Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 66 (1986)
Heft: 7-8

Artikel: Robert Walsers Verweigerung der Kunst als Kunst der Verweigerung
Autor: Siegrist, Christoph
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164344

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Christoph Siegrist

Robert Walsers Verweigerung der Kunst als Kunst der Verweigerung

Robert Walser zählt zu den nicht wenigen «Dichtern im Abseits», welche die neuere Schweizer Literatur prägen. Er war ein Aussenseiter wie der junge G. Keller, ein Unangepasster, in sich Versunkener wie seine Zeitgenossen F. Glauser oder H. Morgenthaler, wie später L. Hohl oder X. A. Gwerder. Diese Aussenseiterposition ist – neben vielen anderen Faktoren – durch die unterschiedlichen Rahmenbedingungen der Literaturproduktion in Deutschland und in der Schweiz verursacht, wobei Walser mit G. Keller nicht nur in biographischer Hinsicht – dem langjährigen prägenden Aufenthalt in Deutschland in der entscheidenden Jugendphase –, sondern auch in der Verlagsgeschichte eine gewisse Parallelität aufweist. In der deutschen Schweiz allein war und ist eine anspruchsvolle Literatur angesichts des beschränkten Leserpotentials nur schwer zu verbreiten: wer den Sprung vom «Holzboden» zum deutschen Publikum nicht schafft, bleibt letztlich am Rande, wird kaum zur Kenntnis genommen: das gilt für Glauser etwa, für Zollinger und Hamo, und bei L. Hohl zeigt sich sehr deutlich, wie erst mit der Übernahme durch den Suhrkamp-Verlag Name und Werk sich über die Grenze hinaus zu verbreiten vermögen – Analoges ist für Frisch, Muschg u. a. m. in Rechnung zu stellen. Dabei dürfen allerdings die Zeitumstände nicht ausser acht gelassen werden; insbesondere die Abschnürung der Schweiz vom deutschen Kulturbetrieb nach 1933 hatte tiefgreifende Auswirkungen auf die Entwicklung der Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert. Dazu tritt ein spezifisch schweizerisches Phänomen, das man als generellen Kunstverdacht umschreiben könnte, also nicht nur ein quantitatives, sondern zugleich ein qualitatives Hindernis, bedingt durch eine gewisse Enge des Denkens und ein stark dominierendes Nützlichkeitsethos, das die Kunstproduktion einem generellen Verdacht der Luxurierung und Zeitverschwendung unterstellt: Wer nicht calvinistisch den materiellen Erfolg seines Tuns unmittelbar ausweisen konnte, blieb ihm verhaftet; selbst Anerkennung im Ausland half da nicht immer weiter. Überdies steckte die mäzenatische Förderung, insbesondere der öffentlichen Hand, noch in den Kinderschuhen. Aus dieser Situation ergaben sich für Schweizer Autoren zwei mögliche Überlebensstrategien: einerseits die Absicherung durch einen Brotberuf, die indes die künst-

lerische Betätigung in die Nebenbeschäftigung verbannte – so bevölkern beispielsweise überproportional viele Lehrer die Schweizer Literaturszene. Auf der anderen Seite finden wir, aus Verweigerung und Reaktion auf die Ablehnung, die Flucht ins Aussenseitertum, die sich gesellschaftlicher Anerkennung konsequent zu entziehen sucht. Diesen Ausweg mit all seinen oft bitteren Konsequenzen schlugen Glauser, Morgenthaler oder Hohl ein. Im Falle Robert Walser ist mit dieser Feststellung allein allerdings erst wenig gewonnen; es muss vielmehr gezeigt werden, in welchem Ausmass seine Lebensposition unmittelbar mit der Struktur seiner Texte zusammenhängt. Der erwähnten Verweigerungsstrategie geht ein Verzicht auf Rücksichtnahme gegenüber Publikumserwartungen parallel. Hatte Walser in Berlin in kurzer Zeit noch drei Romane geschrieben und publiziert, so schränkte er sich nach der Rückkehr in die Schweiz auf die kleine Form der Prosa ein – nicht allein aus künstlerischen Gründen, sondern sicherlich auch aus einem Mangel an Verlagsmöglichkeiten: zumindest ein Roman («Theodor») ist verlorengegangen, der fragmentarische «Räuber»-Roman im Nachlass gefunden worden. Doch verweigerte sich Walser zunehmend der Darstellung zeitspezifischer Themen und öffentlicher Dinge bis hin zu einem Punkt, wo jegliches Inhaltliche schlechthin belanglos, beliebig wurde. Während etwa Glauser auf die Breitenwirkung der Populärgattung Kriminalroman setzte (eine damals ziemlich vergebliche Spekulation) oder Inglin, Bührer, Zollinger u. a. ihr Schreiben in den Dienst der geistigen Landesverteidigung stellten, zog Walser sich immer konsequenter aus dem Literaturbetrieb zurück, der doch seine materielle Lebensbasis bildete, und verschanzte sich in seiner privaten Ich-Welt, von der er in scheinbarer Harmlosigkeit in immer schwieriger und anspruchsvoller werdenden Sprachgirlanden berichtet. Daraus erwuchs der Konflikt, dass er ohne Rücksicht auf seine materielle Basis schrieb, von diesem Schreiben aber leben musste. In der Berliner Zeit war das noch zu bewältigen gewesen, da ihm sein Bruder die Türen zu angesehenen Verlagen und tonangebenden Salons öffnete, Walser auch mäzenatische Förderung erfuhr. Doch änderte sich dies schlagartig, als er 1913 «mit einigen Franken in der Tasche als verlachter, erfolgloser Autor» (Carl Selig: Wanderungen mit Robert Walser, St. Gallen o. J. [1957], S. 108. Im folgenden abgekürzt C. S.) in seinen Geburtsort Biel zurückkehrte. Der Weltkrieg schränkte die Publikationsmöglichkeiten ein, die nachfolgende Inflation frass ein kleines Guthaben von einem Literaturpreis auf. Zwar verhinderten zwei Erbschaften in der bis 1921 dauernden Biel-Periode das Schlimmste, und auch den Aufenthalt in der Berner Waldau von 1929–1933 konnte er noch selber bestreiten, doch mit dem Bücher-Publizieren war es längst zu Ende: 1919 erschien die bibliophile Kostbarkeit «Seeland» in 600 Exemplaren

