

Ein Vorfahre der *Geschwister Tanner*. Ein Aspekt in Robert Walsers früher Kleist-Rezeption

Franz Hintereder-Emde

In zahlreichen Prosastücken greift Robert Walser Dichter auf, die an den Widersprüchen konkurrierender Deutungsmodelle von Welt und Dasein litten und daran scheiterten. Neben Lenz, Büchner, Brentano und Hölderlin ist es vor allem Kleist, der ihn fasziniert und zum interpretierenden Gestalten seines Schicksals herausfordert. Dahinter steht die erneute Lektüre dieser Dichter um 1900 im Zuge der Wiederentdeckung der Romantik und der bislang aus dem Kanon ausgeschlossener Autoren. Somit bezieht sich Walser nicht allein auf die dem romantischen Spektrum zugeordneten Autoren, sondern auch auf deren aktuelle Interpretation durch seine Zeitgenossen.

Diese Konstellation gilt es zu bedenken, wenn man diese Texte nicht als Anverwandlung dichterischer Idole, sondern als einen für Walsers Werk konstitutiven Aspekt seiner Zeitkritik versteht. Bedeutsam ist dieser Sachverhalt auch für *Geschwister Tanner*.¹ Es werden zwar verschiedene Werke und Autoren² erwähnt, von denen ein gewisser Einfluß ausgegangen sein mag, aber bislang wurde insbesondere Kleist als wichtiger Bezugspunkt für Walsers Erstlingsroman nicht erschlossen. Im Folgenden versuche ich zu zeigen, wie Walser sich den paradigmatischen Konflikt der Ich-Findung an der entscheidenden Lebenskrise

¹ Der Einfachheit halber verwende ich bei den wiederholt zitierten Werken folgende Siglen:

GT = *Geschwister Tanner*, Robert Walser 1985/86: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven, Zürich: Suhrkamp, Bd. 9.

KW1/2 = Heinrich von Kleist (1993), *Sämtliche Werke und Briefe*. Erster und zweiter Band. Hg. von Helmut Sembdner. Neunte, vermehrte und revidierte Auflage, München/Wien: Hanser.

² Gößling verweist auf Keller u. Jean Paul: Gössling, Andreas 1991: *Ein lächelndes Spiel. Kommentar zu Robert Walsers „Geschwister Tanner“ Mit einem Anhang unveröffentlichter Manuskriptvarianten des Romans*. Würzburg: Königshausen und Neumann: 13, 17-23, 45, 207; vgl. auch die Arbeiten im 3. Teil des Bandes zum Römischen Walser-Colloquium 1985 Aufsätze zu Keller, Jean Paul, Stendhal, Hölderlin und Dostojewskij: Chiarini, Paolo/Hans Dieter Zimmermann (Hg.) 1987: *„Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers*. Frankfurt/Main: Athenäum: 175-236.

Kleists um 1801 als Ausgangsstoff für seine verschiedenen Figuren erschließt. Um Walsers Kleist-Lektüre objektiv zu belegen und zu datieren, stehen ausschließlich sein literarisches Werk und ein nicht sehr umfangreicher Korpus an Briefen zur Verfügung. Hier gilt es, sich die spezifische Arbeitsweise Walsers zu vergegenwärtigen. Seine Adaption erfolgt nicht mittels einer diskursiven Auseinandersetzung, sondern über die Absorption des sprachlichen und bildlichen Materials, das er verfremdend und umformend interpretiert. Für *Kleist in Thun* wurde dieses Verfahren, das auf profunde Kenntnisse der Texte schließen läßt, genauer belegt.³ Walser greift einzelne Worte, Klänge, bildhafte Formulierungen, Stimmungen auf, die den Ausgangstext unterschwellig oder offen evozieren. Die Atmosphäre des Textes, die poetische Verfremdung der Welt, der Gesten und der Handlungen sind poetologischer Ausdruck dieser Überschneidung des romantischen Konflikts mit der modernen Gegenwart.

Robert Walser hat sich, soweit man dies an begrifflichen und motivischen Spuren ablesen kann, eingehend mit den Werken und Briefen Kleists beschäftigt.⁴ Eine flüchtige Bemerkung in einem Brief an seine Schwester Lisa im Frühjahr 1904 gibt Aufschluß darüber, daß Walser bereits zu dieser Zeit intensiv Kleist rezipierte und in Erwägung zog, sich dichterisch damit zu befassen: „Liebe Schwester. Ich sende Dir die Bücher zurück, die du gütigst sandtest. «Gütigst», das ist gut, nicht wahr. Den Kleist behalte ich, er wird mich zu einem Drama ziehen, entflammen, wenn es dir gefällt.“⁵

Das in Aussicht gestellte Drama wurde nicht realisiert, aber damit war die Kleist-Lektüre keineswegs folgenlos geblieben. Kurz nachdem *Geschwister Tanner* Anfang 1907 erschienen war, wurde im Juni gleichen Jahres in der Schaubühne

³ Vgl. Annette Fuchs 1993: *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*. München: Fink, S. 30-38.

