

Claudio Magris
(Wlochy)

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG ROBERT WALSERS
VOR DER TÜR DES LEBENS
(FÜR ELIAS CANETTI)

"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 nunmehr 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 Gunter, 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) r ü h r t 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 bei höchsten dichterischen Ergebnissen 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 sich in die Welt verirrt Subjekt, unfähig, im eigenen Chaos einen Ordnungsfaden abzuspulen, klagt weder 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 jeder Formung auf Grund einer harten Trennung vom Erfahrungsfluß und einer rigiden, wandlungsunwilligen Einheit zuteil wird. Wie es in einem seiner Gedichte heißt, will er "gewissenslos" allen anderen "gewissenslosen" Menschen entgentreten; und diese Haltung bezeichnet er als *h e r r l i c h*,

Es ist eine paradoxe Siegerhaltung, ein "frivoles Frohlocken" aus dem, so in dem Gedicht, "jeder Gedanke" besteht. 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 per Auflösung", die "Umstossung", wie Roberto 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, in dem sich die schöpferische Kraft des sich im dichterischen Werk formgebenden Ich widerspiegelt, sondern eine Arbeit der Auflösung, wie die nächtliche der Penelope. Das geduldige 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 beruhigende Rolle der Verantwortung und ein festabgestecktes Feld zukommen zu lassen. Die Schrift will mit ihrer methodischen Sinnlosigkeit jenes Leben wiederherstellen, das öfternfalls 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 düftete, ach, so namenlos nach Glück, und mit einem Mal lag auch schon das gutwillige, unschuldige Liebesglück zerrissen am Boden".

Zur Errettung dieses dahinschwindenden Glücks und ihrer selbst muß sich die individuelle *r a t i o* 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", so weit 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 1929 eingeliefert wurde, in eine würdevollere Abteilung überführen wollte, er wollte 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 nicht nur rührt Walser, 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 blitzartigen und genialen Aphorismus geschrieben hat, dem Glanz dieser Erkenntnis. Es ist das definitive Wissen um das Provisorische und die Disharmonie des Lebens, um das Ausbleiben jeder Einheit und jeder organischen Form, um den nunmehr "natürlichen" Charakter der "Unnatürlichkeit". Und

angesichts dieser Unmöglichkeit eines passenden Anzugs liebt die Figur Walsers mit luzider Regression die einförmige Soldatenuniform oder die Dienerkleidung, wird sie, wie Jakob, zum "irgendwo im Leben verlorenen und verschollenen Menschen".

Walsers Held ist ein Diener oder ein 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 beherrschenden Hauses irrt. Joseph Marti ist Assistent von Ingenieur Tobler, erfüllt aber gleichzeitig Funktionen als Diener in dessen Familie; Jakob von Gunten ist als Schüler des Instituts Benjamenta dessen mysteriösen und tyrannischen Disziplin unterworfen und wird zum Diener erzogen; der Protagonist von "Spaziergang" (1917) ist ein *F l a n e u r* 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 Dienens, seine "Dieneridee", die seines Erachtens "verrückt" ist wie die Leidenschaft Don Quichottes. Jakob von Gunten verherrlicht die Grösse des Zwangs 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 mich selber", rettet ihn aber, rettet ihn vor jenem monströsen totalisierenden Triebwerk der Gesellschaft, das in jedem "mich selber", in der Organisation des Ich und dessen Rechte und Pflichten neu entsteht.

Ob der Wanderer, ob der sich als eine provisorische Jacke empfindende Mensch nun das Dienerlivree trägt oder ob er sich in den zerrissenen Mantel des Landstreichers hüllt, er will sich in jedem Falle in Dinge verwandeln, ins Veränderliche und ins Andere flüchten, in die Erscheinungen des Vielfältigen entschwin-

den, um so nicht gefasst und nicht zum Gefangenen der gesellschaftlichen *r e l i g i o* gemacht zu werden; zuweilen scheint er aber, wie der Paranoiker Schreiber bei Canetti, in die Starreheit 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 grotteske 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 schuldig teilzuhaben. Walser - der verdeckteste aller Dichter, wie ihn Canetti genannt hat - dissimuliert 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 Kellner 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 ähnlich 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, ebenso wie der Aristokrat Boetius von Orlamünde in die Militärakademie Onderkühle eintritt oder in das Inkognito der Menge und der Masse unterzugehen, wie im Falle des "Augenzeugen" im gleichnamigen Roman. Das grosse Motiv der Anstalt ist der Schlüssel dieser 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 rätselhaftes Konvikt bei Wedekind oder bei Walser; ein Echo dieses spitzfindigen Tarnkatalogs der Macht ist noch beim 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 gedankenungerührten 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" - schrieb 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 wortüberladenen Papierstückchen oder auch mit Hilfe von Formeln übersteigter

