慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Krankheit und Tod in Peter Härtlings Lebenslinie, Christa Wolfs Leibhaftig und Martin Walsers Angstblüte
Sub Title	ペーター・ヘルトゥリングの『生命線』とクリスタ・ヴォルフ『体感』とマルティン・ヴァルザーの『恐怖の華』における病と死
Author	Meuthen, Brigitte
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2011
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.47 (2011.) ,p.13- 30
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	小林邦夫教授 退職記念号 = Sonderheft für Prof. Kunio KOBAYASHI
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20110331-0013

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Krankheit und Tod in Peter Härtlings *Lebenslinie*, Christa Wolfs *Leibhaftig* und Martin Walsers *Angstblüte*

Brigitte MEUTHEN

Er wusste nur vom Tod, was alle wissen:
Dass er uns nimmt und in das Stumme stößt.
Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,
nein, leise aus seinen Augen ausgelöst
(…)
Da wurden ihm die Toten so bekannt,
als wäre er durch sie mit einem jeden ganz nah verwandt.[1)]

In *Tod der Geliebten* beschreibt Rilke den Tod des geliebten Menschen als Horizonterweiterung, als Tür zu einer anderen Welt, einer neuen Bewusstseinsdimension. Die literarische Auseinandersetzung Rilkes spart den Bereich ‚ante mortem' aus. Der Tod als ästhetisches Phänomen scheut nicht den Blick auf das Siechtum, den Verfall, in dem er sich ankündigt. Tod ist ‚Unschuld', in ihm verklärt sich das Leben. Es rückt in eine ‚andere Perspektive', in der es intensiver noch erlebt wird als im Moment seines tatsächlichen Verlaufs.

Rilke führt in seinem Gedicht nicht nur die Kommunikation mit der verstorbenen Geliebten fort, diese erweitert sich zu einem Dialog mit allen Toten. Tod wird – wie schon in Novalis *Hymnen an die Nacht* – als Erfahrungshorizont

1) Rainer Maria Rilke: Tod der Geliebten, in drs.: Neue Gedichte. Anderer Teil.

ewiger Liebe imaginiert. Rilke ist, als er dieses Gedicht schreibt, 33 Jahre alt, ein noch junger Mann, fern von Altersbeschwerden und körperlichen Verfallserscheinungen.

„Nur Alte sollen über das Alter reden dürfen“, fordert der 79 jährige Walser in einem seiner Interviews und lässt den Protagonisten seines 2006 erschienenen Romans *Angstblüte*[2)] in einem Brief an seine Frau schreiben: „Ich bin ein Simulant, ich simuliere Leben.“ Die Aussicht auf das Ende führt hier zwar nicht zu dem von Rilke beschriebenen Perspektivenwechsel, der in *Archaischer Torso* zu der Einsicht führt, dass man sein Leben ändern müsse, aber doch zu der Kunstproduktion rechtfertigenden Einsicht in die Notwenigkeit ‚Leben zu simulieren’, ja der Erkenntnis, dass Leben sich erst im Prozess seiner Simulation erfüllt. Doch erscheint die im Roman beschriebene Simulation abgeschmackt, wie das von verlaufender Schminke entstellte Gesicht Gustav Aschenbachs im Augenblick seines Todes am Strand in Venedig. Nichts als wiederholte Jugend, nichts als Rekapitulation eines Gewesenen, an dem die Erfahrung seiner Vergangenheit nichts ändert. Warum dann die Mühe seiner Beschreibung, die Mühe der mimetische Reproduktion?

Bereits 2002 haben die 73jährige Christa Wolf in *Leibhaftig*[3)] und 2005 der 77jährige Peter Härtling in *Die Lebenslinie*[4)] vergleichbare Grenzerfahrungen dargestellt. Alle drei Autoren sind im letzten Drittel ihres Lebens, alle suchen sie ein Resümee zu ziehen, suchen – das versteht sich, wenn man schreibt ja von selbst – nach einem Sinn (einer Bedeutung) dessen, was nun offensichtlich zum Abschluss kommt, und für alle drei gilt auch, dass auf

---

2) Martin Walser: Angstblüte. Roman, Reinbek bei Hamburg 2006. Im Folgenden zitiert im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚A’ und folgender Seitenzahl.

