

Vom literarischen Umgang mit dem Leiden

■ Urs Widmer

Zürich

Meine Damen und Herren. Sie kennen den alten Scherz. Das Einzige, was einen Künstler von einem Wahnsinnigen unterscheidet, ist, dass er nicht wahnsinnig ist. Der Satz *ist* ein Scherz, aber ich zitiere ihn doch auch, weil er – just wegen seiner tautologischen Formulierung – ein gutes Stück Wahrheit enthält. Die Nähe der Künstler zum Wahnsinn, das ist seit Lombroso und Lange-Eichbaum ein vertrauter Gedanke. Torquato Tasso, Lenz, Hölderlin, Lenau, Nerval, Gogol, Maupassant, Conrad Ferdinand Meyer, Nietzsche, Strindberg, Robert Walser – es gibt eine bewegend grosse Reihe von Dichtern, die von ihrem Leiden regelrecht verschlungen worden sind. Mit dem Leid hat jedenfalls jeder Dichter zu tun, mit dem psychischen Leiden in allererster Linie, so sehr, dass wir uns im Gegenteil wundern dürfen, wie viele ebenso Begabte ein stetes, autonomes, kraftvolles Leben zu führen imstande waren und sind. Meist um den Preis heftiger Kämpfe mit sich selber, das gewiss. Ein Ringen, aus dem der gesunde Teil in ihnen dann doch als Sieger hervorging. Goethe oder Büchner oder Čechov blieben eben diesseits der Grenze, die uns von den verschlingenden Strudeln der psychischen Gefährdung trennen. Auch Shakespeare, gerade er ein Genie im Ausleuchten des Wahns der Menschen, war «normal», wenn wir seine testamentarische Verfügung, seiner Frau das «zweitbeste Bett» und nur dies zu vermachen, als normal ansehen wollen. Jedenfalls: Begabung, Genie gar, ist gewiss nicht notwendig an irgendeine Form von Wahnsinn gekoppelt. Es gibt hochbegabte und untalentierte Wahnsinnige, so wie es Geniale und Unbegabte unter denen gibt, die ein ans Allgemeine angepasstes Leben zu führen imstande sind.

Ich bin gebeten worden, über das Leiden der Dichter und ihren Umgang mit diesem Leiden nachzudenken, und ich denke, dass damit vor allem die Frage gemeint ist, wie die Dichter sich *schrei-*

bend dem Leiden stellen. Ihrem eigenen und dem der andern. Auch und gerade in der Literatur gibt es nicht *einen* Königsweg, sondern es sind viele Wege, die nach Rom führen; wenn auch natürlich nicht alle. Jeder Dichter handhabt seinen Lebensschmerz anders. Mit dem Leiden geht allerdings jeder um, jede. Der Hintergrund und Antrieb *jeden* literarischen Schreibens ist ein Leid, ein blinder Kern, in dem es sich – vom Schreibenden begrifflich nicht zu fassen – hochkonzentriert und zur Explosion bereit verbirgt. Der Dichter kann sein Leiden nicht aussprechen, weil er es nicht kennt – jedenfalls nicht *genau* kennt –, und er muss es aussprechen, weil ihn der Schmerz zerrisse, wenn er schwiege. Jeder Dichter muss seinen Lesern Geständnisse machen, deren Inhalt er allenfalls ahnt, nie aber präzise benennen kann. In jeder Dichtung, die diesen Namen verdient, steckt eine Energie, die von schwer zu bewältigendem Leid gespeist wird und jenseits der glasklaren Begriffe in den Künstlern lebt.

