

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Band:** 59 (1979)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Vor der Tür des Lebens : zu Robert Walser  
**Autor:** Magris, Claudio  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-163530>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 24.11.2024

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

CLAUDIO MAGRIS

## Vor der Tür des Lebens

Zu Robert Walser

«*Ich bin noch nicht klug aus Ihnen geworden*», sagt die schöne und indolente Frau Tobler zu Joseph Marti, dem Gehülfen, welcher der Firma und dem bereits kompromittierten und schwankenden Haus in treuer Zurückhaltung dient. «*Sind Sie grossherzig? Sind Sie ein Niedriger?*» Der ergebene und ausweichende Diener könnte auf diese Frage mit den gleichen Worten antworten, mit denen eine andere Figur Walsers, Jakob von Gunten, einen seiner Kameraden beschreibt, die mit ihm das mysteriöse Institut Benjamenta besuchen, dessen Schüler zur Apathie und zur Trägheit erzogen werden: «*Er besitzt keinen Charakter, denn er weiss noch gar nicht, was das ist*» (*Jakob von Gunten*, 1909). Grossherzig ist Walsers Held ob der grandiosen Entschlossenheit, mit der er seine Niedrigkeit, seine demütigende Charakterlosigkeit und seinen Mangel an Persönlichkeit akzeptiert. Ebenso wie die Schauspielerin, die in einem der kurzen Prosastücke die Rolle der Maria Stuart im Stück Schillers auf das erbärmlichste spielt, so (der Ausdruck ist vom Schriftsteller selbst) *rührt* jede Figur Walsers ob ihres «*Nichtkönnens und ihres Mangels an Hoheit*», ob des «*Mangels dessen, was sein sollte*». Während ihrer Lehrzeit zum Leben bereitet sie sich getrost darauf vor, «*eine reizende, kugelrunde Null*» zu sein und zu verschwinden. Walsers Kunst, hat Werner Kraft geschrieben, ist vor allem die Kunst des Verschwindens, die Kunst, im Geringsten und im Bedeutungslosen unterzugehen.

Walser (1878–1956) gehört zu jener Schriftstellergeneration, in der mit Hervorbringungen von höchstem dichterischem Wert die grundlegende Revolution der modernen Literatur, die Auflösung der Totalität und des hohen klassischen Stils stattfindet. Mit diesem zerbricht auch jene metaphysische Gewalt, die – nach Nietzsche und Heidegger – jedem hohen Stil innewohnt, der die Dissonanzen und die Verschiedenheiten der Welt in die kompakte Harmonie der Form und der Bedeutung zwingt. Das in die Welt verirrte Subjekt, unfähig, im eigenen Chaos einen Ordnungsfaden zu finden, klagt nicht über die Unordnung der Wirklichkeit und noch weniger

über das Abhandenkommen eines – nunmehr von der Gesellschaft verleugneten – hypothetischen und zentralen Verbindungswertes. Es nimmt zur Kenntnis, dass es sich zuallererst selbst im Fluss der Dinge verliert und zerstreut. Bei Walser verschwindet oder tarnt sich das individuelle Ich, das sich bis dahin stolz als Mittelpunkt der Lebenshierarchie und des Lebenssinnes ausgab. Der Held Walsers entbehrt jeglichen Charakters, d. h. jener organischen und kompakten Struktur des Ich, die jede Ich-Formung durch die scharfe Trennung des Erfahrungsflusses von jenem starren, wandlungsunwilligen Widerstand erhält. Wie es in einem seiner Gedichte heisst, will er «gewissenlos» allen anderen «gewissenlosen» Menschen entgegentreten; und diese Haltung bezeichnet er als *herrlich*.