3) Christa Wolf: Leibhaftig. Erzählung, München 2002. Im Folgenden zitiert im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Lh’ und folgender Seitenzahl.

4) Peter Härtling: Die Lebenslinie. Eine Erfahrung, Köln 2005. Im Folgenden zitiert im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Ll’ und folgender Seitenzahl.

religiöse Deutungshorizonte verzichtet wird.

Das Motiv ‚Kampf mit dem Tod' findet sich bereits in Peter Härtlings autobiographischen Roman *Herzwand*. 2003 wird in dem Erinnerungsband *Leben lernen* auch schon die existentielle Frage gestellt: „Habe ich leben gelernt? Wie viel? Was habe ich mir aufgehoben?" Diese Fragen haben für das Verständnis der hier behandelten drei Werke Schlüsselfunktion.

Härtlings *Lebenslinie* ist sicherlich der unpretentiöseste und konventionellste Versuch, zu einer Antwort zu kommen. Keine fiktionale Erzählung, fast chronologischer Bericht, klar und ungeschützt wie das Herz auf dem OP-Tisch liegt das Beschriebene dem Leser vor Augen: der Kampf der Notärzte mit Zeit und widrigen Umständen, die Maßnahmen in der Klinik, die Nachbehandlung und Rehabilitation. Nichts verläuft außergewöhnlich. Beschrieben wird eine Praxis, wie sie tagtäglich in allen Krankenhäusern zu beobachten ist. Was für das betroffene Individuum von maximaler Bedeutung ist, stellt sich, distanziert betrachtet, als Banalität dar.

Das der Erzählung vorangesellte Motto lautet: „Der Tod beugt sich / über mich, eine Schachaufgabe. / Und hat die Lösung." Lösung bedeutet hier mehr als Auflösung. Es geht um die Bewältigung eines Problems. Doch worin besteht dieses Problem? Von einem Schachspiel ist die Rede. Wer Schach spielt, will gewinnen. Wer aber ist der Gegner im Spiel des Lebens? Ist es am Ende das Leben selbst? Denn es ist ja der Tod, der zur Hilfe kommt: ein Tod, der in der Gestalt eines Ratgebers und Strategen daherkommt – im Getümmel einer Schlacht, deren Ausgang von Anfang an gewiss ist: deren Gewinn allein in der Akzeptanz der Niederlage besteht. Diese Einsicht muss das kluge Spiel herbeiführen.

Im Spannungsfeld von Leben und Tod zappelt das erzählende Ich. Der Modus, in dem seine Erzählung sich realisiert, wird bestimmt als der des

‚geklemmten Konjunktivs’:

> Die Gespräche am Tisch morgens, mittags und abends, wiederholen sich, unversehens werfen die Zukunftsängste einen Schatten, sechs Wochen hier und die lange Zeit in der Klinik jenseits des Bewusstseins. Der zwischen Tod und Leben geklemmte Konjunktiv. Alles wiederholt sich, die sogenannten Anwendungen. Die wunderbaren Entspannungsübungen nach dem Essen, der Spaziergang über die Gänsewiese zum See. Die Wiederholung wird zur Therapie. (Ll,16)

Das nach Klinikaufenthalt und Bewusstseinsverlust Erlebte ist nichts anderes als Wiederholung eines bereits Gewesenen. Und doch werfen die inzwischen etablierten Zukunftsängste einen Schatten, der sich in der Druckerschwärze des Buchs, das wir vor Augen haben, materialisiert, und in dem das Wiederholte doch irgendwie ‚anders’ wahrgenommen wird: in dessen Horizont sich der Spaziergang über die Gänsewiese mit einer Bedeutung auflädt, die nicht zu benennen ist. Dieser Vorgang wird im Folgenden genau beschrieben:

> Hier, auf dem kleinen Balkon meines Zimmers lerne ich, wie ich mich schauend von mir entferne. Ich hole eine Graugans in meinen Blick, fixiere sie, bis sie sich nicht mehr rührt, zum Bild wird, sich nicht aus dem von mir gezogenen Rahmen hinauswagt und ich mich nicht mehr traue, den Blick von ihr zu lassen. (Ll,17)

Im Prozess der Bedeutungskonstitution verlieren sich sowohl der Betrachter als auch das Betrachtende. Das Ich entfernt sich von sich selbst, gibt sich, wie es in rhetorischer Tradition heißt, der Sprache hin, und die Gans erstarrt zum Bild. Der Tod triumphiert scheinbar, und doch bedeutet die erstarrte Form das Leben. Nicht in der Form einer Metapher oder einer Allegorie: denn um nichts einer Gans Ähnliches geht es oder um etwas, wofür die Gans in einer bestimmten kulturellen Tradition als Sinnbild steht, sondern um eine Bedeutung, die so evident wie

unbenennbar ist.

Bezeichnenderweise folgt der idyllischen Vision dieser Balkonszene eine ernüchternde Erinnerung an den Ausbruch des ersten Golfkriegs:

> Als der erste Golfkrieg begann, lag ich in der Augenklinik mit einer Operation am grauen Star. Im Aufenthaltsraum sammelte sich ein Rudel Einäugiger vor dem Fernsehapparat, begleitete lauthals den elektronischen Krieg. Ich bat den Oberarzt, den Krieg verlassen zu dürfen. Er ließ mich ziehen.“ (Ll,17f.)

Der Blick auf das im Fernsehbericht gezeigte kriegerische Geschehen scheint ‚realer’ als der auf die Gänsewiese. Der Oberarzt aber, der den Erzähler vom grauen Star befreit, entlässt ihn aus dieser Wirklichkeit des Todes, ermöglicht ihm eine andere Sicht der Dinge: den kurzen Moment des Innehaltens (der ‚Kontemplation’) im Kampf aller gegen alle, den ästhetische Anschauung, wie Schopenhauer sagt, ermöglicht.

Das nach der erfolgreichen Herzoperation ausgesprochene „Du bist davongekommen“ wird am Ende dieser Überlegungen durch den Zusatz relativiert „rede ich mir ein, angespornt“ von dem auf dem Balkon Erlebten. Härtlings Romans zeichnet ein pessimistisches Bild der Welt. Er steht in der Tradition des modernen Nihilismus. Dieses Bild ist geprägt von Krieg, Leid und sinnlosem Kampf. Und doch erscheint der beschriebene Alltag, die Rede über die Kinder, über die geplante Amerikareise, über Lesungen und Geburtstagsfeiern in der Form der Gespräche, in der sie sich realisiert, alles andere als banal oder sinnlos. Sie ist mehr als Ablenkungsmanöver in einem Leben, in dem der Tod triumphiert.

Der Text, den wir vor Augen haben, und der Sinn, den er erzeugt, erscheinen als Produkte ‚eigentlich’ sinnloser lebensverlängernder Maßnahmen. Die Sprachfunktion spiegelt sich in dieser Vorstellung selbst. Ein an sich

sinnloses Schema treibt Sinn hervor. Bei Nietzsche führen diese Überlegungen schon zu der Vorstellung von der Lüge als dem Quell der Wahrheit.

