

Valerie Heffernan (Maynooth)

»NICHT WAHR, ES KLINGT SO SCHÖN«. ZUR MUSIK DES WALSER-TEXTES

»Spät bis alle Nacht herumziehende Jünglinge besangen auf Mandolinen, die sie meisterhaft zu handhaben schienen, die Größe des Verhaltens der Wirtschaftlichkeit des Vaterlandes.« (AdB 1, 43) Mit diesen wohlklingenden Worten fängt ein musikalisch anmutendes Mikrogramm an, das Robert Walser vermutlich Ende 1925 entwarf, aber während seiner Lebzeiten weder ins Reine schrieb noch veröffentlichte. Das Prosastück besteht aus einer komplexen, zum Teil labyrinthischen Plauderei, die von diversen scheinbar unverbundenen Bildern handelt, von einer nächtlichen Serenade über eine Reihe hübscher, aber schemenhafter weiblicher Gestalten bis hin zu allerlei Überlegungen über das Schreiben selbst. Trotz der vermeintlichen Disharmonie des Inhalts zieht jedoch durch den Text hindurch ein fernes, aber deutlich vernehmbares musikalisches Motiv. Melodie und Harmonie gehen in diesem Prosastück Hand in Hand; dann und wann scheinen sie einander übertönen zu wollen, aber das wohl lautende Hintergrundmotiv dieses Textes erlaubt es Walser, divergierende, ja sogar gegensätzliche Stimmen für einen Moment lang zusammen zum Singen zu bringen.

Dieses Mikrogramm ist durchaus nicht der einzige Text Walsers, der sich mit Musik auseinandersetzt, vielmehr ist Musik eine bekannte Metapher in und für Walsers Prosa. Sein Werk ist voll von Verweisen auf Komponisten, Sänger, Opern, Instrumente und musikalische Werke.¹

Ferner dient dem Dichter die Musik auch als ein wichtiges Strukturprinzip in seinem Werk; Rhythmus und Takt, Melodie und Harmonie, Konsonanz und Dissonanz hallen in Walsers Texten wider und verleihen seiner Sprache ihre Musikalität.

Walsers Prosa mit Musik zu vergleichen ist keineswegs neu. Seit Walsers Werk Gegenstand kritischer Auseinandersetzung wurde, ist die eigenartige Melodie seiner Dichtung ein häufig angesprochenes Thema gewesen. Sehr früh ahnten die Kritiker, dass die spezielle Dynamik von Walsers Sprache in ihrem Rhythmus und ihrer Melodie lag. 1911 glaubte Max Brod melodiöse Untertöne in Walser'schen Texten zu vernehmen, als er die »ungezwungene

¹ Siehe dazu ausführlicher Bernhard Echte, »Das Schwinden ist ihr Leben«; Bernhard Echte, »Klang, Evidenz und Geheimnis«; Dieter Borchmeyer, »Ich bin ganz Ohr«.

Musik« von Walsers Prosa lobte.² In seiner Rezension von Walsers *Poetenleben* bemerkte Hermann Hesse im November 1918: »dieser Robert Walser, der schon so manche feine Kammermusik gespielt hat, klingt in diesem kleinen neuen Buch noch reiner, noch süßer, noch schwebender als in den früheren.«³ Im Bezug auf den *Gehülfe* nennt ihn später Hesse »ein[en] reine[n] Musikant[en]«.⁴ Offenbar sieht Hesse in Walsers Fähigkeit, mit der Sprache zu spielen, die Genialität eines begabten Pianisten oder Komponisten.

Auch die neuere Sekundärliteratur zu Walsers Werk unterstreicht die harmonischen Elemente in der Komposition seiner Texte. Lothar Kurzawa deutet auf »eine gewisse Musikalität«, die er in Walsers Prosa zu vernehmen behauptet, und er betont, dass es dieser Aspekt von Walsers Stil sei, der der Prosa eine latente Ambivalenz verleihe:

Genauer gesagt ist es der Tonfall dieser Stimme, eine gewisse Musikalität, ein unkörperlicher Strom, der seine Figuren ergreift und mitreißt und den Leser immer wieder aufs Neue vor die Frage stellt: Wie ist es gemeint? Ernsthaft oder ironisch? Naiv oder bedacht?⁵

Der Leser wird von Walsers melodischer Prosa stark angezogen, ohne den Ursprung oder den Sinn der Melodie zu begreifen.

