

HANSER

Die Kunst des Unmöglichen
oder Jedes Ding hat
(mindestens) drei Seiten

ISBN-10: 3-446-20872-0
ISBN-13: 978-3-446-20872-8

Leseprobe

Weitere Informationen oder Bestellungen unter
<http://www.hanser.de/978-3-446-20872-8>
sowie im Buchhandel

»Ich bin nichts als ein Horchender« Robert Walser und die Musik

Für Alfred Brendel

Obwohl der Saul aus seinem Prosastück »Der verlorene Sohn« Musik für gesundheitswidrig hält und Robert Walser in einem Aufsatz über Frank Wedekind behauptet, »es wird zu viel musiziert heutzutage«, ist Musik bei Walser doch allgegenwärtig. Von seinem Elternhaus sagt Walser zwar: »In unserer Familie wurde nicht musiziert. Der Vater hatte mehr mit täglichen Sorgen als mit Tönen zu tun.« Aber Roberts fünf Jahre älterer Bruder Ernst, der 1916 in jener Heilanstalt Waldau starb, in die 1929 Robert Walser selbst eingeliefert wurde, muß ein ausgezeichnete Klavierspieler gewesen sein und wollte einmal Musiker werden. Und Walser selbst attestierte sich mehrfach hohe Musikalität. »Vielleicht bin ich ein bißchen zu musikalisch, aber mich beglückt und stärkt diese Veranlagung«, heißt es in einem der späten Mikrogramme. Und an Therese Breitbach, die ihm für eines seiner Bücher den Buchtitel »Die Nelke« vorgeschlagen hatte, schreibt er:

Nun hat ja jeder bezüglich Klanglichkeit so sein besonderes, spezielles Persönlichkeitsgehör. Meine Ohren, die entsetzlich zart, fein usw. sind, verbieten mir auf das Entschiedenste, auch nur von Weitem an einen solchen Buchumschlag zu denken.

Bis zu seinem eigenen Eintritt in die Waldau besuchte Walser immer wieder Opernaufführungen und Konzerte, die in seiner Prosa ihren Niederschlag finden. So ist etwa von Wolfgang Amadeus Mozarts »Don Giovanni« dort mehrfach die Rede, aber auch von Opern von Christoph Willibald Gluck, Giuseppe Verdi oder Richard Wagner. Allerdings waren solche Opern- und Konzertbesuche für Walser offenbar vor allem Mittel, um menschliche Nähe zu erfahren, ein Vorwand für Galanterien, für Flirts mit Damenbeinen. »Mir ersetzen die lispelnden Beine ein Violinkonzert«, gesteht er in einem Prosastück der letzten Berner Jahre. Ein Satz, an dem das Frivole vielleicht weniger bemerkenswert ist als die Tatsache, daß für Walser auch Damenbeine tönen. Ihm, der sich selbst einmal als »der begabteste Horcher« apostrophierte und dessen Alter ego Simon

Tanner von sich sagt: »Ich bin nichts als ein Horchender«, und der sich auch Gott nur als einen Horchenden vorstellen kann, ist die ganze Welt eine tönende Welt. Dabei tönen ihm die Erscheinungsformen der Natur oder der Dingwelt meist sogar mehr als professionelle Musikdarbietungen. Von einer solchen sagt er im Berner Prosastück »Konzert«:

Dieses Konzert gefiel mir ausnehmend. Ich horchte gleichsam über die Musik vornehm hinweg. Um mich für meinen Mangel an Ergriffenheit zu entschädigen, fing ich mit meinen Nachbarinnen stumme Unterhaltungen an, eine Beschäftigung, in die ich tieferen Sinn zu legen wußte.