Allerdings: Leiden allein macht keine Dichtung. Bücher, die nach dem Schema «Heute geht es mir nicht gut, und ich sage euch jetzt warum» geschrieben sind, gibt es zwar viele, aber sie sind kaum je Kunstwerke. In der Kunst braucht es neben dem ja stets unfreiwillig akkumulierten Leid, dem eigenen Defizit, einen ebenso grossen Überschuss, eine Riesenportion Kraft, Spiellust, Lebenshoffnung, Utopie. Ohne diese Wucht des götterähnlichen Schöpfenwollens entsteht nichts, und so hat auch oder gerade die Dichtung der grossen Tragiker einen heftigen utopischen Überschuss. Kunst schafft Leben, nicht Tod, und wer Leben schaffen will, muss viel vom *Leben* wissen. Dass sie genau darum immer auch vom Tod spricht – sie wehrt sich gegen ihn, versucht, ihn zu bannen –, das hängt mit ihrem lebensspendenden Anspruch zusammen.

Dichtung ist auf Erkenntnis aus. Sie will wissen, und naturgemäss will sie zuallererst dem Leiden und seinen Gründen auf die Spur kommen. Nur wird dieses Erkenntnisziel stets – heftiger, schwächer – von seinem Gegenpol behindert. Nämlich, Dichtung ist auch die Abwehr just dieser Erkenntnis, so dass das poetische Ergebnis – kei-

Korrespondenz:
Herrn Dr. Urs Widmer
Englischviertelstrasse 4
CH-8032 Zürich

neswegs zu dessen Schaden; diese Ambivalenz gehört zur Dichtung – eine Art Unentschieden ist, ein Nullsummenspiel, ein Schweben zwischen Erkennen und Abwehr, das unserer Deutung viel Spielraum lässt. *Unserer* Deutung. Denn der Dichter kommt nicht weiter, als er eben mit seinem Text gekommen ist, und sieht die Lösung oft als letzter. *Die* Lösung, auch das ist falsch. Es gibt für einen literarischen Text nie einen einzigen Schlüssel, der uns alle seine Geheimnisse erschlosse. Literatur ist kein Kreuzworträtsel.

Ich stelle mir zuweilen die ideale Landschaft vor, in der die Dichter wohnen, und nur sie. Sie ist flach, eine weite Ebene. Im Vordergrund liegt sie in einem strahlend hellen Sonnenlicht, nach hinten verdämmert sie allmählich zu einem schwarzen Horizont hin. Irgendwo in diesem flachen Land hat jeder sein Haus. Im Hellen, hier bei uns, wohnen viele, und es herrscht ein ziemliches Gedränge und Gerangel. Manchmal geht einer von uns mutig eine Stunde oder zwei dem Schwarzen entgegen, kehrt aber dann wieder um, rechtzeitig; will oder kann dann doch nicht bei jenen Ungewisseneren bleiben, die im gebrocheneren Licht schon wohnen. Ganz am Rand, da wo die schwarze Nacht beginnt, haben nur noch die Kühnen und die Verurteilten ihr Haus. Robert Walser wohnt direkt neben Hölderlin, aber er sieht ihn nie (sieht nie, was Hölderlin sieht), denn *sein* Fenster geht gegen das Licht hin. Er schaut, mit all seiner Kraft, aus dem Schwarzen heraus ins Normale, das er fern an seinem Horizont gerade noch erkennt. Hölderlin dagegen hat sein Fenster auf der anderen Hausseite und sieht ins Drohende. In den Abgrund. – Und Kafka? Kafka hat gar kein Haus, er ist über die Abgrundkante ins schwarze Nichts gesprungen und schreibt im freien Fall.

Klar, eine Beschreibung dieser Art ist eine Metapher. Ich hätte meinen Befund auch begrifflicher sagen können. Aber das Metaphorische ist tatsächlich die Domäne der Literatur, eben weil die Dichter ihre Schmerzkerne begrifflich nicht erfassen können und sie in immer neuen Suchbewegungen erkunden. Immer grössere Annäherung, bis zur Schmerzgrenze und über sie hinaus. Rückzug dann und Formulierung des Befunds, der – sozusagen notwendig – vorläufig bleibt. Ein solcher Befund *kann* nur metaphorisch formuliert sein, ein Geständnis in Bildern, und er stösst nicht bis zum Begriff vor. Das ist *nicht* ein Defizit der Literatur, es ist die einzige Möglichkeit, in einem unerforschten Gebiet dennoch zu Erkenntnissen zu kommen. Die Literatur, in ihren ernsthaftesten Beispielen, hält sich da auf, wo die Wissenschaft das nicht tun kann – noch nicht –, weil ihr das Begriffsinstrumentarium fehlt. Die Literatur tastet

