

Kerstin Gräfin von Schwerin

«Exakt und zugleich etwas nachlässig».

Beobachtungen zur Form von Robert Walsers Roman «Der Gehülfe»

Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft – Wädenswil, 28. Juni 2003

Mehrere Jahre lang habe ich mich vorwiegend mit den Mikrogramm-Texten beschäftigt. Jetzt bin ich bei der Vorbereitung zu diesem Vortrag wieder fasziniert gewesen, wie Walser zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn einen Roman wie den «Gehülfe» schreiben konnte.

Das Geschehen des Romans konzentriert sich – dem Titel und dem Thema gemäß – auf die Gestalt des Angestellten Joseph Marti. Seine Kontinuität aber ist auch von dem allmählichen Verfall des Toblerschen Hauses bestimmt. Gerade diese äußere Verklammerung der Vorgänge fehlt in Walsers erstem Roman «Geschwister Tanner» durchaus. An die Stelle einer lockeren Folge von Episoden tritt im «Gehülfe» die erzählerische Ausgestaltung einer einzigen.

Eingespannt in den Rahmen vom Antritt der Stelle an einem Hochsommertag und dem Verlassen des Hauses am Neujahrmorgen wird ein gut überblickbares und zeitlich begrenztes Geschehen von episodischer Geschlossenheit gestaltet. In den einzelnen Abschnitten finden sich in Rückwendungen Vorgeschichten zum Verständnis des Handlungszusammenhangs, Charakteristiken, Zustandsschilderungen oder Betrachtungen. Neben den Abschnittsmarkierungen kennzeichnen den äußeren Aufbau wörtlich zitierte Briefe, Tagebuch-Notizen und Inserate.

Werner Webers häufig zitierte, auf den «Gehülfe» bezogene Aussage von der «Obdachlosigkeit der Form» entspricht bei Walser der «Obdachlosigkeit einer Stimmung».¹ Weber bestimmt diese «Obdachlosigkeit» näher: «Der Erzählgang ist nicht im Zeitgang aufgehoben. In die Gegenwart hinein stößt senkrecht herauf Vergangenes, grad herab Zukünftiges, aber dies alles nicht in einer entwickelten Abfolge; es tritt auf, wie es will.»² Diesen Verzicht auf «schrittweise Schlüssigkeit», den Weber aus diesen Phänomenen ableitet, haben andere Kritiker und Interpreten als Defizit der Form verbucht.

In diesem Zusammenhang kann ein kurzer Blick auf den Begriff der «Obdachlosigkeit» bei Georg Lukács geworfen werden. Seine Theorie basiert auf diesem Begriff.³ Die formbestimmte Grundgesinnung des Romans objektiviert sich, schreibt Lukács, «als Psychologie der Romanhelden, die sich auf die <Wanderung> begeben müssen, sind auf sich selbst angewiesene <problematische Individuen> in der gottverlassenen [...] modernen Welt, deren Ganzes nicht mehr klar und fest umrissen hervortritt, was vor allem bedeutet, dass die äußere Form des Romans eine <wesentlich biographische> und eine Geschichte des <inneren Werdens> ist».⁴

Doch wie verhält es sich mit der Behauptung, dass bei diesem Roman ein Defizit der Form vorliegt?

Ich finde, dass dieser Roman eine regelrechte Komposition ist, sowohl im Aufbau wie in der Dynamik. Diese Komposition ist einem Musikstück nicht unähnlich. Den Vergleich zwischen Literatur und Musik hat Walser in einigen seiner Texte selbst hergestellt. Die Regeln der zwei Kunstformen sind nicht identisch. Die musikalische Terminologie kann jedoch zur Beschreibung im Werk Walsers hilfreich sein.

Der Roman beginnt mit dem Eintritt Joseph Martis, einen Koffer in der Hand, der sein ganzer Besitz ist, durch das Tor der Villa «Zum Abendstern». Und er endet mit dem Weggang durch jenes Tor. Es ist wie ein Musikstück, das wieder zum Grundton zurückführt.

¹ Werner Weber: Das unheimliche Idyll. Zu Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1956, 23. Juli 1955

² Ebd.

³ Georg Lukács: Die Theorie des Romans. München 1941, S. 32.

⁴ Ebd., S. 66.