⁴ Dies wurde vor allem an *Kleist in Thun* und anderen Prosastücken aufgewiesen. Vgl. u.a. Martin Jürgens, *Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von ‚Kleist in Thun‘*. In: Hinz, Klaus-Michael/Thomas Horst (Hg.) 1991: *Robert Walser*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 87-100; Peter Utz, *Der Schwerkraft spotten. Spuren von Motiv und Metapher des Tanzes im Werk Robert Walsers*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 28. Jg. Stuttgart 1984, 384-406, bes. 394.

⁵ Robert Walser 1975: *Briefe*. Hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Genf: Kossodo, S. 25, Nr. 29.

Kleist in Thun abgedruckt.⁶ Walser hat sich aber, so meine These, bereits in *Geschwister Tanner* massiv von Kleist inspirieren lassen. Schon hier nimmt er seinen kritischen Dialog mit dem lebenslang ‚hoch verehrten Dichter‘ auf.⁷ Was Kleist für Walser attraktiv macht, ist dessen Stellung zwischen den herrschenden geistigen Positionen seiner Zeit nämlich der rationalistischen Aufklärung und der sich aus der empfindsamen Tradition speisenden Romantik. Obgleich keiner Form- und Geistesschule fest verbunden, ist Kleist einerseits durch gegenläufige Denkströmungen geprägt und andererseits gerade deshalb für die jeweiligen Aporien ungemein sensibilisiert. Aus dieser Konstellation heraus erwächst das lebensbestimmende Krisenbewußtsein Kleists. Er meidet die ideologische Fixierung, was ihn nach allen Seiten hin kritisch und verletztbar zugleich werden läßt. Er muß die Erfahrung machen, daß trotz seines Vernunftvertrauens innere und äußere Vernunft in einen unauflösbaren Konflikt geraten und sich ihm Rationalität in ihrer widersprüchlichen Zweigesichtigkeit zu erkennen gibt.

Kleists Spuren lassen sich in drei ineinander übergehende Schichten unterteilen. Zum einen ist da die Übernahme einzelner Formulierungen und Begriffe, die in ihrer Eigentümlichkeit typisch für Walser erscheinen, aber bereits bei Kleist an exponierter Stelle erscheinen. Hier seien nur einige der sinnfälligsten Beispiele zunächst ohne inhaltliche Bezüge aufgeführt. Unter anderem finden wir *heiliger Ernst* bzw. *zu ernst* und *zu heilig*⁸ mit verschiedenen Variationen des Wortfeldes *heilig*,⁹ dann *Laufbahn*,¹⁰ ein Begriff, der bei Walser mit Kleists *Lebensplan* (KW2, 489f) und *Amt*¹¹ amalgamiert wird. Schließlich finden wir das Wortfeld *Pflicht* bei beiden ebenfalls in zahllosen Abwandlungen.¹² Dem ließen sich noch beliebig Begriffe und Wortfelder anfügen, wie *Seele*, *Sehnsucht*, *Schicksal* oder *Glück* und *Unglück*. Die analoge Häufung einzelner Schlüsselwörter allein ist noch

⁶ Robert Walser 1985/86: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Jochen Greven, Zürich: Suhrkamp, Bd. 2, S. 70-81.

⁷ 19.10.1920 an Frau Mermet: „Heute sandte ich dem Schweizer Familien Wochen-Blatt einen neuen Beitrag, einen kleinen Aufsatz über den Dichter Kleist, den ich hoch verehere.“ *Briefe* 178, Nr. 196).

⁸ GT 52, 162 und KW2, 694.

⁹ GT 52, 96, 132, 254 und KW2, 633 504, 695.

¹⁰ GT 10, 13, 188, 256 und KW2, 645, 693.

¹¹ KW2, 486, 504, 584, 600f.

¹² GT 11f, 21, 168ff, 197f - KW2, 479: heiligste Pflicht, 485; 490, 492, 506-508.

kein ausreichender Beleg für die direkte Bezugnahme, obgleich sie den verwandten Duktus ahnen läßt, der dem Walser-Text die verfremdende, gelegentlich altertümliche-pathetische Tonfärbung verleiht. Zugleich liegt hierin ein Element von Walsers Schreibweise, die durch unvollständige und verdeckte Zitate eine Angleichung der sprachlichen Atmosphäre erzeugt, und im Leser Erinnerungen an ein Original evoziert, ohne sie zu bestätigen. Auf diese Weise werden zwischen Erinnern und Einbilden eigene Assoziationen stimuliert.