den noch dunklen Raum metaphorisch ab. Der Sieg der Erkenntnis wäre der glasklare Begriff, und dieser ist Ziel und Domäne der exakten Wissenschaft.

Dass die Literatur metaphorisch arbeitet – eine Erzählung anstelle des Begriffs –, ist kein Freibrief für Beliebigkeit. Die Literatur, die alles darf, darf nicht alles, weil's eh nicht drauf ankommt. Sie muss im Gegenteil, will sie auf der Höhe ihrer Zeit und notwendig sein, die Welt der Begriffe integriert haben und sich in einem Unerforschten aufhalten, das nicht andere längst ausgeleuchtet haben. Natürlich trampelt sie dennoch oft in von andern längst erforschten Landschaften herum. Nicht jeder Schriftsteller ist in jedem Werk so radikal, dass er sich ausschliesslich in den gefährlichsten Gebieten aufzuhalten wagt. – Metapher also, um das Leiden genauer zu fassen. Die Metapher ist im übrigen ja auch der exakt genannten Wissenschaft nicht fremd. Oft muss auch sie mit ihr herumhantieren, weil etwas Besseres fehlt. Der Begriff der Schizophrenie etwa ist, wenn ich das recht sehe, bis heute eine auf ein einziges Wort zusammengeschnurte Metapher geblieben, die über eine erste summarische Verständigung nicht hinausreicht.

Der Dichter, der leidet, schafft seine Werke, weil er ohne diese Geständnisse implodieren würde – es ist eine Gnade der Götter, wenn man über diese Möglichkeit verfügt – *und* weil eine zustimmende Rezeption ihn in die Gemeinschaft aller einbindet. Leid isoliert bekanntlich, und die – vielleicht gar begeisterte – Annahme der schwarzen Geständnisse lässt den Dichter erkennen, dass den Lesern diese schwarzen Geständnisse auch nicht ganz fremd sein können. Denn der Dichter lernt die banale Erkenntnis jeden Tag neu, dass eine Verwundung wirklich wund macht. Um vom Schmerz nicht überschwemmt zu werden, ist er gezwungen, Distanz zu schaffen, Distanz zwischen sich und dem Stoff und Distanz zwischen sich und dem Leser. Es gibt eben *kein* Dichten, das direkt und unvermittelt aus den kochenden Gefühlen heraus käme. Im Gegenteil, die kochenden Gefühle verwandeln sich beim Schreiben – notwendig – in ein konzentriertes Beobachten des Stoffs und sind am Ende für den Schreiber kaum noch zu spüren. Als sei eine Glasscheibe dazwischen. Das Schreiben auch des Schrecklichsten, gerade des Schrecklichsten, geschieht seltsam kalt. Spürten wir genau, was wir schreiben oder schreiben wollen, wir könnten es nicht. Der Schmerz würde uns zerreißen, und wir schrieben kein Wort mehr. Ja, es ist gar so, dass das Schreibgefühl dem Gefühl des Textes oft diametral entgegengesetzt ist. Ich beschreibe einen schmerzvollen Tod, und mein Schreibgefühl ist nicht Trauer, sondern Freude. Triumph. Walter

Muschg, der ältere Halbbruder des Festredners dieses Kongresses, sagt es so: «Der wunderbarste Glanz eines Meisterwerks ist der Schmerz, der nicht mehr schmerzt. Ein vollkommenes Werk darf keine Spur des Leidens mehr an sich haben.»