Die Kontinuität des epischen Geschehens ist bestimmt von dem Mißerfolg der Toblerschen Erfindungen und dem langsam fortschreitenden Ruin des Hauses. Hier haben wir einen linearen Zeitverlauf, der durch den Wechsel der Jahreszeiten markiert wird. Diese Kontinuität läßt sich als Unterstimme, als Generalbaß begreifen, die auch für die Oberstimme die Harmonie abgibt. Tobler ist der Dirigent, der das Regiment in seinem Hause mit Taktstock und Tonart führt. Die Oberstimme besteht aus den Erlebnissen des Protagonisten, die in echter Walser-Manier als Ich-Episoden, als Variationen über das Thema Ich, zu erkennen sind. In dem Prosastück «Eine Art Erzählung» schreibt Walser: «Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.»⁵ Wenn Marti beispielsweise seine Memoiren schreibt, dann beschäftigt er sich mit der eigenen Person, weil er niemanden auf der Welt besitzt, der von ihm irgendwelche Nachrichten zu bekommen begehrt.

In diesem Zusammenhang könnte man es so formulieren, dass es sich um Variationen des Themas Ich mit Basso continuo oder Generalbassbegleitung handelt. Der Spannungsbogen der Unterstimme zeigt ein Decrescendo, mit welligen Auf- und Abbewegungen. Die Aufbewegungen sind von kurzzeitigen Hoffnungen bestimmt. Diese stetige Abwärtsbewegung ergibt sich aus dem Toblerschen Misserfolg. Erst wird geflüstert, gezischelt, gemunkelt, dann wird laut geredet. Schließlich wird der Kredit verweigert beim Einkaufen und die Lieferanten drohen. Es erscheinen der Gerichts- und Betreiberbote in der Villa Abendstern. Alles geht abwärts. Der Kulminationspunkt der nach unten laufenden Linie wird in dem Moment erreicht, wo Tobler mit zwei Zechgenossen betrunken im demolierten Büro liegt. Eine Szene, die ein «holländischer Trunkenboldszenemaler nicht überzeugender und abschreckender hätte malen können.»⁶ Immer wieder ertönt Toblers grollende, tiefe Stimme. Aber auch die Oberstimme ist voller Dramatik, obwohl es Walser schwer fällt, Marti eine gewisse Durchsetzungskraft zuzugestehen.

Martis Gedanken und Empfindungen bleiben unbestimmt: ungefähr, beinahe, vielleicht, fast, geradezu. Das sind Worte einer beliebigen Doppelseite, die irgendeine Bemerkung oder Behauptung nivellieren oder zurücknehmen, also immer «exakt und zugleich etwas nachlässig»⁷.

Episodisch verläuft Martis Leben, harmonisch gefärbt durch den unten liegenden ostinaten Bass. Geschildert werden Ausflüge, Wanderungen, Naturerlebnisse, Jahreszeiten. Es werden Briefe, Zettel, Memoiren geschrieben. Der Verzicht auf eine äußere belebte Handlung ist ein Kennzeichen von Walsers Dichtung. Zu der Beschränkung auf das Unscheinbare und den Alltag in der Dichtung hat er später bemerkt: «Die alltäglichen Dinge sind schön und reich genug, um aus ihnen dichterische Funken schlagen zu können.»⁸ Aus der Betrachtung und Gestaltung des Alltäglichen besteht im Grunde jedes Werk von Walser. Dennoch geht Walser natürlich selektiv vor. Alles Erzählte steht genau an seiner Stelle, nicht zufällig und unbegründet.

Joseph Marti wird von außen auktorial beleuchtet und durchleuchtet. Wir kennen die verschiedenen Möglichkeiten, die Walser anwendet, um sein Ich zu spiegeln. Die Melodik, die Variationen, fließen dahin, unterbrochen von einigen Divertimenti, Einschüben, wie die Episode mit dem Vorgänger Wirsich. Ein Spannungsbogen in der Oberstimme wird sehr langsam und unmerklich aufgebaut. Die auftretenden Personen sind alle etwas grau gezeichnet und gewinnen kaum Kontur. Darauf komme ich später noch einmal zurück

Das Ehepaar Tobler hat vier Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter. Wir erfahren nicht einmal das Alter der Kinder. Nur das älteste Mädchen Silvi wird näher charakterisiert. Das