Daß Walser sich über dümmliche Virtuoseneitelkeit belustigt, versteht sich fast ebenso wie seine Abneigung gegen musikalische Kennerschaft, die sich stolz als solche ausstellt. Seine eigene Erfahrung mit den vermeintlichen Literaturkennern hat ihn gelehrt, wie deren kritisches Instrumentarium vor dem Zeitgenössischen versagt. Er weiß, daß diese Leute »einen Mozart verlachen würden, wenn er das Mißgeschick hätte, nicht schon längst ausgeatmet zu haben«. Am liebsten ist ihm unprofessionelles, ja, fast unabsichtliches Musizieren, Zufallsmusik, wie sie aus irgendeinem Garten oder entfernten Radio herweht. Musik, die er selber fortspinnen kann, für die er selber den Rahmen finden muß. Für den Entrückungsspezialisten Walser kann ein Ton gar nicht von weit genug herkommen und gar nicht leise genug sein. Entsprechend schreibt er:

Ich finde es wundervoll, wenn in einem Spiel, wenn ein Ton kaum noch hörbar ist, man ihn desto eher zu vernehmen wünscht, man mit umso mehr Eifer auf ihn horcht. Ähnlich wie bei einer musikalischen Darbietung ist es im Leben, dessen Gutes, wenn es sich verlieren will oder wenn es sich beinahe schon verloren hat, so wertvoll wird. Walser schrieb das im letzten Jahr seiner Freiheit, als sich das Gute seines Lebens beinahe schon ganz verloren hatte. Obwohl er einmal von sich sagt: »Was ich für ein vieltöniger Mensch bin, ein wahres Orchester!« und obwohl sein Werk wohl reicher als jedes andere seit Jean Paul an Unter-, Ober- und Zwischentönen ist,

gilt seine innigste Liebe dem Eintönigen. Bezeichnenderweise wirft er Mozart, den er einen »von mir im übrigen geliebten und bewunderten Meister« nennt, einmal vor, seine Klage im »Don Giovanni« sei »zu klangreich«. Wahre Klage, sagt Walser, sei »eher stumm als klang- und wortreich«. Und rasch fügt er noch hinzu: »Gewiß kann ein Komponist nicht verstummen.« Aber man hat doch den Eindruck, daß ein stummer Komponist ihm gar nicht unangenehm wäre. Schon der junge Walser ließ seinen fiktiven Schüler Fritz Kocher das Lob des Eintönigen anstimmen:

Ich liebe das Einfarbige, Eintönige. Schnee ist so recht ein eintöniger Gesang. Warum sollte eine Farbe nicht den Eindruck des Singens machen können! Weiß ist wie ein Murmeln, Flüstern, Beten.

Walsers Werk ist überreich an Musikvergleichen und musikalischen Metaphern. Bei ihm klingen die Sterne. Die Sonne singt. Ein Zimmer besitzt einen kostbaren Klang. Ein Mädchen ist ihm »eine ausgesprochene Lieblichkeitssonate«, und »ihre Sanftheit wirkt wie ein Bach von Tönen«. Nächte vergleicht er mit schwarzen Tönen. Jemand »genießt seine Langsamkeit wie eine Melodie«. Eine Stadt übt »gleichsam eine Symphoniewirkung« auf ihn aus. Und er hört »das Dasein donnernd posaunen«. Selbstverständlich identifiziert er Glück und Liebe mit Musik und die Liebenden mit »Musikanten, die mit meisterhafter Anfängerschaft und zaghafter Meisterlichkeit auf ihrer Seele wie auf einem Instrumente spielen«.

Zu allen seinen Lieblingsdichtern, von Friedrich Hölderlin und Jean Paul bis zu Clemens Brentano, assoziiert er Musikalisches. So heißt es etwa von Hölderlin: »Die Zerstörung und Zertrümmerung seines Lebens besang er auf dem Instrument der Sprache, die er redete in goldenen, wunderbaren Tönen.« Und von Jean Paul schwärmt er so: »Es hat ja noch nie ein deutscher Dichter in Prosazeilen so schön gesungen, so drauflos musiziert wie Jean Paul.« Immer wieder hat Walser auch sein eigenes Schreiben als ein Musizieren oder ein Tanzen mit Worten definiert. Einmal behauptete er sogar, er setze sich »an den Schreibtisch, um Klavier zu spielen«. Tatsächlich ist Walsers Prosa nicht nur immer Klangrede – »Wörter gibt's, die dich augenblicklich um klanglicher Bedeutung willen anheimeln«, verrät er einmal –, sondern diese Prosa wirkt fast durchgehend wie eine