Diese scheinbare Fehlschaltung – Lust statt Schmerz – rührt daher, dass der Dichter in sich den Sieg der Form über den Inhalt feiert. Literatur entsteht in dem Moment, wo das unbegrenzte, diffuse Leiden Struktur bekommt. Dieser ästhetische Sieg löst eine ungeheure Erleichterung aus, er ist ein Triumph über das böse Leben, auch wenn danach das böse Leben weitergeht. Ja, das Finden einer Form für ein Problem sieht, beinahe, wie die Lösung dieses Problems aus. Ich glaube, wir alle sind, auch ausserhalb der Literatur, sehr oft und sehr heftig damit beschäftigt, die Ängste in Schach zu halten, die jedes Leben mit sich bringt. Man kann, etwas übertreibend, sagen, dass wir *alles* tun, um stabile Strukturen in das Chaos zu bringen. Zum Beispiel geben wir uns mit beinahe jeder Erklärung zufrieden, wenn deren Struktur und Form kraftvoll genug erscheint, die Angst einzugrenzen. Ob sie auch stimmt, die Erklärung, ist nicht so wichtig. Das gilt für die Literatur, und es gilt auch für die Wissenschaften.

Ich kann schwer vom Leiden sprechen, vom Leiden der Dichter im Rahmen dieses kleinen Vortrags, ohne Sigmund Freuds Wirkung auf unser Tun zu beschreiben versuchen. Freud hat die Dichter seiner Zeit aufs äusserste verstört – und viele verstört er heute noch – und alle gezwungen, mit ihrem Ureigenen – dem Wissen um die Seele der Menschen – neu umzugehen. Denn seit den alten Griechen hatten die Dichter, immer differenzierter, die Herzensregungen der Menschen poetisch, also metaphorisch zu fassen verstanden, bis hin zu Freuds dichtenden Zeitgenossen, von denen Anton Čechov vielleicht der begabteste war. Čechov, gleichaltrig wie Freud, «wusste» alles, was Freud «wusste». Der Unterschied war «nur», dass Freud dieses Wissen systematisierte und wissenschaftlich nutzbar machte. Das war und ist nichts Besseres, das ist ein anderes Ziel. Freud benutzte denn auch, nicht zufällig, just die Werke der Dichter als Quelle für die Formulierung seiner Konzepte. Sophokles, Shakespeare, Dostojewski. Nichts Besseres, etwas anderes: Dennoch sah die Welt mit und nach Freud anders als vor ihm aus. Vor allem war nicht zu vermeiden, dass seine Forschungen zu einer schier nicht aushaltbaren Kränkung für die Dichter seiner Zeit wurden. Denn bis eben war die Beschreibung und Deutung des Fühlens der Menschen ihre ureigenste Domäne gewesen. *Sie* waren die, die Bescheid wussten, wenn es um die Stürme des Herzens ging.

Ums Unbewusste, dem sie nachspürten, auch wenn sie es noch nicht so zu nennen vermochten. Freud musste auf sie wie einer wirken, der in dem Jagdrevier herumwilderte, das ihnen und nur ihnen gehörte. Viele Dichter nahmen ihm das denn auch übel. André Breton, Nabokov, Elias Canetti – und nicht nur sie – begegneten Freud ein Leben lang mit aggressiver Ablehnung, obwohl oder gerade weil sie keine grosse Ahnung hatten, um was es diesem ging. Čechov tat das nicht, er kannte ihn nicht – so wie Freud ihn nicht kannte –, und er ist denn auch der letzte und grösste jener Dichter, die vor und ohne Freud geschrieben haben. Schade, dass die beiden sich nie getroffen haben. Manchmal habe ich den Eindruck, dass Čechov, der Arzt, gar nicht so weit weg von einer Systematik des menschlichen Verhaltens war. Seine Stücke können als eine Art Versuchsanordnung gelesen werden.