⁵ SW 20, S. 322

⁶ SW 10, S. 260

⁷ SW 10, S. 76

⁸ Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Leipzig 1989, S. 9

Mädchen wird herumgestoßen, eingeschüchtert und so seelisch vollends zerstört. Es wird mit Worten charakterisiert wie «verschuggt»⁹, ein «verprügeltes Hudelgeschöpfchen»¹⁰, ein widerwärtiges Häufchen «Unflat»¹¹. Das Mädchen wird unter Billigung und Aufforderung der Eltern von dem Dienstmädchen Pauline geschlagen und misshandelt. Wenn Pauline das Mädchen Silvi ruft, dann hat es den Klang wie «ein grobes, seit Jahren nicht mehr geschliffenes Küchenmesser»¹². Langsam wächst Martis Widerstand. Er schaut zu, geht jedoch weg. Mit der für Walsers Helden so bezeichnenden Keckheit und Unterwürfigkeit schreitet Marti einige Male gegen die schlechte Behandlung des Kindes ein. Doch er nimmt seine Vorwürfe gegenüber Frau Tobler wieder zurück und entschuldigt sich fast für seine Einmischungen: «Er hätte seine Tischnachbarin (eben jene Pauline) tätlich angreifen müssen», wenn er es wollte, um sie «von dem Gefühl, das ihn beherrschte, zu überzeugen»¹³. Eines Nachts hört er wieder den Schrei der geschlagenen Silvi. Er kleidet sich an, macht Pauline milde Vorwürfe und wird von dieser abgewiesen. Als Tobler verreist war, sitzen Marti und Frau Tobler im Wohnzimmer. Sie trinken Wein und spielen Karten. Während Frau Tobler liest, betrachtet Marti sie: «Wie still sie liest».¹⁴ Mitten in diese Behaglichkeit hinein, man erwartet eher eine Zuneigungserklärung, platzt seine «je accuse», seine Anklage gegen Silvis Misshandlungen, bestimmt und direkt artikuliert. Es entsteht eine minutenlange Stille. Diese Stelle ist der dramatische Höhepunkt der gesamten Oberstimme, das Aufbegehren und Mitleiden für eine geknechtete und gedemütigte Kreatur. Im gesamten Kontext des Buches ist sie der schrillste Ton. Fast zeitgleich erreicht auch die Unterstimme ihren negativen Kulminationspunkt. Hier wird das kompositorische Element sichtbar. Danach fällt die Dramatik in beiden Stimmen und beide fallen zusammen in der Tonika, als Marti die Toblersche Villa verlässt. Der Leser ahnt, dass auch die Familie Tobler bald ihr Haus verlassen wird.

Alle Personen werden aus der Perspektive des «Gehülfen» geschildert. Auf ihre Beschreibung legt Walser keinen Wert. Die Charakterisierung bevorzugt das Bild, die metaphernreiche Umschreibung der Wirkung einer Person, nicht deren naturalistisch-getreues Porträt. Die Psychologie der Charaktere stellt keinen folgerichtigen Zusammenhang dar, sondern sie zeichnet sich durch Tönungen, Trübungen, Widersprüche aus. Insgesamt verzichtet der Erzähler auf die direkte Beschreibung einer Person. Wo dennoch eine vorkommt, wächst sie aus dem Handlungszusammenhang und der Situation heraus. Lediglich Wirsich, «ein exakter Mensch»¹⁵ und die Kontrastfigur zu Marti, wird etwas genauer beschrieben:

Schon sein Äußeres war ja wie für das Urteil der Frauen geschaffen. Seine scharfen, männlichen Gesichtszüge, in der Schärfe und Sicherheit durch eine blasse Hautfarbe noch unterstützt, sein schwarzes Haar, seine tief liegenden, großen, dunklen Augen gefielen ebenso unwillkürlich wie eine gewisse Trockenheit, die seinem ganzen sonstigen Auftreten und Wesen anhaftete.¹⁶

Die Ursache für die fehlende Charakterisierung der Personen ist wohl auch darin zu sehen, dass Walser einen fest umrissenen Charakter im Sinne des realistischen Romans nicht kennt. Fast alle Figuren im «Gehülfen» bleiben im Grunde schillernd, zwiespältig und widerspruchsvoll. Die meisten Wesensmerkmale der Personen werden in den Gedanken des Gehülfen relativiert und gespiegelt.

