Jakob von Gunten* unter dem Gesichtspunkt des Null-Motivs zeigt, dass der Roman von Anfang bis Ende das Thema der Null auf subtile Weise verkörpert, und zwar nicht nur durch die Charaktereigenschaften der Protagonisten, sondern auch durch die sie umgebende Umwelt. Denn die Null ist einerseits das, was Jakob sich als Ziel für seine Zukunft vorstellt⁵²⁷, sowie der einzige wichtige Wert⁵²⁸, den er in der Schule verinnerlicht und lernt, und andererseits das, was er am Ende des Romans schließlich erreicht.⁵²⁹ Im ersten Kapitel dieses undatierten, tagebuchartigen Romans wird kurz die Erziehungspolitik des Instituts und der Schüler aus der Sicht Jakobs skizziert. Zum Zeitpunkt dieses Tagebuchschreibens ist Jakob gerade erst in das Institut eingetreten, so dass er immer noch mit der Ambivalenz zwischen seiner aristokratischen Herkunft und seinem gegenwärtigen Status als angehender Diener zu kämpfen hat. Dies zeigt sich darin, dass er sich einerseits als „ein ganz gemeiner Mensch“ sieht, andererseits aber auch findet, er habe „vielleicht [...] aristokratische Adern“. (JvG 8) Obwohl Jakob diese widersprüchlichen und polarisierenden Anliegen hat, entwirft er gleichzeitig eine Zukunft für sich. Interessant ist hier, dass Jakob seine Zukunft als Schüler am Institut Benjamenta und als Diener weder als aristokratisch noch als gemein beschreibt, sondern eher als eine Null: „Ich weiß es nicht. Aber das Eine

⁵²⁷ Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11, S. 8 „Ich weiß es nicht. Aber das Eine weiß ich bestimmt: Ich werde eine reizende, kugelrunde Null im späteren Leben sein.“

⁵²⁸ Vgl. Philippi, Klaus-Peter: *Robert Walser, „Jakob von Gunten“*, in: *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert 1.*, (Hg.): M. Brauneck. Bamberg 1976, S. 131. In einem ähnlichen Kontext erläutert Hong das Institut Benjamenta als „Raum für das Projekt ‚Null‘“ im Anti-Bildungsroman. Dazu Hong, Kil-pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen ‚Geschwister Tanner‘, ‚Der Gehülfe‘ und ‚Jakob von Gunten‘*. Königshausen & Neumann 2002, S. 185.

⁵²⁹ Vgl. Wunsch, Edith: *Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst. Simon Tanner – Joseph Marti – Jakob von Gunten, Vom Lachen zum Schweigen*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Kiel 2018, S. 183. „Die Dienerschule gibt es nicht mehr, das Fräulein ist tot und das ‚morgen‘, (JvG 134, 136) von dem Herr Benjamenta spricht, hat noch nicht begonnen. Als ‚reizende, kugelrunde Null‘ (JvG 8) hat er das Institut betreten und verlässt es am Ende ohne Alternative, zur schlichten ‚Null‘ (JvG 139) herabgesunken, mit dem Herrn Vorsteher, um in einen zeitlosen und bedeutungsleeren Raum zu reisen.“

weiß ich bestimmt: Ich werde eine reizende, kugelrunde null im späteren Leben sein.“ (ebd.) Ein weiterer Hinweis darauf, dass Jakob die Null als sein zukünftiges Ich vorhersieht, findet sich etwa in der Mitte des Romans. Jakob passt sich allmählich an das Leben im Institut an, wobei er dessen Erziehungsidee „klein sein und bleiben“ (JvG 145) einerseits ablehnt, andererseits zumindest oberflächlich akzeptiert. Während er auch mit den Zöglingen des Instituts zusammenlebt, sieht er auch nach und nach verschiedene menschliche Beispiele dafür, klein zu sein. Dabei ist Jakob davon überzeugt, dass er und seine Mitmenschen zu einer ‚Null‘ geworden sind: „Was bin ich, und was ist er? Was ein Zögling des Institutes Benjamenta ist, das weiß ich, es liegt auf der Hand. Solch ein Zögling ist eine gute runde Null, weiter nichts.“ (JvG 53)

Bei dem Null-Motiv handelt es sich nicht bloß um ein zukünftiges Bild, das Jakob in der Schule indoktriniert wurde, wo die Atmosphäre grotesk und bedrückend ist. Solange Jakob als Schüler auf das Institut angewiesen ist, beeinflusst die Stimmung des Null-Motivs Jakobs Leben im gesamten Roman. Dies wird dadurch bestätigt, dass das Wort „Null“ in Bezug auf Jakob in ähnlicher Bedeutung verwendet wird, sogar für eine Person aus der Großstadt, in der sich das Institut befindet. Während seiner Zeit in dem Institut geht Jakob für kurze Zeit in die Stadt, um seinen älteren Bruder Johann zu treffen. Johann ist „so etwas wie ein namhaft bekannter Künstler“ (JvG 53), der „in die hauptstädtische Salongesellschaft“ (JvG 42) „dieser gewaltigen Stadt“ (JvG 53) gehört, d.h. ein Mensch, der in einer glamourösen Gesellschaft mit Künstlern lebt, die ihre eigene innere und äußere Entwicklung suchen. Anders formuliert: Johann lebt in einer Gesellschaft, die dem Institut Benjamenta völlig widerspricht und in der er „überall auf kulturellem, sozialem und wirtschaftlichem Gebiet“ „die Lüge, die Auflösung und Entartung“⁵³⁰ feststellt. Sogar von seinem älteren Bruder wird Jakob als ‚Null‘ definiert.

Er sagte: „Du bist jetzt sozusagen eine Null, bester Bruder. Aber wenn man jung ist, soll man auch eine Null sein, denn nichts ist so verderblich wie das frühe, das Irgendetwasbedeuten. Gewiß: dir bedeutest du etwas. Bravo. Vortrefflich. Aber der Welt bist du noch nichts, und das ist fast ebenso vortrefflich. Immer hoffe ich, du verstehst mich nicht ganz, denn wenn du mich vollkommen verstündest --“ „Wäre ich ja gräßlich“, fiel ich ihm ins Wort. (JvG 66)

⁵³⁰ Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 87.

Aus den obigen Zitaten und Beschreibungen geht hervor, dass Jakob erstens als Schüler des Instituts so wahrgenommen wird, als hätte er nicht nur von sich selbst, sondern auch von Personen außerhalb des Instituts bereits die Identität ‚Null‘ zugeschrieben bekommen.⁵³¹ Und zweitens ist die Null für Jakob mit dem ‚[N]ichts‘ verbunden, also mit dem Zustand des Nichtstuns. Vor der Begegnung mit seinem Bruder Johann erklärt Jakob selbstbewusst, dass die Zöglinge des Instituts, also er und seine Mitschüler, „eine gute runde Null, weiter nichts“ (JvG 53) seien. Auch Bruder Johann nennt Jakob „eine Null“ (JvG 66) und sagt gleichzeitig, dass er nichts ist. Aus diesen beiden Aussagen lässt sich zunächst ableiten, dass Jakob unter einem gewissen mentalen Druck steht, sowohl von innen als auch von außen, sich selbst als Null zu definieren. Als Reaktion auf diesen inneren und äußeren Druck lässt sich Jakob freiwillig auf einen Prozess der Selbstausschöpfung ein. Der Prozess von Jakobs Selbstdefinition als Null kann wie folgt beschrieben werden. Die Null, die zu werden Jakob gezwungen wird, ist die Identität, die er wählen muss, um nichts zu werden. Um nichts zu sein, muss man paradoxerweise nicht nur lernen, nichts zu werden, sondern auch nichts zu tun.⁵³² Genau das lernen Jakob und die Kinder in der Schule, um klein zu sein. Auf diese Weise wird Jakobs Null-Identität mit dem Kleinheitsmotiv, dem zentralen Thema von Walsers Trilogie, in Verbindung gebracht, und von diesem Horizont aus kann außerdem die Null-Identität, die in der ersten Hälfte des Romans als ein Zukunftsbild des Protagonisten Jakob dargelegt wird, als eine Variante des Willens des Subjekts interpretiert werden, sich selbst als kleines Wesen auszulöschen.

Jakobs Selbstdefinition als Null hat in der zweiten Hälfte des Romans eine etwas andere Bedeutung als in der bereits erwähnten ersten Hälfte des Romans. Am Ende des Romans beschließt Jakob, mit dem Herrn Benjamenta in die Wüste aufzubrechen. In der Schule gibt es weder Fräulein Benjamenta noch ihre Mitschüler, auch Jakob ist kein Schüler mehr. Das bedeutet, dass es keine Personen mehr gibt, die seine Identität als Schüler eines

⁵³¹ In diesem Sinne könnten Johannes' Worte auch als eine innere Spiegelung Jakobs interpretiert werden. Vgl. Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*. München 1970, S. 87.

⁵³² Vgl. Hong, Kil-pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen ‚Geschwister Tanner‘, ‚Der Gehülfe‘ und ‚Jakob von Gunten‘*. Königshausen & Neumann 2002, S. 187: „Um ein Nichts zu werden, soll man nicht nur nichts lernen, sondern auch ‚nichts tun‘ lernen. Das Nicht-Tun gehört zu dem Programm des Projekts ‚Null‘.“

Instituts bestätigen. In dieser Zeit des raschen Wandels seines Umfeldes assoziiert er seine Situation mit Zerstörung und definiert sich so erneut als eine Null.