sowie das heute fast gänzlich verschollene Bändchen «Komödie»; die Prosasammlung «Die Rose» von 1923 war dann bereits die letzte Buchpublikation, sieht man von Nachdrucken und Neuausgaben im Zuge der geistigen Landesverteidigung und den Bemühungen von Carl Seelig ab, die Walser nicht mehr interessierten. Dabei hat er in den zwanzig Jahren von 1913 bis 1933 unentwegt, ja immer hektischer weitergeschrieben, seine «Prosastücklifabrik» lief wie am Schnürchen, bloss mit dem Absatz hatte sie Schwierigkeiten, denn nach 1933 war ihm Deutschland gänzlich verschlossen: «Meine Welt wurde von den Nazis zertrümmert. Die Zeitungen, für die ich schrieb, sind eingegangen; ihre Redaktoren wurden verjagt oder sind gestorben. Da bin ich ja beinahe zu einem Petrefakt geworden»: so Walser am 2. Januar 1944 zu C. Seelig (S. 73). Einzig an der Prager Presse hatte er einen zuverlässigen Abnehmer, aber das war eine schmale ökonomische Basis.

Trotz schwindender Chancen auf dem Markt bot ihm das Schreiben das Gefühl zu leben, so dass er immer konsequenter und radikaler sein Leben auf das Schreiben hin ausrichtete. Seine Themen, soweit er ihrer überhaupt noch bedurfte und die schon immer autobiographisch eingefärbt waren, entnahm er immer ausschliesslicher dem privaten Erfahrungsbereich, gestaltete sie indes formal bewusster und kühner. Erst in der Formierung durch das Geschriebenwerden gewinnt das Erfahrene für ihn seine Wirklichkeit. Unter dem Aspekt seiner ökonomischen Zwangssituation verhielt Walser sich demnach unökonomisch: obgleich er vom Schreiben leben musste, war er zu keinerlei Rücksichten und Kompromissen bereit; als Künstler blieb er verschwenderisch, verschleuderte er seinen Reichtum, den doch niemand haben wollte, und beraubte sich so selber seiner ökonomischen Basis: je unökonomischer, das heisst unverkäuflicher er schreibt, desto stärker muss er sich ökonomisch einschränken oder umgekehrt: je mehr der Zwang der Verhältnisse von aussen her eingreift, desto verzweifelter hält er an seiner Besonderheit fest, lehnt er Kompromisse ab. Dabei entwickelt er eine eigene Sophistik, die alles Negative positiv umzudeuten weiss, eine Äquilibristik, die der Überlebensstrategie dient. In der ihm eigenen Weise hat Walser dies im «Tagebuch-Fragment» von 1926 thematisiert: «Darf ich beifügen, dass mir Tatsache zu sein scheint, ich schreibe weniger um etwaigen Lohnes, also weniger um des Geldes willen als vielmehr lediglich des Anziehenden wegen, das in der jedesmaligen Angelegenheit, im Objekt, für mich liegt, und darf ich mir das zu glauben bitten? Ich finde zum Beispiel, dass das Schreiben gleichsam Hand in Hand mit dem Leben geht; es ist mit ihm verflochten; meiner Ansicht nach darf und soll das so sein. Soviel auf die Bedeutung oder die Macht der Ablenkung von der sogenannten Strasse des Arbeitens,