Es ist eine paradoxe Siegerhaltung, ein «frivoles Frohlocken», das, so in dem Gedicht, «jeder Gedanke» ist. Im Universum der anonymen und fungiblen Verdinglichung verkehrt sich jede Verteidigung der stolzen Autonomie der eigenen Identität, wie Canetti auf unvergleichliche Weise in seiner *Blendung* gezeigt hat, in eine wahnsinnige Erstarrung, in die Petrifikation des Todes. Walser wählt eine entgegengesetzte Technik, die «Flucht durch Zufall», die «Umstossung», wie Robert Calasso in seinem scharfsinnigen Essay über Walser geschrieben hat. Er verliert sich, wie er selbst erklärt, in eine Vielzahl von Fragmenten, wie das «Ich-Buch», an dem er, so sagt er, weiter und weiter schreibt. Doch dieses Buch in der Ich-Form ist nicht etwa das Gebäude, an dem sich die schöpferische Kraft des sich im dichterischen Werk formgebenden Ich zeigt, sondern ein Werk der Zerstörung, wie das nächtliche der Penelope. Das geduldig erarbeitete Schriftnetz zielt auf die Zerstörung der fiktiven und bedrohlichen Geistesordnung ab, die sich als letzte Bastion des systematischen und positiven Denkens ein letztes Mal aufrichtet, um dem Einzelnen eine ihn beruhigende Rolle in der allgemeinen Verantwortung und ein fest abgestecktes Betätigungsfeld zuzuteilen. Die Schrift will mit ihrer methodischen Sinnlosigkeit jenes Leben wiederherstellen, das andernfalls durch die Bewusstseinsbildung abgewürgt wird, jenes Leben, das sich lediglich in die Ungreifbarkeit zu retten weiss und von dem es in einer kleinen Prosa heisst: «Das Leben war mild und wild zugleich und duftete, ach, so namenlos nach Glück, und mit einem Mal lag auch schon das gutwillige, unschuldige Liebesglück zerrissen am Boden».

Um dieses dahinschwindende Glück und sich selbst zu erretten, muss sich die individuelle *ratio* auslöschen, ihrer eigenen ordnenden Würde und der Organisation der eigenen Subjektivität entsagen. Im Roman *Geschwister Tanner* (1907) «schleicht» Simon Tanner «*nur so um die Ecken und durch die Spalten des Lebens*», will er den Augenblick, «*da er sich endgültig formt*», soweit wie möglich hinausschieben, während sein Bruder «unter den

Menschen zu verschwinden» begehrt. Walser selbst antwortete dem Freund Carl Seelig, als ihn dieser 1945 innerhalb der Irrenanstalt, in die Walser 1933 eingeliefert wurde, in eine bessere Abteilung überführen wollte, er wolle mit den Menschen leben und unter ihnen verschwinden. Joseph Marti, der Diener, kommt «aus der Tiefe der menschlichen Gesellschaft her, aus den schattigen, schweigsamen, kargen Winkeln der Grossstadt»; seine Person ist «nur ein Zipfel, ein flüchtiges Anhängsel, ein nur einstweilen geschlungener Knoten (...) ein Knopf, der nur lose ging, den man gar nicht mehr festzunähen sich abmühte».

Martis Existenz, so heisst es weiter, «war nur ein provisorischer Rock, ein nicht recht passender Anzug». Diese Erkenntnis rührt Walser nicht nur, sondern «blendet» ihn auch, ebenso wie ihn die totale Unzulänglichkeit der die Rolle der Maria Stuart schlecht spielenden Schauspielerin blendet. Er unterwirft sich, wie Canetti in einem glänzend genialen Aphorismus geschrieben hat, dem Glanz dieser Erkenntnis. Es ist das definitive Wissen um das Provisorische und die Disharmonie des Lebens, um die Inexistenz jeder Einheit und jeder organischen Form, um den nunmehr «natürlichen» Charakter der «Unnatürlichkeit». Und angesichts dieser Unmöglichkeit, in einen passenden Anzug zu schlüpfen, lieben die Figuren Walsers aus einer luziden Regression heraus die einförmige Soldatenuniform oder die Dienerkleidung, werden sie, wie Jakob, zum «irgendwo im Leben verlorenen und verschollenen Menschen».