Auf einer erweiterten Ebene lassen sich szenische Einfälle und bildhafte Konstellationen finden, mit der Walser seine Episoden oft kontrapunktisch anreichert oder seine Figuren ausstaffiert, die nun konkretere Anleihen nahe legen. Subtil streut Walser zum einen Anspielungen aus Kleists *Kleinen Schriften* in seinen Roman ein. Dies ist besonders in der Tanzszene¹³ (GT 47-50) in *Geschwister Tanner* der Fall, wo der Tanz mit den zentralen Begriffen von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* geschildert und die darin entwickelte Erkenntnisproblematik in variiert Form thematisiert wird. Hier sei vorerst nur auf die zentralen Begriffe aus dem *Marionettentheater* verwiesen, die Walser einarbeitet: Anmut, Bewußtsein, Grazie, Schwere, Seele.¹⁴

Weitere Parallelen lassen sich zu dem kurzen Text *Brief eines Malers an seinen Sohn*, herstellen, wo der Vater auf eine Klage seines Sohnes eingeht: „Du schreibst mir, daß du eine Madonna malst, und daß dein Gefühl dir, für die Vollendung dieses Werks, so unrein und körperlich dünkt, daß du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest, um es zu heiligen.“ (KW2, 328) Der Vater rät ihm davon ab, den schöpferischen, wie den körperlichen Zeugungsakt „mit vieler Heiligkeit“ zu bedenken, sondern daß vielmehr „derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert, und den Philosophen zu schaffen gibt.“ (KW2, 328f)

Simons Bruder, der Maler Kaspar berichtet von seinem Malerfreund Erwin: „Er

¹³ KW2, 338-345. Peter Utz, *Der Schwerkraft spotten*. (1984), 391, verweist im Rahmen seiner Tanz-Thematik auch auf diese Passage, geht nicht auf deren Bezüge zu Kleist ein, vgl. ebd., 390f.

¹⁴ Weitere Wortbeziehungen: Linie, Krümmung, Schwerpunkt (das Schwere), geistlos, Anmut, Ruhe, Leichtigkeit (Schweres), naturgemäße Anordnung (Naturgemäbes), Kunstfertigkeit (Kunstlosigkeit), Unschuld.

vermied die Frauen, ja er haßte sie, denn er befürchtete, von ihnen von der Heiligkeit seiner Lebensaufgabe abgelenkt zu werden.“ (GT 52) Kaspar nimmt gegen Erwin, der an seinem Anspruch der Heiligkeit und seiner im Grunde sterilen Bewunderung der „gottvollen Natur“ zugrunde geht, die Position des Vaters ein, der vor übertriebener Keuschheit warnt und empfiehlt, die Kunst aus der sinnlichen Leidenschaft wachsen zu lassen.

Kleists Briefe besonders aus der Zeit seines Aufenthaltes in Paris von Juli bis November 1801 und anschließend von Dezember 1801 bis August des folgenden Jahres in der Schweiz bilden eine weitere inspirierende Quelle. In Simons Aufsatz *Landleben* (GT 146-153) im achten Kapitel bildet die rigide Großstadt-Kritik Kleists stark abgemildert die Stadt-Land-Opposition von Simons Aufsatz vor. In der „Schreibstube für Stellenlose“ ist von „Unterschlagung, Diebstahl, Hochstapel und Landstreichertum“ (GT 271) ebenso die Rede wie von jenem gepflegten Mann, der sich an seiner Tochter vergangen hat (GT 270). Hier klingen Kleists Notizen über aktuelle Verbrechen in Paris an:

Verrat, Mord und Diebstahl sind hier ganz unbedeutende Dinge, deren Nachricht niemanden affiziert. Ein Ehebruch des Vaters mit der Tochter, des Sohnes mit der Mutter, ein Totschlag unter Freunden und Anverwandten sind Dinge, dont on a eu d'exemple, und die der Nachbar kaum des Anhörens würdigt. (KW2, 686)

In Simons Paristraum im dreizehnten Kapitel finden wir besonders augenfällige Analogien. In der utopischen Vision des Traums, in der Paris als Zentrum europäischer Kultur mit der Natur verschmilzt, wird Kleists schockartige Erfahrung in der französischen Metropole mit seiner Idee, sich in der Schweiz als Bauer niederzulassen, kombiniert. Bei genauem Hinsehen stellt man fest, daß Walser Elemente aus Kleists Beschreibungen des Pariser Gesellschaftslebens quasi als Negativ für die atmosphärische Traumszenarie übernimmt. Angefangen von der Charakterisierung der Franzosen in ihrer Oberflächlichkeit und rein sinnlichen Wahrnehmungsweise, die nichts festhält, über die abfälligen Bemerkungen zur Mode bis hin zum Bericht über einen künstlichen Naturpark finden wir Kleists Abscheu ins Gegenteil verkehrt. Zum Ausdruck kommt stattdessen eine moderne,

sinnlich-flüchtige Wahrnehmungsform. Die Bedeutung dieses Verfahrens wird uns noch eingehender beschäftigen, vorerst nur einige ausführliche Passagen im Vergleich. Hier die Häuser und Straßen in der Schilderung Kleists:

Denken Sie sich (...) einen Haufen von übereinandergeschobenen Häusern, welche schmal in die Höhe wachsen, gleichsam den Boden zu vervielfachen, denken Sie sich alle diese Häuser durchgängig von jener blassen, matten Modefarbe, welche man weder gelb noch grau nennen kann (...) denken Sie sich enge, krumme, stinkende Straßen, in welchen oft an einem Tage Kot mit Staub und Staub mit Kot abwechseln (KW2, 685)

Bei Walser wird daraus ein gefälligeres, surreales Bild:

Es war in Paris (...) Zuerst ging er durch eine Straße, die war ganz mit grünem, saftigem Laub bedeckt, so daß die Schleppe der Damen das Laub rauschend hinter sich nachzogen. (...) Die Häuser waren wunderbar hoch, bald grau, bald gelblich, bald schneeweiß. (GT 218)

Etwas näher an Kleists Eindruck - und an seine Zeit! - kommt indes die reale Straße heran, in der Simon, bevor er in seinen Traum fällt, um neue Unterkunft nachsucht:

Die Mittagssonne brannte hinunter und preßte alle üblen Dünste aus den Mauern heraus. Kein Lüftchen wehte. Wo hätte ein Lüftchen in diese Gasse eindringen können. Draußen in den modernen Straßen mochte es wehen, aber hier schien schon seit Jahrhunderten kein Windzug mehr getrieben und gefegt zu haben. (GT 215)

Aber er ging nicht in die Berge, sondern in das alte, hohe, dicke, finstere Haus in der Gasse. (GT 216)

Die Gemütsstimmung Simons vor und nach seinem Traum ist somit der Kleists angenähert. Enger, wenn auch kontrastiv sind die Stadt-Natur-Schilderungen gehalten. Kleist schreibt:

Eine ganz rasende Sehnsucht nach Vergnügungen verfolgt die Franzosen und treibt sie von einem Orte zum andern. Sie ziehen den ganzen Tag mit allen ihren Sinnen auf die Jagd, den Genuß zu fangen, und kehren nicht eher heim, als bis die Jagdtasche bis zum Ekel angefüllt ist. (...) An allen Ecken der Straßen und auf allen öffentlichen Plätzen schreit irgend ein Possenreißer seine Künste aus, und lockt die Vorübergehenden vor seinen Kuckkasten oder fesselt sie, wenigstens auf ein paar Minuten, durch seine Sprünge und Faxen. (KW2, 688)

Überdrüssig aller dieser Feuerwerke und Illuminationen und Schauspiele und Possenreißereien hat ein Franzose den Einfall gehabt, den Einwohnern von Paris ein Vergnügen von einer ganzen neuen Art zu bereiten, nämlich das Vergnügen an der Natur. (...) Von Zeit zu Zeit verläßt man die matte, fade, stinkende Stadt, und geht in die - Vorstadt, die große, einfältige, rührende Natur zu genießen. Man bezahlt (...) am Eingange 20 sols für die Erlaubnis, einen Tag in patriarchalischer Simplizität zu durchleben. Arm in Arm wandert man so natürlich wie möglich, über Wiesen, an dem Ufer der [690] Seen, unter dem Schatten der Erlen, hundert Schritte lang, bis die Mauer, wo die Unnatur anfängt- dann kehrt man wieder um. (...) Funfzig Lakeien, aber ganz natürlich gekleidet, springen umher, die Schäfer- oder die Fischerfamilie zu bedienen. Die raffiniertesten Speisen und die feinsten Weine werden aufgetragen, (...) Gegen Abend schifft man sich zu zwei und zwei ein, und fährt, unter ländlicher Musik, eine Stunde lang spazieren auf einem See, welcher 20 Schritte im Durchmesser hat. Dann ist es Nacht, ein Ball unter freiem Himmel beschließt das romantische Fest, und jeder eilt nun aus der Natur wieder in die Unnatur hinein - (KW2, 689f)

Bei Walser erfolgt nun die Kombination von Natur- und Großstadt-Idylle mit jugendstilhaft stilisierten Anklängen bei der in Kleists Augen exhaltierten Großstadtmode und flüchtigen Genußhaltung:

In den schönen, vorspringenden Restaurants servierten die Kellner in hell-

grünen Fräcken und die Damen tranken Kaffee und plauderten mit ihren entzückenden Stimmen. Poeten standen auf erhöhten Brettern und sangen die Lieder, die sie zu Hause gedichtete hatten. Sie waren in braunen, edlen Samt gekleidet. Es waren keine lächerlichen Erscheinungen, nichts weniger als das. Man amüsierte sich mit dem, was sie zum besten gaben, ohne ihnen besondere Aufmerksamkeit zu schenken, was in Paris unmöglich wäre (...) Jegliche Figur und Erscheinung schien mehr zu schweben, als zu gehen, mehr zu tanzen, als zu schreiten, mehr zu fliegen als zu laufen. Und doch lief, ging, sprang, schritt und marschierte alles, ganz natürlich. Die Natur schien sich in dieser Straße niedergesetzt zu haben. Ganze Schafherden durchzogen mit Geläute, das immer bim-bim machte, die Straße wie ein abendliches Tal, den dunkelgekleideten Hirten voran. (...) Und doch war es eine Straße und gar keine Bergweide, mitten in Paris war es, im Herzen der europäischen Eleganz. (GT 219f)

Schließlich als ironischer Höhepunkt und Umschlag der pathetischen Evokation der Natur Kleists („Kathedrale der Gottheit“ KW2, 690) erscheint eben diese Metropole Paris als der einzige Ort für die Götter: „Man fühlte lebhaft: ‚Wenn die Götter irgendwo heimisch sein könnten auf der Erde, was zwar nicht denkbar, so müßte dieser Ort Paris sein.‘“ (GT 221)

Kleist, der auf der Flucht vor einer schweren Lebenskrise nach Paris gereist war, kam dort zum Entschluß, sich auf das Land zurückziehen. Ganz in der Nachfolge Rousseaus prangert er die kalte Entfremdung des großstädtischen Lebens an.¹⁵ In *Kleist in Thun* thematisiert Walser direkt Kleists Versuch, seine Idee vom Landleben in die Tat umzusetzen. In *Geschwister Tanner* hingegen werden diese Briefe als Folie sichtbar, vor der Walser seine Figuren gestaltet. So spielt Sebastians Flucht in die entlegene Berghütte, „auf Weiden, die dem Himmel näher lagen als irgendeiner menschlichen Zivilisation.“ (GT 78f, 113) an Kleists Pariser Zivilisationskritik ebenso an, wie Simons Aufsatz *Landleben* (GT 146-153), worin er Landidylle gegen die Stadt ausspielt.

¹⁵ Vgl. Annette Fuchs, *Dramaturgie des Narrentums*. (1993), 30-39, im Anschluß wird der Bezug zu Rousseau ausgeleuchtet: ebd.: 39-47 und Karl Heinz Bohrer 1987: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. München, Wien: Hanser, 101f.

Kaspar wiederum kritisiert an seinem Malerfreund Erwin dessen *heiligen Ernst* (GT 52), eine Formulierung, mit der auch Hedwig charakterisiert wird (GT 162). Bei Kleist lautet eine entsprechende Stelle im Brief vom 10. Oktober 1801 aus Paris an Wilhelmine von Zenge:

Da schwebt mir unaufhörlich ein Gedanke vor der Seele - aber wie werde ich ihn aussprechen, damit er Dir heiliger Ernst, und nicht kindisch-träumerisch erscheine? (...) Unter den persischen Magiern gab es ein religiöses Gesetz: ein Mensch könne nichts der Gottheit Wohlgefälligeres tun, als diese, ein Feld zu bebauen, einen Baum zu pflanzen, und ein Kind zu zeugen.
(KW2, 694)

Hier erscheint der von Kleist wiederholt leicht variiert ausgesprochene Traum vom bürgerlichen Glück, den er in einen dreifachen Wunsch faßt: „Freiheit, Haus, Weib“ (KW2, 683), „Feld bebauen, Baum pflanzen, Kind zeugen“ (KW2, 694), „Kind, schön' Gedicht, große Tat“ (KW2, 725), der in abgewandelter Form von einigen Figuren in *Geschwister Tanner* geäußert wird und den Konflikt zwischen Freiheit und Bindung markiert.¹⁶

Simons Rede vom *unter die Soldaten gehen* (GT 17, 19) spielt auf Kleists Entschlossenheit an, sein Leben als Soldat in französischen Kriegsdiensten hinzugeben.¹⁷ Auch hier allerdings Simons Absage an Kleists emphatischen Selbstzerstörungstrieb: „Eine Zeitlang war es immer mein Gedanke, unter die Soldaten zu gehen, aber ich traue diesem romantischen Gedanken nicht mehr recht.“ (GT 331)

Auch das zu biographischen Interpretationen einladende Verhältnis zwischen Simon und Hedwig, die oft in Zusammenhang mit der inzestuös aufgeladenen

¹⁶ Simon: GT 124-128, Hedwig: 172f, Klaus: 15.

¹⁷ „ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben. (...) ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüber rudern, unser aller Verderben lauert über den Meeren, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab.“ (KW2, 737), Kleist an Ulrike am 1.5.1802: „ich habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht und eine große Tat. Denn das Leben hat doch immer nichts Erhabeneres, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann.“ (KW2, 725). Vgl. dazu Bohrer, *Der romantische Brief* (1987), 135-164.