⁹ SW 10, S. 99

¹⁰ SW 10, S. 111

¹¹ SW 10, S. 95

¹² SW 10, S. 109

¹³ SW 10, S. 96

¹⁴ SW 10, S. 232

¹⁵ SW 10, S. 33

¹⁶ SW 10, S. 35

Bei Walser ist die Realität nicht Selbstzweck, sondern nur Anlass der Darstellung. Sie ist lediglich der feste Kern, der in ein dichtes Gewebe aus Stimmungen, Betrachtungen und Phantasien eingesponnen wird. Diesen Kern bildet das Toblersche Haus:

Nun besteht ja allerdings ein Haus aus zwei Seiten, aus einer sichtbaren und einer unsichtbaren, aus einem äußeren Gefüge und aus einem inneren Halt, und der innere Bau ist vielleicht ebenso wichtig, ja, manchmal vielleicht noch wichtiger zum Tragen und Stützen des Ganzen, wie der äußere.¹⁷

Untersucht man jedoch zunächst diesen Kern, so macht man die Feststellung, dass er sich aus vielen kleinen, oft nebensächlichen Details zusammensetzt. Walser nimmt seine Erlebnisse zum Ausgangspunkt für gefühlvolle und gedankliche Assoziationen, formt sie in stetigem Wechsel zu einer dramaturgisch bewegten Suite aus bald ernstesten, bald humorvollen Sätzen. Er beschreibt in literarischer Ziselierarbeit die kleinsten äußeren Gesten und inneren Reaktionen. Doch davon später.

Bilder aus der Kindheit Martis oder aus früheren Zeiten werden an vielen Stellen des Romans eingeschaltet. An einer Textstelle erinnert er sich bei einer Tasse Kaffee an seine Kindheit: «Warum denke ich an zu Hause, an die Kindheit, wenn ich diesen sonderbaren Kaffee trinke?»¹⁸ Dieser Satz erinnert an die Stelle in Marcel Prousts Roman «Auf der Suche nach der verlorenen Zeit», wo bei dem Genuss einer Tasse Tee und einer Madeleine, einem kleinen Gebäck, Bilder und Erinnerungen erzeugt werden, die zum Gegenstand des ganzen Romans werden.

Im «Gehülfen» fehlt eine eindeutige Erzählperspektive: Zwar dominiert der Eindruck eines personalen Erzählens, das alles Geschehen aus der Sicht des Gehülfens schildert. Doch unübersehbar sind ihm Signale auktorialen Erzählens eingeschrieben. Episoden werden erzählt, bei denen der Gehülfe gar nicht anwesend ist. Vorausdeutungen werden angeführt, in denen sich das überlegene Erzählerwissen manifestiert. Auch deutlich kommentierende Passagen sind im Text zu finden, in denen eine Anwesenheit des Erzählers markiert wird. Das Vorherrschen des personalen Erzählens äußert sich vornehmlich in den zahlreichen Reflexionen, mit denen der Gehülfe, sein Inneres preisgebend, das Geschehen begleitet. Die Formel «dachte er» ist häufig, doch gehören auch die erlebte Rede und – seltener – der innere Monolog zu ihren Kennzeichen. Dass sie aber nur scheinhaft personal, in Wirklichkeit auktorial gesteuert sind, macht den «Gehülfen» zum Roman des entfremdeten Bewusstseins. Denn die Teilnahmemöglichkeit am Bewusstsein der Hauptfigur wird immer durch den Erzähler vermittelt, sie ist nicht unmittelbar. Eine Formulierung wie: «das ungefähr waren Josephs eigene Gedanken, als er am Montag Morgen früh im Bett erwachte»¹⁹ weist genau auf diesen Sachverhalt hin: Im «ungefähr» verbirgt sich der gestaltende Anteil des Erzählers, der allerdings nie persönliche Umrisse erkennen lässt, sondern nur als Funktion deutliche Kontur annimmt.