Walsers Held ist Diener oder Vagabund. In beiden Fällen ist er ein Abtrünniger, ein Nomade, der durch die Wälder und durch die Städte oder durch die Zimmer eines rätselhaften und einschüchternden Hauses irrt. Joseph Marti ist Assistent von Ingenieur Tobler, erfüllt aber gleichzeitig Dienerfunktionen in dessen Familie; Jakob von Gunten ist als Schüler des Instituts Benjamenta dessen mysteriöser und tyrannischer Disziplin unterworfen und wird zum Diener erzogen; der Protagonist im *Spaziergang* (1917) ist ein *Flaneur* von Beruf; die kleinen flüchtigen Figuren der kurzen Prosastücke sind häufig herumstreichende Tagediebe oder untergeordnete Angestellte: das Irrleben Simon Tanners ist ein Wechselspiel von Streifzügen und kurzfristigen abhängigen Arbeiten. Walser feiert das Ideal des Dieners, seine «Dieneridee», die seines Erachtens «verrückt» ist wie die Leidenschaft Don Quichottes. Jakob von Gunten verherrlicht die Grösse des Gezwungenseins und der Unscheinbarkeit; der Angestellte Helbling freut sich, einer von vielen zu sein und in ihnen unterzugehen; ein Vater lehrt – in den kurzen Prosastücken – den Sohn, sich zu demütigen und das Demütigende zu geniessen; Simon Tanner ist «überhaupt gerne von jemandem abhängig» und versperrt sich nur zu gerne eigenen Zielen, um sich nichts anderem zu widmen als den Zielen der anderen. Joseph Marti ist

glücklich, seinem Ingenieur, dem überschwenglichen, durch seine eigene Vitalität betrogenen Betrüger zu gehorchen und dessen Frau zu dienen. Diese Entwürdigung des humanistischen Ich macht aus Walsers Held zwar «*einen bedeutenden Schurken gegen sich selber*», rettet ihn aber, rettet ihn vor jenem monströsen totalisierenden Triebwerk der Gesellschaft, das in jenem «*sich selber*», in der Organisation des Ich und von dessen Rechten und Pflichten neu entsteht.

Ob der Wanderer, ob der sich als eine provisorische Jacke empfindende Mensch nun die Dienerlivree trägt oder ob er sich in den zerrissenen Mantel des Landstreichers hüllt, er will sich in jedem Falle in ein Ding verwandeln, ins Veränderliche und ins Andere flüchten, in die Erscheinungen des Vielfältigen entschwinden, um so nicht gefasst und nicht zum Gefangenen der gesellschaftlichen *religio* gemacht zu werden; zuweilen scheint er aber, wie der Paranoiker Schreiber bei Canetti, in die Starrheit des Stillstehenden und des Unveränderlichen einzugehen, um sich mit der Totalität des Seins zu identifizieren, um von nichts mehr bedroht werden zu können, um sich selbst als globale und somit einzige Präsenz zu fühlen. Die Zuflucht in die Autorität erwächst aus einer totalen Ablehnung des Gesetzes, aus einer Abscheu vor ihm, die aus Misstrauen gegenüber jeder positiven Form der Ordnung das Eingehen in eine globale und groteske Ordnung bewirkt. «*Ich kann nur in den untern Regionen atmen*», sagt Jakob; dienen bedeutet, sich der Last der Freiheit sowie der inneren Knechtschaft der Verantwortung entledigen, die dazu zwingt, am monströsen Triebwerk aktiv und schuldhaft teilzuhaben. Walser – der verdeckteste aller Dichter, wie ihn Canetti genannt hat – verbirgt seine Angst «*im niedrigen, nichtssagenden Dunkel*», in dem Verlangen, seinerseits – wie sein Freund Kraus, Vorbild des vollkommenen Dieners – «*namenlos unscheinbar*» zu werden. Im Leben verwendet er eine ähnliche Technik, indem er in seiner Geburtsstadt Biel als Banklehrling arbeitet, in Berlin einen Fachkurs für Diener besucht, auf eine bestimmte Zeit als Hausdiener tätig ist und sich am Ende für das Irrenhaus entscheidet, «*das Kloster der Moderne*» (Canetti). Von der modernen gesellschaftlichen Totalität bedroht sucht das Subjekt die Verdinglichung, um der Macht dadurch zu entkommen, dass es sich mit dem es zerstückelnden System identifiziert und sich anpasst, um nicht erkannt zu werden. In *Freund Hein* von Emil Strauss wehrt sich auf ähnliche Weise das Opfer, ein von der Schülerschaft verfolgter Schüler, dadurch, dass er, wie Giuseppe Bevilacqua bemerkt hat, in die aggressive Kollektivität eingeht und sich mit ihr vermischt, um so zu einem Teil der es bedrohenden Macht zu werden; auch für die Figuren von Ernst Weiss besteht die Rettung in dem Versuch zu verschwinden, sich in den Schatten zurückzuziehen, wie der Aristokrat Boetius von Orlamünde in die Militärakademie Onderkühle eintritt, oder