Fräulein Benjamenta liegt unter der Erde. Die Eleven, meine Kameraden, sind zerstoßen in allerlei Ämtern. Und wenn ich zerschelle und verderbe was bricht und verdirbt dann? Eine Null. Ich einzelner Mensch bin nur eine Null. (JvG 184)

Jakob definiert sich hierin nicht mehr einfach als Null im Sinne einer abstrakten Selbstausslöschung. Die Bedeutung von Jakobs veränderter Selbstdefinition wird verständlicher, wenn man sie im Kontext der Veränderungen in Jakobs Umfeld betrachtet. Jakob befindet sich nun inmitten eines Prozesses, in dem sich die ihn umgebende topographische Struktur von einem geschlossenen zu einem offenen Raum erweitert,⁵³³ also inmitten eines Prozesses, in dem seine Null-Identität, die eine Metapher für den – freiwilligen oder unfreiwilligen – Zwang zu einer kleinen Existenz war, durch einen Wechsel des Topos in eine unendliche Möglichkeit verwandelt wird. In dieser Situation beschreibt Jakob eher paradoxerweise seinen zerstörenden Zustand als Null, was sich aus den von ihm verwendeten Wörtern wie „zerschelle“, „verderbe“, „bricht“ und „verdirbt“ ableiten lässt. Darüber hinaus erklärt Jakob sogar die Selbstdefinition, an der er bisher als Null festhält, mit der restriktiveren Einschränkung „nur eine Null“ (JvG 184). Mit anderen Worten: Jakob denkt über seine Reduktion und Auslöschung nach, bevor er in den sich unendlich erweiternden Raum der Wüste aufbricht. Diese subjektive und endgültige Selbstdefinition von Jakobs Selbstausslöschung im Gegensatz zur sich erweiternden Welt kann im Kontext der bisherigen Analyse der Null-Identität auf zwei Arten untersucht werden.

Erstens kann die begrenzte Selbstausslöschung Jakobs als Null in Bezug auf seine Dieneridentität gegenüber seinem Herrn verstanden werden. In den vorangegangenen Abschnitten wurden Walsers Protagonisten, darunter auch Jakob, bereits als selbstreflexive Figuren bezeichnet, die als Subjekte über den Vorrang des Objekts nachdenken, und ihre nichtidentischen Haltungen unter diesem Gesichtspunkt analysiert. Die Wüste, in die Jakob

⁵³³ Vgl. Utz, Peter: *Robert Walsers ‚Jakob von Gunten‘. Eine ‚Null‘-Stelle der deutschen Literatur*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74, H. 3, S. 488–512, hier S. 508: „Auch topographisch ist dieser Schluß ein Umschlagspunkt zweier Ordnungen: Der Umschlag von der absolut geschlossenen in die absolut offene Struktur, vom Institut in die Wüste. Die Träume Jakobs haben ihn vorbereitet und vorweggenommen. Im Innern des Instituts, im Innern ihres geschlossenen Kreises, schafft Jakob träumend jene Leerräume, die er dann, als sich der Kreis auflöst, auch außen wiederzufinden hofft. So kann hier ‚Null‘ umschlagen in Unendlich.“

als „Knappe“ (JvG 163) des Herrn Benjamenta mit ihm aufbricht, ist vermutlich eine neue Welt, die, wie er es sich erträumt hat, nicht nur unendlich offen, sondern auch frei von Machtverhältnissen sein soll. Jakob hat jedoch keine Begeisterung und Erwartung für die Entfaltung seiner eigenen Möglichkeiten in diesem neuen Raum; vielmehr versucht er, seine Position als Unterwürfiger beizubehalten, der weiterhin seinem Herrn dient, wie er es im Institut, d.h. in der früheren Welt, gelernt und verkörpert hat. Damit blockiert er die Gefahr der Reproduktion von Herrschaftsverhältnissen, die sich aus einer dialektischen Umkehrung der Machtverhältnisse überhaupt erst ergeben würde, indem er das Subjekt auf sich selbst auszulöschen versucht. In diesem Zusammenhang kann Jakobs begrenzte Selbstausslöschung, sein Versuch, „nur eine Null“ zu werden, als eine Selbstreflexion des Subjekts interpretiert werden, die zu einer Betrachtung der Herrschaftsverhältnisse führt, indem sie den Geist des Vorrangs des Objekts in der erweiterten Welt aufrechterhält.

Zweitens kann die begrenzte Selbstausslöschung Jakobs in Bezug auf die ästhetische Einstellung des Subjekts gelesen werden. Jakobs Haltung, sich selbst als „nur eine Null“ zu definieren, bedeutet einerseits, wie bereits erwähnt, sich selbst als ein Wesen zu bezeichnen, das nicht mit ganzen Zahlen gezählt werden kann. In dem Sinne jedoch, dass der Zustand der Nichtexistenz ‚nur‘ durch die Null gezählt werden kann, hat andererseits Jakobs Selbstdefinition als „nur eine Null“ eine selbstnegative Bedeutung.⁵³⁴ Im Kontext dieses negativen Null-Konzepts hat Jakobs Einstellung zur Selbstausslöschung die folgenden philosophischen Implikationen: Obwohl Jakob als Subjekt die Selbstausslöschung anstrebt, bedeutet dies nicht, dass sein Ziel tatsächlich darin besteht, sich selbst auszulöschen. Stattdessen entscheidet er sich dafür, das Wesen zu bleiben, sich der Selbstausslöschung weiter anzunähern, während er gleichzeitig nicht ausgelöscht werden kann. Dies ist eine Interpretation in einem ähnlichen Horizont wie die Charakteristik von Walsers Protagonisten als ‚Wesen, die im Tode leben, also Wesen, die das Leben dadurch erhalten, dass sie lebende Tote bleiben‘, die im vorherigen Abschnitt analysiert wurde. Von dieser Deutung der Null aus lässt sich die Interpretation von Jakob als negativem Subjekt erweitern.

Die negative Konnotation von Jakobs Null-Identität wird hier besonders deutlich, wenn man sie im Zusammenhang mit dem ästhetischen Zustand von Schillers Null betrachtet, wie

⁵³⁴ Vgl. Rotman, Brian: *Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts*. Kulturverlag Kadmos 2001, S. 36.

Utz⁵³⁵ bemerkt hat. In den Briefen 21 und 22 *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* sagt Schiller über die Null folgendes. „In dem ästhetischen Zustande ist der Mensch also Null, insofern man auf ein einzelnes Resultat, nicht auf das ganze Vermögen achtet, und den Mangel jeder besonderen Determination in Rechnung zieht.“⁵³⁶ Dieser ästhetische Zustand der Null im Sinne Schillers zeichnet sich vor allem durch seine „Bestimmungslosigkeit“⁵³⁷ aus, d.h. dadurch, dass er unbestimmt und damit paradoxerweise „unendlich bestimmbar“⁵³⁸ ist. So schafft Jakobs souveräne Entscheidung zur Selbstauslöschung, repräsentiert durch die „Null“, die Voraussetzung für seinen anschließenden freien Aufbruch⁵³⁹ in die Wüste, in einen sich ausdehnenden Raum.⁵⁴⁰ Insofern Jakob die Selbstauslöschung als Negation seiner selbst als Null verfolgt, erklärt er also paradoxerweise die „höchste Souveränität“⁵⁴¹ zum Subjekt.

Da der Roman endet, kurz bevor Jakob in die Wüste aufbricht, wird Jakobs Aufenthalt im unendlichen Raum nur prophetisch und implizit in seinen Träumen vor dem Aufbruch in die Wüste dargestellt. In Jakobs Realität wird die Reise in die Wüste nicht wie in seinem Traum als Bild einer Utopie präsentiert; d.h., Walser entwirft in diesem Roman die Wüste

⁵³⁵ Utz bietet zwei mögliche Interpretationen der Null in Jakob von Gunten an: eine aus der ästhetischen Perspektive Schillers, der in der Null das „Potential der Vollkommenheit“ (502) sieht; die andere besteht darin, die Null unter dem Gesichtspunkt „ihre[r] Selbstbezüglichkeit, ihrer Resistenz gegen den sozialen Bedeutungszwang und ihre[r] Eigenschaft als abstrakte Chiffre“ (502) zu betrachten. Zur ausführlichen Diskussion vgl. Utz, Peter: *Robert Walsers ‚Jakob von Gunten‘. Eine ‚Null‘-Stelle der deutschen Literatur*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74, H. 3, S. 488–512, hier S. 502

⁵³⁶ Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1992, S. 377.

⁵³⁷ Schürmann, Eva: *Schiller, das Gute am Schönen oder warum wir uns auf zweifache Weise verfehlen können*, in: Douglas Moggach, Nadine Mooren und Michael Quante (Hg.): *Perfektionismus der Autonomie*. Wilhelm Fink 2020, S. 117–137, hier S. 128: „Der ästhetische Zustand ist vor allem eins: unendlich bestimmbar. Diese Form von Bestimmungslosigkeit ist positive Unendlichkeit.“

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Vgl. ebd., S. 130: „Vielmehr ist es die Wiedergewinnung jenes bestimmungslosen Null-Zustandes, von dem aus ein freier Aufbruch möglich wird.“

⁵⁴⁰ Vgl. Hiebel, Hans H.: *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 257.

