

Kerstin Gräfin von Schwerin (Hamburg)

«Ich bin mir hier unvollständiger Ausdrucksart bewusst» – Walsers «Cézannegedanken»

Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Stuttgart, 23. Juni 2007

Wenn sich Walser in seinem zuerst erschienenen Buch «Fritz Kochers Aufsätze» einem bildkünstlerischen Thema zuwendet, so ist das nicht ohne Zufall. Der Erzähler dieses Textes gibt vor, Blätter aus dem Notizbuch eines Malers, die ihm zufällig in die Hände geraten sind, zu veröffentlichen. Die Identifikation des Malers mit Walsers Bruder Karl ist nicht zu übersehen. Karl Walser hat das 1904 im Insel-Verlag erschienene Erstlingsbuch seines Bruders Robert illustriert und 1919 Radierungen zu Robert Walsers Band «Seeland» angefertigt. Zu diesem Zeitpunkt stellte er als erfolgreicher Maler erstmals in der «Berliner Sezession» aus. In seiner biographischen Reportage «Die Brüder Karl und Robert Walser» hat Bernhard Echte die Beziehung der beiden Brüder dokumentiert.¹ Während seines Aufenthaltes in Berlin von 1905 bis 1913 war Robert Walser kurzzeitig Sekretär der «Berliner Sezession», deren wichtigster, engagiertester Förderer deren Geschäftsführer, der Kunsthändler Paul Cassirer war. Walser erlebte also unmittelbar, wie die Malerei der Moderne bahnbrechend wurde. Obwohl er in seinen Texten nur wenig von den Ausstellungen berichtet, die er in diesen Jahren sah, so ist den Anspielungen zu entnehmen, dass er in diesen und späteren Jahren ein eifriger Ausstellungsbesucher gewesen ist. In Berlin besuchte Walser über die Ausstellungen der Sezession hinaus die Nationalgalerie und das neu eröffnete Kaiser-Friedrich-Museum, die hochkarätige Sammlungen Alter Meister boten.² Auch Bern, wo er seit 1921 wohnte, bot mit vielfältigen Ausstellungen ein reiches Anschauungspotential, das Walser ausgiebig nutzte.

Mitunter dient Walser ein Bild zwei Jahrzehnte später als Anstoß für ein Prosastück oder ein Gedicht. Dabei belässt er es keineswegs bei der Beschreibung eines Bildes, sondern aus der Bildbetrachtung wird eine Geschichte entwickelt, die sich nach wenigen Sätzen von der Szenerie des Gemäldes löst und ihren eigenen phantasierenden Weg geht.³ Solches Phantasieren entfaltet sich in Walsers Texten, die in den zwanziger Jahren entstanden sind, in experimentierfreudigster Freiheit. Werke der bildenden Kunst sind für ihn ein bevorzugter Anknüpfungspunkt, da sich das Spiel mit der Differenz zur Vorlage, das Weiterspinnen einer bekannten Szenerie mit einfallsreichem Raffinement betreiben ließ.

Walsers Prosatext «Cézannegedanken», den wir etwas eingehender betrachten wollen, verrät eine geheime Kenntnis der Bildwelt des Künstlers, der von Cassirer besonders geschätzt und gefördert wurde. Es ist anzunehmen, dass Walser u. a. die große Cézanne-Ausstellung in der Galerie Paul Cassirer im November/Dezember 1909 in Berlin gesehen hat.⁴ Der Text wurde am 3. März 1929 in der «Prager Presse» veröffentlicht, ist aber bereits im Mai 1926 als Mikrogramm konzipiert worden.⁵ In einem Brief vom 14. Mai 1926 an den dortigen Redakteur, Otto Pick, schreibt Walser:

Anbei gestatte ich mir, Ihnen vier Aufsätze zu übermitteln, über einen Dichter, einen Zeichner, einen Maler und einen Staatsmann. Der Aufsatz über Bismarck wurde s. Zt. der Wiener Freien Presse erfolglos vorgelegt. Inzwischen ist er neu bearbeitet, d. h. ausgefeilt worden, den Beardsley-Essay lehnte soeben das Berliner Tageblatt nach «reiflicher Überlegung» ab, unter kolossal höflicher Form. Lenau und Cézanne dagegen sind Erstanerbietungen. Ich mache, wie ich Ihnen schon einmal sagte, hierauf aufmerksam, um Sie zu orientieren, nicht um irgend welche Instanzen zu kränken, was mir vollständig fern liegt. Mir liegt lediglich an meiner schriftstellerischen, dichterischen Behauptung.⁶

Bereits in dem im August 1916 in «Die Schweiz» veröffentlichten Prosastück «Hans» nimmt Walser implizit auf Cézanne Bezug:

Vor gewissen landschaftlichen, baulichen oder irgendwelchen sonstigen natürlichen Schönheiten pflegte er [Hans], ähnlich wie ein Maler, stillzustehen, der die Töne, Umrisse bereits beim Anschauen in seiner Phantasie entwirft. Manches, was er sehen mochte, mahnte ihn an die merkwürdigen Bilder von Cézanne. (SW 7, 190)⁷