für die gar nicht von Belang ist, ob sie schnurgerade auf und davonlaufe, oder ob sie Abbiegungen, Abzweigungen in sich einbeziehe und mit sich nimmt.» (R. Walser: Das Gesamtwerk, hrsg. von Jochen Greven, Genf und Hamburg 1966, Band 8, S. 66f.). Immer aufs neue betont er, dass Ungebundenheit eine unabdingbare Voraussetzung seines Produzierens sei: «Auch das Dichten erfordert die volle Kraft eines Menschen. Ja, es saugt ihn geradezu auf. So nebenbei, gleichsam als Arabeske, kommt selten etwas Haltbares heraus.» (Band 8, S. 44.) Ihm genügten ein bescheidenes Zimmer, etwa im Blaukreuzheim in Biel, wo er neun Jahre lebte, oder ein Mietzimmer in Bern, ein derber Anzug, hin und wieder ein Rausch – das bildet den kärglichen Nährboden seiner in Phantasieleistung und artifiziellem Glanz unökonomischen Prosa. Nur im Verzicht auf Bindung und Sicherheit, die er als bedrohliche Fesselung empfindet, vermag er produktiv zu werden, einzig aus dem Mangel heraus, Fülle zu produzieren: «Wo die Künstler nicht in einem gespannten Verhältnis zur menschlichen Gesellschaft stehen, erlahmen sie schnell. Sie dürfen sich von ihr nicht verhätscheln lassen, weil sie sich sonst verpflichtet fühlen, sich den gegebenen Verhältnissen anzuschmiegen. – Nie, auch in Perioden der grössten Armut, hätte ich mich von ihr kaufen lassen. Immer war mir die persönliche Freiheit lieber.» (C.S., S. 126.) Solch uneingeschränkte Positivität des Selbstverständnisses ist freilich mit Vorsicht aufzunehmen, denn es sind darin zweifelsohne kompensatorische Momente enthalten.

Nach der Skizzierung der ökonomischen muss kurz auf die der seelischen Situation Walsers eingegangen werden, mit gebührender Vorsicht freilich, da das vorliegende Material so eindeutig nicht ist. Die problematische Disposition erhellt aus der Familiengeschichte mit der gemütskranken Mutter und zwei ebenso disponierten Brüdern. Robert Walser verweigerte sich einem traditionellen Rollenverhalten auf der beruflichen wie auf der persönlichen Ebene: eine feste Stellung wie eine familiäre Bindung betrachtete er als demjenigen abträglich, was immer ausschliesslicher sein Leben bestimmte: dem Schreiben. Einzig im Schreiben glaubte er, sich selber verwirklichen zu können. Als Symptome der Erschöpfung seiner künstlerischen Produktivität auftraten, fühlte er sich existentiell bedroht – im Schreiben wie im Leben. Gegenüber C. Seelig beschrieb er den Vorgang folgendermassen: «Während den letzten Monaten in Bern (1929) war mir der Grind wie vernagelt. Ich fand einfach keine Motive mehr ... Immer im gleichen Arbeitsraum herumzutanzen, kann zur Ohnmacht führen ...» (C.S., S. 36) und «... es ist ein Unsinn und eine Rohheit, an mich den Anspruch zu stellen, auch in der Anstalt zu schriftstellern. Der einzige Boden, auf dem ein Dichter produzieren kann, ist die Freiheit. Solange diese Bedingung unerfüllt bleibt, weigere ich mich, je wieder zu schreiben.»

(C.S. S.26.) Bernhard Echte gibt sogar zu bedenken, ob nicht die Ablehnung seiner Beiträge durch das «Berliner Tageblatt» die Krise von 1928/9 auslöste, in deren Folge Walser dann die psychiatrische Anstalt Waldau aufsuchte, denn das «Berliner Tageblatt» bildete zwischen 1925 und 1928 seine wichtigste Einnahmequelle. Damit droht ein «Stillstand der Dialektik» von Leben und Schreiben: wenn er nicht mehr als Schriftsteller leben kann, dann ist es um seine Freiheit und Unabhängigkeit geschehen und damit weiterem Schreiben die Basis entzogen. In der Waldau, in die er freiwillig eingetreten war, hat er noch geschrieben, doch dürfte ihm gerade in der Abgeschlossenheit die Problematik seines Lebens und Schreibens bewusster geworden sein: Immerhin war er gegen fünfzig Jahre alt, und in der damaligen Krisensituation hätte kaum Aussicht auf eine andere Berufstätigkeit bestanden. So kamen innere wie äussere Beweggründe zusammen, als, infolge des Direktionswechsels in der Waldau, R. Walser sich 1933 vor die Notwendigkeit gestellt sah, sich für eine neue Bleibe zu entscheiden. Er lehnte alle Vorschläge und Vermittlungen ab und musste im Juni 1933 mit Gewalt nach Herisau überführt werden, wo seine Schwester Lisa unterdessen einen Pflegeplatz gefunden hatte, da sein Heimatkanton verantwortlich war für die Unterbringung Walsers. Vom Tage des Eintritts an unterzog er sich dort einem selbstauferlegten absoluten Schreibverbot. Im selbstgewählten Schweigen artikuliert sich der Selbstverlust ebenso wie in der pedantischen Übernahme sinnloser Beschäftigungen wie dem Falten von Papiersäcken. In solcher Konsequenz wie in den bewegenden Gesprächen mit Carl Seelig will hinter der Diagnose «Schizophrenie» in seiner Akte ein grosses Fragezeichen aufscheinen. Da er nur schreibend er selber war, zog er sich, als ihm dies wegen der Zwangssituation nicht mehr möglich war, in die Anonymität der Patientenrolle zurück. Der Verschwender seiner selbst machte sich zum vernichtenden Ökonom seiner selber, zum Opfer der Unfreiheit.

