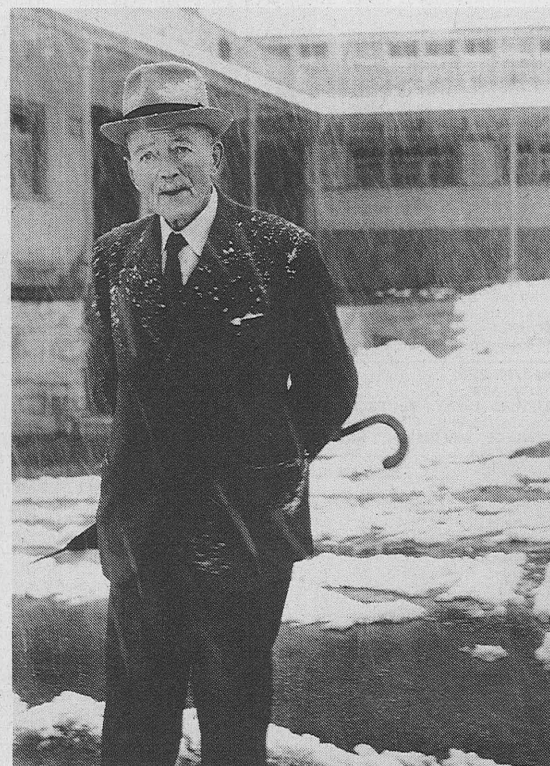


Therme Vals: Ein prächtiger Band dokumentiert den bekanntesten Bau des Architekten Peter Zumthor. 47

In Extremo: Die beliebte Berliner Band spielte im Volkshaus Zürich Stadionrock fürs 15. Jahrhundert. 47

Leben: Auf der Bahnfahrt nach Tibet sieht man viel Steppe und viele Yaks. 52



BILDER ROBERT-WALSER-ARCHIV/KEYSTON

Der Spaziergänger: Während seines Aufenthaltes in der Heilanstalt bei Herisau durfte der als harmlos geltende Patient hinaus in die Landschaft. Sein Freund Carl Seelig hat ihn fotografiert.

Wie weise ist Robert Walsers Weisheit?

Von Peter von Matt

Vor 50 Jahren ist der Schweizer Dichter Robert Walser gestorben. Seine Texte reden vom rasenden Glück des Augenblicks und verweigern sich moderner Zielorientiertheit.

An Walsers Weisheit ist nicht zu zweifeln. Wie aber steht es mit Walsers Weisheiten? Da gibt es Gemeinplätze zuhauf,

Es war die Zeit, da die revolutionäre Zuversicht der Achtundsechziger in die Krise geriet. Eine Generation verbitterte. Nun dachte man nicht mehr an Barrikaden, wohl aber an eine grimmige Abkehr von dem bekämpften System. Was jetzt aufblühte, war eine Kultur der Aussteiger. Man zog mit drei Ziegen und sieben Hüh-

welche die Grenze von der Binsenwahrheit zur Platitude wohlgerumt überschreiten: «Jugend ist etwas Herrliches, hat aber den Nachteil, dass sie von Tag zu Tag älter wird.» Oder «Eine Gegend ist immer schön, weil sie immer von der Lebendigkeit der Natur und der Baukunst Zeugnis ablegt.» Jedem Walser-Leser ist diese Art von Tiefsinn bekannt. Und jeder Walser-Leser kennt seine reflexartigen Versuche, die Stellen zu retten, indem er sie auf angeblich zwingende ästhetische Strukturen zurückführt. Der belehrende Gestus ist allgegenwärtig.

Die deutsche Literatur, deren wir uns als eines lebendigen Kontinuums bewusst sind, beginnt um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Sie emanzipiert sich zu diesem Zeitpunkt von der theologisch-heilsgeschichtlichen Weltdeutung. Das Ziel des Menschen ist nicht mehr die ewige Seligkeit, sondern das sinnvolle Erdenleben. Darin unterrichten nun die bürgerlichen Autoren ihre Leserinnen und Leser. Die Lehre von der ewigen Seligkeit lag in den Händen der Geistlichen; die Lehre von der irdischen Seligkeit liegt in den Händen der Schriftsteller. Prediger sind sie beide. Das prägt die deutsche Literatur bis weit in die Moderne hinein.