im Versuch, im Inkognito der Masse unterzugehen, wie im Falle des «Augenzeugen» im gleichnamigen Roman. Das grosse Motiv der Anstalt ist eine Chiffre für diese Macht, der sich das Opfer zu entziehen sucht, indem es in deren Labyrinth eindringt: es ist das Schloss oder das Gericht bei Kafka, das Militärkolleg bei Rilke und bei Musil, die Schule bei Strauss, das Internat oder die Menge bei Weiss, das rätselhafte Konvikt bei Wedekind oder bei Walser; ein Echo dieses spitzfindigen Tarnkatalogs der Macht ist noch im Gymnasium im Roman «*Il segreto*» des Anonimo Triestino vernehmbar.

Ebenso wie Vinzenz bei Musil, der Diener wird, um der Entfremdung der Freiheit und der persönlichen Entscheidung in einer Welt, die sie in Wirklichkeit nicht mehr gestattet, zu entfliehen, so schreckt auch die Figur Walsers vor der Rebellion zurück. Jakob verachtet den weinerlichen Protest der «*gegenwärtigen jungen Generation*», zieht dem «Denken» das «sich fügen» vor und preist sein eigenes Widerstreben gegen die verantwortungstragende Entwicklung, den religiösen Wert des Schlafes, die Dumpfheit des gegen Gedanken gleichgültigen Gottes. Joseph Marti erhebt keinen Protest, wenn er um sein Gehalt und um seine Rechte gebracht wird; er richtet sich in jenem «umgedrehten Erdbild» ein, wo allein «die Schattenseite» zu sehen ist. Walser verachtet den Protest, weiss er doch, wie der Greis bei Svevo, dass dieser «der kürzeste Weg zur Resignation» ist, dass protestieren sich von jener Logik zutiefst umgarnen lassen bedeutet, der man sich entziehen möchte. Er wählt die Kafkasche Technik dessen, der auf dem Boden hingestreckt «die Freuden des Deklassiertseins» erfährt oder im Wissen um die eigene Schwäche die Freiheit und das Heil in der Niederlage sucht (Canetti). Von allen Seiten belagert, kann er sich zumindest weigern *teilzunehmen*; die Abhängigkeit sichert ihm innere Teilnahmslosigkeit. Er verwandelt sich in einen Gegenstand, da dieser den Stacheln des Befehls gegenüber unempfindlich ist. «*Man muss ganz und gar abhängig sein*» – schreibt Vito Timmel, der Wiener-Triestiner Maler, der die letzten Jahre seines Lebens ebenfalls im Irrenhaus zubrachte – um «*die selige Atmosphäre*» einer reinen, bindungsfreien Kindheit zu erreichen. Walser war, als Freunde und Verehrer seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag feierten, sorgfältigst darauf bedacht, sein Zimmer in der Klinik zu putzen und Papiertüten zu kleben. In dieser Verteidigung decken sich übertriebene Manie und formelle Korrektheit. Mit Hilfe von «Mikrogrammen», d. h. von dicht beschriebenen Papierschnipseln oder auch mit Hilfe von Formeln übersteigerter konventioneller Höflichkeit in den Briefen, weiss er, sagt Renata Buzzo Margari, die Kommunikation zu vereiteln. Auf diese Weise wird selbst der Wahnsinn – ein krasser Ausdruck, den man ungern verwendet, vor allem nach der ebenso peinlichen wie banalen Bescheinigung,

mit welcher der flinke Psychiater Dr. Walter Morgenthaler Walsers Einlieferung in eine Klinik für zweckmässig erklärt – zu einer gegenüber den anderen «*taktvoll*» getroffenen Entscheidung, «*seinen gesunden Menschenverstand einzubüssen*, wie Walser 1926 über Hölderlin schrieb.