Beziehung Walsers zu seiner Schwester Lisa gebracht wird, findet in Kleists enger Vertrautheit zu seiner Schwester Ulrike eine verblüffende Analogie. Beteuert Kleist in einem Brief vom Mai 1799:

Ich schätze Dich als das edelste der Mädchen, und liebe Dich, als die, welche mir jetzt am teuersten ist. Wärst Du ein Mann oder nicht meine Schwester, ich würde stolz sein, das Schicksal meines ganzen Lebens an das Deinige zu knüpfen. (KW2, 487f),

so klingt es bei Hedwig zwar anders, aber mit gleicher Quintessenz:

Du lebst mein ganzes Leben in dir mit, mit mir, deiner Schwester. Du bist eigentlich zu gut dazu, nur mein Bruder zu sein. Es ist schade, daß du mir nicht mehr sein kannst: Auch das würdest du gerne sein; denn du nickst mit deinem Kopfe. (GT 165)

Das Verhältnis innigster Vertrautheit, das sich an der Grenze erotischer Geschwisternliebe bewegt, wird geschlechtlich umgekehrt, und auch der Hintergrund weist spiegelverkehrte Bezüge auf. Versucht Kleist seiner Schwester die Ehe und die Mutterschaft als *heiligste Pflicht* einer jeden Frau nahe zu bringen, geht es bei Hedwig, wie schon angedeutet, um das Problem von Kleist selbst, nämlich um die Berufswahl und das Leiden am Beruf. Als umfassende Klammer kann Kleists sich selbst und seiner Schwester abverlangter *Lebensplan* gesehen werden, den Hedwig als moderne Frau aktiv realisiert hat, sich nun aber zu einer Korrektur gezwungen sieht. Wichtige Schlüsselbegriffe tauchen auch in Simons Darstellung seines Verhältnisses zu Hedwig in seinem Aufsatz *Landleben* auf: „Der einzige Schmerz wird mir von meiner Schwester bereitet, der ich die Schuld nicht abzahlen kann und die ich mühsam ihre saure Pflicht erfüllen sehe, während ich träume.“ (GT 152) Kleist bezeichnet sich als „Schuldner“ seiner Schwester gegenüber („Du siehst, wie unaufhaltsam mir Dein Lob entfließt, mit wie vielem Vergnügen ich mich als Deinen Schuldner bekenne. (KW2, 487)¹⁸ Zugleich finden wir Feststellungen in Simons Aufsatz, die Kleist diametral

¹⁸ Vgl. zu Schuld auch GT 331 und KW2, 684, 692.

entgegengesetzt sind, aber eben darin die Bezugnahme markieren. Simon bemerkt: „Gott liebt die Glücklichen, er haßt die Traurigen.“ (GT 152) und gegen Ende: „Ich schließe ab und hoffe, mit diesem Aufsatz einiges Geld verdient zu haben“ (GT 153) Ersteres korrespondiert mit Kleists gegenteiliger Behauptung in seinem *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört - auch unter den grössten Dangersalen des Lebens - ihn zu geniessen!* (KW2, 301-315):

Der Gottheit liegen die Menschen alle gleich nahe am Herzen, nur der bei weiten kleinste Teil ist indes der vom Schicksal begünstigte, für den größten wären also die Genüsse des Glücks auf immer verloren. Nein, mein Freund, so ungerecht kann Gott nicht sein, es muß ein Glück geben, das sich von den äußeren Umständen trennen läßt, alle Menschen haben ja gleiche Ansprüche darauf, für alle muß es also in gleichem Grade möglich sein. (KW2, 302)

Diesem unbedingten Anspruch auf das Glück setzt Walser einen weiteren Kontrapunkt entgegen, indem er Simon im Zusammenhang mit dem Schicksal seines wahnsinnigen Bruders Emil eine Art Hymne auf das Unglück anstimmen läßt:

Das Unglück bildet, deshalb bitte ich Sie, es mit diesem funkelnden Glase Wein hochleben zu lassen. (...) Lassen Sie mich Ihnen sagen, daß ich ein Freund des Unglücks bin (...) Das Unglück ist der etwas mürrische, aber desto ehrlichere Freund unseres Lebens. (GT 240)

Ja, das Schicksal, das Unglück ist schön. Es ist gut; denn es enthält auch das Glück, sein Gegenteil. Es erscheint mit beiderlei Waffen bewaffnet. (...) Es reizt zum Besser-Leben. Alle Schönheit, wenn wir noch hoffen, Schönes zu erleben, verdanken wir ihm. (GT 241)

Um schließlich doch zur gegenteiligen Feststellung zu gelangen: „Ja, das Unglück ist manchmal nicht schön, jetzt bekenne ich es gerne.“ (GT 244)