Bernhard Echte betont die Einzigartigkeit von Walsers Stil, wenn er die Frage stellt: »Wer hätte auf die Musikalität der Sprache, auf melodischen Satzfluss, auf Rhythmus und Klang mehr Wert gelegt als Walser?«⁶, und geht auf die musikalischen Aspekte von Walsers Prosa näher ein:

Tatsächlich gehen in Walsers großen Texten Inhalt und Klang so vollkommen in eins, dass sich ihr menschlicher Erfahrungsgehalt schon durch die Hebungen und Senkungen des Tones, durch die wechselnden Tempi und Rhythmen der Sätze mitteilt. Ja man möchte so kühn sein zu behaupten, dass ein kongenialer Vortrag [...] sich in der Tiefendimension seiner Aussage selbst demjenigen erschließt, der gar kein Deutsch versteht, sondern »nur« die Musik der Sprache.⁷

Laut Echte muss der Leser über die inhaltliche Bedeutung der Worte hinwegsehen können, um die kunstvolle Form der Prosa zu schätzen wissen. Dieter Borchmeyer vertritt denselben

² Max Brod, *Kommentar zu Robert Walser*, S. 79. Vgl. auch Benjamins stimmungsvolles Bild: »Sie [Walsers Figuren, A. V. H.] kommen aus der Nacht, wo sie am schwärzesten ist, einer venezianischen, wenn man will [...] Was sie weinen, ist Prosa. Denn das Schluchzen ist die Melodie von Walsers Geschwätzigkeit« (*Robert Walser*, S. 128).

³ Hermann Hesse, *Poetenleben*, S. 461.

⁴ Hermann Hesse, *Der Gehülfe*, S. 463.

⁵ Lothar Kurzawa, »*Ich ging eine Weile als alte Frau*«, S. 172.

⁶ Bernhard Echte, »*Das Schwinden ist ihr Leben*«, S. 347.

⁷ Ebd., S. 347f.

Standpunkt, allerdings formuliert er das Argument noch pointierter: »[Walsers] Prosastücke sind im übertragenen Sinne Musik.«⁸

Walsers sprachliche Kompositionen beruhen häufig auf musikalische Strukturen und schließen oft musikalische Motive mit ein. Dabei muss berücksichtigt werden, dass seine Musik unter keinen Umständen als eine spontane Drauflosspielerei zu verstehen ist. Die musikalischen Wörter und Sätze bergen einen tieferen Sinn, der zierlich und raffiniert in den Text eingeflochten ist. Eine Behauptung Peter Utz' verdient in diesem Kontext erwähnt zu werden: »›Zwang‹ und ›Klang‹ treffen in Walsers Werk immer wieder aufeinander, ohne sich reimend einfach zu umarmen.«⁹ Wie ich argumentieren werde, ist Walsers Musik eng mit seiner Kritik an jeglicher Form von Macht und Autorität verbunden. Die vielschichtige musikalische Struktur erlaubt es dem Dichter, listig mit verschiedenen Bedeutungsebenen zu spielen, so dass er seine subtile Kritik ausüben kann, ohne diese dabei explizit formulieren zu müssen.

Wenn es eine musikalische Form gibt, die Walsers Texte besonders passend beschreibt, so ist es die Technik des Kontrapunkts, bei der Stimme und Gegenstimme harmonisch miteinander verbunden werden. Hinter der feinen äußerlichen Melodie von Walsers Prosa lassen sich immer die subtilen Untertöne einer anderen Stimme hören, einer frechen, vorlauten Stimme, die teilweise die melodische Oberstimme zu übertönen scheint und teilweise diese aber geradezu unterstützt und ihr beipflichtet. In den Prosatexten artikulieren oft zwei, manchmal sogar drei verschiedene Stimmen ihre Ansichten, die einander in Frage stellen und einander widersprechen. Walsers subtiler Einsatz von Musik erlaubt es dem Dichter, scheinbar entgegengesetzte Motive harmonisch zusammen zu bringen und dabei ganz neue, ungehörte Töne lauten zu lassen.