Walser ist luzide bei seinem Verzicht auf das Bewusstsein, «*denn stets begegnet dem selbstbewussten Menschen etwas Bewusstseinefeindliches*». Der Schmerz, dem das brüchige Bewusstsein in der Welt ausgesetzt ist, macht, dass das Individuum davon träumt, «*ein kleiner Bestandteil an der Maschine einer grossen Unternehmung*» des Napoleonischen Heeres zu werden, und so den Schmerz zu ersticken, Gott und der Liebe zu entsagen und fortwährend sein Leben wegzuwerfen. Dabei wird auf jenen letzten Akt der Verzichtstrategie zurückgegriffen, mit dem die grossen Schriftsteller des Untergangs – z. B. Peter Altenberg – allein den Widerschein des sinnvollen und unaussprechbaren, nicht durch den Besitz erstickten Lebens zu fassen imstande sind. Dieser totale Verzicht ist vor allem ein Verzicht auf das Ich, auf dessen Würde. In einem kurzen Prosastück von Walser erscheint Kleist gar nicht verzweifelt oder unglücklich, denn seine Gefühle sind zu sehr fliessend, als dass sie in den grossen Kategorien der Verzweiflung oder des Leids erstarren könnten, und Kleist möchte «*sich das Gedächtnis ausreissen, das Leben möchte er ausschütten*». Doch das verschwundene Ich ist zuallererst das Ich des Erzählers als Symbol für die Unpersönlichkeit der Erzählung: «*An Simons Rücken*», heisst es in einem Prosastück, «*Wir, die Erzählung, gehen jetzt immer hinter ihm her*» ... Oder in *Aschenbrödel* (1919) spricht das Märchen und sagt: «*Das Märchen bin ich, aus dessen Mund/dies alles hier Gesprochene klingt ...*»

Dieser Verzicht wahrt «*den Anstand der Zuschauenden*». Joseph Marti, Simon Tanner oder der Spaziergänger schauen zu und verhindern auf diese Art und Weise, dass der hauchdünne Schleier zwischen Glück und Elend definitiv reisst. Walser vermag ein augenblickslanges Glück des Vielfältigen zu retten, weil er «*nur nicht den Zusammenhang erblickt*», weil er zu sehr «*den Anblick*» erblickt. Erst in der Aufhebung des Zusammenhangs, in der Zersetzung der beherrschenden Totalität wird die berauschte Erscheinung des Vielfältigen möglich. Und diese Offenbarung der zarten und vergänglichen Vielfalt, in der sich die Welt als eine leichte, himmelblaue Brise ausnimmt, wird dem wert- und bindungsfreien Wanderer zuteil, der dem Geringsten und dem Flüchtigen brüderliche und glückselige Aufmerksamkeit schenkt, der den Sommer wie ein Zimmer voll unschuldiger Kinderspiele erlebt; der schöne *Spaziergang* führt in einem erlesenen und hinreissenden Katalog süsse, unscheinbare Erscheinungen vor: sonnen erleuchtete Häuser, Schmetterlinge und sehnsüchtig im Winde flatternde Fahnen, gleich denen, in die sich auch die Vagabunden Hamsuns verlieben

und die auch auf Joseph Martis Turm wehen. Das Fliesen kennt keine Bedeutungsunterschiede: das Lächeln und die Stiefel der Frauen auf der Strasse sind «eine alberne Angewohnheit und ein Stück Weltgeschichte.»