Simons abschließende Hoffnung, mit dem Aufsatz Geld verdienen zu können, spielt auf Kleists Absage an, die Schriftstellerei als Brotberuf zu betreiben:

Nahrungssorgen, für mich allein, sind es doch nicht eigentlich, die mich sehr ängstigen, denn wenn ich mich an das Bücherschreiben machen wollte, so könnte ich mehr, als ich bedarf, verdienen. Aber *Bücherschreiben* für Geld - o nichts davon. Ich habe mir, da ich unter den Menschen in dieser Stadt so wenig für mein Bedürfnis finde, in einsamer Stunde (...) ein Ideal ausgearbeitet; aber ich begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann. Bastarde nennen sie es. (KW2, 694)

Kleist pocht vehement auf die Reinheit des Dichterstandes, die es von jeglicher Trivialität des materiellen Broterwerbs freizuhalten gilt. Seine Haltung wird er aufgrund innerer wie äußerer Notwendigkeit aufgeben und steht diametral zu dem geradezu schnoddrigen Pragmatismus Simons, dem das Schreiben des Aufsatzes nichts wesentlich anderes dünkt als die Kopier- und Hilfsarbeiten, die er in seinen Anstellungen bisher verrichtet hat. Das Ringen Kleists um eine authentische Existenz wird bei Walser zum Stoff, aus dem er seine Figuren zwischen absoluter Selbstverwirklichung und bürgerlicher Normalität modelliert. Simons Charakterisierung nimmt in wichtigen Details auf diesen Grundkonflikt Bezug. Prüfen wir zunächst, wie sich die beiden selbst schildern. Kleist an seine Verlobte:

Laß mich ganz aufrichtig sein, liebes Mädchen. Ich will von mir mit Dir reden, als spräche ich mit mir selbst. Gesetzt Du fändest die Rede eitel, was schadet es? Du bist nichts anders als ich, und vor Dir will ich nicht besser erscheinen, als vor mir selbst, auch Schwächen will ich vor Dir nicht verstecken. Also aufrichtig und ohne allen Rückhalt. (KW2, 587, vgl. a. 502)

Im Vergleich dazu Simon im Gespräch mit der Freundin Rosa:

Wenn ich eitel bin, so muß eben meine Eitelkeit ans Licht treten, wäre ich geizig, der Geiz spräche aus meinen Worten, bin ich anständig, so wird ohne Zweifel die Honetheit aus meinem Munde tönen (...) Ich bin in dieser

Beziehung ganz sorglos, weil ich mich und uns ein wenig kenne und weil ich mich davor schäme, im Gespräch Furcht zu bezeigen. (GT 23)

Hedwig stellt an ihrem Bruder eine Art *Blödigkeit* fest, die nur von wenigen vertrauten Menschen als Tiefe erkannt wird:

Du machst wenig den Eindruck der Klugheit. (...) Das werden einfache und gute Menschen sein, denen du gefallen wirst; denn deine Blödigkeit kann sehr weit gehen. Du hast etwas Blödes an dir, etwas Unzurechnungsfähiges (...) In einer größeren Gesellschaft von Menschen, wo es doch darauf ankommt, daß man sich zeigt und beliebt macht durch hervorragendes Sprechen, wirst du immer stumm bleiben, weil es dich nicht reizt, den Mund noch aufzutun. (GT 176f)

Kleists hat wiederholt in Briefen sein Unbehagen in größerer Gesellschaft artikuliert, ausgelöst durch eine beschämende Verlegenheit und Gehemtheit, hinter der die Unfähigkeit spürbar wird, sich in seiner inneren Fülle nicht mitteilen zu können.¹⁹ Diesen Zustand zwischen innerem Mitteilungsdrang und Artikulationsblockade hat er in seinem Text aus dem Jahr 1804 *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (KW2, 319-324) reflektiert. Hedwig hält Simon seine Art des Redens vor Augen: „Du sprichst ein bißchen schwerfällig, hast einen etwas plumpen Mund, der sich zuerst öffnet und offen bleibt, ehe du zu sprechen anfängst, als erwartetest du die Worte von außen aus irgendeiner Richtung her, daß sie dir in den Mund hineinflögen.“ (GT 177)

Walters Aufgreifen der Kleistschen Problematik geschieht bewußt in dichterischer Freiheit.²⁰ Das Problem der Ichspaltung wird von Kleist als zerstörerischer Konflikt auseinanderstrebender Ichteile erfahren, bei Walser wird der Ich-Konflikt

¹⁹ Vgl. den Brief an Schwester Ulrike, 12. November 1799 (KW2, 493ff, bes 497f); ebs. an Ulrike 5.2.1801 (KW2, 625-630, 628f) Bohrer spricht im Zusammenhang von Kleists Unfähigkeit zur Kommunikation vom Blödigkeitstopos, als einer „rhetorische[n] Waffe des emanzipatorischen Autonomieverständnisses“: *Bohrer, Der romantische Brief*. (1987), 51-61ff, bes. 57. Dort ebf. zu Kleists Absage an Bildung und Gesellschaft.