Der Mentor und was er sagt, die Mentorrede, sind unabdingbare Elemente des bürgerlichen Erzählens. Von Wieland und Goethe bis zur Moderne erscheinen die Mentoren als eine glanzvolle Kette würdevoller Charaktere und hochgemuter Redner, aus deren Mund in prägnanter Form zu vernehmen ist, was gilt. Die jungen Helden erfahren in der Begegnung mit den Mentoren die Gewalt eines unwiderstehlichen Vorbilds. In diesen Personen erscheint ihnen die leibhaftige Inkarnation ihres Ziels. Ihr Wort erleuchtet den Pfad dahin und warnt vor den Fehlritten. Sie führen ihnen schliesslich die richtige Frau zu. Es ist ein formidabler Mythos des bürgerlichen Zeitalters, was uns in diesen Mentorfiguren begegnet. Dass ihm die höhere Aura noch von den Zeitaltern des Glaubens her anhaftet, zeigt sich an Übergangsfiguren wie Sarastro oder Nathan dem Weisen.

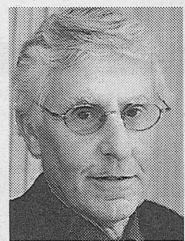
Monumental erscheint der Mentor als Kollektiv in der Turmgesellschaft von Goethes «Wilhelm Meister». Der romantische Mentor bei Novalis und E. T. A. Hoffmann ist scharf gegenbürgerlich; er betreibt die Initiation ausgewählter Jünglinge in die Geheimlehren der Kunst und lehrt sie die Verachtung der Spiesser. Der Realismus kehrt dann rasch zur lebenspraktischen Lehre zurück. Jetzt treten die

hohen Gestalten des 19. Jahrhunderts auf, der Bodenbauer Johannes in Gotthelfs «Uli der Knecht», der Graf in Kellers «Grünem Heinrich» und sein weibliches Pendant, die Frau Regel Amrain im ersten Teil der «Leute von Seldwyla», der Freiherr von Risach in Stifters «Nachsommer» und der Chef des Kaufhauses Schröter in Gustav Freytags «Soll und Haben», dem bürgerlichen Musterroman schlechthin. Alles, wogegen die Moderne anschreiben wird, ist in «Soll und Haben» exemplarisch gegeben, vom penetrant sprechenden Namen des jungen Helden, Anton Wohlfart, bis zu dessen schliesslicher Braut, welche jahrelang still auf ihn wartet.

Robert Walser mischt dieses Modell anarchisch auf. Seine zentrale Figur ist der Jüngling auf dem Weg, also die genaue Kerngestalt des bürgerlichen Erzählens. Der Jüngling, heisst das, der eines Tages auf den Mentor trifft und von diesem in der Mentorrede den rechten Weg gewiesen und das Ziel gesteckt bekommt. Was aber tut der Walser-Jüngling? Er nimmt dem Mentor auf der Stelle das Wort aus dem Mund und hält die Mentorrede selbst, als Gegenrede, rhetorisch so hochgemut wie das Vorbild und gleichermaßen gespickt mit Weisheiten.

Oft lässt er dem Mentor kaum Zeit zu einem Satz, wie etwa am Anfang von «Geschwister Tanner», der unverkennbar als Kontrafaktur zu Freytags «Soll und Haben» angelegt ist. In den ersten drei Sätzen der «Geschwister Tanner» erscheint für eine Sekunde der genaue Umriss des bürgerlichen Mentors:

«Eines Morgens trat ein junger, knabenhafter Mann bei einem Buchhändler ein und bat, dass man ihn dem Prinzipal vorstellen möge. Man tat, was er wünschte. Der Buchhändler, ein alter Mann von sehr ehrwürdigem Ansehen, sah den etwas schüchtern vor ihm



Peter von Matt war von 1976 bis 2002 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Zuletzt erschien «Die Intrige» (Hanser). Unser Text ist die stark gekürzte Fassung eines Vortrages, den er am 9. Dezember auf dem Zürcher Robert-Walser-Symposium hielt. (TA)

auf zu sprechen.»