konventioneller Höflichkeit in den Briefen, weiß er, sagt Renata Buzze Margari, die Kommunikation zu vereiteln. Auf diese Weise wird selbst der Wahnsinn - ein krasser Terminus, den man ungern verwendet, vor allem nach der peinlichen und 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 Bewußtseinsfeindliches". Der Schmerz, dem ein nunmehr brüchiges Bewußtsein in der Welt ausgesetzt ist, läßt das Individuum diesen Schmerzen im Traume unterdrücken, "ein kleiner Bestandteil an der Maschine einer großen Unternehmung" des Heeres Napoleons zu werden, wobei Gott und der Liebe entsagt und das Leben fortwährend weggeworfen wird. 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 unsagbaren, 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 erscheint Kleist nicht einmal verzweifelt oder unglücklich, sind seine Gefühle doch zu fließend, als daß sie in den großen Kategorien der Verzweiflung oder des Leids erstarren könnten, und er möchte "sich das Gedächtnis ausreißen, das Leben möchte er ausschütten". Doch das verschwindende Ich ist zuallererst das Ich des Erzählers als Substitut 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 die Aufhebung des Zusammenhangs ermöglicht durch die Zersetzung der gebieterischen Totalität die berauschte Erscheinung des Vielfältigen. 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 wunderschöne "Spaziergang" ist ein erlesener hinreissender Katalog dieser süssesten unscheinbaren Präsenzen, voll von Schmetterlingen, voll sonnenerleuchteter Häuser und verzehrend im Winde flatternder Fahnen, gleich denen, in die sich auch die Vagabunden Hamsuns verlieben und die auch auf Joseph Martis Turm wehen. Das Fließen 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 keinerlei geordnete, diese womöglich formende selektierende und begrenzende Kontinuität eingestampft wird. Walsers Tagediebe verzehren sich nach der unbestimmten und vibrierenden Gegenwart, möchten aus dem Leben ein Warten auf das Leben machen, das leer und unbestimmt und gerade deswegen voll ist, noch nicht in den hohen Stil und in die durch ihn evozierte Bedeutung gezwängt, wobei das Detail symbolisch für das Universelle zu stehen hat. In der Erwartung ist das Detail noch ungebunden, frei, umgeben vom Hauch des Möglichen. Die ganze Geschichte des "Gehülfen" (1908) ist der Vorabend einer Geschichte und eines Lebens, die schwebende Erwartung etwas noch Anzuhebenden, 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 nach dem Raunen seines "Näherrückens lauscht; im "glühenden Augenblick" vernimmt der Spaziergänger eine zukunfts- und vergangenheitslose Intensität bar jeder Bedeutungskategorie; Jakob

von Gunten horcht auf das Flügelschlagen der Energie, das sich auf das "Spätere" hinbewegt, und er lebt im Institut Benjamenta wie im "Vorzimmer" zum Leben.

Unaussprechbar und unfassbar in seiner Unauffindbarkeit existiert doch und leuchtet der Sinn des Lebens, solange das Leben integer 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 nicht gebildeten Lebens im Augenblick des Dahinschwindens, eines Lebens, "das nur so ist wie anderes auch ist", ohne daß man dabei jenes Gefühl hätte, durch das es bereits blockiert wird, eines Lebens, 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, angesichts der zermürbenden Intensität des Lebens zu leben, ist die Wolke eines Glücks, das beim Einbruch in das Dasein zerbricht. Es ist eine Fülle, die, gleich dem Wasser des Sees im "Gehülfen", lediglich funkelt und leuchtet. Vielleicht ist die Welt nur "ein Gerücht, ein Gerede", oder ein Kartenhaus, das bereits beim ersten Windhauch zusammenstürzt; die nunmehr im universellen Artifizium verborgene Natur gleicht einer Bilderausstellung, die mit geschlossenen Augen zu durchwandern ist, doch wenn immer die Verbindungen der Totalität sich lockern, enthüllt die Natur, wie bei sehr wenigen anderen modernen Dichtern, "eine letzte, unanrührbare Schönheit".