In einem Gespräch mit Canetti definiert Härtling den Unterschied zwischen Sterben und Tod als den zwischen Prozess und Ereignis. Canetti korrigiert ihn:

> Nein, nicht das Ereignis, das Urteil. Leben und Sterben sehe er als einen ununterbrochenen Prozess, der mit einem Urteil – wessen Urteil? – abgeschlossen werde. Canetti nannte plötzlich und sehr heftig diese metaphorischen Versuche ausgesprochen albern. (Ll,70)

Härtling kommentiert Canettis Reaktion nicht. Doch lassen Canettis Worte aufhorchen. Weniger die wohl von Kafka inspirierte Sicht auf das Leben – die Vorstellung seiner Bestimmtheit durch ein uneinsichtiges Gesetz, das die Strafe rechtfertigt – als die Disqualifikation aller Versuche, dieser Problematik metaphorisch beizukommen. Keine ‚uneigentliche Aussage' steht hier für etwas ‚eigentlich Gemeintes'. Kurz vor Ende des Romans bemerkt Härtling anlässlich der Grabumbettung seines Vaters: „Sein Grab hat keinen Grund. Das offene Grab erspart es mir, Drinnen und Draußen für meinen Vater und für mich zu definieren." (Ll,108) Die Bedeutung, um derentwillen erzählt wird, entgeht, wie gesagt positiver Bestimmung. Sie ist offen, ja abgründig wie das Grab, in das uns der sie hervortreibende Tod bringt.

Die Beschreibung der Fahrt am nächsten Tag mit Freunden zum Kloster Melk verdeutlicht, was das Bild des offenen Grabs, das in christlicher Tradition ja für den überwunden Tod steht, hier bedeutet. Der Weg vom Museum zur Bibliothek führt über eine Terrasse, die „mit königlichem Schwung dem Betrachter die Landschaft schenkt." In Streifen wandert Licht über das Donautal. Dem ‚himmlischen Rhythmus folgend, sinkt es, so wird gesagt, in den Schatten. Aus dem Innern der Klosterkirche ertönt Musik: das ‚Et incarnatus est" aus

der Es-Dur Messe von Schubert. Härtling nennt diese Musik das „Wiegenlied der Unendlichkeit“. Man mag hier einen religiösen Horizont angedeutet sehen. Aber man kann die Szene auch anders verstehen, im schopenhauerschen Sinne beispielsweise, der die Musik als unmittelbaren Erfahrungshorizont eines die Welt bewegenden dunklen Willens deutet und so das Nietzschesche Kunstkonzept vorbereitet. Auch an den im Wahnsinn endenden Schumann wird erinnert, der, bevor er in die Endenicher Anstalt eingeliefert wurde, auf einen Zettel schrieb: „Ich habe aufgehört“, und diese Notiz zwischen seinen Noten deponierte. Härtling kommentiert sie so:

> Es ist eine Absage an jegliche Bewegung. An den Atem, an die Phantasie, an das Leben. Die Musik, die den drei Wörtern folgt, und ihnen antwortet, kennt keine Pausen, kein Metrum. Er nennt die Klavierstücke, die paradoxe Situation ausspielend: ‚Gesänge der Frühe’. Gesänge, die ihre Melodie vergessen haben. (Ll,64)

Dieser Interpretation entspricht auch der Titel der Erzählung ‚Lebenslinie’. Handelt es sich bei dieser Linie um eine Gerade? Wohl kaum. Eine Gerade ist, geometrisch betrachtet, eine unendlich lange, unendlich dünne Linie. Ein Ding ohne innere Eigenschaften. Nur durch den Bezug auf andere Geraden, Ebenen und Punkte gewinnt sie Bedeutung. Eher haben wir sie uns als Wellenlinie vorzustellen, so wie sie auf den die Lebensfunktionen überwachenden Apparaturen der kardiologischen Intensivstation erscheint.

Auch in Christa Wolfs Roman *Leibhaftig* wird die Protagonistin aufgrund eines lebensbedrohenden Herzrasens mit dem Rettungswagen ins Krankenhaus gebracht und dort mehrfach operiert. Genau wie bei Härtling ist von diesem Moment an das Fühlen, Denken und Handeln durch die Krankheit, die körperliche Schwäche bestimmt. Beide Romane lassen sich als Intimberichte

lesen, doch suchen sie den individuellen Bedeutungshorizont zu sprengen. Bei Christa Wolf ist dieses Bemühen besonders auffällig. Die individuelle Malaise wird zum Bild für die gesellschaftliche der untergehenden DDR.