Das eingangs zitierte Mikrogramm *Spät bis alle Nacht herumziehende Jünglinge* birgt eindrucksvolle Beweisstücke dafür, wie Walser mittels musikalischer Strukturen in seiner Prosa raffiniert Kritik in Gang setzt. Indem wir im Folgenden die Gestaltung dreier musikalischer Bilder, die in diesem Text erscheinen, untersuchen, gehen wir den Fragen nach, wie und zu welchem Zweck die Musik in Walsers Prosa verwendet wird.¹⁰

»Spät bis alle Nacht herumziehende Jünglinge besangen auf Mandolinen, die sie meisterhaft zu handhaben schienen, die Größe des Verhaltens der Wirtschaftlichkeit des

⁸ Dieter Borchmeyer, »*Ich bin ganz Ohr*«, S. 155. Hervorhebung im Original.

⁹ Peter Utz, *Tanz auf den Rändern*, S. 246.

¹⁰ Für eine ausführliche Analyse dieses Mikrogramms siehe Valerie Heffernan, *Provocation from the Periphery*, S. 148–160.

Vaterlandes.« (AdB 1, 43) Das Mikrogramm beginnt mit einem romantischen Bild wandernder Sänger, die bei Mondschein auf ihren klangvollen Mandolinen eine hübsche Serenade spielen. Walser erinnert mit diesem Bild an ein Ideal aus einem vergangenen Zeitalter, an eine Tradition, in der Liebe, Musik und Schönheit harmonisch zusammenklangen. Doch eben, als diese wunderbaren Klänge ertönen, lässt sich ein schriller Misston vernehmen. Nicht einer reizenden Schönheit oben am Fenster gilt diese kleine Nachtmusik, sondern der »Größe des Verhaltens der Wirtschaftlichkeit des Vaterlandes« (AdB 1, 43). Diese vier durchaus unromantischen Begriffe aus der politischen und ökonomischen Fachsprache wirken dissonant im Kontext von Walsers klangreicher Vorstellung des nächtlichen Standchens. Besonders die Erwähnung des Vaterlandes ist ein Hinweis auf (militärische) Macht und (patriarchalische) Autorität. Walsers Text suggeriert, dass jede Vorstellung von romantischer Harmonie durch die Macht- und Herrschaftskampfe seiner Zeit gestört worden ist. Gerade die Musik dieses Text-Bildes unterstreicht die Unstimmigkeit, die sie zum Ausdruck zu bringen versucht.

Sobald die Gegenstimme hier ertönt, wird die wohlklingende Eingangsmusik von einem anderen Blickwinkel her aufgeweicht. Durch die spitzfindige Zerstörung der idyllischen Musik wirkt die Kritik an Macht- und Herrschaftsstrukturen noch pointierter. Walsers Sprachgebrauch in diesen Zeilen eröffnet auch noch eine dritte Interpretationsebene; dies spiegelt Max Brods Bezeichnung Walsers als »Drei-Schichten-Dichter« wider.¹¹ Hinter Walsers kreischendem Bild des Vaterlandes und seiner wirtschaftlichen Macht verbirgt sich eine subtile Kritik an dieser autoritären Institution. Die Verkettung der Genitive in der Phrase »die Größe des Verhaltens der Wirtschaftlichkeit des Vaterlandes« produziert eine Floskel, die teilweise sinn- und kraftlos erscheint. Trotz der Autorität der einzelnen Elemente klingen sie, in Reih und Glied aufgelistet, hölzern und wirkungslos. Fast scheint es, als ob die Phrase durch die Zusammenfügung der Begriffe allmählich an Autorität verliert. Insofern lässt sich hinter dem Gesang und dem Gegengesang des Anfangssatzes von diesem Text auch noch eine dritte Stimme hören, die eine feine, zarte Kritik an die Machtstrukturen der modernen Welt und ihrem ausdruckslosen Jargon besingt.