Diese unanrührbare Schönheit schneeig 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 gleich einer sonntäglichen Dämmerung, wenn sich ein stilles, unaussprechliches, soeben noch vom Leben ge-

sprochenes Glück unversehens zurückzieht in eine grosse Melancholie, in ein geräuschloses Entgleiten der Zeit. "Gleichmäßig und gleichtönend" tönt 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 mystische Hingabe an das Undifferenzierte. Sein Held weiß, "daß es heißt, sich zusammenzunehmen, daß es gilt, kalt der Kälten 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 Diskretion eines Feldblumenstrausses und ganz und gar nichts vom trunkenen Reigen der so vielen Vertretern der Krisenliteratur teuren Auflösung. Als postmoderner Schriftsteller, der jede dem hohen Stil eigene Synthese der Widersprüche ablehnt, ist Walser auch der Dichter der Pause und des Verschwiegenen, des Nichtgesagten und der Unterbrechung. Anstatt sich dem Wirbel des Chaos hinzugeben, vertraut er sich als Schriftsteller jener Zurückhaltung und jener Kunst des Nicht-Erwähnens an, die, so sagte Hofmannsthal, einen so beträchtlichen Teil des hohen Stils ausmacht. Wie alle - zumindest soweit - 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 und erhabenen Meisterwerken der ersten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts über die Welt gesagt hat. Danach kam es bis jetzt zu einer offenbaren Variation des Bruchs oder zu einer falschen und unmöglichen Restauration.

Sicherlich diesen Blick Walsers aus der Tiefe, aus dem Abgrund in die Höhe begegnet selbst im luftigsten Vagabundieren der Widerschein des Abgrunds, die totale Verwirrung. Von überall her richtet sich der Hohn auf dem Wanderer; über jeder menschlichen Beschäftigung klappt eine "grenzlose Leere", und der Wanderer, der inmitten von Abgenutztem und Verbrauchtem 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 Bestialität wird. Die Kafkaschste Figur Walsers, der 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 einer anderen Prosa wird die Welt zu einer gelblichen, eigenschaftslosen Masse, zu einem "Nichtsmehr", in dem selbst der gute Gott sich auflöst und dem nicht einmal der Zug der Nichts bleibt, so daß darüber "etwas zu schreiben" unmöglich ist.

"Der Gehülfe", dem Anschein nach der sanfteste 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, 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 "Gehülfen", aber mit unmerklicher Diskretion: "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 Toller 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".

Claudio Magris

NA SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN ROBERTA WALSER U WRÓT ŻYCIA (dla Eliasa Canetti)

W artykule poświęconym Eliasowi Canetti, a napisanym z okazji setnej rocznicy urodzin Roberta Walsera, przeprowadza autor próbę scharakteryzowania twórczości tego oryginalnego pisarza, piszącego o ludziach "bez charakteru", pisarza, którego twórczość wydaje się być pożegnaniem, ostatnim słowem wielkiej literatury przeszłości.

Robert Walser (1878-1956) należy do generacji pisarzy, którzy oprócz stworzenia dzieł wybitnych dokonali rewolucji, przewrotu w całej współczesnej literaturze; totalność dzieła literackiego i stylu klasycznej prozy stała się dla nich przeszłością. Nie można zastosować do nich określeń Nietzschego i Heideggera, że wielka literatura potrafi zharmonizować różnorodność świata pełnego dysonansów w jednolitej formie dzieła literackiego o określonym znaczeniu.

Walser dokonał rozbicia osobowości swoich bohaterów - nie są oni "charakterami", nie posiadają określonej struktury osobowości. U Eliasa Canettiego znajdujemy podobną sytuację egzystencjalną jednostki zagubionej w biegu wydarzeń, "wrzuconej" w nurt życia. Bohaterowie Walsera ukrywają się, pragną roztopić się w tłumie, unikają konfrontacji z rzeczywistością, tak jak w powieści "Geschwister Tanner" (Rodzeństwo Tanner) unikają przekroczenia "progu" życia, jak gdyby w swojej nieokreśloności chcieli zachować pozory harmonii i szczęścia. Żyją oni świadomością wiecznej tymczasowości; postać Walsera to zawodowy służący lub wagabunda, odnajdujący sens życia w przeżyciu chwili, spędzający życie na "spacerach". Jednostka zagrożona w społeczeństwie totalitarnym przystosowuje się, identyfikuje się z nim, aby nie zostać rozpoznana i wchłonięta; wyjściem ostatecznym jest pobyt w zakładzie dla umysłowo chorych, w "klasztorze współczesności" (Canetti). Motyw przewyciężenia i mistycznego przeniknięcia mechanizmu władzy poprzez identyfikację łączy Walsera z Kafką, Rilke i Musilem. Postaci Walsera gardzą buntem - totalna zależność pozwala na totalne niezaangażowanie. Ta stra-

tegia rezygnacji charakteryzuje również innych pisarzy okresu schyłkowego, np. Petera Altenberge; jest to rezygnacja z własnego Ja, wynika z niej postawa "obserwatora" wydarzeń. Oczekiwanie na życie jest już owym życiem. Walser to mistrz ulotnego momentu, życia objawionego w chwili przemijania, to poeta przemilczenia i niedopowiedzenia, stojący na progu między świetną przeszłością wielkiej literatury a współczesnością. Za progiem tym istnieje już tylko próba odnowy owej totalności lub możliwość "wariacji" na temat wątków z przeszłości.