In dem Prosastück, mit dem vagen Titel «Cézannegedanken», erscheint Cézanne insofern als modellhaft, da er Walser als bewundertes künstlerisches Vorbild dient und an dem Walser seine eigene ästhetische Praxis poetologisch entwirft und erprobt. Der Text beginnt folgendermaßen:

Wollte man, so ließe sich ein Mangel an Körperlichkeit konstatieren; es handelt sich aber um eine Umfassung, um ein sich vielleicht mit dem Gegenstand Befäßthaben. Er, von dem ich hier rede, schaute sich beispielsweise diese Früchte; die sowohl alltäglich wie merkwürdig sind, lange an; er vertiefte sich in ihren Anblick, in die Haut, wovon sie straff umspannt sind, in die sonderbare Ruhe ihres Seins, in ihr lachendes, prangendes, gutmütiges Aussehen. (SW 18, 252/253)

Vermutlich bezieht sich hier Walser auf Cézannes «Leerstellentechnik» der späten Aquarelle. Dafür entwickelt Cézanne eine neue Methode und Ästhetik, bei der der weiße Grund des Papiers als eigenständiges Formelement anerkannt wird. Erst mit Cézanne tritt in der Malerei das «non finito» als eine mögliche Form der Totalität zu seinem eigentlichen Recht.

Cézannes Bausteine sind Farbeinheiten, die aus dem vom Gegenstand unabhängigen Pinselstrich entstanden sind: «Die Natur zu lesen heißt, sie durch den Schleier der Übersetzung in Farbflecke wahrzunehmen, die gemäß einem Gesetz der Harmonie aufeinander folgen.»⁸ Die Farbflächen, in Bezug zueinander gesetzt, wirken gegenstandsbildend, sie entwickeln im Laufe der Entstehung eines Bildes allmählich konkrete gegenständliche Formen. Der Bildaufbau selbst folgt nach klassischen Kompositionsprinzipien. Die nur anfangs unübersichtlich erscheinenden Farbflecken sind in einem klaren Gerüst, einer klaren Struktur verankert. Das Zusammenwirken der einzelnen Teile, der richtige Bezug der Bildelemente zueinander und die Umsetzung in eine bildliche Harmonie ist das, was Cézanne «réalisation» nennt.⁹ Cézannes Forderung an die Malerei ist bestimmt von dem Ziel, die Natur als Bild neu zu schaffen. Ausgangspunkt dafür ist seine unmittelbare Wahrnehmung: «Ich empfinde [Kunst] als bewußte persönliche Wahrnehmung. Ich lege diese Wahrnehmung in Empfindungen [=Seheindrücke] um, und fordere, daß die Intelligenz diese Eindrücke in ein (Kunst)Werk formt.»¹⁰ Für Cézanne drückt sich der Literat durch Abstraktionen aus, «während der Maler seine Empfindungen, seinen Wahrnehmungen mit Hilfe von Zeichnung und Farbe konkrete Gestalt gibt.»¹¹ Cézannes Ziel ist es nicht, ein Abbild des Motivs zu geben, sondern die Struktur dieses Motivs zu erkennen, zu analysieren und dann in ein Bild umzusetzen.

Nun mag zwar der im Text vermerkte «Mangel an Körperlichkeit» an Cézannes Kompositionsverfahren erinnern, den Gegenstand über die ihn umgebende Schattenbahnen zu modellieren, und die Beschreibung der betrachtenden «Umfassung» des Modells an Cézannes Konzept der «réalisation», aber letztlich werden diese Bezugsmöglichkeiten vom Text selbst kaum gelenkt.

In dem im Dezember 1923 in «Wissen und Leben» veröffentlichten «Theodor»-Fragment bemerkt die Hauptfigur über Frau Steiner:

Ihr Gesicht will ich unbeschrieben lassen. Man macht's ja manchmal in der Malerei auch so, man läßt weg und schildert dadurch im Grund nur um so lebhafter. Eingehende Erörterungen, Ausführungen bis ins letzte einzelne sind ermüdend für den Schreiber sowohl, der sich nicht gern über Gebühr anstrengt, wie für den Leser, der noch weniger gern arbeitet, weil er schließlich zahlt, wo der Autor einsackt und einheimst, wenn auch wahrscheinlich nur wenig. (SW 17, 349f.)