Auch der zweite Satz dieses Prosastucks verdient im Kontext der ›Musikalität‹ Walsers nähere Betrachtung:

¹¹ Brod: *Kommentar zu Robert Walser*, S. 79.

Auf den nahen Bergen standen riesige Erinnerungsgestalten, obwohl ich kaum sagen kann, was ich damit meine, aber nicht wahr, es klingt so schön, und meine Worte können vielleicht mit Tänzerinnen verglichen werden, die die Verlumpung und Verhudelung alles *Ideellen* zur vielleicht etwas grotesken Darstellung bringen. (AdB 1, 43)

Die Melodie von Walsers Worten bringt die Prosa in diesem Satz zum Tanzen, und sie hebt auch hervor, dass die Form und Komposition der Dichtung manchmal wichtiger als ihr Inhalt sind. Walser nutzt hier wieder die musikalische Form, um die scheinbare Autorität von Machtstrukturen in Frage zu stellen.

Gleich zu Beginn fällt uns das Wort »Erinnerungsgestalt« auf, denn das Wort ist offenbar eines von vielen in diesem Text, das Walser für seine Zwecke erfunden hat.¹² Solche erfundenen Komposita kommen sehr häufig in seiner Prosa vor, wobei aus zwei oder sogar drei bekannten Wörtern ein neues Wort kreiert wird, das eine weitaus breitere Bedeutung hat als die ihm inhärenten Elemente. Solche Komposita decken oft Ambivalenzen und Zweideutigkeiten in der Sprache auf. Das Wort »Erinnerungsgestalt« erweckt eine Vorstellung von einem Objekt, das etwas gedenkt, bedeutet also vielleicht ein Monument oder Denkmal. Dies schafft eine Verbindung zum Vaterland, das im ersten Satz erwähnt wird, weil Monumente und Denkmäler oft an Kriegshelden oder Staatsmänner erinnern. Diese Vorstellung wird jedoch auf zweierlei Weise gleich wieder zersetzt. Zum einen wird diesen vermeintlichen Helden hier nur in ihrer Abwesenheit gedenkt; insofern haben sie hier weder Kraft noch Autorität. Zum anderen stellt der Erzähler seine eigenen Worte in Frage. Dem angenehm klingenden, erfundenen Kompositum schließt er die freche Bemerkung an: »obwohl ich kaum sagen kann, was ich damit meine« (AdB 1, 43). Die subversive Stimme des Erzählers behindert jeden Versuch, den Text auf der Inhaltsebene zu interpretieren und spielt seine Aussagekraft herunter.

In den folgenden Zeilen macht der Erzähler klar, dass die eigentliche Bedeutung seiner Worte weniger wichtig ist als ihre Form und ihr Ton – »aber nicht wahr, es klingt so schön« (AdB 1, 43). Walsers fingierte Wortkomposita sind wahrscheinlich deshalb anregender als die Wörter, aus denen sie stammen, weil sich der Sinn dieser Neubildungen aus latenten Beziehungen wahrnehmen lässt. Man muss auf den Ton der Worte horchen, um sie zu vernehmen und sie schätzen zu wissen. Hierin wird das Motiv der Musik wieder aufgegriffen. Die Worte in diesem Prosastück strömen mit- und gegeneinander und lösen neue Vorstellungen und neue Sinneseindrücke aus.

¹² Andere reizvolle Beispiele aus diesem Text sind »behaarlökelt«, »Mutterseelenalleinigkeit« und »Röckchen-in-die-Höhelüpfen- und -heben«.