Die ausschliessliche Ausrichtung des Lebens auf das Schreiben (bis hin zum Ersatz jenes durch dieses) findet sich in ähnlich zugespitzter Weise bei Zeitgenossen wie Kafka, Rilke oder Altenberg. Damit sei freilich nur ein zeittypischer Horizont angetönt, innerhalb dessen in bestimmten Randzonen des deutschen Literaturgebietes, in Prag, Wien, der Schweiz – mit jeweils sehr unterschiedlichen Traditionsprägungen – bestimmte Lebens- und Schreibhaltungen dominant oder zumindest wichtig werden können, denn neben den erwähnten Autoren schreiben ja gleichzeitig ein Musil und Broch, ein Inglin, Schaffner oder Jakob Bührer ungefährdeter und mit sehr gegenteiligen Intentionen. Bei den erwähnten Aussenseitern handelt es sich um Angehörige aus dem aufsteigewilligen Kleinbürgertum, die allerdings eine gesellschaftliche Anerkennung durch literarischen Erfolg

ebenso erwünschten wie befürchteten. Gerade für Walser stellte der Ruhm, mochte er sich auch gelegentlich gönnen, davon zu träumen, eine Gefährdung seiner Produktivität dar, nichts hätte ihm die Aufgabe, sich schreibend zu er-leben, schwerer gemacht als dieser, er brauchte den Mangel, die Defizienz, die Erfahrung der Negativität als unabdingbare Produktionsbedingung: er erfuhr sich, wie er an einer wichtigen Stelle sagt, als «Jäger und Gejagter in ein und derselben Person» (Band 8, S. 109).

Nach diesen individual- und sozialpsychologischen Überlegungen zur Produktionssituation des Autors soll im folgenden den künstlerischen, den formalen und sprachlichen Konsequenzen einer solchen Schreibkonzeption nachgegangen werden. Dazu ist wiederum eine methodische Vorbemerkung unumgänglich: da Walser ein radikal subjektiv schreibender Autor ist, scheint eine Gleichsetzung von Schreibsubjekt und beschriebener Figur auf der Hand zu liegen, ist man versucht, die dominante Ich-Perspektive als autobiographische zu nehmen, die zahllosen Ich-Figuren mit dem Schreibsubjekt zu identifizieren und sie ihrer Rollenfunktion zu entkleiden. Walser selber steckt freilich in allen drin, aber auf eine kompliziert vermittelte Weise: er spricht von sich selber als von einem Nicht-Ich im Sinne einer Maskierung; er kann offenbar nur schreiben, wenn er sich einer Schreibmaske bedient. So spricht er als Spaziergänger, als Kind, Commis usw., in Verkleidungen, Wunsch- und Fluchtbildern. Die Differenz zwischen realem Schreibsubjekt und fiktivem Rollensubjekt, die seine Prosa prägt, macht es fragwürdig, irgendwelche Ich-Aussagen als Aussagen über den realen Menschen R. Walser zu nehmen; doch gibt es – mit Ausnahme der Wanderberichte Seeligs – fast nur solche Aussagen, und da sie vom Rollenschöpfer stammen, eignet ihnen ein Stück Wahrheit. Es gehört zu den grundlegenden Schwierigkeiten jeder Walser-Interpretation, dass dieser Autor Schreibrollen zugleich verkörpert und reflektiert, eine Konsequenz aus der Tatsache, dass er eigentlich nur schreibend existiert; Martin Walser hat das folgendermassen beschrieben: «Sein Ich liess er in diesem Buch (gemeint ist das oft zitierte «Ich-Buch» Walsers) auftreten in den Rollen der Knaben Fritz, Wenzel, Simon, Kasimir, Fridolin, Felix; in den Buchhaltern Tanner, Helbling und Josef Marti; in den Dienern Tobold und Jakob; in den schaurigen Grössen namens Mehrmann, Oskar, Wladimir und Schwendimann; gern liess er sich auch vermuten bis leicht entdecken als Kleist oder Brentano; natürlich schrieb er auch noch über Kleist, Lenau, Lenz, Cézanne, Watteau, Mozart, Beardsley, Voltaire und so weiter, ohne damit jedesmal sich als Hauptfigur einzuführen. Aber als Karl oder Franz Moor kostümierte er sich gern; noch lieber noch etwas allgemeiner als der verlorene Sohn. Und am liebsten und immer häufiger ohne Namen. Namen waren ihm etwas Fixierendes, Pappendes, Ein-