musikalische Improvisation, wie ein gleichsam absichtsloses Wandern oder Phantasieren auf Papier. Walser selbst hat dies Improvisatorische seines Schreibens vielfach hervorgehoben. Carl Seelig bekannte er, er habe, als er in Berlin den Roman »Geschwister Tanner« schrieb, »einfach drauflosmusiziert«. Und es war ja dieses absichtsvolle Sichverirren im Labyrinth der Sprache, das seinerzeit einige Kritiker, so Josef Hofmiller, arg irritierte und das sogar heute noch manche Leser gegen Walser aufbringt. »Mir ist's, als phantasiere ich hier gehörig, wofür mir Nachsicht vergönnt sei«, so unterbricht sich der Erzähler seines »Titus« einmal, um dann fortzufahren: »Soll der Dichter auf dem Instrument seiner Einfälle nicht ebenso behaglich spielen dürfen wie zum Beispiel ein Musiker auf dem Piano?«

In seinem »Paganini«-Prosastück verbirgt sich Walser wieder einmal, wie so oft, hinter einer anderen Figur, um von Eigenem zu sprechen:

Paganini wußte nie zum voraus, was und wie er spielen würde; ebenso wenig musizierte er, als wenn er für ein geehrtes Publikum Musik machen sollte und wollte. Nein, er spielte wie für sich selber oder wie für niemanden; er spielte so, wie es ihn packte, und einmal das Spiel begonnen, vergaß er, daß er spielte.

Die eigentliche Musiknähe und zugleich eigentliche Modernität von Walsers Werk liegt aber in dem, was Oskar Loerke sehr früh erkannt und formuliert hat, als er 1918 schrieb: »Robert Walser erfand gleichsam das Erzählen an sich ohne Gegenstand.« Wenn jemand in diesem 20. Jahrhundert das von Gustave Flaubert propagierte »livre sur rien« überhaupt geschrieben hat, dann Walser, der in seinem Prosastück »Eine Art Erzählung«, das bereits in der Heilanstalt Waldau entstand, versichert:

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.

Von Johann Wolfgang von Goethe stammt der Ausspruch: »Die

Würde der Kunst erscheint bei der Musik am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte.« Mit »Stoff« meinte Goethe offensichtlich »Inhalt«. Walser ist ein Schriftsteller, bei dessen Büchern es keinen Inhalt abzurechnen gilt. In ihnen ist sozusagen alles zum Stoff geworden. Oder anders ausgedrückt: Walsers Stoff ist die Sprache selbst. Er selber hat erklärt: »Mit wenig Stoff, Vorwand oder Beweggrund kommt einer aus, der viel zu sagen hat.« Und daß er sich durchaus als Experimentator empfand und nie der Naivling war, den selbst Walter Benjamin noch ein bißchen in ihm sah, erhellt aus seinem Prosastück »Meine Bemühungen«, das ebenfalls bereits in der Waldau entstand und in dem es heißt:

Wenn ich gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte, so sah das vielleicht für Ernsthaftige ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.

Schon Albin Zollinger hat 1936 zu einem Musikvergleich gegriffen, um Walsers Prosa zu charakterisieren. Er verglich das »launige Überspringen in eine ganz andere Stimmung«, das »ein Hauptmittel der inneren Bewegung in Walsers Büchern« sei, mit »Schuberts unbeschreiblichen Modulationen«. Hat man nicht nur Alfred Brendels Franz-Schubert-Spiel im Ohr, sondern auch noch dessen Charakterisierung Schuberts als eines »Schlafwandlers« – im Gegensatz zum »Architekten« Ludwig van Beethoven –, so versteht man Zollingers Schubert-Vergleich gleich noch viel besser. Auch an Walser bewegt und erregt das schlafwandlerisch Sichere, mit dem er über den Abgrund, der sich unter ihm aufgetan hat, auf einem Hochseil aus nichts als Worten hinwegtanzt. Auch bei ihm ereignen sich, wie bei Schubert, die Katastrophen nahezu unmerklich und fast lautlos.