Natürlich kann heute keiner schreiben und Freuds Erkenntnisse ignorieren. Das ändert gar nichts daran – es macht alles allenfalls noch schwerer –, dass die Poesie, anders als die Wissenschaft, von der Gnade der Naivität lebt. Der Raum, in dem sie sich bewegt, kann nur naiv betreten werden. Aber ein Dichter, der stimmig und notwendig schreiben will, darf nie naiv *tun*. Er muss, obwohl oder gerade weil er sich nicht ums Wissen der Welt drückt, naiv *sein*. Naiv, mit hellwachem Wissensdurst, das ist schier die Quadratur des Kreises. Dabei kann es sehr wohl sein, dass seine Naivität von jenem blinden Schmerz-Kern gespiessen wird, von seinem eingekapselten Trauma, das seine wilden Impulse aussendet und sich nach Befreiung sehnt.

Nun, Sigmund Freud verschob für die Dichter die Grenzen der Naivität so, dass Čechovs oder meinetwegen Dostojewkis oder sogar Schnitzlers Methoden, die Herzensregungen der Menschen zu fassen, nach ihm nicht mehr möglich waren. Auch die Dichter *wussten* nun, unausweichlich. Was tun? Wie dem Leiden, das ja nicht vom Erdboden verschwunden war, mit neuen Methoden beikommen, die jene Naivität wieder möglich machen, ohne die keine Schöpfung möglich scheint? (Es war natürlich nicht Freud allein, der die gesamte Ästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts zertrümmerte. Es kam noch einiges anderes hinzu, unter anderem ein Weltkrieg.) Es gab viele Versuche, Dada, die Surrealisten, James Joyce. Ich möchte mir Joyces Sekretär herausgreifen, Samuel Beckett. Er hat sich und uns besonders eindrücklich einen neuen Naivitätsraum geschaffen, der zwar von der Herzkenntnis Freuds – dem Unbewussten – wusste, dennoch aber eine *terra incognita* war, die er nun als erster betreten konnte. Da es mit Čechovs Art der Naivität aus war, musste er erst einmal heraus-

finden, wo die Grenzen neu zu ziehen waren. So stellte er sich dumm und tat so, als kümmere ihn die ganze Psychologie nicht. Natürlich war das Gegenteil der Fall. Während er so tat, als verlasse er den Raum der Psychologie – indem er seine Helden ihre simplen, oft schier kindlich wirkenden Spiele vorführen liess –, betrat er ihn, von uns vorerst unbemerkt, wieder durch die Hintertür. Während wir noch gar nicht begriffen, was er da eigentlich tat, legte er Čechovs Helden in Trümmer und setzte sie neu und fragmentarisch wieder zusammen. Er zeigte uns nun nur noch Teile von uns, mal den, mal jenen, und blickte durch die Oberfläche hindurch direkt ins Unbewusste. «Warten auf Godot» wirkt so, als werde das Unbewusste selbst zur Szene, ungefiltert. Estragon, Vladimir, Pozzo und Lucky scheinen dann Akteure *eines* Unbewussten zu sein, keine vier «Charaktere» im Sinn des alten psychologischen Theaters. Es ist heute (weil wir besser verstehen) noch bewunderungswürdiger als damals, wie radikal und mutig Beckett Bereiche ausleuchtet, die «normalerweise» so angstbesetzt sind, dass wir sie abwehren und überhaupt nicht Sprache werden lassen. Man hat Becketts Technik, die radikal unlogischen Vernetzungen des Unbewussten zu demonstrieren, «absurd» genannt. Absurdes Theater, das war ein Theater jenseits der Gesetze des Wirklichen. Heute, wo wir etwas selbstverständlicher und unerschrockener von den in der Tat absurden Kapriolen des Unbewussten wissen, kommt uns die Beckettsche Psychologie wie der schiere Realismus vor. Wir verstehen mühelos. Estragon und Vladimir fühlen und denken wie wir, das heisst, sie werden gedacht und gefühlt. Wie wir. Sie sind Marionetten und hampeln an Fäden herum, die vom Unbewussten gezogen werden. Beckett ist Čechov nach Freud, auch wenn oder gerade weil er Čechovs Methode auf den Kopf stellt. Psychologie da zu verweigern scheint, wo Čechov schier unfassbar differenziert ist. Seine besten Werke haben, wie die Čechovs, jene Aura des Notwendigen, das alle grosse Literatur auszeichnet. Man widerspricht einem Baum nicht, einem Regenguss, einem Berg. Man widerspricht weder «Warten auf Godot» noch «Onkel Wanja».