In «Fritz Kochers Aufsätze» findet sich, im Kapitel «Ein Maler», das Motiv der ausgesparten Augen: Ein Maler führt Tagebuch und berichtet davon, dass er eine Gräfin porträtiert hat. Er gibt eine ausführliche Beschreibung des eigenen Kunstwerks und seiner Entstehung: «Die Augen im Bild sind noch nicht vollendet, und sie sollen auch nicht vollendet werden.» (SW 1, 81) Es ist jener blinde Fleck, den nach Derrida jede Malerei aufweist, insofern sie nicht gleichzeitig ihr Objekt und auch die Leinwand im Auge behalten kann.¹²

Cézanne dient Walser hier vielmehr im Sinne als Modell für einen «effect d'imaginaire», durch den die Malerei Cézannes und die Projektionen des Ich übereinander geblendet werden.¹³ Bei Baudelaire ist das Wort Imagination nicht einfach im Sinne von Phantasie zu verstehen, sondern vielmehr den der schöpferischen Imagination, ein Gedanke, der letztlich auf Schelling zurückgeht und den der Dichter im «Salon von 1859» explizit abhandelt und weiterführt: «Das ganze sichtbare Universum ist nur ein Magazin von Bildern (images) und Zeichen, denen die Imagination den Platz und den entsprechenden Wert zuweist, eine Art Nahrung, die sie verarbeiten und umwandeln muß. Alle Fähigkeiten der menschlichen Seele müssen der Imagination untergeordnet werden, alle nimmt sie für sich in Anspruch.»¹⁴

Dieses Prinzip lässt sich an einem viel zitierten Text Walsers veranschaulichen. Im April 1927 veröffentlichte er in der «Frankfurter Zeitung» das Prosastück «Ein Dramatiker», in dem er ein ironisches Porträt Georg Büchners zeichnet, das bei dem literarischen Mitarbeiter des Blattes, Friedrich Heymann, Anstoß erregt. Bereits zwei Tage später greift dieser Walser wegen seines Büchner-Textes an.¹⁵ Am 22. Mai 1927 gab die Redaktion dann noch einmal Walser das Wort zu einer Verteidigung. Darin heißt es:

Ich erblickte an der Litfaßsäule eine Ankündigung, daß Büchners «Leonce und Lena» aufgeführt würde, und da überkam mich mit einmal die Lust, über Büchner etwas zu sagen, aber diese Essaylust verwandelte sich, indem ich an die Arbeit schritt, in eine Gedichtherstellungslust, indem ich nämlich in der Tat den «Dramatiker» mit Ihrer geschätzten Erlaubnis für ein Gedicht in Prosa halte [...] und der vortreffliche Büchner wurde mit ganz einfach nur eine Art Modell, nur Halt, eine Imagination, woran ich mich vorübergehend festhielt. Da ich nur phantasierte, klavierspielte usw., so fiel für mich von Anfang an jede Verpflichtung weg, Richtigkeiten, Zutreffendes auszusprechen [...]. (SW 19, 468)

In einem Brief an Max Rychner vom 20. Juni 1927 betont Walser, «ein Schriftsteller habe dringend Modelle nötig, die ihn beleben, er sei aber verpflichtet, diese seine Modelle nach Möglichkeit zart anzufassen, will sagen, vollständig unangerührt, ungekennzeichnet zu lassen.»¹⁶ In beiden Briefen verwendet Walser den Ausdruck «Modell». In Analogie zur bildenden Kunst meint Walser offenbar ein Modell zur Vorgabe, das allein durch die jeweilige künstlerische Praxis ästhetisch bedeutsam werde.¹⁷ In dem Prosastück «Fritz Kochers Aufsätze» gibt uns Walser zu verstehen, was er unter Phantasie versteht: «Es kommt nicht auf ein äußeres, es kommt auf ein inneres Phantasieren an. Dort das flüchtige, dilettantische Phantasieren mit Gestalten, hier das tiefe, fühlende mit der Farbe.» (SW 1, 73) Walser entwirft eine Poetik der Flüchtigkeit; flüchtig ist sie in ihrer sprachlichen Form.



Walser bezieht sich in «Cézannegedanken» auf ein Porträt, das Cézanne von seiner Lebensgefährtin Hortense Fiquet angefertigt hat und das er vermutlich in Berlin im Rahmen der bereits erwähnten Cézanneausstellung gesehen hat.¹⁸ Das Porträt «Madame Cézanne im gelben Lehnstuhl» ist 1888/90 entstanden. Dieses Motiv hat Cézanne vierfach variiert. In der dritten Version ist sie frontal, in einem stärker ausgestalteten Innenraum wiedergegeben, wobei der Künstler sämtliche Grundlagen der Perspektive außer acht gelassen zu haben scheint. Der reich verzierte Vorhang rechts im Bild und die Rose in der Hand der Dargestellten verleihen dem Bildnis einen opulenteren Charakter als den beiden vorausgehenden und lassen es als das letzte, von der Bildidee am weitesten ausgeführte und durch die räumlichen Gegebenheiten gleichzeitig abstrakteste dieser Reihe erscheinen. Nach Richard Schiff nehmen mit dem Grad der Vollendung einer Komposition auch die perspektivischen und anatomischen Deformationen zu.¹⁹

In «Cézannegedanken» erdichtet Walser fast zwei Jahrzehnte später ein eigenes Bild von Cézannes Frau:

Er hatte das Glück, eine Frau zu haben, da er die Alltagsorgen, die Wirtschaft usw. mit der größten Beruhigung überlassen konnte. Er scheint sich seiner Frau gegenüber ungefähr wie gegenüber einer großen, schönen, nie die Lippen, den Kelch, zu einer Unzufriedenheitsäußerung öffnenden Blume benommen zu haben. Diese Blume, o, sie behielt alles, was ihr an ihm nicht angenehm war, für sich; sie war, wie ich mir einrede, ein wahres Gelassenheitswunder; sie glich an Duldung mit ihres Mannes Wunderlichkeiten, Bedächtigkeiten einem Engel. Letztere waren für sie ein Zauberpalast, den sie sein ließ, guthieß, in den sie nie mit einer leisesten Anspielung eindrang, den sie geringschätzte, zugleich aber respektierte. Sie mochte diesbezüglich zu sich sagen: «Das sind Sachen, die mich nichts angehen.» Sie besaß zweifellos darum, dass sie ihres Lebensbegleiters «Schülerhaftigkeiten» nicht tangierte, wie ihr seine Bestrebungen mitunter schier vorkommen

wollten, Humanität, sozusagen Geschmack. [...] Man wolle die Sonderbarkeit im Auge behalten, daß er seine Frau so ansah, als wäre sie eine Frucht auf dem Tischtuch gewesen. Für ihn waren die Umrisse, die Konturen seiner Frau genau dasselbe höchst Einfache, mithin wieder Komplizierte, was sie ihm bei den Blumen, Gläsern, Tellern, Messern, Gabeln, Tischtüchern, Früchten und Kaffeetassen und -kannen gewesen sein werden. Ein Stück Butter war für ihn ebenso bedeutungsvoll wie das zarte Sichabheben, das er am Gewand seiner Frau wahrnahm.» (SW 18, 253/254)

Beim Umkreisen des Gegenstandes öffnet sich der Grenzen setzende Rahmen. Dabei stößt der Text allerdings auf die Sprachgrenze und muss selbst zu einem «umschreibenden Ausdruck» greifen. Der Rahmen wird durchbrochen, indem behauptet wird, als Künstler sein Cézanne ein «Asiat» gewesen, denn Asien sei die Heimat der Kunst, der Geistigkeit (S. 255).²⁰ Damit gleitet dieser Text in einen regelrechten Exotismus ab. Wenn Walser Cézanne in Zusammenhang mit der asiatischen Kunst bringt, so lässt sich das vielleicht damit begründen, dass die Gattung des Ukiyo-e, der «Bilder der vergänglichen Welt», die durch ihr eigentliches Medium, den Farbholzschnitt, weltweite Verbreitung fand.²¹ Das Werk von Hokusai, einer der bekanntesten Vertreter dieser Gattung, wurde während des 19. Jahrhunderts weltweit bekannt. Es beeinflusste französische und englische Künstler, die ihre Theorie zur Funktion von Linie und Farbe bestätigt fanden.²² Karl Walser reiste im Auftrag von Paul Cassirer zusammen mit Bernhard Kellermann 1908 nach Japan. Die Erfahrung der japanischen Lebens- und Denkweisen, der Kunst und Landschaft scheint dabei eine erhebliche Rolle gespielt zu haben, die auch für Walser nicht ohne Einfluss geblieben sind.²³

Cézanne erscheint in Walsers Text immer wieder als literarisch modellierte Figur, an der das Ich seine eigene ästhetische Praxis ausformt:

Stunden-, tagelang zielte er darauf hin, Selbstverständliches unverständlich, für Leichtbegreiflichkeiten eine Grundlage des Unerklärlichen zu finden. Er erhielt mit der Zeit lauerner Augen vom vielen exakten Herumschweifen rund um Umrisse, die für ihn zu Grenzen von etwas Mysteriösem wurden. Sein ganzes stilles Leben kämpfte er den lautlosen, und, wie man versucht sein könnte, zu sagen, sehr vornehmen Kampf um die Gebirgigmachung, so dürfte vielleicht der umschreibende Ausdruck lauten, des Rahmens. (SW 18, 254)

Wenn die eben zitierte Stelle vielleicht auf Cézannes Aquarelltechnik und die Bedeutung der Naturbeobachtung hindeutet – inwieweit Walser damit vertraut gewesen ist, lässt sich nicht belegen –, so lässt sich die am Schluss verwendete auffällige Metapher der «Gebirgigmachung des Rahmens» nur schwer mit Cézanne entrückt und zeitlos wirkenden Aquarellen in Beziehung bringen. Bezieht man jedoch die manieristische Metapher auf Walsers eigene Prosa, dann bezeichnet sie eben jene poetologisch relevante Hervorhebung und Thematisierung des Marginalen, die wir bereits anhand der Bildbeschreibungen als Inversion von Bild und Rahmen kennen gelernt haben. Sei es die Metapher der «Umfassung», «Gebirgigmachung», des «Herumschweifens rund um die Umrisse» oder die des Kreisens um die «Grenzen der Körper», – «sie alle entwerfen eine glossologische Poetik der Marginalität». Für Peter Utz ersetzt der Text an dieser Stelle die Poetologie von Umriß und Inhalt, die er an der Maltechnik Cézannes entwickelt, unvermittelt in den alpinen Diskurs.²⁴