Schon der Titel beinhaltet ein Versprechen. ‚Leibhaftig' assoziiert, vor allem wenn man eine materialistische Perspektive anlegt, ‚wahrhaftig'. Das oft mit dem Teufel in Verbindung gebrachte Wort hat zwei Bedeutungen: 1. dass jemand oder etwas körperlich direkt vorhanden ist, und 2. dass man sich jemanden oder etwas ganz genau vorstellen kann. Man kann die Bedeutung des Titels so verstehen, dass Christa Wolf die Krankheit des von ihr immer verteidigten Staates gleichsam am eigenen Leib erfährt. Aber diese Deutung ist keineswegs alternativlos. Der Titel besteht aus einem Partizipialadjektiv, das im Gegensatz zum Adjektiv einen einmaligen Zustand ausdrückt. Weniger ein Thema als eine Haltung ist zum Ausdruck gebracht: ‚Ich schreibe rückhaltlos offen, ich beschönige nichts.' In *Leibhaftig* hält sich die Ich-Erzählerin – wenn auch nur kurzfristig – den Spiegel vor das Gesicht, ungeschminkt und scheinbar unvorbereitet. Was aber in diesem Spiegel sichtbar wird, ist etwas der Protagonisten Zugestoßenes, ihr Widerfahrenes, nicht etwas von ihr selbst in die Wege Geleitetes. Auffällig ist, im Vergleich mit Härtling, der passivische Charakter dieser Haltung. Der Aspekt des Erleidens steht im Vordergrund.

Der Transport ins Krankenhaus wird als Hadesfahrt imaginiert und lässt die Protagonistin erst einmal verstummen.

> Dieses Auf- und Abtauchen des Bewusstseins in einer sagenhaften Urflut. Inselhaft das Gedächtnis. Wohin es sie jetzt treibt, dahin reichen die Worte nicht, das soll einer ihrer letzten Gedanken sein. Lh,5)

Schon im Eingangskapitel – betitelt, wie der Roman selbst, mit einer Partizipialkonstruktion: in diesem Falle ‚Verletzt' – wird der persönliche Lebenskreis als universeller vorgestellt. Zugleich aber wird der Wahrhaftigkeitsanspruch durch

das Eingeständnis der Inselhaftigkeit des Erinnerten relativiert. Hinzu kommt ein dritter Gesichtspunkt:

> Es klagt. In ihr, um sie. Niemand da, der die Klage annehmen könnte. Nur die Flut und der Geist über den Wassern. Seltsame Vorstellung. (Lh,5)

Verwiesen ist hier auf ein Goethe-Gedicht. Literatur erscheint als Mittler zwischen der subjektiven Position und ihrem Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Der über den Wassern schwebende Geist ist nach alttestamentlicher Vorstellung Gott – und zwar Gott als das Wort. Wolf benutzt den Singular, sie spricht nicht von ‚seltsamen Vorstellungen', sondern ‚einer seltsamen Vorstellung'. Sie fragt nicht, hinterfragt nicht, sondern stellt überrascht fest: hinter dem Wort, hinter der Sprache gibt es die Sprache als Schweigen, als Metapher eines von ihr nicht religiös bestimmten, sondern nur als dunkle Macht imaginierten Absoluten, begriffen als das Ziel der Hadesfahrt, und vorgestellt als etwas der Banalität höflicher Rede, der ‚dicken lahmen Zunge', Enthobenes.