⁵⁴¹ Klaus-Michael Hinz zitiert Bataille und erläutert Walsers Souveränität wie folgt: „Spricht doch in dieser Minimierung seiner selbst die höchste Souveränität sich aus. ‚Ich bin nichts oder ich bin lächerlich, ist das letzte Wort der souveränen Subjektivität, die frei geworden ist von der Herrschaft, die sie über die Dinge ausüben wollte oder sollte.‘ (Anm. 25) Dem genügen Robert Walsers Werk und Leben.“ Vgl. Hinz, Klaus-Michael: *Robert Walsers Souveränität*, in: Paolo Chiarini/ Hans Dieter Zimmerman (Hg.): *Immer dicht vor dem Sturze...“: Zum Werk Robert Walsers*. Athenäum 1987, S. 153–174, hier S. 159. Zu den hier zitierten Quellen von Bataille siehe: Bataille, Georges: *Die psychologische Struktur des Faschismus / Die Souveränität*. München 1978, S. 83.

nicht als Utopie, in der ein nach Selbstausslöschung strebendes Subjekt seine Ideale entfalten kann, sondern als „die wortlose, bilderlose Utopie“⁵⁴². Der Grund dafür ist mit Hilfe der Theorie von Adorno erklärbar: Weil eine Utopie, die positiv und sichtbar dargestellt wird, das Potenzial hat, die Identitätslogik unter utopischer Ideologie zu betreiben; mit anderen Worten, eine Utopie verliert ihre Macht als Utopie in dem Moment, in dem sie positiv dargestellt wird, und angesichts dessen hat nur die Utopie, die negativ bleibt, also „die bilderlose Utopie“, die Macht der reflexiven Kritik.⁵⁴³

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Verfolgung der Null-Identität durch den Protagonisten Jakob einerseits ein Modus der Selbstreflexion ist, in dem das Subjekt sich selbst reduzieren und damit dem Objekt eine Stimme geben will, und andererseits eine ästhetische Manifestation des Endes der souveränen Subjektivität, das durch die Selbstreflexion des Subjekts erreicht wird, nämlich die Auslöschung des Subjekts. Die Auslöschung des Subjekts kann hier in Anlehnung an Adorno im Zusammenhang mit dem Übergang des Subjekts zu größerer Herrlichkeit durch seinen Untergang im Nichtidentischen verstanden werden.

Das erfahrende Subjekt arbeitet darauf hin, in ihr zu verschwinden. Wahrheit wäre sein Untergang. Von der Subtraktion alles Spezifischen der Subjektivität in der wissenschaftlichen Methode wird er, ad maiorem gloriam des zur Methode vergegenständlichten Subjekts, bloß vorgetäuscht.⁵⁴⁴

Das Streben von Walsers Protagonisten nach der Selbstausslöschung bezieht sich nicht auf die vollständige Abschaffung des denkenden Subjekts. Vielmehr geht es im Sinne Adornos um die Abschaffung des Blicks, mit dem das Subjekt das Objekt aus der Perspektive der Identitätslogik betrachtet, also um das Verschwinden der „konstruktiven Subjektivität“⁵⁴⁵,

⁵⁴² Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, S. 367; vgl. Adorno: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesungen Bd. 3, S. 52: „Das heißt also: In diesem Gefühl des Widerstandes gegen das bloße Dasein ist eigentlich die Utopie enthalten, daß dieses bloße Dasein nicht das letzte Wort habe. Und dieses bilderlose Bild der Utopie [...]: Das ist jedenfalls eine der Kategorien, von denen ich denken möchte, daß sie überhaupt für das Schöne charakteristisch sind.“

⁵⁴³ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59) in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3, S. 69, und vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6, S. 207.

⁵⁴⁴ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6, S. 189.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 10: „Seitdem der Autor den eigenen geistigen Impulsen vertraute, empfand er es als seine Aufgabe, mit der Kraft des Subjekts den Trug konstitutiver Subjektivität zu durchbrechen.“ Dies wurde bereits in Kapitel 5 ausführlich diskutiert, und die bisherigen Analysen von Walsers Trilogie in dieser Studie wurden als eine Antwort auf Adornos „Aufgabe“ unternommen.

die das Objekt mit dem Produkt des Denkens des Subjekts identifiziert. Daher kann in diesem Zusammenhang Jakobs Selbstausslöschung, repräsentiert durch die Null, im Rahmen der Selbstreflexion des Subjekts als der Versuch verstanden werden, die Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt aufzuheben. Darüber hinaus kann dies auch als Walsers literarische Verwirklichung der ästhetischen Totalität verstanden werden, die durch die Selbstausslöschung des Subjekts, also die Orientierung am Vorrang des Objekts, ermöglicht wird.

Schluss

Robert Walser verstand sich dem ersten Anschein nach weder als dialektischer noch als philosophischer oder kritischer Schriftsteller, der sich aktiv literarisch mit den gesellschaftlichen und kulturellen Aufbruchssituationen des frühen 20. Jahrhunderts auseinandersetzte. Vielmehr war er einer jener Schriftsteller, die sich, ob gewollt oder ungewollt, von den kritischen und intellektuellen Strömungen der damaligen literarischen Welt distanzieren. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die nicht nur selbst theoretische Texte über ihr literarisches Schaffen verfassten, sondern sich auch mit ihren Kollegen austauschten, hatte Walser nicht nur keine formale literarische Bildung, sondern, abgesehen von kurzen Aufenthalten in Berlin und München, auch nur wenige Kontakte zu den literarischen Kreisen seiner Zeit.

Aufgrund seiner persönlichen Situation kann davon ausgegangen werden, dass sein literarisches Fundament allein auf seine einzigartige und produktive Rezeption von Literatur zurückzuführen ist, die auf seiner eigenen umfangreichen Lektüre beruht.⁵⁴⁶ Aufgrund seiner autodidaktischen Lektüregeschichte kann gesagt werden, dass sein literarisches Werk, biographisch und historisch betrachtet, durch ein Oszillieren zwischen der eigenen, auf Lektüreerfahrung beruhenden Position und der Position seiner Zeit gekennzeichnet ist. Seine Literatur erscheint in dieser Hinsicht mehr oder weniger unbeeinflusst von den Tendenzen seiner Zeit und von früheren Autoren. Dabei ist natürlich nicht zu leugnen, dass Walsers eigene Intention, dass seine Literatur selbst und bewusst als anachronistisch gelesen wird, teilweise eine Rolle spielt.⁵⁴⁷ Aus der Perspektive der literarischen Ideengeschichte lässt sich hier gerade ein Grund für die Mehrdeutigkeit von Walsers Literatur finden.

In dieser Arbeit wurde jedoch behauptet, dass sich hinter dem Schleier der Mehrdeutigkeit in seiner Literatur die folgenden analytischen Punkte verbergen: Die Unterseite seiner Literatur ist voll von ungeborgenen philosophischen Argumenten, die aus seinen negativen und dialektischen Reflexionen stammen könnten, und diese argumentativen Punkte intuitiver Einsicht in seinen Werken bieten dem Leser aufschlussreiche moderne

⁵⁴⁶ Vgl. Rusterholz, Peter: *2.8 Lektüren - literarischer Horizont*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. 56.

⁵⁴⁷ Vgl. Baßler, Moritz: *2. 10 Robert Walsers Moderne*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. 68.

Kritiken, vergleichbar mit Schriftstellern seiner Zeit, die sensibel auf die aktuellen soziokulturellen Wendepunkte des frühen 20. Jahrhunderts reagierten.

Angesichts dieser Merkmale von Walsers Literatur hat sich diese Studie der Entdeckung der kritischen Perspektiven nach der Aufklärung in seiner Berliner Trilogie gewidmet. Insbesondere bestand das Hauptziel dieser Arbeit darin, die in Walsers Trilogie verkörperte moderne Aufklärungskritik unter dem Gesichtspunkt der Negativität zu untersuchen, um eine neue Art der kritischen Lektüre von Walsers Trilogie zu versuchen. Der Grund, warum hier der Begriff der Negativität ins Zentrum gerückt wurde, liegt darin, dass er die einzige Möglichkeit ist, sowohl den Unterdrückten eine Stimme zu geben als auch der Entfremdung selbst Ausdruck zu verleihen.⁵⁴⁸ Vor diesem Hintergrund hat die vorliegende Studie versucht, die in Walsers Berliner Trilogie verborgene Aufklärungskritik als Reflexion der Negativität gegen das Identitätsprinzip zu lesen. Damit verbunden war die Erwartung, neue Einsichten über das in Walsers Trilogie verstreute Unterdrückte und Ausgeschlossene zu gewinnen.

Um sich diesem Ziel zu nähern, wurde in dieser Arbeit die Negativität als Methodologie moderner Kritik, wie sie in Walsers Trilogie zu finden ist, mithilfe von Denkfiguren der negativ-dialektischen Aufklärungskritik in Adornos Philosophie unter den folgenden zwei Aspekten analysiert: zum einen aus der Perspektive der ‚Naturgeschichte‘ auf der theorie- und ideengeschichtlichen Ebene und zum anderen aus der Perspektive der ‚Subjektivität‘ auf der Handlungs- und Darstellungsebene. Die Analyse dieser beiden Aspekte hat gezeigt, dass die in Walsers Trilogie verkörperte Kritik an der modernen Aufklärung weder eine einfache Versöhnung zur Lösung der Probleme fordert noch die problematische Situation vermeidet oder aufgibt. Vielmehr schlägt die negativ-dialektische Aufklärungskritik in Walsers Trilogie einen negativen Weg ein, indem sie den Modus einer ästhetischen Kritik annimmt, die sich der Identitätslogik nicht frontal entgegenstellt, sich ihr aber auch nicht unterwirft.