Die traditionelle Hierarchie erscheint hier völlig intakt, bis hin zur körperlichen Autorität des Chefs und zur gegensätzlichen Beschaffenheit des Jünglings. Niemand käme auf den Gedanken, dass dieser im nächsten Moment zu einer Rede über drei Seiten hin ansetzen könnte, bei der er den verdutzten Prinzipal förmlich in den Senkel stellt. So geschieht es aber.

Der Gestus der Gegenrede als solcher ist wichtiger als ihr Inhalt. Der Adept inszeniert sich selbst als Mentor und macht diesen zum Adepten. Wo der Walser-Jüngling die Mentorrede nicht mit einer Gegenrede erledigt, erledigt er sie durch wortloses Ignorieren, durch eine nahezu brutale Kommunikationsverweigerung. In den «Geschwister Tanner» zeigt sich dies etwa in Simons Verhalten gegenüber seinem ältesten Bruder Klaus. Klaus fühlt sich zur Vaterrolle verpflichtet und setzt wiederholt zu langen Belehrungen an. Wenige Tage nach Simons Eintritt in das Kontor der Buchhandlung erhält er einen Mahn- und Lehrbrief von Klaus, den er gar nicht beantwortet. Ähnlich gegen Ende des Buches. Klaus hält eine lange Rede, und Simon hört zwar zu, geht aber auf kein einziges von dessen Argumenten ein, sondern sagt nur: «Warum bist du sorgenvoll an einem so schönen Tage, wo das Hinschauen in die Ferne einen in Glück zerfliessen macht?»

Das Stichwort vom Glück in Simons Satz ist von zentraler Bedeutung. Das Glück, und zwar das Glück eines einzelnen Tages, wird zum Schlüsselargument der Walser-Jünglinge. Der Idee dieses Glücks steht in der Mentorrede die ebenso eindeutige Idee des Lebensziels kontrastiv gegenüber. Der bürgerliche Mentor weist den jungen Leuten das Ziel in der Zukunft. Auch er operiert dabei mit dem Glück, einem ganz andern allerdings. Denn nur wenn das erreichte Lebensziel ein maximales Glück darstellt, geht sein pädagogisches Modell auf. Deshalb verbinden die bürgerlichen Erzähler den Moment, in dem das Ziel erreicht wird, stets mit erotischer Belohnung. Das Hochzeitsbett mit der richtigen Frau steht für den irdischen Himmel.

Die Walser-Jünglinge vernehmen das alles aus dem Munde der Mentoren, und auf der Stelle zerschlagen sie genau diese Verbindung von Glück und Ziel. Ihr Glück ist völlig anderer Natur: Das Glück hier und jetzt, an diesem heutigen Tag, die voll-

kommene Gerechtigkeit, einmal weil der Tag schön ist und die Seele weit, unterscheidet sich radikal vom Glück dereinst, nach harten Jahren der Selbstwerdung in einer bürgerlichen Karriere mit ihrer strengen Askese.

Wenn das bürgerliche Glück an das Karriereziel gebunden ist, das Glück des Walser-Jünglings aber dieses Glück ausschliesst, dann muss das Herzstück jeder Mentorrede, jenes Ziel, das der Mentor schon in seiner leibhaftigen Person verkörpert, verworfen werden. Die Zielverweigerung wird so zum Herzstück in der Inszenierung des Walser-Jünglings. So wie der Mentor das Ziel bereits ist, ist der Walser-Jüngling bereits das Gegenziel.

In Wahrheit ist das, was der Walser-Jüngling will, reine Gegenwart. Diese kann nur über Negationen benannt werden. «Nichts» wird zum dramatischen Schlüsselwort. Alle diese Negationen, die so oft die Textanfänge prägen und refrägenartig wiederkehren, meinen insgeheim nur das eine, das Gegenziel als Nichtziel.