Im Laufe des Romans erweist sich immer klarer, dass es sich um einen Schein handelt. Dieses Geschlossene stellt das «brüchige Episodische» der Geschichte des Walserschen Helden dar. Es ist nur eine «Station», eine «Episode». Walser bietet seinem Leser eine Vielzahl von Denk- und Wahrnehmungspositionen an. Er lässt offen, ob über den Gehülfen erzählt wird oder ob dieser sich selber darstellt. Auch der offen gelassene Schluss beweist die Verweigerung einer eindeutigen Lösung. So ist dieser Roman mehr als eine Episode im Zeichen des «Heterogenen» und des «Fragmentarischen», wie Claudio Magris generell mit Blick auf Walsers Welt feststellt: «Das Leben hat etwas Vorläufiges und Unzusammenhängendes, aber

¹⁷ SW 10, S. 103

¹⁸ SW 10, S. 29

¹⁹ SW 10, S. 142

gerade diese Diskontinuität lässt jede seiner Erscheinungen aufleuchten.»²⁰ In diesem Kontext geht es auch um das diesem Roman zugrunde liegende «Provisorische», «Fragmentarische». Der Begriff «Fragment» darf bei Walser nicht im Sinn von Unvollständigkeit und Bruchstückhaftigkeit verstanden werden, sondern als grobe Formel für eine spezifische Kompositionstechnik. Darin wird das Fragmentarische, das scheinbar Willkürliche bewusst zum Prinzip erhoben. Diese «offene» Form ist notwendiger Ausdruck eines Weltbildes, das eine objektiv verbindliche Daseinsordnung bezweifelt und ein Nebeneinander konkurrierender Lebensauffassungen und Wertvorstellungen gelten lässt.

Joseph Marti setzt die Freiheit als absoluten Wert: «[...] die Freiheit, die er, Joseph, meine, du liebe Zeit, das sei doch am Ende das Schicklichste und Schönste und enthalte unsterblichen Zauber.» Frau Tobler beschreibt die Ungebundenheit des «Kuriösen»:

Sie haben niemandem auf der Welt, mit niemandes Eigenheit und Bedürfnis, zu rechnen, es zieht niemand Sie ab, in die Weite und in die Ungewissheit hinauszuschweifen. [...] An nichts Dauerndes sind Sie gebunden, an nichts Hemmendes gefangen und an nichts Allzuliebevolles gefesselt und angekettet.²¹

Marti lebt in einem permanenten Provisorium. Er sehnt sich nach Integration und Sicherheit, die er nur momentan im Toblerschen Haus findet:

Wie liebe ich dieses Haus! [...] Ich bin hier gebunden, ich lebe hier. Wie sonderbar anhänglich ich bin! [...] Hier durfte ich <kopflo< sein, wenigstens bis zu einem gewissen Grade. Ich möchte wissen, an welchen Orten der zivilisierten Welt das sonst noch gestattet wäre?²²

Gleichzeitig fürchtet sich Marti vor der Freiheit, weil er sie als einengend, als «Gefesselt- und Gebundensein» empfindet. Die subjektive Freiheit der Innerlichkeit, die der Grundzug von Martis Haltung ist, offenbart sich auch in dem Stil des Romans. Sowohl in der Wortwahl und der Wortbildung wie in der Syntax und im Ausdruck bedient sich der Autor unkonventioneller Mittel. In der ironischen Haltung, die in allen Teilen des Romans spürbar ist, äußert sich das Wissen um die Relativität der Werte. In diesem Zusammenhang ist eine Stelle im Roman beispielhaft. Darin erinnert sich Marti an den Kauf eines Hutes:

Es war ein halbhoher, ganz guter, normaler Hut, wie ihn die «bessern» Herren zu tragen pflegten [...]. Er setzte sich ihn tausendmal auf den Kopf, vor dem Spiegel, um ihn dann endlich auf den Tisch zu legen. Dann ging er drei Schritte weg von dem niedlichen Ungetüm und beobachtete ihn, wie ein Vorposten den Feind beobachtet. [...] Er versuchte es wieder mit dem Kopf, entsetzlich! Es schien ihn von unten bis oben zerspalten zu wollen. Er hatte das Gefühl, als ob seine Persönlichkeit eine benebelte, gesalzene, halbierte geworden sei.²³

«Der Gehülfe» ist der geschlossenste von Walsers Romanen, «ein ganz und gar realistischer Roman» – wie er Carl Seelig auf seinen Wanderungen erklärte²⁴. Er ist das wohl bekannteste und verbreitetste Werk, weil es in Form und Inhalt gewissen konventionellen Erwartungen, die Leser Romanen entgegenbringen, noch am nächsten kommt. «Der Gehülfe», dem Anschein nach der gemässigteste von Walsers Romanen, ist vielleicht sein schwierigster. Er ist

²⁰ Claudio Magris: In den unteren Regionen: Robert Walser. In: Ders.: Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur. Frankfurt a. M. Suhrkamp 1987, S. 232.