Im Folgenden werden die Ergebnisse dieser beiden Analysen zusammengefasst und rekonstruiert. Anstelle einer Schlussfolgerung wird dabei erläutert, dass die in Walsers Trilogie dargestellte negativ- dialektische Aufklärungskritik folgendes Gedankenspektrum hervorbringt.: Das Kollektiv der Nichtidentischen, das als „das ästhetische Wir“⁵⁴⁹ in einer

⁵⁴⁸ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)* in: NL, Abteilung 4: Vorlesungen Bd. 3, S. 126.

⁵⁴⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 251.

negativen Utopie existiert. - Dies ist die ästhetische Totalität, die wiederentdeckt werden kann, wenn Walsers Berliner Trilogie aus der Perspektive einer negativen Aufklärungskritik gelesen wird.

Zunächst einmal ist darauf hinzuweisen, dass die Protagonisten in Walsers Trilogie zwar die Versöhnung im Sinne einer negativen Kritik suchen, dass aber das Bild der Versöhnung, das sie darstellen, in den Werken nicht vorgestellt wird. Obwohl sich die Protagonisten der Widersprüche der gegenwärtigen Welt bewusst sind, entziehen sie sich dieser Situation weder auf transzendente und abstrakte Weise, noch zeigen sie eine Haltung der ohnmächtigen und hilflosen Resignation unter dem Druck der aktuellen Situation. Stattdessen bleiben sie vorerst am Rande der gegenwärtigen widersprüchlichen Situation. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie sich unkritisch und blind an die Situation anpassen; sie nehmen den geistigen und körperlichen Identitätszwang wahr, der ihnen durch die zunehmende und vertiefte Naturbeherrschung auferlegt wird, und sie sind sich der Notwendigkeit eines kritischen Perspektivenwechsels gegenüber dem neuzeitlichen Aufklärungsprozess, der diese Situation hervorgebracht hat, bewusst (3.1). Was die Analyse dieser Arbeit hier verdeutlicht hat, ist, dass Walsers Figuren einerseits die Idee der Versöhnung verfolgen, indem sie die Widersprüche innerhalb der problematischen Situation, in der sie sich befinden, durch eine immanente Kritik, d.h. eine Kritik als bestimmte Negation, aufdecken (3.2), andererseits aber nicht auf eine wesentliche utopische Versöhnung abzielen, sondern verhindern und vermeiden wollen, dass diese Versöhnung als positive Utopie dargestellt wird. Mit anderen Worten: In Walsers Berliner Trilogie wird das Bild der Versöhnung als eine „bilderlose Utopie“⁵⁵⁰, also eine negative Utopie, vorgestellt, die dem Prinzip des „Bilderverbots“⁵⁵¹ im Sinne Adornos folgt.

Dies wurde erstens durch das Motiv des Spaziergangs veranschaulicht, das Walsers Protagonisten in der gesamten Trilogie zeigen (3.3). Die beiden in dieser Arbeit analysierten Formen des Spaziergangs, der Spaziergang von der Stadt in die Natur und der Spaziergang innerhalb der Stadt, lassen sich die Natur und die Geschichte, die seit der Aufklärung getrennt waren, durch den Körper des Protagonisten in der konstellativen Vermittlung von

⁵⁵⁰ Ebd., S. 367.

⁵⁵¹ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6, S. 207, 372 und 394, und *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 40, 106, 159 und 416.

„Vergänglichkeit“⁵⁵² konvergieren. Der Prozess des Spaziergangs ermöglicht es dem Subjekt, sich auf die Natur in sich selbst zu erinnern und dabei den Vorrang der Natur als Objekt vor der Geschichte als Subjekt und der menschlichen Vernunft in Erinnerung zu rufen. Dadurch wird das Subjekt zum Reflektieren über die Versöhnung von Natur und Geschichte angeregt. Bemerkenswert war hier, dass der Spaziergang eine Aktivität ist, bei der der Mensch seinen gewohnten Raum für kurze Zeit verlässt, einen anderen Ort für eine gewisse Zeit erlebt und dann wieder zu seinem ursprünglichen Ort zurückkehrt. Anders formuliert: Der Spaziergang gibt Walsers Protagonisten zwar die Möglichkeit, für einen Moment über Versöhnung nachzudenken. Die utopische Vorstellung von Versöhnung, die sie in der temporären Situation des Spaziergangs erleben, verschwindet jedoch in dem Moment, in dem sie in die widersprüchliche Situation der Gegenwart zurückkehren. Auf diese Weise ermöglicht der Spaziergang den Protagonisten, einen Moment der Versöhnung, also einen utopischen Moment, zu erleben, aber diese erlebte Utopie kann nur als bilderlose Utopie vorgestellt werden.

Ebenso spiegelte sich die Idee der Versöhnung als bilderlose Utopie im Kunstgenuss von Walsers Protagonisten wider (4.1). Während Walsers Protagonisten die Kunstwerke genießen, die die Natur nachahmen, spüren sie die Naturschöne, die in den Kunstwerken bewahrt wird. Diese Erfahrung erinnert sie an die Wahrnehmung der reinen Natur, die ihnen durch die repressive Gesellschaft, die seit der Aufklärung als eine zweite Natur erscheint, verloren gegangen ist. Adorno formuliert diesen Prozess, in dem die Kunst, die die Naturschöne nachahmt, die Möglichkeit einer ästhetischen Kritik der Naturbeherrschung hervorbringt, als „Vergeistigungsprozess von Kunst“⁵⁵³. Er führt weiter aus, dass dieser Vergeistigungsprozess von Kunst durch die Techniken⁵⁵⁴ des Kunstwerks intensiviert wird und dadurch eine dialektische Umkehrung der Herrschaftstechniken außerhalb des Kunstwerks ermöglicht (4.2). In diesem theoretischen Kontext sieht Adorno die Kunst als den einzigen Ort des ästhetischen Scheins und des symbolischen Denkens,⁵⁵⁵ an dem der Mensch der von der

⁵⁵² Adorno, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1, S. 359.

⁵⁵³ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 143.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 323.

⁵⁵⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)* in: NL, Abteilung 4: Vorlesungen Bd. 3, S. 183; vgl. auch Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 87.

Natur vermittelten Herrschaft entfliehen kann. An dieser Stelle war darauf hingewiesen worden, dass der Ort, an dem die Protagonisten der Trilogie die reine Natur vor ihrer Beherrschung erleben können, ausschließlich als Kunst, als Raum des ästhetischen Scheins dargestellt wird. Kurz gesagt, die Kunst als Mimesis der Natur in der Trilogie ist nicht nur ein Raum, in dem die Protagonisten die reine und wesentliche Natur erleben können, sondern auch ein Raum, in dem eine Selbstreflexion über die Naturbeherrschung durch die aufgeklärte Vernunft ausgelöst wird. Aus diesem Grund ist der Vergeistigungsprozess von Kunst für die Protagonisten einerseits ein wichtiger Moment, um über die Utopie der Versöhnung von Natur und Geschichte nachzudenken. Die in der Kunst dargestellte Utopie kann jedoch nur eine konzeptuelle und idealistische sein, denn die Kunst bezieht sich auf einen Ort des Scheins. Die Kunst ist also ein Raum, in dem über die Versöhnung von Natur und Geschichte nachgedacht werden kann, aber paradoxerweise auch ein Raum, in dem die Utopie dieser Versöhnung in der Realität nicht dargestellt werden kann. Somit kann die Utopie der Versöhnung durch Kunst in der Berliner Trilogie nur als bilderlose Utopie vorgestellt werden.

Neben den beiden Motiven des Spaziergangs und der Kunstwerke findet sich am Ende jeder Trilogie ein weiterer Reflexionspunkt über die bilderlose Utopie. Wie bereits ausgeführt, ist den Schlusszenen von Walsers Trilogie gemeinsam, dass der Protagonist den Ort verlässt, an dem er sich aktuell befindet (7.2). Erwähnenswert ist hier, dass Walsers Protagonisten ihren derzeitigen Aufenthaltsort verlassen, nachdem sie die Bedingungen geschaffen haben, um ihren Status als Diener weiter aufrechtzuerhalten, sodass sich ihre Klassensituation nicht ändert. Ihr Standortwechsel verändert also nur ihre physische Position, nicht aber ihre psychologische, kulturelle oder Klassenposition. In diesem Zusammenhang stellt sich in Walsers Trilogie der Ort des Aufbruchs aus der widersprüchlichen Gegenwart nicht als positive Utopie dar, in der ein neues Leben erträumt werden kann, sondern als Ort, an dem ein Leben, das dem vorherigen gleicht, aufrechterhalten und wiederholt wird. Diese negative und bilderlose Vorstellung der Utopie am Ende von Walsers Trilogie lässt sich dahingehend interpretieren, dass eine reflektierte Darstellung einer utopischen Zukunft nur auf der Grundlage einer kontinuierlichen und beharrlichen immanenten Kritik an den Widersprüchen der Gegenwart zu finden ist.