Hinter den ‚lästigen Stimmen' einer teilweise schon verdrängten Vergangenheit erhebt sich die Stille. Die Fahrt ins Schweigen gestaltet sich als eine Fahrt durch viele Innenräume. Sie wird zum Versuch, das Leben, das eigene – und d.h. bei Wolf immer auch: das Leben in der Gesellschaft sowie das der Gesellschaft selbst – zu verstehen. Härtlings Frage ‚Habe ich Leben gelebt?' wird bei Wolf so nicht gestellt. Sie stellt sich hier nur als Frage nach der Reaktion auf historische, soziale und politische Lebensumstände. Zur Bezeichnung dieser Grundhaltung findet sich im Roman das Bild des Warteraums. Solange gesprochen wird, befindet der Mensch sich in einer „Art Warteraum, unruhig, zugig", denn, so zitiert Wolf Goethe, „des Menschen Leben gleicht dem Wasser" (Lh,6), eine schwer verständliche Aussage in Verbindung mit der Metapher des Warteraums. Ist letztere nur eine Reminiszenz an Kafkasche und Beckettsche Bildwelten oder deutet sich hier eine originäre Position Wolfs an? Dem

Wartenden und dem (im Wasser) Treibenden ist gemeinsam das Ausgeliefert-Sein und die Unfähigkeit, aus eigener Kraft die Situation zu gestalten. Beide bestimmen nicht, sondern werden bestimmt. Im gefluteten Warteraum, von dem hier die Rede ist, ist der Zeitpunkt, an dem das Warten ein Ende findet, nicht ausmachbar. Es schwindet die Möglichkeit der Bestimmung von oben und unten, vorne und hinten. Die Bedeutungsebenen lösen sich auf. Wahrheit und Lüge werden ununterscheidbar.

Wie aber verträgt sich das mit der im Titel angezeigten ‚Leibhaftigkeit' der Erfahrung. Da ist einerseits der körperliche Schmerz, in dem auch selbst nicht erlebtes historisches Leid (zurückverfolgt über die Greuel der Nazi-Zeit hinaus bis hin zu denen des Dreißigjährigen Kriegs und der Bauernkriege) unmittelbar verspürt wird, und da ist andererseits die Frage: Wie habe ich sprachlich auf Menschen und Ereignisse reagiert? Wie und warum habe ich auch dort gesprochen, wo die Zunge schwer wurde? Wolf geht dieser Frage in ihrer Erzählung nach. Von einem ersten Zusammenbruch wird berichtet. Er ereignete sich vor einer wichtigen Filmvorführung. Es ging um die Zulassung der Verfilmung ihres ersten Romans *Der geteilte Himmel* durch die zuständigen Behörden. Der Kreislauf versagte, der Herzschlag ‚entgleiste'. Christa Wolf begibt sich zum ersten Mal in die Hände von Ärzten und die ihres langjährigen Freundes Lothar, der ihr mehrfach versichert: „Wie schaffen das schon alleine, das wäre ja noch schöner." (Lh,9) Welch seltsamer Trost. Nicht nur das Ich ist alleine, sondern auch das Wir. Oder meint ‚alleine' hier einfach nur salopp formuliert ‚ohne dich'?

Die zweite Interpretationsmöglichkeit erscheint nicht nur angesichts von Christa Wolfs Sprachvirtuosität absurd, sondern auch im Rahmen des Gesamttextes. Kaschiert wird durch den – anscheinend en passant – ausgesprochenen Satz die Erkenntnis von der Einsamkeit des Individuums in der Gesellschaft – gerade auch in einer Gesellschaft, die sich mit ihrer sozialen

Kompetenz rechtfertigt. Nicht zufällig hängt sich der sich dieser Gesellschaft verschreibende Urban am Ende in einem entlegenen Wäldchen auf. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb ‚kichert es tief in ihr oder jemand mit ihr über sie' (Lh,9).

Der erste Herzanfall wird aus der Perspektive des letzten als unerwarteter, als unschuldiger, als unverfälschter (Lh,11) charakterisiert. Wolf schreibt dazu:

> Ich hatte damals keine Ahnung, was es bedeutete, wenn er sich hartnäckig über eine, dann über noch eine Stunde hinzog, bis die Ärztin zur Apotheke nach dem stärkeren Mittel schickte, das sie nicht vorrätig hatte. (Lh,11f.)