Andererseits schlägt Cézanne seiner Frau vor, eine Reise zu unternehmen. Doch schließlich lässt er sie wieder die Koffer auspacken, weil er auf die Bewegung im Raum als Reise verzichtet: «[...] er reiste nicht, sondern blieb. d. h. er reiste, kreiste wieder um die Grenzen der Körper herum, die er wiedergab, bildend wiederherstellte.» (S. 254) Es ist nicht so sehr der Gegenstand selbst, den Cézannes Augen erfassen, sondern sie fixieren die «Umrisse», dessen «Grenzen». Alle Aufmerksamkeit wird also jener Linie zuteil, welche den sichtbaren Körper von seinem Hintergrund abhebt.²⁵

Cézannes an den Rändern der Gegenstände entlang tastenden Augen sind von einer Taktilität, der tastenden Hände vergleichbar: «Wie sich das Tuch anfassen ließ, ganz wie's dem Antastenden beliebte.» (S. 253) Am Schluss des Textes ist von der «Gelenkigkeit und Willfähigkeit seiner Hände» (S. 256) die Rede.

Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin schreibt 1922 über das Lineare, «linear sehen» heißt, «daß Sinn und Schönheit der Dinge zunächst im Umriß gesucht werden», «daß das Auge den Grenzen entlang geführt und auf ein Abtasten der Ränder hingeleitet wird, während ein Sehen in Massen da statthat, wo die Aufmerksamkeit sich von den Rändern zurückzieht».²⁶ Jegliche Gestaltung entsteht nach Paul Klee – für den Cézanne «der Lehrmeister par excellence»²⁷ gewesen ist – durch eine Kraft. Es ist diese Kraft, die den Punkt in Bewegung setzt, die Linie entstehen lässt und somit den graphischen Gestaltungsprozess auslöst. Umgekehrt lässt sich die fertige Gestalt analysieren, indem man sie über die Linie bis zu deren Ursprung zurückverfolgt.²⁸ Für Klee ist Zeichnen eine visuelle Sprache. Die schreibenden, zeichnenden, fühlenden Linien Klees sind Ausdruck einer subtilen Verinnerlichung des Lebendigen, Dinglichen, Perspektivischen. Man kann in diesem Sinne Schrift auch als Bewegung begreifen, in dem sich der Schriftsteller den Zeichen annähert. Für Roland Barthes ist der ductus keine Form, sondern Bewegung und Ordnung, Temporalität, Augenblick einer Herstellung: «man kann ihn erst dann erfassen, wenn man die Schrift mental *im Begriff ihrer Verfertigung fixiert*».²⁹

Die Umdeutung der gegenstandskonkurrierenden Linie bei Cézanne zu einem der Farbe untergeordneten Kompositionsmittel, das diese nicht mehr umrahmen, sondern nur noch ein loses Gerüst bildet, unterstützt die Neuordnung der Dinge im Bildrahmen über ihre farblichen Qualitäten, die nicht mehr durch eine arbiträre, definierende Linie festgelegt wird. Für Walser sind entsprechende Grenzüberschreitungen im literarischen Bereich erkennbar, die sich bis über die Auflösung vormaliger erzählerischer Einheiten und Wortdefinitionen bis auf die Ebene des Wortmaterials erstrecken.



In einem bereits zu Beginn zitierten Satz spricht Walser von Cézanne, der beim Anblick der Früchte sich «in die Haut, wovon sie straff umspannt sind» vertiefte.³⁰ (SW 18, 253) Eine vergleichbare Stelle findet sich in einem Brief an Max Rychner vom 18. März 1926, also zu einer Zeit, als der Text «Cézannegedanken» entstanden ist. Dieser Brief kann als wichtiges poetologisches Dokument der lyrischen Selbstvergewisserung Walsers angesehen werden:

Das schöne Gedicht hat meiner Ansicht nach ein schöner Leib zu sein, der aus den gemessenen, vergesslich, fast ideenlos auf's Papier gesetzten Worten hervorzublühen habe. Die Worte bilden die Haut, die sich straff um den Inhalt, d.h. den Körper spannt. Die Kunst besteht darin, nicht Worte zu sagen sondern einen Gedicht-Körper zu formen, d.h. dafür zu sorgen, dass die Worte nur das Mittel bilden zur Gedichtkörperbildung [...].³¹

Die Worte sind demnach «nur das Mittel» einer lyrischen Gestaltung. In einem Mikrogramm-Text denkt der Ich-Erzähler «feurig über die Schürzung nach»:

Jede Geschichte hat Ähnlichkeit mit einer zierlichen Schürze, die sich eng und kleidsam an eine Gestalt, nämlich an die Gegenständlichkeit anschmiegen will, mit anderen Worten, es muß nach Möglichkeit so erzählt werden, dass alle Worte in ihrer Gesamtheit eine Schürze sind, die lose und doch mit einer gewissen Knappheit am Leib, d.h. am Wie und Was, dem und dem, was berichtet werden soll, anliegt. (BG 4, 97)