²¹ SW 10, S. 279

²² SW 10, S. 239f.

²³ SW 10, S. 143

²⁴ Seelig, a.a.O. S. 42

deshalb schwierig, weil er der linearste ist, weil er sich als ein einheitliches, realistisches Geschehen – im Vergleich zu den Berliner Romanen – darstellt.²⁵ Vielleicht ist er die größte Herausforderung Walsers an die erzählerische Kommunikation, weil er – im Unterschied zu anderen Werken – deren Regeln und Konventionen akzeptiert.

Walsers Text lässt sich auch unter dem Aspekt eines spezifischen Sprachprozesses betrachten. Er versucht, eine bestimmte Form der Sprache zu erzeugen, die nicht in den erzählten Inhalten ihren Ursprung hat. Walser spricht von dem reinen «Tändeln mit der sonst so ernsthaften Feder»²⁶. In diesem Zusammenhang erscheint eine Bemerkung Martis relevant. Er schreibt:

Das kleinste Begegnis erregt in mir eine sonderbare Denklust. [...] Ich bin vielleicht ein etwas überspannter, aber ich bin auch ein genauer Mensch. Ich empfinde die kleinsten Verluste, ich bin in gewissen Dingen peinlich gewissenhaft [...]. Ein einziges Wort kann mich in die ungeheuerste und stürmischste Verlegenheit setzen, ich bin dann von dem Gedanken erfüllt, durch und durch, während die Gegenwart, wie sie treibt und lebt, für mich unerklärlich geworden ist.²⁷

Walser hat die Differenz von Gehalt und Form keineswegs ignoriert. Ein in relativ banalem Zusammenhang (es handelt sich um Frau Toblers Kleid) geäußelter Gedanke berührt diese Fragen:

Stoff und Form dieses Kostüms sind derart, dass man meinen möchte, der Stoff selber habe zu der Form den Gedanken gegeben, und umgekehrt scheint die Form selber diesen schönen Stoff erwählt zu haben.²⁸

Eine meisterhafte Darstellung der Diskrepanz von Form und Inhalt – bezüglich sowohl der Erfindung als auch ihrer sprachlichen Präsentation – ist die Beschreibung des «Schützenautomaten». Sie ist ein Glanzstück ironischen So-Tuns-als-ob. Darin vermischen sich drei Ebenen: Toblers Phrasen, die vom Gehülften eifrig wiederholt werden; Martis eigener Ausdruck von Interesse und Bewunderung, der sich oft unfreiwillig komisch ausnimmt, schließlich die erzählerische Wiedergabe durch Walser, der sich bewusst außerhalb setzt, um das Ganze pointiert fassen zu können.

Wie Walser seine Aufmerksamkeit auf das Nebensächliche und Fragmentarische richtet, zeigt sich in der Beschreibung eines Sonntagsspaziergangs. Es ist der erste Spaziergang, den Marti nach seinem Einzug in das Toblersche Haus unternimmt. Das äußere Geschehen wird im weiteren Verlauf des Erzählens immer mehr aufgelöst. Die Menschen bewegen sich hin und her, Marti verliert sich in dem Treiben, Stehen, Gehen und Hin- und Herpendeln: «Es war alles so mild, so bedeckt, so leicht und hübsch, es war ebenso groß wie klein geworden, ebenso nah wie fern, ebenso weit wie fein und ebenso zart wie bedeutend.»²⁹ Das Leben hat hier etwas Vorläufiges und Unzusammenhängendes, aber gerade diese Diskontinuität lässt jede seiner Erscheinungen aufleuchten. In dieser Passage des Romans finden wir auch das Motiv des Spaziergangs, das eines der zentralsten Motive Walsers ist. Das Bild der Stadt löst sich in eine Summe von Einzelheiten auf und wird zur Kulisse für zufällige Begegnungen, Erinnerungen und Geschichten. Dadurch, dass das Subjekt nur an den äußeren Dingen, die ihm begegnen, fast vorüberschwebt, besitzen die Gegenstände etwas Zufälliges, Unverbindliches und Verschwindendes.