Ahnungslosigkeit und Unschuld begleiten Härtlings und Wolfs Herzbeschwerden. Hilfe erfahren beide durch Institutionen, deren Qualifikationen durch die erste Prüfung infrage gestellt werden. Bei Härtling wird dieses Versagen auf individuelle Schwächen zurückgeführt, die für die eigene Lebenseinstellung bedeutungslos sind. Bei Wolf decken die Erkrankung und die Schwierigkeit ihrer Behandlung grundlegende Systemfehler auf, die die eigene Existenz nicht nur funktional, sondern auch auf der Bedeutungsebene infrage stellen. Das Mittel, mit dem die Patientin am Ende gerettet wird, muss aus dem kapitalistischen Ausland besorgt werden.

Kurz vor Ende des Romans und der Überwindung der Krankheit, sozusagen im Rekonvalenszensstadium, findet sich ein letzter aufschlussreicher Dialog in platonischer Manier. Die Protagonistin unterhält sich mit der Anästhesieärztin Cora Bachmann, einem Wesen aus einer anderen Welt, ein weiblicher Cicerone, der sie in ihren Träumen und Halluzinationen ständig begleitet. Unter Bezug auf den Orpheus-Mythos fragt Wolf nach dem Grund für Eurydikes Rückkehr in die Unterwelt. Bachmann antwortet, wie es der Mythos vorschreibt, „weil Orpheus sich nicht beherrschen kann und sich nach ihr

umblickt“. Sie bemerkt dazu: „Finden Sie es nicht weise, dass der Lebende nicht in die Augen der Toten blicken soll?“ und beantwortet die folgende Frage Wolfs, warum er das denn nicht solle, mit der nur schwer verständlichen Feststellung: „Weil dieser Blick ihn zum Leben unfähig machen könnte.“ (Lh,179). Wolf versteht das folgendermaßen: „Sie meinen, das Totenreich könnte ihm verlockend erscheinen?“ Bachmann aber zieht auch eine andere Deutungsmöglichkeit in Betracht:

> Oder das Reich von uns Lebenden könnte ihn abstoßen. Ich habe Sie beobachtet. Ich habe Ihnen zugehört, manchmal auch, wenn Sie schliefen. Sie waren in merkwürdigen Gefilden unterwegs. (Lh,179)

Cora geht, und Wolf sieht sich vor die Frage gestellt, ob sie wirklich wieder im Leben angekommen sei, oder ob sie das überhaupt wolle, ob sie sich dazu überreden könne, die ‚Speise des Lebens wieder schmackhaft zu finden’.

Erinnert wird in diesem Zusammenhang an einen alten Kinderspruch: „Löffel um Löffel. Kinderbrei.“ Die verlorene Unschuld. Wolf kocht, um in ihrer Metaphorik zu bleiben, nicht selber. Wie einem Kind wird ihr das Essen löffelweise in den Mund geschoben. Die Frage, ob es schmeckt, lässt sich nicht objektiv beantworten. Das Kind isst, auch wenn es ihm nicht schmeckt, für andere.

Wolf schmeckt ihr Mahl wohl nicht. Die Frage aber bleibt offen, ob sie sich dazu überreden kann, die Speise des Lebens schmackhaft zu finden. Zynisch lässt sich das Problem nicht bewältigen. Ihr Freund Urban, der das versuchte, endet ja im Freitod.

Auch in Martin Walsers Roman *Angstblüte* ist der Titel Programm. Von Angstblüten spricht man, wenn Pflanzen kurz vor dem Eingehen noch einmal ihre ganze Pracht entfalten. Dem entspricht in etwa der Vergleich, den