Walser bedient sich im ursprünglichen, etymologischen Sinne des Wortes «Stoffes»: als Material, das unter seiner sprachlichen Formgebung zur Verkleidung seiner Gedanken wird. Eine analoge Stelle findet sich in «Der Gehülfe»: «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.» (SW 10, 171)

Walser wendet sich in seinen späten Texten zunehmend von der realistischen Darstellungsweise ab, was für ihn zur Folge hat, dass für ihn nicht mehr die inhaltliche Gestaltung vorrangig ist, sondern es ist die Form des Geschriebenen, die sich immer stärker herausbildet: «Ideen streben nach Vergegenwärtigung, nach Versinnbildlichung; ein lebhafter Gedanke will in Körperlichkeit verwandelt sein.» (SW 5, 226) Eine gründliche Analyse der Erzählstrukturen der einzelnen Prosastücke zeigt, wie sorgfältig und mit feinen, genau beherrschten Mitteln Walser gerade die so aufwendig leichtgewichtig und naiv wirkenden Texte ausformte: «Immer war ich so eine Art Ästhet, der sich wegen Satzwendungen schier locken ausriß, und der ganz unglücklich wurde, wenn seine Zeilen nicht fließend genug hinflössen.» (SW 17, 135)

Cézanne spürte intuitiv, «daß man die Sonne nicht wiedergeben kann, sondern daß man sie mit etwas anderem darstellen muß.»³² Cézanne verwendete dafür die Begriffe «Modulation» und «Modellierung»: Farbmodulation bedeutete die gesamte Bildoberfläche zu ordnen und zu einem Ganzen zusammenzufügen, während die Modellierung zum Ziel hatte, das Aussehen eines bestimmten Gegenstandes im Licht zu erfassen. Bei der Modellierung scheint sich das Motiv aus der Wahrnehmung in der Natur herzuleiten (oder diese wiederzugeben), bei der Modulation wurde das Motiv zu einem rein bildlichen, sich selbst erschaffenden Konstrukt. Cézanne ersetzte somit das alte Verb aus der Sprache der perspektivischen Malerei durch ein neues, dessen Herkunft aus der Welt des Klanges ihm geeigneter erschien.³³ Es scheint, als wenn Walser darauf anspielt:

Alles, was er erfaßte, vermählte sich, und wenn wir von Musikalität bei ihm sprechen zu dürfen glauben, so entstand sie aus dem Reichtum seines Beobachtens, und dadurch, daß er jedes Gegenstandes Einwilligung zu erhalten, zu gewinnen suchte, sich ihm weisenhaft zu offenbaren, dadurch überhaupt erst recht, daß er Großes und Kleines in denselben <Tempel> stellte. (SW 18, 256)

Kommen wir abschließend noch einmal auf den Titel dieses Beitrags zurück. In Anlehnung an Cézanne bekennt sich das Ich in Walsers Text zu seiner «unvollständigen Ausdrucksart» und vertritt die Meinung, «man verstehe mich trotzdem oder vielleicht, um sol-

cher Unausgearbeitetheit willen, worin Lichteffekte schimmern, sogar noch besser, tiefer» (SW 18, 255).

Die Skepsis allgemein an Sprache und die Auffassung der sprachlichen Deutungslosigkeit eines Kunstwerks findet beispielsweise Rilke ebenfalls augenfällig bei Cézanne thematisiert.³⁴ Er repliziert dies in den «Aufzeichnungen» mit dem Unsagbarkeitstopos. Wie bei Cézanne über die Materialität des Farbauftrags auf der Leinwand und deren *blanc*-Stellen die Möglichkeit des Bild-Zeichens überhaupt reflektiert wird, Gegenstände zu bilden, schafft Rilke solche Diskontinuität durch Auflösung traditioneller Erzählweisen. Peter Handke begreift in der Auseinandersetzung mit Cézannes «Die Lehre der Sainte-Victoire» das Fragmentarische hier «als das Wohlfeile, weil es nicht erst das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht daran scheiternden Anstrengung sein würde, sondern vorweg eine sichere Methode.»³⁵

Darüber hinaus besteht Cézannes Modernität jedoch darin, dass seine unvollendeten Bilder jenseits der Rodin-Debatte von Fragment und Totalität, von Torso und Ganzheit angesiedelt sind. Die Krise des Bildes ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Krise des Bildrands. Solange das Bild etwas darstellt, indizieren Fehlstellen einen Verlust eines Stücks Wirklichkeit. Unabhängig von den unterschiedlichen Gattungen und Modi des Unvollendeten – von der Skizze bis zur Detailstudie – ist das endgültige Bild bis weit ins 19. Jahrhunderts hinein ein Fenster zur Wirklichkeit. Bei Cézanne kippt jedoch die Blickrichtung. Das Bild konstituiert seine eigene Wirklichkeit, an der allein seine Vollendung zu messen ist. Das Bildgewebe selbst, die Architektur des Bildes, nicht die Vollständigkeit eines Motivs oder die geschlossene Maloberfläche entscheiden über den Grad der Vollendung.³⁶ Cézanne hat Bilder mitunter früh abgebrochen, sie während der Arbeit aufgegeben und liegengelassen, sich aber auch schwer getan, einen Schlusspunkt zu setzen. In diesem Sinne war Cézanne kein Fragmentarist. Das Unvollendete ist in diesem Sinne das Vollendete.