Viele gelangen durch ihr Leiden zu Texten von einer Tiefe, die ohne einen so heftig wirksamen Schmerz-Kern nicht geschrieben worden wären. Bei manchen mag die geglückte Formulierung des Bedrohlichen sogar zu einer Art «Heilung» – ich spreche mit Anführungszeichen – führen. Man erkennt die Lösung eines Problems bekanntlich am Verschwinden dieses Problems, und manche Bedrängnis wird in einem Schreibleben vielleicht genau durch das Schreiben überwunden. Den

Glücklichen mag das gelingen. Trotzdem würde ich das Schreiben als Therapie niemandem empfehlen. Viele nämlich, insbesondere wenn die Jahre vorübergehen und die ursprünglich so überreichen Kräfte zu schwinden beginnen, schaffen es nicht mehr, ihrem Schmerz wuchtig und aggressiv entgegen zu treten, mit jener Mischung aus entschlossener Konfrontation und klarer Distanz, die seine Formulierung möglich macht. Sie zeigen die verschiedensten Reaktionen; auch in der Niederlage führt nicht *ein* Weg aus Rom heraus, und es ist ein anderer als der, der einst nach Rom *hinein* geführt hat. Manche gehen dem Schmerz schreibend aus dem Weg, indem sie sich nur noch im Harmlosen aufhalten, plappernd, mit den reichen Techniken, die sie sich im Lauf ihres Schreiblebens angeeignet haben. Andere tun als ob, formulieren einen Schmerz und sind doch weit neben dem ihren. Viele ziehen sich in die Ironie zurück. Die radikalste Reaktion ist das Verstummen, und tatsächlich lernten viele gerade der Grossen schmerzlich lange Perioden des Stummseins kennen, und manche hörten ganz mit dem Schreiben auf, weil es sich irgendwann als der falsche oder nicht mehr begehbbare Weg erwies. Goethe, der doch immer noch lieber von den Konturen der Wolken oder der Form von Blütenblättern schrieb als gar nichts, hatte dennoch lange Jahre des Schweigens. Schiller, Lenau, Kleist, Stifter. Gottfried Keller. Beckett – ein Alberto Giacometti der Literatur – stammelte immer kürzere Sätze. Auch Shakespeare hörte plötzlich auf, nach einer Apotheose der Gefühlsstürme, die er zu Recht «The Tempest» genannt hatte – und zog sich nach Stratford-upon-Avon zurück. Die am auffälligsten Verstummten, die ich kenne, sind aber Arthur Rimbaud – von dem Henry Miller, der sich in dieser Frage auskannte, sagte, er sei der «unglücklichste Mensch, der je gelebt» habe – und Robert Walser. Rimbaud hörte im Alter von zwanzig Jahren mit dem Dichten auf und schrieb dann in den ihm verbleibenden siebzehn Jahren nicht nur kein literarisches Wort mehr, sondern äusserte sich nie mehr – nie tatsächlich im Sinne von *nie* – zu irgendeiner ästhetischen Frage. Nur noch Alltag und seine Probleme als Handelsmann, und ich muss zugeben, dass mich, ihrer Radikalität wegen, die Zeit seines Schweigens da unten in der Gluthölle von Aden genauso fasziniert wie die seines Dichtens. – Robert Walser verbrachte bekanntlich 28 Jahre in psychiatrischen Anstalten, in der Berner Waldau zuerst, dann, die weit grössere Zeit, in Herisau. In der Waldau schrieb er noch ein bisschen – er sah seinen Aufenthalt noch als provisorisch an –, in Herisau dann radikal nichts mehr.