In diesen Augenblicken der Offenbarung ohne hierarchische Zusammenhänge kann aus der «freudigen Seele» des Wanderers gewaltsam ein «Dankbarkeitsgefühl» ob des unnennbaren Weltempfindens hervorbrechen. Diese totale und ungeteilte Lebensfreude ist solange möglich, wie das Leben in reiner Gegenwart, in einer dem Möglichen zugewandten Erwartung schwebt, die in keine Kontinuität übergeführt wird, die die Erwartung formen, analysieren oder begrenzen könnte. Walsers Tagediebe verzehren sich nach der unbestimmten und vibrierenden Gegenwart; sie möchten aus dem Leben ein Warten auf das Leben machen, das leer und unbestimmt und gerade deswegen erfüllt ist, das noch nicht in den hohen Stil und in die durch ihn evozierte Bedeutung gezwängt ist, in dem das Einzelne als Sinnbild für das Ganze zu stehen hat. In der Erwartung ist das Detail noch ungebunden, frei, umgeben vom Hauch des Möglichen. Die ganze Geschichte des *Gehülften* (1908) erscheint wie der Vorabend einer Geschichte und eines Lebens, die schwebende Erwartung von etwas, das noch beginnen soll, das erst da einzusetzen scheint, wo der Roman endet. Simon Tanner lebt ganz im Zuge des vergehenden Abends und steht noch immer «*vor der Türe des Lebens*», wo er auf das feine Geräusch seines Näherns horcht; im «glühenden Augenblick» erfährt der Spaziergänger eine jede Bedeutungskategorie übersteigernde Intensität, die weder Zukunft noch Vergangenheit hat; Jakob von Gunten horcht auf den Flügelschlag der Energie, die sich auf das «Spätere» hinbewegt, und er lebt im Institut Benjamenta wie im «Vorzimmer» zum Leben.

Nicht beschreibbar und nicht zu fassen in seiner Flüchtigkeit leuchtet doch der Sinn des Lebens, solange das Leben unberührt ist und, wie für Joseph Marti, noch «unerklärliche Gegenwart», eine hohe, über dunkle Gewässer schwebende Brücke, ein leichter, über sie gespannter Bogen. Robert Walser ist ein Meister in der flüchtigen Vergegenwärtigung der unmittelbaren Totalität eines noch ungeformten Lebens im Augenblick des Dahinschwindens, eines Lebens, «*das nur so ist wie anderes auch ist*», ohne dass man dabei das Gefühl (das dieses sogleich aufhalten würde) eines Lebens hätte, in dem «*die Luft eine Brücke sein muss und das ganze Landschaftsbild eine Lehne, zum Daranlehnen, sinnlich, selig, müde*». Walser ist der Dichter eines Lebens, das seinen Reichtum lediglich vor seiner Formgebung erahnen lässt, gleich den Gesichtern, die Simon Tanner ihre Schönheit enthüllen kurz bevor sie sich abwenden, und gleich den Liedern, die an den Aufbruch gemahnen. Doch das im *Spaziergang* erschallende *Lied* zeugt von der Unmöglichkeit, im Angesicht der zermürbenden



Intensität des Lebens zu leben, es ist die Wolke eines Glücks, das beim Einbruch in das Dasein zerbricht. Es ist eine Fülle, das, gleich dem Wasser des Sees im *Gehülfen*, bloss funkelt und leuchtet. Vielleicht ist die Welt nur «*ein Gerücht, ein Gerede*», oder ein Kartenhaus, das bereits beim ersten Windhauch zusammenstürzt; die unter der alles umfassenden Künstlichkeit fast verborgene Natur ist wie eine Bilderausstellung, durch die man mit geschlossenen Augen wandern muss, doch wenn immer die Verbindungen der Totalität sich lockern, enthüllt die Natur, wie bei sehr wenigen anderen modernen Dichtern, «*eine letzte, unanrührbare Schönheit*».