Bei Walser darf das Fragmentarische nicht im Sinne von Unvollständigkeit und Bruchstückhaftigkeit verstanden werden, sondern bestenfalls als grobe Formel für eine spezifische Kompositionstechnik, in der das Fragmentarische, das scheinbar willkürliche bewusst zum Prinzip erhoben ist. Walsers Text existiert als Gewirk, als ein sich eher in einem Feld ausbreitendes Vielerlei von episodischen Blöcken und Splintern, die wie die kubisch-flächigen Formen bei Cézanne, in einem Interdependenzsystem stehen.

Die ästhetische Moderne steht im Zeichen radikaler Fragmentierung, insofern sie sich von der Konzeption eines Ganzheitlichen abwendet, und zwar hinsichtlich zu vermittelnder Sinn Ganzheiten als auch hinsichtlich ganzheitlich-abgeschlossener Werke.

¹ Bernhard Echte: Die Brüder Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage. In: Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter. Hrsg. v. Bernhard Echte u. Andreas Meier. Stäfa: Rothenhäusler: 1990, S. 151-203, hier S. 178ff.

² Vgl. Robert Walser. Vor Bildern. Geschichten und Gedichte. Hrsg. v. Bernhard Echte. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 2006, S. 108f.

³ Ebd., S. 112.

⁴ Ebd., S. 109.

⁵ Der Entwurf von «Cézannegedanken» befindet sich auf dem Mikrogrammblatt 335. Vgl. dazu Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Bd. 6. Hrsg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985-86, S. 784. Im Folgenden zitiert mit der Sigle BG.

⁶ Robert Walser: Briefe. Hrsg. v. Jörg Schäfer unter Mitarb. v. Robert Mächler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 278

⁷ Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Bd. 19. Hrsg. v. Jochen Greven. Zürich/ Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985-86. Im Folgenden zitiert mit der Sigle SW.

⁸ Paul Cézanne: Lehrsätze und Ansichten, notiert in Aix, März 1904. In: Paul Cézanne. Ein Traum von Kunst. Der Maler in seinen Briefen. Hrsg. v. Fritz Erpel. Berlin: Henschelverlag 1984, S. 183.

⁹ Émilie Bernard: Erinnerungen an Paul Cézanne. In: Gespräche mit Cézanne. Hrsg. v. Michael Doran. Zürich: Diogenes 1982, S. 78. – Cézannes Geist bewegte sich ausschließlich im Bildnerischen: «Im Zwischenraum zwischen Naturding und der abgehobenen Form siedelte sich sein Geist an und trieb ein fleißiges Weberschiffchen hin und her, zog feine Fäden von Ding zu Form, vom Gegenständlichen zum Abstrakten und webte ein engmaschiges Gespinst, in dem sich die Natur verdingte und als Form verwirklichte. In diesem Gespinst, das sich aus einem ständigen Umsetzungsprozess ergab, konnte die Entfernung zwischen Natur und Form als überwunden gelten. Man konnte vor Cézannes Bildern bemerken, wie sich über die perspektivische optische Oberflächenhaut der Natur, die das Auge des Impressionisten suchte, ein nicht optisches, sozusagen aperspektivisches System aus Kette und Schuß legte, das das Sichtbare, einer feinen Gesetzmäßigkeit folgend, in ein Bildhaftes verwandelte.» Werner Haftmann: Malerei des 20. Jahrhunderts. Eine Entwicklungsgeschichte. Bd. 1. 9. aktual. Aufl. München [u.a.]: Prestel. 2000, S. 35f.

¹⁰ Gespräche mit Émilie Bernard. Zit. nach Hershel B. Chipp: Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics. Berkeley [u. a.]: University of California Press 1968, S. 13. – Vgl. dazu Evelyn Benesch: Vom Unfertigen zum Unvollendeten. Zur «réalisation» bei Paul Cézanne. In: Cézanne. Vollendet – Unvollendet [im Kunstforum Wien, 20. Januar bis 25. April 2000 und im Kunsthaus Zürich, 5. Mai bis 30. Juli 2000]. Hrsg. v. Felix Baumann [u.a.]. Mit Beiträgen von Friedrich Teja Bach [u.a.]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 41-62.

¹¹ An Emilie Bernard, 26.5.1904. In: Paul Cézanne. Ein Traum von Kunst, S. 154.

¹² Jaques Derrida: Mémoires d'auengle. L'autoportrait et autres ruines. Exposition présentée au musée du Louvre. Hall Napoléon. Du 26 octobre au 21 janvier 1991. Paris: Réunion des Musées Nationaux 1990.

¹³ Annette Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München: Finck 1993, S. 98.