²⁰ Die fordert er etwa in der Entgegnung auf sein Büchner-Portrait ein: Robert Walser, *Ein Dramatiker*. In: Robert Walser, *Sämtliche Werke* Bd. 19, 261-265.

auf die gesellschaftlichen Rollen projiziert, die Rolle nicht als Gegenpart zum Ich aufgefaßt, sondern als partielle, temporäre und spielerische Ausformung der Ich-Existenz besetzt, um dann wieder in eine andere Rolle zu schlüpfen. Beides, Ich und Rolle, fluktuieren dynamisch, zwischen den widersprüchlichen Ich-Teilen. Für Kleist bestand das Problem, Einheit zu finden, wo eine Zwei-, Drei-, Vielheit erfahren wurde. Walser läßt seine Figuren diese Vielheit im Rollenspiel ausleben, intendiert nicht mehr das Ideal der konsistenten Persönlichkeit, der Einheit von Rolle, Subjekt und Individuum.

Die einzelnen Figuren führen alternative Ich-Entwürfe vor, die vor allem Möglichkeiten des Scheiterns sind. Quellen des Scheiterns sind zum einen tragische Lebensläufe des 18./19. Jahrhunderts, sie liefern das Material, die Folie ab. Zum anderen sind es die geistig-moralischen und ästhetischen Konzepte des Individuums an den Schnittstellen von Empfindsamkeit und Aufklärung, von Klassik und Romantik, also jenen Phasen, an denen moderne Menschenbilder geformt und definiert werden. Für Walser und seine Zeit geht es längst nicht mehr um die Alternativen, sondern vor allem um die Kluft, die sich darin aufgetan hat: zwischen prometheischem Vernunftvertrauen und empfindsamem Gefühlskult, zwischen klassischer Entwicklungsidee und romantischem Freiheitsanspruch.

Die Zeit- und Kulturkritik in *Geschwister Tanner* zeigt eine Brechung durch die Perspektive Kleists und der empfindsam-romantischen Kritik an der Aufklärung. Der Grundkonflikt ist die Unvereinbarkeit von Kopf und Herz und die Besetzung der Vernunft durch die entfremdete Gesellschaft. Das Prisma der Kleistschen Selbstfindungsproblematik erzeugt die ironische Verfremdung des Textes. Hier vermischt sich die Vorlage Kleist mit anderen Modellen des romantischen Umfeldes, wie dies zu gewissem Grad auch in sprachlich-thematischer Beziehung der Fall ist. Darin erweist sich auch der poetologische Vorbildcharakter, der weder den Menschen noch den Dichter Kleist usurpiert, sondern aus zahlreichen Berührungspunkten zur eigenständigen Transformation und Kreation übergeht. Die in ihrer fiebernden, sprachlichen wie geistigen Intensität bereits auf den Dichter Kleist vorausweisenden Briefe werden oft in die Nähe der Literatur gerückt.²¹

²¹ Ingrid Oesterle 1988: *Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris*. In: Dirk Grathoff (Hrsg.) 1988: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 97-116, 100.

Walser schöpft aus dem reichen Bilderschatz und den vielfältigen Nuancen des Kleistschen Lebenskonflikts eine Fülle von Material für seine Literatur. Die romantisierende lyrische Atmosphäre von Geschwister Tanner ist poetische Reminiszenz an einen über lange Zeit vom literarischen Kanon ausgeschlossenen Dichter²² und Verfremdungsmittel zugleich. Verfremdet wird die Aktualität des Textes, der in der geistigen und ökonomischen Gegenwart des angebrochenen 20. Jahrhunderts situiert ist. Walser interessiert sich insbesondere für die Zerrissenheit Kleists zwischen Freiheitsansprüchen und Pflichtgefühlen, zwischen Verehrung und Verachtung der Vernunftkultur, für sein Herumirren zwischen Staatsdienst, Wissenschaft, Philosophie, Dichtung und Landleben, zwischen privaten Neigungen und Verpflichtungen gegenüber der Öffentlichkeit. All diese Widersprüche, die letztlich um die Relativität menschlicher Erkenntnismöglichkeiten kreisen, treibt Kleist in seinen Dichtungen an die Grenzen der Belastbarkeit. Walser schließlich greift diese Konflikte in der Rohform auf, wie sie vornehmlich in Kleists Briefen angelegt sind, um sie erneut zu interpretieren. Walser erkennt die unverminderte Aktualität der von Kleist wegweisend formulierten Fragen an die moderne Subjektivität an der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert.

²² Vgl. dazu Wolfgang Hegele 1996: *Literaturunterricht und literarisches Leben in Deutschland*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 22, 26.