Die negative Vorstellung der Utopie der Versöhnung, die von den Protagonisten bis zur Schlusszene der Trilogie verfolgt wird, wirft zusammen mit der negativen Vorstellung der Utopie durch den oben beschriebenen Spaziergang und die Kunstwerke die folgende Frage auf: Warum wird die Utopie in Walsers Berliner Trilogie nach dem Prinzip des Bilderverbots so durchgängig negativ dargestellt? Anders gefragt: Warum vermeidet Walser in seiner Trilogie die konkrete Vorstellung der positiven Utopie? Wenn man den Grund im Sinne Adornos betrachtet, dann geschieht dies deshalb, weil eine positiv und explizit vorgestellte Utopie das Potenzial hat, die Identitätslogik unter der utopischen Ideologie in Gang zu setzen. Dadurch verliert die Utopie aber ihre subversive Kraft. Nur eine Utopie, die negativ bleibt, d.h. auf eine positive und konkrete Vorstellung verzichtet, behält die Kraft der reflexiven Kritik.⁵⁵⁶ Kurz gesagt, ist diese negative Vorstellung der Utopie als bilderlose Utopie genau der negative Gedanke, mit dem Walsers Roman die durch das Identitätsprinzip hervorgerufene Trennung von Natur und Geschichte kritisiert.

Die Situation, in der sich die Haupt- und Nebenfiguren in Walsers Romanen befinden, ist noch immer voller innerer Widersprüche. In einer Welt voller Widersprüche und Absurditäten suchen sie nach einer negativen Utopie zur Versöhnung, während sie gleichzeitig eine reflexive Subjektivität verfolgen, die sowohl zu einer bestimmten als auch zu einer immanenten Kritik fähig ist. Ihr höchstes Ziel ist es, dass jeder Mensch als Individuum existiert, im „Begriffslosen, Einzelnen und Besonderen“⁵⁵⁷, während sie gleichzeitig die Mimesis wiederherstellt, die der Mensch vor der Trennung von Natur und Geschichte besaß, aber im Prozess der Naturbeherrschung verloren hat.

Dieses Ziel kann nur erreicht werden, indem man sich selbst als etwas begreift, das nicht unter das Identitätsprinzip subsumiert werden kann, und indem man beharrlich darüber nachdenkt, dass die eigene Ontologie als das Nichtidentische ist. „Das konsequente Bewusstsein von Nichtidentität“⁵⁵⁸ der Figuren in Walsers Berliner Trilogie wurde in dieser Arbeit unter dem folgenden doppelten Aspekt interpretiert: einerseits als Vorsicht gegenüber dem exzessiven Gebrauch der Vernunft, der zum Identitätszwang geführt hat, und andererseits im Kontext ihrer Selbstreflexion als rationale Subjekte, die über die Versöhnung

⁵⁵⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6, S. 207.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 20.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 17.

von Natur und Geschichte durch die Vernunft nachdenken. Darüber hinaus wurde in dieser Arbeit auch ausführlich analysiert, dass sich die Hauptfiguren Walsers als das Nichtidentische die Verwirklichung ihrer Identität negativ-dialektisch vorstellt. Diesbezüglich hat folgende Äußerung Adornos wichtige theoretische Implikationen: „Daß es aber gleichwohl des nicht unter die Identität zu Subsumierenden - nach der Marxischen Terminologie des Gebrauchswerts - bedarf, damit Leben überhaupt, sogar unter den herrschenden Produktionsverhältnissen, fort dauere, ist das Ineffabile der Utopie. Sie reicht hinein in das, was verschworen ist, daß sie nicht sich realisiere. Angesichts der konkreten Möglichkeit von Utopie ist Dialektik die Ontologie des falschen Zustandes.“⁵⁵⁹ In Anlehnung an Adornos Beschreibung lässt sich „das konsequente Bewusstsein der Nichtidentität“ von Walsers Figuren wie folgt zusammenfassen: In einem falschen Zustand, d.h. in einer Gesellschaft voller Widersprüche, in der die positive Vorstellung der Utopie selbst die Gefahr in sich birgt, die vorherrschende Identitätslogik hervorzurufen, kann die nichtidentische Subjektivität von Walsers Protagonisten in ontologischer Hinsicht nur negativ und dialektisch ausgedrückt werden.

Wichtig für die Untersuchungen in dieser Arbeit, insbesondere in Bezug auf das obige Zitat Adornos, war, dass die Art und Weise, wie Walsers Protagonisten als Nichtidentische ihre Ontologie negativ und dialektisch definieren, auf die Art und Weise bezogen ist, wie sie eine versöhnliche Konstellation ästhetischer und kollektiver Eigenschaften verkörpern. In der Trilogie sind die Haupt- und Nebenfiguren meist das Nichtidentische, das Einzelne und das Individuelle, das auf seine eigene Weise auf den Identitätszwang reagiert und dabei nach Selbsterhaltung strebt. Aber ihr unabhängiges Streben nach Selbsterhaltung bedeutet nicht, dass sie auf Versöhnungsversuche untereinander verzichten; sie versuchen eine Versöhnung durch eine lockere Solidarität innerhalb der Konstellation zwischen Subjekten und Objekten, Natur und Geschichte und Individuen, die in einer Beziehung stehen, in der sie von der Identitätslogik subsumiert werden. Auf diese Weise ermöglichen sie die Vorstellung eines utopischen Möglichkeitsraumes - diese Utopie muss allerdings als eine bilderlose Utopie vorgestellt werden -, in dem jedem Individuum eine eigene Stimme zugestanden wird, ohne dass es seine eigene Position und seinen eigenen Charakter aufgeben muss. Im Folgenden

⁵⁵⁹ Ebd., S. 22.

werden die Analysen in dieser Arbeit im Sinne einer lockeren Solidarität der Nichtidentischen als ästhetische und kollektive Subjekte rekonstruiert. Aus dieser Perspektive ergibt sich, dass Walsers Figuren in der Konstellation miteinander solidarisch sind, indem sie „das konsequente Bewusstsein von Nichtidentität“⁵⁶⁰ aufrechterhalten. In dieser Solidarität sind Walsers Figuren in der Lage, sich eine mimetische Versöhnung vorzustellen, indem sie einerseits ihre eigene immanente ästhetische bewahren und andererseits gleichzeitig als kollektive Subjekte existieren. Die Rekonstruktion der bisherigen Analyseergebnisse, die im Folgenden vorgenommen werden soll, wird daher zum Ziel dieser Arbeit beitragen, die Einzigartigkeit des emanzipatorischen Potenzials der negativ- dialektischen Aufklärungskritik, verkörpert durch Walsers Figuren in der Trilogie, herauszuarbeiten.

Zunächst werden auf der Grundlage der in Teil I analysierten Ergebnisse der Prozess und die Gründe dargestellt, die als ausschlaggebend dafür gelten können, dass sich Walsers Protagonisten ihrer Umgebung gegenüber als negativ und dialektisch wahrnehmen. Darauf aufbauend wird dann skizziert, wie Walsers Figuren in einer lockeren Solidarität von Konstellationen⁵⁶¹ auf spezifische Weise „das konsequente Bewusstsein von Nichtidentität“ aufrechterhalten und wie sie sich dadurch eine mimetische Versöhnung vorstellen können.

Walsers Protagonisten beschreiben ihre Wahrnehmung einer Erscheinung der zweiten Natur in den sie umgebenden Räumen Schule und Arbeitsplatz folgendermaßen: „Eins ist wahr, die Natur fehlt hier.“⁵⁶² Sie bemerken eine dialektische Erscheinung der zweiten Natur, die versucht, sie in dieser verwalteten Gesellschaft zu verdinglichen, und erkennen die Notwendigkeit eines negativen Perspektivenwechsels, um dieser zweiten Natur, die weiterhin ihre innere Herrschaft verwirklicht, entgegenzuwirken (3.1). Zu diesem Zweck denken sie darüber nach, die vermittelnde Verschränkung der verwirrenden Herrschaft von Natur und Geschichte, die die sekundäre Natur hervorgebracht hat, zu durchbrechen (3.2). Die Art und Weise, wie sie auf die exzessive rationale Beherrschung des Subjekts, das bisher die Naturbeherrschung realisiert hat, aufmerksam werden und darauf reagieren, wird deutlicher

⁵⁶⁰ Ebd., S. 17.

⁵⁶¹ Vgl. ebd., S. 165-166.

⁵⁶² Walser, Robert: *Jakob von Gunten*. Ein Tagebuch. SW. 11, S. 21.

in Bezug auf ihre Versuche, über den „Vorrang des Objekts“⁵⁶³ nachzudenken (5). In dieser Arbeit wurde dies im Hinblick auf Adornos Idee des Vorrang des Objekts analysiert. Die Ergebnisse dieser Analyse lassen sich im Kontext der ästhetischen und kollektiven Solidarität auf der Grundlage der Mimesis von Walsers Figuren wie folgt umformulieren.

Erstens nähern sich Walsers Protagonisten als Subjekte angstlos dem Objekt und tauchen passiv in es ein (6).⁵⁶⁴ Bei dieser Analyse wurde insbesondere berücksichtigt, dass die Methode der Mimesis des Subjekts zum Vorrang des Objekts unter Beibehaltung der Einzigartigkeit und der Individualität von Subjekt und Objekt durchgeführt wurde. Die mimetische Passivität des Subjekts, das in das Objekt eintaucht und gleichzeitig dessen Besonderheit anerkennt und zulässt, ist das selbstreflexive Verhalten des Subjekts, wenn es seit der Aufklärung versuchte, das Objekt zu identifizieren und es dadurch zu beherrschen. Diese Haltung des Subjekts kann auch als eine Möglichkeit gelesen werden, den Anderen so zu verstehen, wie er in der Konstellation ist, in der er sich befindet. Mit anderen Worten kann dies so interpretiert werden, dass es dem Subjekt durch mimetische Selbstreflexion möglich wird, über die Solidarität der Versöhnung nachzudenken.