Man darf nicht vergessen: Die hohe Botschaft der Mentoren meinte ein diesseitiges Äquivalent zum christlichen Himmel. Also muss auch Walsers Nichtziel diesen Charakter haben. Und tatsächlich fällt Walsers Nichtziel zusammen mit einem absoluten Glück, einem rasenden Glück im Jetzt, das von keiner Zukunft wissen will – der einzige dem Menschen zugängliche Himmel. «So ist es schön. Nur so! Nichts in der Welt ist mein, aber ich sehne mich auch nach nichts mehr. Ich kenne keine Sehnsucht mehr.» Simon Tanner stösst diesen Ruf – mit drei Negationen: nichts, nichts, keine – am Schluss des Romans, in der ergreifendsten Gegenrede von Walsers ganzem Werk aus. Dem Tasso Goethes gab ein Gott, zu sagen, was er leidet. Dem Walser-Jüngling gab ein Gott, zu sagen, was er geniesst.

Ist diese Zielverweigerung Weisheit? Der masslose Hedonismus der gelebten Stunde, ist er Weisheit? Die Trance des Glücks im reinen Jetzt, die jederzeit umschlagen kann in die Verfinsterung – denn eigentlich gibt es ja nur diese zwei Zustände, das Glück und die Verfinsterung – ist sie eine Form von Erkenntnis? Kann man sie lehren und den Kindern mit auf den Weg geben?

Mit diesen Fragen ist das grosse Missverständnis verbunden, auf dem nicht zuletzt auch der Walser-Kult beruht. Dieser brach in den späten 70er-Jahren aus und gipfelte im gewaltigen Spektakel von 1978, als die vereinigte deutsche Literatur nach Zürich reiste, um im Schauspielhaus und im Volkshaus Robert Walser vorzulesen.

niemals Centovani. Und plötzlich erschien Robert Walser als der Prophet aller Aussteiger, als der Heilige und Märtyrer des alternativen Lebens.

Robert Walser hatte kein soziales Programm. Er hatte auch keine Botschaft, obwohl der didaktische Gestus sein Werk durchzieht. Was sollte man denn bei ihm lernen? Demut? Bescheidenheit? Oder das Glück, Diener zu sein und auf eine Ohrfeige von der Hand der Hausfrau zu warten? Jeder Versuch, Walser eine Botschaft zu unterstellen, läuft auf das Unternehmen hinaus Walsers Sabotage des bürgerlichen Wertesystems durch ein neues, nicht minder bürgerliches Wertesystem zu ersetzen. Denn was ist bürgerlicher, spiessbürgerlicher sogar bis zur Penetranz, als die Lehren von Demut, Bescheidenheit und Selbsterniedrigung, die man Walser direkt oder indirekt unterstellt? Sind das nicht genau jene so genannten Tugenden, die man seit dem 18. Jahrhundert den Frauen eingetrichtert hat, bis sie endlich den Aufwand wagten? Die Gegenreden der Walser-Jünglinge sind destruktiv, und sie verharren in der Negation. Ihr Wesen ist die Zielvernichtung. Das rasende Glück der Stunde ist kein Lebensentwurf, sondern das triumphale Argument gegen jedes Ziel.

Alle Versuche, Robert Walser ein ethisches Programm zuzuschreiben, scheitern an seinen Paradoxien und Widersprüchen. Das ist nicht eine Frage seiner Sittlichkeit es ist eine Frage seiner Kunst. So wie die Walser-Jünglinge die Dramaturgie der Mentorszene auf den Kopf stellen, so stellen Walsers Texte das Verhältnis von literarischer Form und Botschaft auf den Kopf.