sperrendes. Er trat viel lieber unter Bezeichnungen auf, die eine Funktion, eine Tätigkeit, ein Verhältnis bezeichneten: am liebsten eben als Kind; dann als Page; als Diener; in einem Lakai-Prosastück vom Ende der zwanziger Jahre diktierte ihm seine Bewegungsbegabung folgendes: «Ihm fehlte die Lust, das zu sein, was er war.» (Martin Walser: Wer ist ein Schriftsteller? Frankfurt 1979, S. 75f.) Infolge dieses grundsätzlichen Verwandlungszwanges, dieses permanenten Rollensprechens kann und muss man aus dem Geschriebenen so ausführlich zitieren, um dessen Spezifik herauszuarbeiten, ohne allerdings eine andere Evidenz zu erreichen als die Festschreibung der Tatsache dieser permanenten Verwandlung.

Walsers Entwicklung als Schriftsteller führt, in grober erster Annäherung gesagt, von traditionsbestimmten zu eigenständigen Schreibmustern, von der Erfüllung überlieferter Genres zu immer eigenwilligeren Prosafigurationen. Am auffälligsten zeigt sich dieser Ablösungsprozess von traditionsgelenkten und dementsprechend einschränkenden Genrediktaten im Rückzug vom Roman auf das lockere und offene Gebilde der kleinen Prosaform. Aber auch diese entfernt sich zusehends mehr von der Konstruktion eines Erzählkontinuums. Die Titel seiner Bücher verraten die Schwierigkeit, eine angemessene Bezeichnung für diese neuartige und besondere Prosaintention zu finden: Aufsätze, Geschichten, Kleine Dichtungen, Prosastücke, Skizzen heissen sie in ebenso grosser Unverbindlichkeit wie Ratlosigkeit dort, wo nicht Einzeltitel für das Ganze einzustehen haben wie in Poetenleben, Seeland, Die Rose. In zunehmendem Masse verzichtet Walser auf das Sicherungsnetz der Gattung, das ihn vor Unverständlichkeit bewahren könnte, wagt er freiere, schwebendere Texturen. Und erst aus der – freilich imaginären – Ganzheit dieser Texturen ergibt sich als Summe ein neues Paradigma von unerhörter Radikalität, das schon genannte Lebensbuch: «Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen handlungslosen, realistischen Geschichte ... der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.» (Band 10, S. 323.) Hier wird erneut der Anspruch auf eine dialektische Identität von Leben und Werk formuliert: das Lebenswerk, das mestiere di vivere im doppelten Sinne von Werk des Lebens und Totalität des Geschriebenen, ist zugleich das Gesamtwerk. Dabei kann Leben natürlich nicht tel quel, sondern stets nur partiell und transponiert in das Schreiben aufgehoben werden. Und gerade daran krankt dieses radikale Schreib- und Lebenskonzept, denn die letztlich unaufhebbare Differenz von Leben und Schreiben erzeugt ein fiebriges Ungenügen, das niemals Stillung finden kann.