Es gibt einen Traum, den viele Schreiber kennen: einen Text schreiben zu können, der *nichts* bedeutet. So wie Musik nichts bedeutet und direkt und ungefiltert zu unsern Sinnen und Gefühlen spricht. Zu unserm Unbewussten. Das Einzigartige an der Literatur scheint vielen – zuweilen auch mir – auch ihre Achillesferse zu sein: dass die Sprache, aus der sie gemacht ist, unausweichlich etwas *bedeutet*. Das wäre dann nicht nur ihre Qualität, das wäre auch ihre Begrenzung. Flaubert hat den Traum, glaube ich, einen Text über Nichts schreiben zu können, am deutlichsten formuliert, und Robert Walser hat etwas Gleiches erhofft. Vielleicht aber täuschen wir alle uns ja – machen unsere Möglichkeiten einmal mehr kleiner als sie sind –, weil eine dichterisch aufgeladene Sprache eben durchaus mit dem Unbewussten zu sprechen vermag. Beim poetischen Schreiben gewinnen die Wörter eine schier erotische Aufladung, eine Hitze der Erregung, die sich dem empathischen Leser mitzuteilen vermag, ohne Umwege.

Wie dem auch sei: Die Abwehr des gefährlichen Schmerzes wird im Lauf der Jahre immer schwieriger, weil die Naivität und Arglosigkeit, die in den ersten Schriften noch liegen mögen, mit fortschreitendem Schreib-Alter schwinden. Der Dichter tappt ja nicht *nur* in den Nebeln seiner Ahnungslosigkeit herum und begreift sehr wohl einen Teil von dem, was er tut. Dieser Teil schmerzt schon; um so mehr der, für den man blind bleibt, den man aber mit den Wörtern dennoch aufstört. Wolfgang Hildesheimer kündigte einige Jahre vor seinem Tod geradezu programmatisch an, nie mehr

literarisch zu schreiben. Er zog sich in die Malerei zurück, arbeitete an seinen Collagen und begründete das ausdrücklich damit, dass diese Art von künstlerischer Tätigkeit ihm die Abwehr des unerträglich gewordenen Schmerzlichen erleichtere und, anders als die Wörter, die unzureichend verkrusteten Wunden nicht wieder aufrisse.

Auch Robert Walser schwieg, weil er die Dämonen in sich nicht mehr wecken wollte. Der grösste Irrtum der behandelnden Ärzte war, dass sie ihn zum Schreiben anhalten wollten und ihm dafür auch Privilegien eingeräumt hätten. Aber Robert Walser hörte just mit dem Schreiben auf, um gesund zu werden, und er wollte ein Leben wie alle andern haben. Das Schreiben war für ihn ein Ausdruck des Scheiterns, nicht der Gesundung.

Es gibt ein bewegendes Prosastück, das «Das letzte Prosastück» heisst und in dem Walser – vierzehn Jahre bevor er es dann wirklich tat – phantasierte, mit dem Schreiben aufzuhören. «Ich glaube», so endet der Text, «das beste wird sein, wenn ich mich in eine Ecke setze und still bin.» Sowieso war Walser ein Meister des Antizipierens. Er hat seine Zukunft früh vorausgeahnt, und sogar seinen Tod hat er, Jahre früher, detailgenau vorausbeschrieben: wie er, an einem Weihnachtstag, in den Schnee hinausgeht, und wie man ihn dann finden wird, auf dem Rücken liegend, den Hut neben sich. Genau so kam es dann. Am 25. Dezember 1956 ging Walser in den Schnee hinaus. Man fand ihn, auf dem Rücken liegend, den Hut neben sich.