Diese unberührbare Schönheit, schneelig wie die «winterliche» Freiheit, wird ob ihrer Reinheit oft zu einem immateriellen, zeit- und inhaltslosen Fliessen, zu jenem Rauschen der Jahreszeiten, das die Figuren Walsers so oft über ihren Köpfen vernehmen, wenn die stillen Stunden verstreichen wie die Abende auf «*den versteckten Wegen zwischen den hohen Hecken*». Die Dichtung Walsers ist wie eine sonntägliche Dämmerung, in der sich ein stilles, nicht in Worte zu fassendes, soeben noch vom Leben versprochenes Glück unversehens zurückzieht in eine grosse Melancholie, in ein geräuschloses Entgleiten der Zeit. «*Gleichmässig und gleichtönend*» klingt der Gesang des Bahnwärters in der Silvesternacht unbestimmt «*über das alte Jahr ins neue hinein und hinüber*».

Walsers Figuren lieben das Fliessen des Lebens, das Strömen des Wassers oder die Flut der Gesichter, in denen sich auch Joseph Marti gerne verliert. Doch bei Walser, so Benjamin, gibt es nichts Orgiastisches, keine Hingabe an das Undifferenzierte. Sein Held weiss, «*dass es heisst, sich zusammenzunehmen, dass es gilt, kalt der Kalten gegenüber zu sein*». Das Individuum erkennt seine Hinfälligkeit und entsagt seinem humanistischen Primat, verteidigt aber diesen dürftigen, noch zu rettenden Rest seiner Identität aufs zäheste vor der Umklammerung durch die Wirklichkeit. Nimmt Walser die Auflösung der Totalität und das Entschwinden des Sinns auch zur Kenntnis, so täuscht er doch keine Unordnung vor noch lässt er sich zum Pathos der Unmittelbarkeit hinreissen. Joseph Marti ordnet die wenigen Habseligkeiten seines Koffers mit grösster Gewissenhaftigkeit; der Spaziergänger wählt und misst die Posten und Aussichtswarten, von denen das Leben zu betrachten ist, wie ein General, und selbst der unerschöpfliche, absolut systemfreie Katalog der sich ihm anbietenden Mannigfaltigkeit hat etwas von der lebenswürdigen Bescheidenheit eines Feldblumenstrausses und ganz und gar nichts von einem trunkenen Reigen, der so vielen Dichtern der Krisenliteratur so teuer ist. Als Autor der Postmoderne, der die jedem hohen Stil eigene Synthese der Widersprüche ablehnt, ist Walser auch der Dichter der Pause und des Verschwiegenen, des Nichtgesagten und der Unterbrechnung. Anstatt sich dem Wirbel des Chaos hin-

zugeben, vertraut er sich als Schriftsteller jener Zurückhaltung und jener Kunst des Nicht-Erwähnens an, die, wie Hofmannsthal sagte, in einem so beträchtlichen Ausmass den hohen Stil bestimmt. Wie alle – zumindest bisher – letzten Meister der Weltliteratur, steht auch Walser an der Schwelle: Während er ein unwiderrufliches und rigoroses Lebewohl an die epische Totalität richtet, bedient er sich doch ein letztes Mal der Formen jener Totalität, die in ihrer äussersten Reduzierung auf das Wesentliche geradezu abstrakt erscheinen. Die Totalität ist verlorengegangen und die Bedeutung unauffindbar geworden, doch der Blick möchte sich noch einmal mit schamhafter Zurückhaltung jenem Horizont zuwenden, hinter dem sie verschwunden sind. Vielleicht ist dies noch das letzte grosse Wort, das die Literatur mit ihren wenigen erhabenen Meisterwerken der ersten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts über die Welt gesagt hat. Danach gab es bis heute nur noch jene gewissen selbstgefälligen Variationen dieses Bruchs oder die schiefe, eigentlich unmögliche Restauration.