Sprachliche Techniken und erzählkonstruktive Verfahrensweisen wie Ironie, Parodie, Sprachspielereien in vielerlei Ausprägung, Witz u. ä. m. signalisieren, dass die Vermittlung jeweils keine definitive sein, die Ineinssetzung von Leben und Schreiben nur eine momentane, keine dauernde sein kann und nur in der virtuellen Totalität des Gesamtwerkes sich diesem Anspruch anzunähern imstande ist: Leben kontinuiert sich in qualitativ anderer Weise als Schreiben, das jenes begleitend und wiederholend aufzuheben sucht in dauerhafte Form. Infolgedessen gehören jene zahlreichen Brüche, an denen die «Gemachtheit» der Texte so deutlich sichtbar wird, zum Wesentlichen dieses Schreibens, ist die vermittelte Direktheit und Naivität, die vielen Beobachtern zunächst auffällt, eine künstliche, die suggerierte Unmittelbarkeit eine höchst kunstvoll hergestellte. Hierin liegt wohl auch die spezifische Modernität des Autors Walser verborgen, der erst heute in dieser Dimension wahr-genommen werden kann. Schon Max Brod zeigte sich überzeugt von der Vorstellung, dass erst die nächste oder gar die übernächste Generation das Eigentliche dieses Autors erfassen werde. Diese spezifische Gebrochenheit bedingt die Distanzierung von traditionellen Gattungsmustern, die als fremdbestimmende dem riskanten Selbstbestimmungsanspruch dieser Texte weichen. Die «Vermittlung der Unmittelbarkeit» kann bisweilen zu sehr skurrilen, manieriert anmutenden Sprachgirlanden führen, die einen Abgrund von Sprachlosigkeit nur mühsam verbergen, beziehungsweise die Gefahr der Erschöpfung nur mit einem Schwall von gegenteiligen Beteuerungen zu beschwören vermögen. Ich gebe nur folgendes Beispiel, das, wie stets, durch eine Unzahl von Parallelstellen ergänzt werden könnte: «Unter keinen Umständen irgend etwas vorgaukelnd oder vorschwindelnd, beispielsweise mehr aus dem Helden dieser Geschichte, nämlich aus mir selber gestalten wollend, als was ich mir den Eindruck mache, dass ich sei, hie und da womöglich eine örtliche oder zeitliche Veränderung im Interesse der Lesbarkeit und des guten Geschmackes, gerade herausgesprochen, vornehmend, was mir nicht als in einem Widerspruch zur Wirklichkeitstheorie stehend vorkommt, fange ich zunächst nochmals saftig und kräftig an, mitten ins Herz oder Allerheiligste des Tempels der Theorie hineinzulustwandeln.» (Band 8, S. 90.) Diese ganze theoretische Suada, so bemüht sie tönt, so bieder-rechtschaffen sie sich zu geben sucht, ist eine einzige Finte: der rhetorische Aufwand, den sie treibt, hat einzig die Funktion, eine Leerstelle zu füllen, das Ausbleiben des vom Leser erwarteten fiktionalen Konstrukts zu verdecken. Aber er dient mit diesem Entschuldigungsgestus gerade nicht, wie er vorzugeben sich bemüht, einer grösseren Lesbarkeit – ganz im Gegenteil –, noch unterstellt er sich dem guten Geschmack – das ist Koketterie, und was er gar mit Theorie vorhaben könnte, bleibt ebenso dunkel wie alle

anderen Ankündigungen in dieser Eingangsarabeske. Schaut man genauer hin, so erweisen sich bereits die Berliner Romane als Teile des erwähnten Ich-Buches, das die später erschienenen Prosabände intensivieren, doch hält er sich in ihnen – aus Gattungszwang – noch an ein minimales Handlungsschema und Figurenarsenal im Koordinatennetz von Raum und Zeit. Das gilt auch für einige Prosastücke erzählerischen Charakters, nicht aber für deren grosse Überzahl, in denen das Neue und Radikale des Schriftstellers Walser durchbricht. Titel wie «Eine Art Novelle beziehungsweise Ansprache, Bild, Erzählung» signalisieren dem Leser die Distanzierung von traditionellen Gattungserwartungen. In zunehmender Häufigkeit und Hartnäckigkeit wird der Akt des Produzierens, das Erzählen selber, thematisiert, was folgerichtig erscheint in einem Konzept, das Leben nur im Schreiben zu realisieren vermag. Deswegen treten häufig auch selbstreflektorische Passagen auf, für die der Erzähler sich dann wortreich zu entschuldigen sucht. Zur Illustration nochmals zwei Passagen aus dem Tagebuch-Fragment: «Nun muss oder darf man nach meinem Dafürhalten mit der wahrheitsmässigen Berichtablegung ‚irgend etwas anzustellen wissen', das heisst man wird Kompositionelles damit vornehmen, eine Aufgabe, der ich mich anlässlich dessen, was hier vor sich geht, lebhaft unterziehe, indem ich etwas so Lesenswertes wie möglich hervorzubringen versuche, und gerade deswegen ‚bebe' ich ja so sehr und bin um meiner geringen Kräfte willen in einem Meer von hin- und herwogenden, wellenähnlichen Zweifeln, von denen ich nur hoffen kann, dass sie mich nicht verschlingen werden, was ich für ausserordentlich schade hielte ...» (Band 8, S. 72.) Und in demselben «Tagebuch-Fragment»: «Ob wohl die Grundlage, das Fundament, das Gerüst für den ruhigen, sorglosen Aufbau schon vorhanden sein mögen? Ich stelle dies mit unerhörtem Mut den Eventualitäten anheim. Bricht die Geschichte zusammen, so würde ich mir halt sogleich irgend etwas anderes, etwas Neues vornehmen, da ich mich nie auf eine einzige Schaffensidee stütze, sondern regelmässig innerlich darauf beruhe, dass es etwas Vorzügliches, Ausgezeichnetes in der moralischen Welt gibt: die Parallele, womit ich das sich nebeneinander hinziehende Zusammengehen verschiedener Absichten, Wünsche, Bestrebungen meine, die sich nicht täuschend wie Zwillinge oder Drillinge, aber doch einigermassen ähnlich sind wie artig und glücklich miteinander auskommende Geschwister ...» (Band 8, S. 67 f.) So geht es rhapsodisch, vom Hundertsten ins Tausendste fallend, seitenlang weiter. Der Weg selber und nicht das Ziel ist das Entscheidende, jedes Spazieren soll ja im Grund nirgendwohin Bestimmtes führen, sondern lebt aus dem Genuss der Bewegung, die ihr Ziel in sich selber hat. Auf die poetische Verfahrensweise übertragen heisst das: nicht die Abbildung einer Wirklichkeit im

Aufbau eines Erzählzusammenhanges ist die Aufgabe, sondern die Maskierung der Bewegung des Erzählens selber: der Gestus des Erzählens ist der eigentliche Gegenstand des Erzählens, darin liegt die erwähnte Verflechtung (textura) mit dem Leben.