²⁵ Magris, a.a.O. S. 236

²⁶ SW 10, S. 90

²⁷ SW 10, S. 186

²⁸ SW 10, S. 171

²⁹ SW 10, S. 129

Im Gegensatz zu diesem Spaziergang sind die zahlreichen Naturschilderungen, die sich im Roman finden, von einer außerordentlichen Präzision der Sprache. Sie sind Natur- und Seelenlandschaften zugleich. Bei Walser dient die Landschaft zur Assoziation von Wahrnehmungserlebnissen, denn es geht ihm nicht darum, eine Landschaft ihrem Wirklichkeitsgehalt nach wiederzugeben. Landschafts- und Seelenstimmungen korrespondieren miteinander. Die Naturdarstellungen beginnen mit dem Eintritt Joseph Martis als Angestellter in Toblers Haus im Juli, also mitten im Sommer, und enden am Neujahrstag, als er das Haus im Winter wieder verlässt. Es werden folglich drei verschiedene Landschaftsbilder beschrieben. Parallel dazu geht es mit dem Toblerschen Unternehmen immer mehr bergab.

Die Natur gleicht im Roman, wie auch in den späteren Texten von Walser, einer Bilder Ausstellung. Sie bildet den Gegenpol zum Alltag. Die Situation in Martis beruflicher Stellung und die Auseinandersetzung mit seiner Umwelt sind für ihn ein Grund, in die Natur hinaus zu flüchten. Das Marschieren mit den Beinen beruhigt und tröstet ihn. Der Anblick der freundlichen, landschaftlichen Welt erinnert ihn an die Nichtigkeit und Bedeutungslosigkeit der Unruhe. Wald, Wasser und Natur bieten ihm die nötige Ruhe. Als Marti nachts aus einem schweren Traum erwacht, tritt er ans Fenster und betrachtet die mondbeschienene Seelandschaft. Diese Situation wiederholt sich mehrfach im Anschluss an Momente der Erregung und Ruhe. Die Natur ist zugleich Ort der Reflexion und Erinnerung. Diese unanrührbare Schönheit der Natur ist so schneeweiß wie die «winterliche» Freiheit. Sie ist oft so rein, dass sie ein inhaltloses Fließen der Zeit wird. Es ist jenes Murmeln der Jahreszeiten, das Rauschen der Zeit, das Marti vernimmt.

Ein wunderbares Stimmungsbild gibt die spätherbstliche Natur. Der grelle Farbenrausch weicht milden Pastelltönen, das intensive Blau sanftem Grau. Wehmütige Endstimmung liegt in der Landschaft. Sie ist nicht beklemmend, eher «traurigfroh» und spiegelt auch das nahe Ende des Toblerschen Unternehmens wieder. Im Gegensatz zum Herbst ist die Natur im Sommer heiter gestimmt. In der Natur fühlt sich Marti aufs Innigste aufgehoben:

Oft erschien das ganze Wiesen- und Baumland in Schleier und nasse Tücher eingehüllt, oben und unten und in der Ferne und Nähe alles grau und naß. Wie durch einen trüben Traum schritt man durch das alles hindurch. Und doch drückte auch dieses Wetter und diese Art Welt eine geheime Heiterkeit aus.³⁰

In dieser Stelle wird das Eins-Sein von Josephs Wesen mit der Herbstnatur geschildert. Im Stil der Epoche der Empfindsamkeit wird die Natur als beseelt und personifiziert empfunden. Man fühlt sich an die Märchen von H. C. Andersen erinnert: «Die Gegend schien zu lächeln, [...] der Himmel schien selber glücklich über sein Aussehen geworden zu sein, er schien der Duft und der Inhalt und die liebe Bedeutung dieses Land- und Seelächelns zu sein».³¹ Die Landschaft wird von Walser mit den Farben nicht beschrieben, sondern sinnlich gemacht. Mitunter besitzen die Farben eine expressive Ausdruckskraft:

Es waren vornehmlich drei Farben in der Natur zu sehen, ein Weiß, ein Blau und ein Gold, Sonne und Himmelsbläue, drei sehr, sehr feine, ja sogar vornehme Farben. [...] Das Empfundene verlor sich jedesmal in das allesbeherrschende Blau. Ja, alles war blau angefärbt und angehaucht.³²

Neben Farben und Licht kommen Töne vor: «Die Welt schien voller Musik zu sein. Über den Kronen der Bäume erschienen wie ferne, verhallende Töne die blendend-leichten-weißen Umrisse der Alpen.»³³

³⁰ SW 10, S. 177f.