Ein anderer Schweizer Schriftsteller und Walser-Bewunderer, Ludwig Hohl, rückte Walser in Mozart-Nähe und rühmte an ihm das »Mozartisch so unendliche Einfache, daß man meinte, jeder könne es machen, und das doch nie einer nachgemacht hat«. Auch dieser Mozart-Vergleich bietet sich an, denkt man an die scheinbare Mühelosigkeit, mit der Walser das Schwerste ganz leicht dahinsagt

und das Bitterste in etwas Betörendes zu verwandeln weiß. Von Walsers Wortmusik läßt sich, um das Friedrich-Nietzsche-Wort aufzugreifen, wahrhaftig sagen, daß sie niemals »schwitzt«. Und auch das hat Walser mit Mozart gemein, daß sich seine Wortmusik nie abnutzt und man sich an ihr nie überhören kann. Jedesmal, wenn sie zu ertönen beginnt, ist es wie zum ersten Mal.

Nicht nur Walsers Naturbilder, zumal jene aus der Bieler Zeit nach der Berliner Niederlage, als er in seine Heimat zurückmußte, sind immer auch Wunschbilder des Weiblichen, auch Musik ist ihm eine Projektion des Weiblichen, das bei ihm freilich nie Körper-, sondern immer nur – nur? – Seelenlust erweckt. Walser, der die Frauen zu erhabenen Herrscherinnen erhöhte und immer in die Ferne der Unerreichbarkeit entrückte, um sie desto besser anbeten zu können, er, dessen Liebesdialektik lautet: »Liebe entbehren, ja, das heißt lieben«, er will auch »die Frau, die man Musik nennt«, vor jedem Zugriff, jeder Inbesitznahme bewahren. Entsprechend läßt er seinen Fritz Kocher im Aufsatz »Musik« sagen:

Sie ist ein so überaus reines und selbstzufriedenes Wesen, daß es sie kränkt, wenn man sich um sie bemüht. Sie straft den, der ihr, indem er sie fassen will, entgegenkommt. Künstler erfahren das. Sie sind es, die ihren Beruf darin sehen, sich mit ihr zu befassen, die durchaus nicht angefaßt werden will. Deshalb möchte ich nie Musiker werden. Ich fürchte mich vor der Strafe eines so holden Wesens. Man darf eine Kunst lieben, aber man muß sich hüten, es sich zu gestehen. Man liebt am innigsten, wenn man nicht weiß, daß man liebt.

Fritz Kochers heilige Furcht vor der Frau Musik erinnert auch noch einmal daran, daß Walser sich vor den Frauen gern in die Rolle des Gehorchenden begab, des gehorsamen Kindes oder Dieners. Gehorchen entspringt seinem Wortstamm nach dem Horchen. »Das Kind hört nicht auf zu hören«, heißt es in »Geschwister Tanner«. Alles, was Walser geschrieben hat, ist ein zugleich furchtsames und freudiges Hinaushorchen in die Welt und darüber hinaus ein Der-Sprache-Gehorchen. Und der Lohn für dieses Gehorchen? Es sollte wohl Trost sein. Auch in der Musik sucht Walser – man kommt um das verpönte Wort nicht herum – Trost. Aber er weiß auch, daß die meiste Musik aus der Untröstlichkeit kommt und untröstlich

macht. Fritz Kocher beschließt seinen Aufsatz über Musik so: »Mir fehlt etwas, wenn ich keine Musik höre. Und wenn ich Musik höre, fehlt mir erst recht etwas. Dies ist das Beste, was ich über Musik zu sagen weiß.«