Nun impliziert solche Rückbesinnung auf den Akt des Produzierens eine Gefährdung des Schreibens insofern, als sie sich der Gefahr einer Wiederholung des Immergleichen ausgesetzt sieht. Ihr sucht Walser auf unterschiedliche Weise zu begegnen. Ironische Passagen sollen dem Leser anzeigen, dass der Erzähler selber sich der Problematik durchaus bewusst sei, ja seinen Leser gar bemitleidet deswegen, ihm Lesehilfen und -anleitungen zu geben sucht, ihn aber auch gelegentlich auf eine falsche Fährte führt. Ablenken, um jeden Preis die heikle Konstellation dieses Schreibens maskieren, das gehört zum Schreibprinzip. Schon früh hat Walser die vielfältigen Möglichkeiten der Rollenprosa auszuschöpfen gesucht, wobei der Autor hinter den vielfältigen Masken immer mehr oder weniger durchscheint. Nichts wäre demnach falscher, als diesen Autor als naiv Dahinschreibenden zu verstehen (ein Missverständnis, das er allerdings selber befördert hat), etwa als kindlich-verspielten Poeten. Sicher wollte er lieber ein Räuber sein als ein Bürger, lieber ein Kind als ein Erwachsener, ein Diener als ein Herr, aber er spielt diese Rollen eben nur als Schreibrollen. Gerne macht er sich selber zum Aussenseiter, sagt er ja zum Verkanntsein: «Das Glück ist kein guter Stoff für Dichter.» (C. S., S. 17.) Sein Produzieren bedarf der Verkennung als Voraussetzung und Stachel für weitere Produktivität: «Seht doch, ich lasse mich nicht unterkriegen, schreibe lustig weiter, auch wenn es euch nicht gefällt, und wenn mein Prosastückligeschäft schlecht läuft, was schert mich denn das?» Gar nicht klein genug weiss er sich zu machen, er deckt sich selber mit Demütigungen ein, wenn er übermütig zu werden droht: Erfolglosigkeit als Stimulans, Mangel als Grund zur Fülle: «Allgemein gesprochen, halte ich nichts für so gesund als eine kräftige Portion Verkennung, die gewiss auch Nachteile haben mag, aber aus fröhlicher Verarbeitung dessen, was nachteilig ist, wächst Vorzügliches.» (Band 12, S. 287.) Bis in den Schriftduktus hinein lässt sich dieser Drang nach Verkleinerung, die Demutsgebärde des Autors gegenüber den unerbittlichen Anforderungen der Produktivität ablesen: die sogenannten Mikrogramme, während längerer Zeit für unleserlich gehaltene Stenogramme, die jetzt transkribiert sind und mehrere Bände füllen werden, legen davon beredtes Zeugnis ab. Schliesslich genügt ihm, als seine Themen erschöpft sind, ein Nichts als Anlass, das lebensnotwendige Schreibgeschäft weiterzuführen. Diese Situation, nur schreibend sein Leben akzeptieren zu können, führt ihn immer ausweglos in einen Schreibzwang hinein, dem Ängste vor dem Ausgeschrieben-

sein anhaften bis hin zu einer Art von écriture automatique: nur nicht aufhören, lieber immer in neuen Variationen über die Unfähigkeit zu schreiben schreiben als nicht zu schreiben, denn damit wäre das Leben verwirkt. Dennoch blieb der Zusammenbruch nicht aus. Infolge seiner unökonomischen Verschwendung gehen ihm die Stoffe aus, so dass er angesichts der drohenden Erschöpfung immer stärker in eine Schreibhektik verfällt ähnlich dem Bankrotteur, der mit immer neuen Krediten die alten abzulösen sucht, bis das Schneeballspiel eines Tages zusammenbricht. Aus der «Krise der Darstellbarkeit» (Martin Jürgens) hat er verzweifelt neue Möglichkeiten der Darstellung entwickelt, indem er zunehmend den Akt des Schreibens zum Gegenstand macht. Entscheidend ist letztlich nur die Tatsache, *dass* überhaupt geschrieben werden kann.