Das Vorrang des Objekts in Walsers Berliner Trilogie zeigt sich nicht nur in der passiven Mimesis, sondern auch in der Verhinderung der Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen Subjekt und Objekt. Dies wurde insbesondere an der Tatsache analysiert, dass die drei Hauptfiguren Walsers gemeinsam bis zum Ende der Romane Dienerfiguren bleiben. Walsers Protagonisten üben sich auf unterschiedliche Weise in der Rolle des Dieners als das Nichtidentische, einer Zwischenstellung zwischen Herr und Knecht (7.1). Besonders hervorzuheben ist, dass sie eine Strategie entwickeln, um ihren Status als Diener in konstellativer Solidarität mit ihren Mitmenschen aufrechtzuerhalten. Ihr Status als Diener wird reflexiv aufrechterhalten, indem in den Beziehungen mit Anderen die Möglichkeit geschaffen wird, sich als Subjekte freiwillig geistig und körperlich einem Objekt unterzuordnen. Indem Walsers Protagonisten auf diese Weise den Vorrang des Objekts anerkennen, zeigen sie als Subjekte eine Möglichkeit der Versöhnung durch eine lockere Solidarität zwischen Subjekt und Objekt (7.2). Darüber hinaus bieten ihre Bemühungen, als

⁵⁶³ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6, S. 185.

⁵⁶⁴ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2, S. 752.

Diener in dieser Zwischenposition zu existieren, die Möglichkeit, über die Umkehrung und Reproduktion von Macht nachzudenken, die sich aus der versuchten Identifikation zwischen traditionellen Herren und Knechten ergeben kann. Aus diesem Grund können Walsers Protagonisten in ein mimetisches, konstellatives und nicht in ein hierarchisches Verhältnis zum Anderen treten.

Zusätzlich ging diese Arbeit davon aus, dass die Voraussetzung für die Versöhnung mit dem Objekt die nichtidentische Souveränität von Walsers Protagonisten als Subjekte ist, die in der Trilogie auf zwei Arten verkörpert und praktiziert wird: Erstens überleben Walsers Protagonisten sich selbst, indem sie sich bewusst für das verdinglichte Leben entscheiden, das heißt ihr Leben in das ‚Dingliche‘ verwandeln (8.1). Zweitens zeigen Walsers Protagonisten die Verwirklichung des Vorrangs des Objekts durch die Selbstreflexion des Subjekts, indem sie die Selbstausslöschung des Subjekts anstreben. Dies wird metaphorisch durch das Wort ‚Null‘ offenbart (8.2).

Um die bisherige Diskussion zusammenzufassen: Walsers Hauptfiguren versuchen den Vorrang des Objekts als Teil ihrer Selbstreflexion gegenüber dem Subjekt zu praktizieren, die seit der Aufklärung zu einer vertieften Naturbeherrschung geführt hat. Im Prozess der Verwirklichung des Vorrangs des Objekts etablieren sie ihre eigene nichtidentische Subjektivität, und hierfür ist die Beziehung zum Anderen von besonderer Bedeutung. Anders formuliert: Erst wenn Walsers Protagonisten als Subjekte eine neue Konstellation der Mimesis in einer Versöhnung jenseits der traditionellen Herrschaft des Objekts schaffen, ist die Souveränität von Walsers Protagonisten als das Nichtidentische eindeutig etabliert. Bereits Adorno hat das ästhetische und kollektive Verhältnis des Nichtidentischen, wie es sich in Walsers Protagonisten offenbart, als „Wir“⁵⁶⁵ formuliert. Vor diesem Horizont lässt sich sagen, dass das Bild der Versöhnung, das Walsers Figuren in der Trilogie in negativ-dialektischer Aufklärungskritik vollziehen, eine Konstellation des Nichtidentischen ist, das als „das ästhetische Wir“⁵⁶⁶, also als das „kollektives Subjekt“⁵⁶⁷ in der bilderlosen Utopie

⁵⁶⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7, S. 250.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 251. Für eine Darstellung der gesellschaftlichen und materialen Prozessen von „das ästhetische Wir“ siehe: Koch, Gertrud: *II. Subjekt-Objekt*, in: Anna Eusterschulte und Sebastian Tränkle (Hg.), Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie, Klassiker Auslegen*, Band 74, De Gruyter, 2021, S. 164.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 249.

existiert. Die Konstellation, die sie konstruieren, eröffnet die Möglichkeit, der widersprüchlichen Gesellschaft, in der sie eine Fülle unlösbarer Probleme sehen, auf negative Weise zu begegnen.⁵⁶⁸ Dies ist schließlich eine Suche nach einer negativen und ästhetischen Totalität.

Die Arbeit hat sich darauf konzentriert, die negativ-dialektische Aufklärungskritik in Walsers Berliner Trilogie im Hinblick auf den semantischen Aspekt der ästhetischen Totalität unter Rückgriff auf Adornos Denkfiguren zu analysieren. Die verbleibende Aufgabe bezüglich der Analyse von Walsers Berliner Trilogie unter dem Gesichtspunkt der Negativität, die auf Adornos Denkfiguren beruht, ist die Untersuchung der ästhetisch-formalen Komponente. Insbesondere wird in diesem Zusammenhang die Negativität von Walsers Berliner Trilogie als Form des essayistischen Romans noch zu untersuchen sein. Walsers frühe Romane mögen auf den ersten Blick keine ausgeprägte essayistische Form aufweisen, weshalb der Versuch, sie unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren, bislang noch nicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit erfahren hat. Die essayistischen Ansätze in Walsers frühen Romanen sind jedoch nicht nur prototypisch für viele seiner späteren essayistischen Formen, sondern enthalten auch kritische Züge, die das hierarchisch-deduktive Erzählen durch essayistische Reflexion sprengen. Die kritischen Merkmale von Walsers Trilogie als Essayroman haben genügend Implikationen, um als Negativität des Essays als Form im Sinne Adornos analysiert zu werden, insbesondere in folgendem Kontext: Adorno erwartet von seiner Essaytheorie nicht die Zerstörung der systematischen Philosophie selbst, sondern die Förderung einer neuen Art von negativ- ästhetischer Totalität. „Seine (des Essays_ S. L.) Totalität, die Einheit einer in sich auskonstruierten Form, ist die des nicht Totalen, eine, die auch als Form nicht die These der Identität von Gedanken und Sache behauptet, die sie inhaltlich verwirft.“⁵⁶⁹ Aus diesem Zitat wird deutlich, dass die Totalität, die Adorno in seiner Theorie des Essays beschreibt, mit der Bewahrung der Nichtidentität jedes Individuums in einem Zustand der Freiheit von Herrschaft und Unterdrückung zu tun hat. In diesem Zusammenhang bedarf es weiterer Untersuchungen, um aufzuzeigen, dass Walsers Berliner Trilogie einerseits die essayistischen Eigenschaften aufweist, die eine neue

⁵⁶⁸ Vgl. Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp 1991, S. 286.

⁵⁶⁹ Adorno. Theodor W.: *Essay als Form*, in: *Noten zur Literatur*, GS, Bd. 11, S. 26.

Art ästhetischer Totalität verkörpern, und andererseits durch diese essayistische Form die moderne Systemkritik in negativer Weise befördert.

Literaturverzeichnis

1. Abkürzungsverzeichnis

Walser

SW: Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, herausgegeben von Jochen Greven. Zürich, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.

GT: *Geschwister Tanner*, in: SW, Bd. 9.

JvG: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10.

DG: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11.

Adorno

GS: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

NL: *Theodor W. Adorno: Nachgelassene Schriften*, herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt/M.: 1993.

DdA: *Dialektik der Aufklärung*, in: GS, Bd. 3.

ND: *Negative Dialektik*, in: GS, Bd. 6.

ÄT: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7.

2. Quelle

a) Robert Walser

Walser, Robert: *Geschichte*, in: SW, Bd. 2.

Walser, Robert: *Seeland*, in: SW, Bd. 7.

Walser, Robert: *Geschwister Tanner*, in: SW, Bd. 9.

Walser, Robert: *Der Gehülfe*, in: SW, Bd. 10.

Walser, Robert: *Jakob von Gunten*, in: SW, Bd. 11.

Walser, Robert: *Die Natur*, in: *Träumen*, in: SW, Bd. 16.

b) Theodor W. Adorno

Adorno, Theodor W.: *Philosophische Frühschriften*, GS, Bd. 1.

Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, GS, Bd. 3.

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik Jargon der Eigentlichkeit*, GS, Bd. 6.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GS, Bd. 7.

Adorno, Theodor W.: *Spengler nach dem Untergang*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft*, GS, Bd. 10-1.

Adorno, Theodor W.: *Zu Subjekt und Objekt*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS, Bd. 10-2.

Adorno, Theodor W.: *Noten Zur Literatur*, GS, Bd. 11.

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, GS, Bd. 12.