³¹ SW 10, S. 161

³² SW 10, S. 161f.

³³ Ebd.

Häufig werden Farbe, Licht und Ton miteinander kombiniert. Als Mittel zur Wiedergabe eines Gesamteindrucks und der darin vorherrschenden Stimmung taucht die Synästhesie an vielen Stellen des Romans auf: «Auch das Summen und Surren hörte und sah sich blau an»³⁴. Eng verbunden sind damit die anderen Formen des bildlichen Ausdrucks. Walsers Tropen zeichnen sich durch kühne und kontrastreiche Verbindungen aus. Viele sprachliche Bilder enden in Synästhesien und Paradoxa: «[...] selbst das nahe Grün und das Rot der Dächer sahen sich bläulich an.»³⁵ Im Roman lassen sich fast alle bekannten Formen des metaphorischen Ausdrucks nachweisen. Wenn wir von ästhetischen Wahrnehmungen sprechen, so sind dabei alle Sinne einbezogen. Walser selbst stellt den Zusammenhang zwischen Schreiben und Malen im Roman her:

Das ganze Land glich einem Gemälde, aber dieses Gemälde lebte; Menschen, Geschehnisse und Gefühle bewegten sich darin auf und ab wie hübsche und bedeutende Muster auf einem großen Teppich. [...] Man sah die Dichtkunst am einsamen Schreibtisch sitzen und sinnend und die Malerei an der Staffelei siegreich arbeiten.³⁶

Für das Verhältnis von Ichbewusstsein und Natur, von augenblicklicher Innerlichkeit, ließen sich noch weitere Beispiele bei Walser finden. Bei Laurence Sterne findet sich der sehr treffende Ausdruck «sentimental». Der Begriff ist vielmehr Ausdruck einer verfeinerten ästhetischen Gefühlkultur und einer subtilen menschlichen Anteilnahme, die alles Existierende ohne Rücksicht auf Rang und Größe liebevoll umschließt.

Sensibilität, Zartgefühl und Menschenliebe sind die Werte, die Sterne einer unvollkommenen Welt gegenüberstellt, die sich aus den herkömmlichen Bindungen gelöst hatte. Ähnlich wie Sterne musste Walser viel Humor und Selbstironie aufbringen, um sich in einer absurden, von modernem Pluralismus angekränkelten Welt zu behaupten. Gerade *Der Gehülfe* ist ein höchst fein- und zartsinniger Roman voll zarter Melancholie.

Joseph Martis Person ist nur ein «Zipfel», «ein flüchtiges Anhängsel», ein nur «einstweilen geschlungener Knoten»³⁷, «ein Knopf, der nur lose hing, den man gar nicht mehr festzunähen sich abmühte»³⁸. Martis Dasein, so heißt es weiter, «war nur ein provisorischer Rock, ein nicht recht passender Anzug». Es ist das endgültige Wissen um das Provisorische und die Disharmonie des Lebens, um das Fehlen jeder Einheit und organischen Form in ihm. Walser erblickt nicht den Zusammenhang, weil er sich ganz auf «den Anblick» konzentriert.³⁹ Die Auflösung des Zusammenhangs macht es möglich, dass das zarte Vielfältige und Berausende in Erscheinung tritt. Marti richtet seine Aufmerksamkeit auf das Geringe und Flüchtige, denen er sich «kopfflos» und «gedankenlos» hingeben kann.

Komponieren heißt, wie es Paul Valéry formuliert: «Teile mit speziellen Aufgaben in eine Ordnung bringen zu wollen – jeder einer Tonart gewidmet – einer Bewegung – einem Wortregister, einem geregelten Substitutionsverfahren [...] und umzugehen mit Kontrasten, Symmetrien und den Modulationen oder den Diskontinuitäten. Allegro – Presto».⁴⁰

In diesem Sinne ist Walsers Roman in der Tat eine kunstvolle Komposition, «exakt und zugleich etwas nachlässig»⁴¹.

³⁴ SW 10, S. 29

³⁵ Ebd.

³⁶ SW 10, S. 212

³⁷ SW 10, S. 22

³⁸ SW 10, S. 23

³⁹ «Geschwister Tanner», SW 9, S. 38

⁴⁰ Paul Valéry: Cahiers/Hefte I, S. 394

⁴¹ SW 10, S. 76