Am Rande sich unauffällig bewegen, unbehelligt an seinen Kleinigkeiten herumarbeiten, sie an nicht zu auffälliger Stelle publizieren, um weiterschreibend existieren zu können – das war Walsers Wunsch, dem zuliebe er auf ein bürgerliches Leben zu verzichten bereit war, was er lange Zeit auch durchzuhalten vermochte. Es gelang ihm, die Liebe zum Schreiben und die Pein einer eingeschränkten Lebensweise ins delikate Gleichgewicht zu setzen mit der Angst vor dem Ausgeschriebensein. Dieses kam erst in dem Moment ernsthaft ins Wanken, als die Schreibschwierigkeiten unlösbar wurden: da geriet die Balance ausser Kontrolle, erfolgte ein «Stillstand der Dialektik» (W. Benjamin) von Leben und Schreiben. Es genügte in der prekären Situation eine Absage von aussen, und als ihm gar Zwang angetan wurde, zog er sich radikal vom Schreiben zurück: aus dem Schriftsteller R. Walser wurde von einem Tag auf den anderen der anonyme Patient der Anstalt Herisau: ohne Schreiben war das Leben nicht mehr sein eigenes. Derart gelesen, wird Walsers Lebens- und Schreibwerk ex post zu einer einzigen Verteidigungsanstrengung gegenüber den Ansprüchen einer Gesellschaft, die es durch Nichtanerkennung zerstört. Man kann es lesen als Dokument eines langdauernden Rückzugsgefechts, das bis zur totalen Erschöpfung durchgehalten wird und erst ganz am Schluss zur Kapitulation führt. Solches lässt sich freilich dem einzelnen Text kaum entnehmen, sondern ergibt sich als Ergebnis des Gesamtwerks. Das Unternehmen, ohne solide ökonomische Basis das Schreiben zur unökonomischen Fülle des Lebens zu machen, scheitert an der Weigerung des Publikums, solche Kunstübung zu honorieren. Darauf hat Walser jedoch nie mit Wehleidigkeiten oder Verbitterung reagiert: «Mir ziemt es, möglichst unauffällig zu verschwinden» (C. S., S. 46), bemerkte er in Anerkennung dieses Verdikts zu Carl Seelig. Seine Radikalität kommt stets liebenswürdig daher, nie wird er schrill, aggressiv, sondern bleibt stets leise, versponnen, höflich, auf eine subtile Art hintergründig. Hinter der ironisch-witzigen

Fassade freilich irrlichtern bedrohliche Gespenster, und W. Benjamin hat richtig gesehen, wenn er seine Figuren folgendermassen charakterisierte: «Sie kommen aus der Nacht, wo sie am schwärzesten ist, einer venezianischen, wenn man will, von dürftigen Lampions der Hoffnung erhellt, mit etwas Festglanz im Auge, aber verstört und zum Weinen traurig ... das Schluchzen ist die Melodie von Walsers Geschwätzigkeit. Es verrät uns, woher seine Lieben kommen. Aus dem Wahnsinn nämlich und nirgends sonst. Es sind Figuren, die den Wahnsinn hinter sich haben und darum von einer so zerreissenden, so ganz unmenschlichen, unbeirrbaren Oberflächlichkeit bleiben.» (W. Benjamin: Gesammelte Schriften, Band II. 1, Frankfurt 1977, S. 326f.) Das Übermass der Sprachgirlanden, das Vorherrschen des Sprechens über das Gesprochene, sein unentwegtes «Mit-Worten-Tanzen» basiert auf der Erfahrung des Mangels, die forcierte Fröhlichkeit auf dem Fundament der Schwermut. Stets aufs neue unternimmt er es – allen gegenteiligen Erfahrungen zum Trotz – sein Unglück als Glück zu anerkennen, und es ist kaum zu bezweifeln, dass er in den Momenten des Schreibens ein Stückchen Glück zu fassen bekam, um es freilich gleich wieder zu verlieren, um so schärfer den Stachel des Mangels zu fühlen und über den Verlust zu trauern – doch Mangel und Trauer treiben erneut zum Schreiben in der Hoffnung, sie schreibend in ihr Gegenteil verwandeln zu können. Das bedeutet immer gehetztere Bewegung, einen permanenten Verfolgungsdruck und: Jäger und Gejagter zugleich, bricht er am Ende zusammen. Derart sieht sein Leben für die Kunst aus – das häufig gebrauchte Schlagwort bei Preisfeiern und Friedhofreden bewahrt bei ihm einen ursprünglichen Sinn von Opfer. Was er lebte und beileibe nicht aufgeben durfte, war ein stilles Leben am Rande, aus dem sein Drang, später ein Zwang zum Weiterschreiben resultierte: nur schreibend konnte und wollte er leben. Immer kürzer wurden allerdings die Glücksmomente gelingenden Schreibens, immer dünner der Wein der Produktivität infolge wachsender Zwanghaftigkeit. Als das Schreiben schliesslich nicht mehr gelang, brach das Unglück gänzlich über ihn herein und schlug ihn mit Stummheit. Anonym verharrte er noch gegen 25 Jahre in absoluter Fremdbestimmung, geschieden von seinem eigentlichen Dasein: so lebte er hin ..., bis man ihn, am Weihnachtstag 1956, im weissen Schnee, gleichsam im unbeschriebenen Papier liegend, fand.