Adorno, Theodor W.: *Einführung in die Dialektik (1958)*, in: NL, Abteilung 4: Vorlesung, Bd.2.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)* in: NL, Abteilung 4: Vorlesung Bd. 3.

Adorno, Theodor W.: *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit (1964/65)*. In: NL, Abteilung IV: Vorlesung, Bd. 13.

Adorno, Theodor W.: *Die Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, Suhrkamp 2003.

Adorno, Theodor W.: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied/Berlin 1971.

Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: *Briefe und Briefwechsel*, in: Henri Lonitz (Hg.): *Theodor W. Adorno/ Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, Bd. 1. Suhrkamp 2020.

Adorno, Theodor W.: *Die Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, Suhrkamp 2003.

3. Forschung

Agamben, Giorgio: *Bartleby, or On Contingency, Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, ed. and trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford UP 1999.

Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring*. Suhrkamp 2002.

Agamben, Giorgio: *The Coming Community*, trans. Michael Hardt, U of Minnesota P 1993.

Albes, Claudia: *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studie zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. Tübingen und Basel, 1991.

Baßler, Moritz: *2.10 Robert Walsers Moderne*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler, 2015, S. 68-72.

Bataille, Georges: *Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität*. München, 1978.

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. (Hg.): *Gesammelte Schriften 1-1*, Frankfurt a. M. 1974.

Berger, Maxi /Hogh, Philip (Hg.): *Der Vorrang des Objekts. Negative Dialektik heute*. J.B. Metzler, 2022.

Berger, Maxi: *Kant und Hegel in der Ästhetischen Theorie*, in: Anna Eusterschulte und Sebastian Tränkle (Hg.): *Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie (= Klassiker Auslegen, Bd. 74)*. De Gruyter 2021.

Binder, Thomas: *Zu Robert Walsers frühen Gedichten. Eine Konstellation von Einzelanalysen*, Bonn 1976.

Birkner, Nina: *Herr und Knecht in der literarischen Diskussion seit der Aufklärung*. De Gruyter 2016.

Borchmeyer, Dieter: *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer 1980.

- Buchholz, Rene: *Verschränkung von Natur und Geschichte, Zur Idee der ‚Naturgeschichte‘ bei Benjamin und Adorno*, in: René Buchholz, Joseph A. Kruse (Hg.): *Magnetisches Hingezogensein oder Schauernde Abwehr; Walter Benjamin (1892-1940)*. Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Archiv-Bibliothek-Museum, 3 1994, S. 59-94.
- Buck-Morss, Susan: *The Origin of negative Dialectics*, New York: The Free Press, 1977.
- Budick, Sanford/Iser, Wolfgang: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Stanford University Press 1996.
- Cahn, Michael F.: *Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique*, in: Mihai Spariosu (Hg.): *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, Vol. 1. 1984.
- Campe, Rüdiger: *Body and Time. Thomas Mann's The Magic Mountain*, in: Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary Schmidt (Hg.): *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*. München: Fink, 2012, S. 213–232.
- Campe, Rüdiger: *Die Institution im Roman. Robert Musil*. Königshausen & Neumann 2020.
- Campe, Rüdiger: *Kafkas Institutionenroman. Der Proceß, Das Schloß*, in: Rüdiger Campe und Michael Niehaus (Hg.): *Gesetz. Ironie. Synchron*, 2004, S. 197–208.
- Campe, Rüdiger: *Robert Walsers Institutionenroman Jakob von Gunten*, in: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*. Königshausen & Neumann 2005, S. 235-250.
- Cardinal, Agnes: *Widerspruch und kulturelle Paradoxien in Walsers Werk*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 70-86.
- Cha, Kyung-Ho: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*, Wilhelm Fink 2010.
- Deleuze, Gilles: *Bartleby oder die Formel. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann*. Berlin 1994.

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié*. Berlin: Merve 1992.
- Dierks, Sonja: 28. *Adorno zu Kafka und Proust*, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch*. J.B. Metzler 2. Auflage, 2019. S. 254-264.
- Echte, Bernhard: *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*. Suhrkamp 2008.
- Echte, Bernhard: 2.3 *In Berlin*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler, 2015. S. 24-30.
- Engel, Manfred: *Außenwelt und Innenwelt. Subjektivitätsentwurf und moderne Romanpoetik in Robert Walsers Jakob von Gunten und Franz Kafkas Der Verschollene*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 30*, 1986, S. 533-570.
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1993*. J.B. Metzler 2010.
- Früchtl, Josef: *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Königshausen & Neumann 1986.
- Geulen, Eva: *Wirklichkeiten, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten: Zum Problem der Lebensform bei Giorgio Agamben und Theodor W. Adorno*, in: *MLN*, Volume 125, Number 3, 2010 (German Issue), S. 642–660.
- Gisi, Lucas Marco: *Vorwort*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler, 2015. S. VII-VIII.
- Göbbling, Andreas: *Ein lächelndes Spiel. Kommentar zu Robert Walsers ‚Geschwister Tanner‘*, Königshausen & Neumann 1991.
- Grenz, Dagmar: *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*. Wilhelm Fink 1974.
- Grimm, Gunter E./Tellbach, Michael/ Vogt, Emely: *Orientalismus in der Literatur des fin de siècle*, 2002. Verfügbar unter: https://duepublico2.uni-due.de/receive/duepublico_mods_00005381

- Guzzoni, Ute: *Sieben Stücke zu Adorno*, Verlag Karl Alber, 2003.
- Hamm, Peter: *Sieger im Scheitern. Fernando Pessoa und Robert Walser; zwei entfernte Verwandte*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 358-375.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Empire*, Cambridge: Harvard UP, 2000.
- Hartl, Michaela: *Robert Walsers große, kleine Romane*, Brill/Fink 2022.
- Haselbeck, Sebastian: *4. 14. Natur*, in Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J. B. Metzler, 2015. S. 309-314.
- Hegel, G.W. F.: *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp 1970.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik 3*, Suhrkamp, 1986.
- Herzog, Urs: *Robert Walsers Poetik Literatur und soziale Entfremdung*, Max Niemeyer Verlag 1974.
- Hiebel, Hans H.: *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp, 1991. S. 240-275.
- Hinz, Klaus-Michael: *Robert Walsers Souveränität*, in: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmerman (Hg.): *„Immer dicht vor dem Sturze...“. Zum Werk Robert Walsers*. Athenäum 1987, S. 153–174.
- Holderegger, Hans: *Robert Walser; eine Persönlichkeitsanalyse anhand seiner drei Berliner Romane*, E. Schmidt, 1973.
- Holona, Marian: *Arbeit – Mediocritas – Müsiggang: zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa*, Dissertationes Universitatis Varsoviensis, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1980.
- Holtmeier, Ludwig/Linke, Cosima: *Schönberg und die Folgen*. in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch*. J.B. Metzler 2. Auflage, 2019, S. 136-155.

- Hong, Kil-pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten.“*, Königshausen & Neumann, 2002.
- Jakob, Christoph: *Robert Walsers Hermeneutik des Lebens*. Shaker 1998.
- Jameson, Fredric: *Spätmarxismus, Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Argument-Verlag, Hamburg/Berlin, 1992.
- Jay, Martin: *Positive und negative Totalität. Adornos Alternativentwurf zur interdisziplinären Forschung*, in: Wolfgang Bonß, Axel Honneth (Hg.): *Sozialforschung als Kritik: Zum sozialwissenschaftlichen Potential der Kritischen Theorie*, Suhrkamp 1982.
- Jürgens, Martin: *Die Aufgabe der Identität. Robert Walsers Helden*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, H. 12/12a. München, 2004.
- Jürgens, Martin: *Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vergnügen in der Sprache Robert Walsers am Beispiel von „Kleist in Thun“*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 87–100.
- Kafka, Franz: *Die Sorge des Hausvaters*, in: *Drucke zu Lebzeiten. 2 Bde.* S. Fischer 1994, S. 282–284.
- Kager, Reinhard: *Herrschaft und Versöhnung, Einführung in das Denken Theodor W. Adornos*, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1988.
- Kammer, Stephan: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen 2003.
- Kanz, Christine: *Jenseits literarhistorischer Kategorien und nationaler Grenzen*, in: *Deutsche Literaturgeschichte Handbuch*, J.B. Metzler, 9. Auflage, 2019.
- Kern, Andrea: *Negative Dialektik. Begriff und Kategorien I. Wahrnehmung, Anschauung, Empfindung*, in: Axel Honneth und Christoph Menke (Hg.): *Theodor W. Adorno: Negative Dialektik (= Klassiker Auslegen, Bd. 28)*. Akademie 2006. S. 49-70.
- Kogler, Susanne: *23. Musik und Sprache*, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch*. J.B. Metzler, 2. Auflage, 2019, S. 206-213.