Sicherlich, diesem Walserschen Blick aus der Tiefe, von unten aus dem Abgrund hinauf in die Höhe, begegnet der Widerschein des Abgrunds, die totale Verwirrung selbst noch im luftigsten Vagabundieren. Von überall her richtet sich der Hohn auf den Wanderer; über jeder menschlichen Beschäftigung klafft eine «grenzenlose Leere», und der Wanderer, der inmitten des Abgenutzten und Verbrauchten verweilen möchte, um die Überreste des Lebens einzusammeln, fühlt sich bedrängt durch eine Flucht ohne Ende. Odysseus kann nicht einhalten, um Circe zu erlösen, er muss sie ihrer Grausamkeit und ihrer Schmach überlassen, ob derer sie zu einer Zauberin der Grausamkeit wird. Der uns an Figuren Kafkas erinnernde Angestellte Helbling träumt von seiner Errettung in einer nackten Welt, die ganz und gar leer ist bis auf ihn «nackt auf einem hohen Stein», und in einem anderen Prosastück wird die Welt zu einer gelblichen, form- und eigenschaftslosen Masse, zu einem «Nichtsmehr», in dem selbst der gute Gott sich auflöst und dem nicht einmal der Zug des Nichts bleibt, so dass darüber «etwas zu schreiben» unmöglich ist.

*Der Gehülfe*, dem Anschein nach der sanfteste seiner Romane, ist von diesem Nichts umgeben. Es ist der schwierigste seiner Romane eben deswegen, weil er der linearste ist, der sogar auf die Schutzform der Parabel, des Traums und der Metapher verzichtet und sich mit einer realistischen Fabel präsentiert, die sich ihrerseits einer realistischen, gewöhnlichen Lektüre zu offerieren scheint. Vielleicht ist er die grösste Herausforderung an die normale erzählerische Kommunikation, denn im Unterschied zu anderen Werken werden hier Regeln und Konventionen akzeptiert. Der Leser verzeiht eher einen expliziten und heftigen Wahnsinn als einen Anflug von Wahnsinn in den Grenzen der guten literarischen Manieren.

Wohl umgibt der Abgrund den Gehülften, aber mit unmerklicher Diskre-  
tion: *«Er hat keine Gestalt, und dafür, was er darstellt, gibt es kein Auge»*,  
gleich dem Schlund, der auf dem Ausflug Joseph Martis mit der Familie  
Tobler auf den See aus dem Wasser zu entsteigen scheint. Der Abgrund  
singt, *«aber in Tönen, die kein Ohr zu hören vermag»*; kein Blick begegnet  
dem seinen und *«kein irgendwie vorhandenes Wissen»* weiss, dass er an den  
Flanken des nichtsahnenden Bootes emporsteigt. Es ist verständlich,  
warum Walser in einem Gedicht niemandem wünscht, *«er wäre er»*, *«so  
vieles zu wissen und so vieles gesehen zu haben und so nichts, so nichts zu  
sagen»*.

---

# Kennen Sie?

## die Bühler-Firmengruppe:

Stammhaus in Uzwil, 5 Zweigwerke,  
Bühler-Miag GmbH, Braunschweig, sowie  
13 Tochtergesellschaften, weltweit tätig  
in Getreidemüllerei, Saatgutreinigungs-  
anlagen, Teigwarenfabriken, Nahrungsmittel-  
industrie, Schäl- und Sägemüllerei, Süßwaren- und  
Genussmittelindustrie, Mälzereien und  
Brauereien, Speiseölindustrie, Mischfutter-  
industrie, Schiffsentlade- und -belade-  
anlagen für Schütt- und Stückgüter, Silo-  
und Umschlagsanlagen für Schüttgüter,

Förderanlagen für Schütt- und Stückgüter in  
verschiedenen Industriezweigen, Chemie-  
technik, Zementfabriken und Anlagen für  
die Industrie der Steine und Erden,  
Anlagen für den Umweltschutz, Farben-  
fabriken, Seifenfabriken und verwandte  
Industriezweige, Anlagen für die Tabak-  
industrie. Innerbetriebliche Transportfahr-  
zeuge. Metall-Druckgiessmaschinen und  
-anlagen, Kunststoff-Spritzgiessmaschinen  
und -Verarbeitungsanlagen.



**BUHLER**

---

GEBRÜDER BÜHLER AG  
CH - 9240 Uzwil / Schweiz

---