In der bürgerlichen Kunst steht der gelungene Text im Dienst einer Wahrheit; sein Sinn und Zweck ist, diese zu vermitteln. In der radikalen Moderne, zu der Walser gehört, stehen alle Wahrheiten im Dienst der literarischen Form. Um die schwebende Musikalität eines Stücks Prosa zu gewinnen, braucht es zwar ein Sujet, aber dazu genügt tatsächlich das nächstbeste Etwas. Je belangloser der Anlass, umso rascher schreibt sich der Text in seine herrliche Freiheit. Der Vollzug dieser Freiheit ist Walsers Kunst. Dafür betet sie ihren Anlass aus bis zur Absurdität Sie wiederholt, was sie schon mehrfach gesagt hat, variiert es ein drittes, ein fünftes ein siebtes Mal, bringt immer neue Wendungen für das gleiche und entwickelt

jene progressive Redundanz, in der sich die Aussage mehr und mehr verflüchtigt, die Musikalität aber steigern kann bis zu Trance. Anlass kann alles sein, eine Wunde oder Heinrich von Kleist, ein Nagel in der Wand oder Jesus Christus. «Kleist in Thun» und «Die Wurst» sind gleichermaßen unwiderstehliche Kunstwerke.

So muss man nun auch Walsers Weisheiten sehen. Auch sie ermöglichen den Text. Deshalb können sie abgründig sein oder trivial. Beides tut den Dienst. Wie in seinen Texten nur deshalb so gern spazieren geht, weil ihm hier jederzeit etwas begegnet, das zu einem weiteren Prosa-Abschnitt führt, kann er auch durch sittliche Landschaften spazieren, moralische Probleme aufrollen und dabei beliebige Themen aus dem pädagogischen Diskurs der Vormoderne streifen. «Fritz Kocher Aufsätze» sind der erste Spaziergang dieser Art. Dort ist auch das erste offene Bekenntnis zu dieser Ästhetik zu finden:

«Ich schreibe über alles gleich gern. Mich reizt nicht das Suchen eines bestimmten Stoffes, sondern das Ausschleichen feiner, schöner Worte. Ich kann aus einer Idee zehn, ja hundert Ideen bilden, aber mir fällt keine Grundidee ein. Was weiss ich, ich schreibe, weil ich es hübsch finde, so die Zeilen mit zeitlichen Buchstaben auszufüllen. Das <Was> ist mir vollständig gleichgültig»

Im belehrenden Gestus, der Walsers Werk durchzieht, operiert der Autor fortwährend mit den Trümmern der Mentorrede. Bald zitiert er sie, bald kehrt er sie um. Er kann sie ironisieren, dann tut er wieder so, als nehme er sie ernst. Sie ist Material zur Fortentwicklung seiner Texte und zur Konstruktion seiner Walser-Jünglinge. Die artifizielle Naivität, die einen grossen Teil seines Werks bestimmt und aus der sein Witz stammt, erinnert an die Naivität des von Walser geliebten Malers Henri Rousseau. Rousseaus kindlich echte Naivität wurde vor dem Blick der Moderne, vor dem Blick der Avantgardisten, die ihn entdeckten, zu einem eminent artistischen Phänomen. Walser übersetzt es in die Gestalt seiner Sprache. Im «Räuber»-Roman lässt er den Räuber sogar das Henri-Rousseau-Bild betreten, das im Kunsthaus Zürich hängt, und er macht die Frau, die dort im Walde spaziert – im braunen, hochgeschlossenen Kleid, mit Wespentaille und mächtigen Hüften – zu einer Mentorin, die vom Räuber knallende Gegenreden zu hören bekommt.

Aber die Momente der Erschütterung beim Lesen in Walsers Büchern? Die Momente, die wir alle kennen, wenn unser Fühlen und Erkennen gleichzeitig erfasst und aufgewühlt wird? Es gibt sie, weiss Gott, aber sie lehren uns nicht das richtige Leben oder das «artige» Verhalten, um Walsers vertracktes Lieblingswort zu zitieren. Sie reden immer nur vom rasenden Glück und von der Weltverfinsterung, von den unberechenbaren Umschlägen im Raum der Zielverweigerung, unter denen Robert Walser steht wie Hölderlin unter «Gottes Gewittern».

Am 24. Dezember, 12 Uhr, strahlt SF 1 unter dem Titel «Er, der Hut, sitzt auf ihm, dem Kopf» sieben Liebesgeschichten Walsers als «Sehbuch» aus, produziert von Walo Deuber und gelesen von Bruno Ganz.

Am Pfauen ist der «Liebestraum», inszeniert von Thomas Koerfer, noch am 27. 12., am 4., 5. und 14. 1. zu sehen.