¹⁴ Charles Baudelaire: Écrits sur l'Art. Tome II. Paris 1971, S. 35f. Zit. nach: Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays. «Salons», intime Tagebücher. Leipzig: Reclam 1990, S. 420.

¹⁵ Vgl. dazu Walser, Sämtliche Werke, Bd. 19, S. 467.

¹⁶ Walser, Briefe, S. 300.

¹⁷ «Erst indem diese dem Modell ein Imaginäres abgewinnt, «realisiert» sie es im Sinne der Wahrheit der Phantasie. Walsers Forderung im Brief an Rychner, das Modell «ungekennzeichnet» zu lassen, kehrt implizit den Abstand des künstlerisch realisierten Modells zur Wirklichkeit hervor: es ist nicht einer mimetischen, sondern einer poetischen Praxis verpflichtet.» Fuchs, Dramaturgie des Narrentums, S. 98.

¹⁸ «Madame Cézanne im gelben Lehnstuhl» (1888-90). The Metropolitan Museum of Art. New York. Das Bild findet sich reproduziert in: Cézanne. Vollendet – Unvollendet, S. 168.

¹⁹ Vgl. Richard Allan Shiff: Impressionist Criticism, Impressionist Color and Cézanne. New Haven: Uni Thesis 1973, S. 160.

²⁰ Peter Utz: Robert Walsers «Jakob von Gunten». Eine «Null»-Stelle der deutschen Literatur. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. September 2001, S. 480-512, hier: S. 498f.

²¹ Kindlers Malerei Lexikon. Stichwort «Ostasiatische Malerei». Bd. 14. Hrsg. v. Wilhelm Rüdiger. München: Kindler 1985, S. 191.

²² Ebd., Stichwort «Hokusai», Bd. 6, S. 169.

²³ Vgl. Die Brüder Karl und Robert Walser, S. 187. – «Unter dem anscheinenden Weltmann ist Bernhard Kellermann gemeint, den Paul Cassirer s.Zt. mit Karl Walser nach Japan sandte.» An Otto Pick, Bern, 8.2.1926. In: Briefe, S. 262.

²⁴ «An dieser Stelle ersetzt der Text nämlich die Poetologie von Umriß und Inhalt, die er an der Maltechnik Cézannes entwickelt, unvermittelt in den alpinen Diskurs. [...] Denn wie die Alpen in Walsers Texten scheint der «gebirgige» Rahmen dem zweidimensionalen Bild eine dritte Dimension zu erschließen. Dies im Sinne einer Dialektik der Vergrößerung durch Begrenzung: Die «Gebirgigmachung des Rahmens», selbst ein «umschreibender Ausdruck», der das tut, wovon er spricht, scheint das «Gebiet» innerhalb des Rahmens zu vergrößern und zu bereichern. Gleichzeitig wird das, was dieser Rahmen umgrenzt, aber auch das, was er ausgrenzt, in etwas «Mysteriöses», damit letztlich nicht Definierbares verwandelt.» Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil». Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 126f.

²⁵ Dieter Roser: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 175.

²⁶ Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Dresden: Verlag der Kunst 1983, S. 27.

²⁷ Paul Klee: Tagebücher 1898-1918. Textkrit. Neuedition. Hrsg. v. d. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Bearb. v. Wolfgang Kersten. Stuttgart/Teufen: Hatje 1988. Nr. 857, S. 294.

²⁸ Klee formuliert diesen Gedanken in seiner Vorlesung vom 9. Januar 1924 mit den Worten: «Eine intimere Betrachtung dieser Vorgänge liess uns dem Geheimnis des Schöpferischen nachspüren, das wir schon in dem knappsten Werden einer Linie walten fühlten.» Pädagogischer Nachlass 10 M9/29.

²⁹ Roland Barthes: Variations sur l'écriture, Variationen über die Schrift. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. Main: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2006, S. 151.

³⁰ Bei der Abbildung handelt es sich um Paul Cézanne «Stilleben mit Vorhang und bemaltem Krug» (um 1890). Staatliche Eremitage, St. Petersburg. Eine Reproduktion findet sich in: Cézanne. Vollendet – Unvollendet, S. 219.

³¹ An Max Rychner, Bern 18.3.1926. In: Walser, Briefe, S. 266.

³² Le Soleil. In: Maurice Denis: Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique, Paris 1920, S. 223. Zit. nach: Richard Schiff: Pinselführung, Motiv, Stofflichkeit – Der Cézanne-Effekt im 20. Jahrhundert. In: Cézanne. Vollendet – Unvollendet, S. 99-126, hier S. 104.

³³ Gottfried Boehm: Prekäre Balance. Cézanne und das Unvollendete. In: Cézanne. Vollendet – Unvollendet, S. 29-40, hier S. 32.

³⁴ Köhnen, Sehen als Textkultur, S. 15f.

³⁵ Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 78.

³⁶ Klaus Albrecht Schröder: Vollendet – Unvollendet. In: Cézanne. Vollendet – Unvollendet, S. 9-11, hier: S. 9f.