- Krajewski, Markus: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*. S. Fischer 2010.
- Krebs, Gerard: *Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik*. Helsinki, 1991.
- Kreis, Guido: 8. *Die Dialektik in der Dialektik der Aufklärung. Die Spur Hegels*, in: Gunnar Hindrichs (Hg.): *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*. De Gruyter 2017, S. 131–150.
- Lee, Kyoung-Jin: *Robert Walsers Der Gehülfe als Angestelltenroman*, in: *Kafka-Forschung, Bd. 36*, Seoul 2016, S. 71–97.
- Lemmel, Monika: *Robert Walsers Poetik der Intertextualität*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Robert Walser und die moderne Poetik*. Suhrkamp, 1999. S. 83-101.
- Lüdke, Martin: *Anmerkung zu einer „Logik des Zerfalls“: Adorno und Beckett*. Suhrkamp 1981.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans, Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, dtv, 1994.
- Maas, Julia: *Dinge, Sachen, Gegenstände. Spuren der materiellen Kultur im Werk Robert Walsers*, Wilhelm Fink 2019.
- Mächler, Robert: *Robert Walser, der Unenträtselte. Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Zürich/München: Pendo 1999.
- Magris, Claudio: *In den unteren Regionen: Robert Walser*, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp 1991, S. 343-357.
- Malkmus, Bernhard: 3.3.3 *Jakob von Gunten (1909)*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015, S. 116-129.
- Marx, Karl: *Kapital I (= MEW 23)*. Berlin: Dietz Verlag. 1962.

- Matala de Mazza, Ethel: *Angestelltenverhältnisse. Sekretäre und ihre Literatur*, in: Bernhard Siegert und Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*. Diaphanes 2003, S. 127–146.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp 1991.
- Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp 2008.
- Moretti, Franco: *Modern Epic*, verso, 1996.
- Müller-Tamm, Jutta: *Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie*, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter 2014, S. 100-120.
- Müller, Ernst: *1.4 Denkfigur*, in: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, J.B. Metzler 2013, S. 28-32.
- Müller, Ernst: *Totalität*, in: Eva Geulen, Claude Haas (Hg.): *Formen des Ganzen*, Wallstein Verlag 2022. S. 55-63.
- Musil, Robert: *Aufzeichnungen zur Krisis des Romans (ca. 1930-1932): in: Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*. Max Miemeyer Verlag Tübingen, 1979.
- Naguib, Nagi: *Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur*, München, 1970.
- Nho, Myung-Woo: *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Tectum Verlag, 2001.
- Oh, Yongrok: *Distanz und Identifikation – Eine Studie über Robert Walsers Roman ‚Der Gehülfe‘, Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ und Franz Kafkas ‚Das Schloss‘*. Peter Lang, 1987.
- Oschmann, Dirk: *2.4 Philosophie*, in: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler, 2010, S. 59-64.
- Paddison, Max: *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press 1993.

- Pelletier, Nicole: „Walsereien“ in Prag. Zu einigen Gemeinsamkeiten zwischen Robert Walser und Franz Kafka, in: Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hg.): *Robert Walser*. Suhrkamp, 1991. S. 276-291.
- Philippi, Klaus-Peter: *Robert Walsers Jakob von Gunten*, in: Manfred Brauneck (Hg.): *Der deutsche Roman des 20. Jahrhunderts, Bd. 1*, M. Bamberg, 1976.
- Piniel, Gerhard: *Robert Walsers „Geschwister Tanner“*. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät 1 der Universität Zürich. Zürich: Juris 1968.
- Postman, Neil: *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Fischer, 19. Auflage, 2014.
- Rodewald, Dierk: *Robert Walsers Prosa, Versuch einer Strukturanalyse*. Bad Homburg 1970.
- Roloff, Simon: *4.19 Büro (Der ewige Angestellte)*, in: Lucas Marco Gisi(Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015. S. 328-330.
- Roloff, Simon: *Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*, Wilhelm Fink 2016.
- Rotman, Brian: *Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts*. Kulturverlag Kadmos 2001.
- Rüsch, Lukas: *Ironie und Herrschaft – Untersuchungen zum Verhältnis von Herr und Knecht in Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Forum Academicum in der Verlagsgruppe, Athenäum, Hain, Hanstein, 1983.
- Ruschug, Ulrich: *Zum Begriff der Technik bei Horkheimer und Adorno*, in: *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, 3 (1), De Gruyter, 2016, S. 182-208.
- Sandkaulen, Brigit: *1. Begriff der Aufklärung*, in: Gunnar Hindrichs (Hg.): *Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*. De Gruyter 2017.
- Schildmann, Mareike: *Poetik der Kindheit, Literatur und Wissen bei Robert Walser*. Göttingen: Wallstein 2019.

- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1992.
- Schilling, Diana: *Der Entwicklungsroman als Farce. Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch (1909)*, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*, De Gruyter, 2008. S. 73-86.
- Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, Fischer, 1995.
- Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans*, Verlag C. H. Beck München, 1974.
- Schürmann, Eva: *Schiller, das Gute am Schönen oder warum wir uns auf zweifache Weise verfehlen können*, in: Douglas Moggach, Nadine Mooren und Michael Quante (Hg.): *Perfektionismus der Autonomie*. Wilhelm Fink 2020, S. 117–137.
- Schutz, Robert: *Negative Hermeneutik. Zur sozialen Anthropologie des Nicht-Verstehens*, Springer 1995.
- Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius 2003.
- Solbach, Andreas: *Herr und Knecht bei Kafka, Walser und Hegel*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 106, H. 2 1987. S. 218-236.
- Sommer, Marc Nicolas: *Die Differenz in der Vermittlung. Adorno und die Hegel'sche Dialektik*, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, Vol. 17, H. 32/33. 2011, S. 136–154.
- Sorg, Reto/Gisi, Lucas Marco: *Nachwort „Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht.“ Zur Figur des Angestellten bei Robert Walser*, in: *Robert Walser: Im Bureau. Aus dem Leben der Angestellten*. Insel Verlag 2011, S. 129–142.
- Sorg, Reto: *Abschied von Europa? ‚Kulturentrückung‘ bei Robert Walser*, in: Stefan Bodo Würffel und Reto Sorg (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. Brill Fink 2010, S. 161–178.
- Sorg, Reto: *Anita Lothar, Theodor W. Adorno und Robert Walser*, in: *Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft*, Zürich, März, 2008.

- Sorg, Reto: *Aus den „Gärten der Zeichen“*. Zu Carl Einsteins „Bebuquin“. Brill/Fink 1998.
- Sorg, Reto: 4.10 *Intermedialität (Malerei, Musik, Theater, Tanz, Rundfunk, Photographie, Kino)*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J. B. Metzler 2015. S. 289-299.
- Sprenger, Ulrike: *Der Gehülfe (1908) als Moralist*, in: Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler und Peter Stoker (Hg.): *Robert Walsers Ambivalenzen*. Wilhelm Fink 2018.
- Steinhoff, Oliver: „*Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null*“. *Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos*, Peter Lang 2008.
- Stüssel, Kerstin: *In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*. Niemeyer 2004, S. 184–195.
- Thüring, Hubert: 4. 24 *Lebensphilosophie im Zeichen des Glücks*, in: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler 2015. S. 344-350.
- Thyen, Anke: *Negative Dialektik und Erfahrung: zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Suhrkamp 1989.
- Torra-Mattenklott, Caroline: *Denkfiguren*, in: Joachim Küpper, Mirjam Schaub, Regine Strätling und Markus Rautzenberg (Hg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, Brill, 2013. S. 59-76.
- Treichel, Hans Ulrich: *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*. Wilhelm Fink 1995.
- Utz, Peter: *Robert Walser*, in: Hartmut Steinecke (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, S. 197-211.
- Utz, Peter: *Robert Walsers ‚Jakob von Gunten‘. Eine ‚Null‘-Stelle der deutschen Literatur*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74, H. 3, S. 488–512.
- Vanessa Vidal Mayor: *Theodor Wiesengrund-Adorno: Interpretación Históriconatural*, Valencia. Diss., 2005.

- Wagner, Karl: *Herr und Knecht. Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wilhelm Braumüller Wien 1980.
- Wallat, Hendrik: *Natur(-) und Herrschaft(skritik). Adornos Naturphilosophie zwischen Geschichtsspekulation und Erkenntniskritik*, in: Myriam Gerhard, Christine Zunke(Hg.): *Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen*. Königshausen & Neumann 2010, S. 247-268.
- Walser, Martin: *Beschreibung einer Form*, München 1961.
- Wesche, Tilo: *41. Negative Dialektik: Kritik an Hegel. Das Nichtidentische – „Vorrang des Objekts“* in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch*. J.B. Metzler, 2. Auflage, 2019. S. 377-385.
- Wieland, Magnus: *Liftboy. Robert Walsers Jakob von Gunten (1909) zwischen oben und unten*, in: Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler, Peter Stoker (Hg.): *Robert Walsers Ambivalenzen*. Wilhelm Fink 2018, S. 85–101.
- Wiitschi, Peter (Hg.): *Robert Walser. Herisauer Jahre 1933-1956*. Appenzeller; Revised Edition 2001.
- Wischke, Mirko: *Betroffenheit und Versöhnung Die Grundmotive der Moralphilosophie von Theodor W. Adorno*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 40. Jg., Heft 8, 1992, S. 900–915.
- Wünsch, Edith: *Robert Walsers Trilogie eines abstrakten Selbst. Simon Tanner - Joseph Marti - Jakob von Gunten, Vom Lachen zum Schweigen*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts- Universität zu Kiel. 2018.
- Zenck, Claudia Maurer(Hg.): *Theodor W. Adorno, Ernst Krenek, Briefe und Briefwechsel, 1929-1964*, in: Bd. 6, Suhrkamp. 2020.
- Zizek, Slavoj: *The Parallax View*, Cambridge: MIT Press 2006.
- Žmegač, Viktor: *Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellationen der Jahrhundertwende*, in: Borchmeyer, Dieter (Hg.): *Robert Walser moderne Poetik*, Suhrkamp 1999. S. 21-36.