Die nächsten Zeilen bringen das musikalische Motiv auf ein weiteres Niveau, indem eine neue Metapher eingeführt wird: der Tanz. So heißt es im Text: »meine Worte können vielleicht mit Tänzerinnen verglichen werden, die die Ver lumpung und Verhudelung alles *Ideellen* zur vielleicht etwas grotesken Darstellung bringen« (AdB 1, 43). Hier betont der Erzähler die Schönheit seiner Worte, die auf dem Mikrogrammblatt zu walzen und tanzen scheinen. Der Vergleich hebt einerseits die Musikalität der Prosa hervor, andererseits auch ihre Beweglichkeit. Peter Utz sieht das Motiv des Tanzes in seinen vielfältigen Studien über Walsers Werk als fundamental für den Inhalt und die Form seiner Texte.¹³ Utz argumentiert, dass die vielen Tänzer und Tänzerinnen sowie die zahlreichen Verweise auf den Tanz in Walsers Texten eine Faszination mit dem Tanz reflektieren, die zu Walsers Zeit sehr verbreitet war. Ferner sieht Utz eine enge Verbindung zwischen dem Motiv des Tanzes, der Musik und dem, was Marit Hofmann Walsers »Projekt der Sprachbelebung« nennt.¹⁴ »Der Tanz soll [...] als bewegliche Metapher und Metapher der Beweglichkeit der Sprache in die erstarrten Satz-Glieder fahren und sie neu zum Klingen bringen, als sei er selbst jene geheime Musik, die ihr fehlt.«¹⁵ Ähnlich wie die Musik erlaubt es dem Dichter das Motiv des Tanzes, seine Worte in Bewegung zu setzen und dabei neue, versteckte Impressionen zur Darstellung zu bringen.

Die Erwähnung der Tänzerinnen in diesen Zeilen ruft ein Bild schöner, harmonischer Bewegung hervor und impliziert einen Übergang in eine Sphäre jenseits des Diskurses und jenseits der Sprache. Es ist jedoch signifikant, dass Walsers Tänzerinnen keineswegs um der Schönheit willen tanzen, vielmehr bringen sie »die Ver lumpung und Verhudelung alles *Ideellen* zur vielleicht etwas grotesken Darstellung« (AdB 1, 43). Insofern inszenieren Walsers Tänzerinnen mit ihrem bezaubernden Erscheinen gleichzeitig ein absolutes romantisches Ideal und die absolute Unmöglichkeit desselben. Indem der Erzähler seine Worte mit Tänzerinnen vergleicht, betont er, dass sie ebenfalls den Verfall der idealen Welt verkörpern, die er am Anfang des Textes im Bild der singenden Jünglinge heraufbeschwor. Wieder treffen hier Stimme und Gegenstimme, die sich nicht zu vereinbaren scheinen und doch einen überzeugenden Zusammenklang ergeben.

¹³ Utz, *Tanz auf den Rändern*. Siehe vor allem das letzte Kapitel, *Walsers Tanz in der Zeit, Walsers Tanz mit der Zeit*, S. 424-497. Zum Motiv des Tanzes, siehe auch Utz, *Der Schwerkraft spotten*.

¹⁴ Hofmann, *Die wohlwollende Provokation*, S. 449. Hofmann bezieht sich auf das mittlerweile bekannte Zitat aus Walsers Prosastück *Meine Bemühungen*, in dem der Erzähler bemerkt, »Ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.« (GW XII, 431-32)

¹⁵ Utz, *Tanz auf den Rändern*, S. 439. Obwohl sich Utz hier auf das Feuilleton *Die deutsche Sprache* (GW VI, 386) bezieht, gilt sein Argument für viele von Walsers Texten, die den Tanz thematisieren.

In den folgenden Sätzen skizziert der Erzähler diverse weibliche Gestalten, denen er angeblich begegnet sei – eine Juwelierin, die er »beinahe abgöttisch liebe«, eine Kellnerin, die für das »Röckchen-in-die-Höhelüpfen- und -heben« besonderes Talent zeige und eine Zigeunerin, die er in der dubiosen krummen Gasse zu Charlottenburg kennen gelernt habe. Ein Kommentar gegen Ende dieser Erinnerungsflut scheint allerdings im Kontext von Walsers musikalischen Tendenzen besondere Aufmerksamkeit zu verdienen:

[Ich] erlaube mir bloß noch mitzuteilen, daß ich mit der schönen und bequemen Fähigkeit begabt bin, die mich in den Stand stellt und mir erlaubt, [eine] Frau nun schon mit den Ohren zu genießen, indem sie sich mir in genügendem Maß offenbart, wenn sie mich ihren Ton, ihre Stimme und die Art ihres Redens vernehmen läßt. (AdB 1, 44-45)

In diesen Zeilen weist der Erzähler nach, dass er mehr Wert auf auditive als auf visuelle Wahrnehmung legt, besonders wenn es um seine Geliebten geht. Hören verbindet er mit Offenbarung und mit Liebe; er horcht auf die Frauen, die er liebt, und ihre geheime Musik ist für ihn herrlich. Diese Idee scheint hier allerdings ironisch aufgearbeitet zu sein, da der altbekannte Topos der Musik als Sprache der Gefühle aufgegriffen wird, was klischeehaft wirkt. Weiterhin erlaubt ihm der feine und raffinierte Gehörsinn, eine Frau zu »genießen«, wie eben ein prächtiges Kunststück oder ein meisterhaftes Musikwerk. Und genau in diesem Moment lässt sich wieder die kontrapunktische Gegenstimme vernehmen, die subtile Selbstkritik vermittelt. Seine Geliebte mit der Musik zu vergleichen mag wohl ein schönes Bild hervorrufen, doch die Haltung gegenüber der Frau mutet zum Teil etwas arrogant an. Dieser Eindruck wird durch eine Bemerkung ein paar Zeilen weiter bestätigt; dort heißt es gebieterisch: »Was ich schaue oder höre ist mein.« (AdB 1, 45) Es scheint fast, als ob der Erzähler die autoritäre Rolle im Text übernimmt, gerade um diese Autorität zu ironisieren.¹⁶ Der freche Erzähler, der hier offenbar auf seine Machtposition anspielt, verwendet wieder das Element der Musik, einerseits um romantische und idealistische Vorstellungen zu sprengen und andererseits um jedes Konzept von Macht oder Autorität in Frage zu stellen.

Walsers musische Überlegung endet mit der bescheidenen Bemerkung: »[...] so hätt' ich denn also wieder eine Leistung erzielt, die ebenso klein ist, wie sie annehmbar sein dürfte« (AdB 1, 45). Dieses Mikrogramm ist sicherlich »annehmbar« für den Leser, weil die musikalische Struktur der Prosa eine Schönheit verleiht und einer Kunst gleichkommt, die sie auszeichnet; und für den Erzähler ist das Mikrogramm ebenso »annehmbar«, weil die

¹⁶ Zur Autorität der Erzählerposition und Walsers Spiel mit dieser Autorität siehe Heffernan, *Provocation from the Periphery*, S. 95-102.

Mehrschichtigkeit der Musik es ihm ermöglicht, zwischen Anpassung und Revolte, Konformismus und Rebellion zu tanzen, ohne dass er Gefahr läuft, festgenagelt zu werden. Gerade dadurch, dass der Dichter sein Werk selbst als minderwertig abkanzelt, entzieht er sich der Kritik.

Wie diese Analyse zeigt, ist die Musik ein Grundelement von Walsers Prosa; sie wird zum einen zum Gegenstand der Prosa, zum anderen drängt sie in die Struktur der Texte selbst ein. Wie wir am Beispiel von drei Bildern aus Walsers *Spät bis alle Nacht herumziehende Jünglinge* gesehen – oder vielmehr gehört – haben, vermag es der Dichter, musikalische Strukturen, Stimme und Gegenstimme, Klang und Missklang kunstvoll miteinander zu verbinden. Die vielschichtige Gestaltung seiner Prosa ermöglicht es dem Dichter, seine raffinierte Kritik an jeglicher Form von Macht und Autorität anzubringen, ohne dass die kritische Stimme zu grell wirkt oder die anderen Stimmen ganz übertönt. In den polyphonen Sätzen des Walser-Textes werden oft komplexe, unstimmige, scheinbar disparate Töne sinnreich zusammen zum Singen gebracht.