eine Romanfigur zwischen dem Protagonisten des Romans, Karl von Kahn, und den Erbsenblattläusen herstellt: „Die schütten in Gefahrensituationen einen Geruchsstoff aus, der ihrem Nachwuchs Flügel verleiht.“ Es geht an dieser Stelle um Kahns Behauptung, „was ihm Angst einjagen soll, beflügelt ihn. Immer, wenn er zusammenbrechen sollte, blüht er auf.“ (A,414) Ein Mann wie Karl von Kahn bedarf des Risikos, der Gefahr und des Scheins. Es ist dies aber nicht der schöne Schein der Kunst, denn aus der (in *Angstblüte* als Münchener ‚In-Szene’ dargestellten) Künstlerfraktion weiß er sich ausgeschlossen, sondern der Schein des Geldes, die Illusion, die Reichtum zu schaffen vermag. Auch dieser Gedanke schwingt im Titel mit. Der zweite Teil des Kompositums wird nicht nur in der Botanik, sondern auch in der Wirtschaft benutzt: dort bedeutet er schlicht Falschgeld. Denkt man in diesem Zusammenhang an die eingangs bereits zitierte Aussage Karl von Kahns „ich bin ein Simulant, ich simuliere Leben“ und an seinen Vergleich des Alters mit einem Leben in großer Höhe, so lässt sich ein erster Deutungsansatz des Romans wagen: Walser stellt nicht die existenzielle Frage, die bei Härtling ‚Habe ich Leben gelebt?’ lautet und bei Christa Wolf ‚Wie habe ich auf Leben reagiert und wie werde ich auf Leben reagieren?’. Anhand seines Antihelden Karl von Kahn versucht Walser eine Beantwortung der Frage ‚Wie simuliere ich Leben?’ oder ‚Wie designe ich mein Leben?’

Denkhorizont seines Romans ist weder das hergebracht bürgerliche Weltbild Härtlings noch das sozialistische Christa Wolfs, sondern ein modern kapitalistisches. Karl von Kahn ist Anlageberater, Geld vermehren ist sein Beruf.

> Wie dem Maler die Welt zu einem Andrang von Motiven wird, so boten sich ihm, wo er hinkam, Möglichkeiten an, Geld zu vermehren. Er hatte allerdings gelernt, seine Freude am Geldvermehren keinen Menschen merken zu lassen, oder, wenn das, weil die Freude ihn einmal hinriss, nicht gelang, sie wenigstens zu bemänteln. (A,121f.)

Man mag hier an den unangefochtenen Meister des ‚Geld für Geld'-Verdienens, Dagobert Duck, denken. Lange bevor Begriffe wie New Economy und Shareholder's Value in Jedermanns Bewusstsein waren, badete Dagobert schon in seinem Geld – und das nicht nur im metaphorischen Sinne. Karl von Kahn fällt aber hinter Dagobert Duck zurück. Trotz aller Dementis – er strebt nach Geld keineswegs nur um des Geldes willen. Zwar ist Geld, so banal das auch klingt, unabdingbare Voraussetzung für ein lebenswertes Leben, ist Garant für Macht, Ansehen und Erfolg, sowohl im Beruf als auch auf sexuellem Gebiet, doch als primäres Lebensmotiv ist es weder gesellschaftlich anerkannt, noch erscheint es ihm selbst als solches akzeptabel.

Entsprechend beginnt *Angstblüte* nicht wie die Romane von Härtling und Wolf mit der Darstellung einer lebensbedrohlichen Situation des Protagonisten. Die Eingangsstimmung ist nicht durch Todesängste bestimmt, sondern durch ein Telefonat aus dem Krankenhaus von Gundi, der Frau seines besten Freundes. Karl von Kahn gibt sich als ein vitaler Mittvierziger. Tatsächlich ist er über 70. Denn:

> Karl von Kuhn und seine Kunden sind für das Lebendige, Zins und Zinseszins. Verbrauch ist banal. Das Leben will die Wieder- und Wieder- und Wiederanlage des Erworbenen. (A,24).

Dem Auf und Ab der Börse entspricht das menschliche Leben, in dem Alter keine Rolle mehr spielt: Geburt und Tod werden verstanden als ein ewiger Kreislauf von Gewinn und Verlust. Siege und Niederlagen bedürfen keiner philosophischen Rechtfertigungen mehr, menschliche Aktionen und Reaktionen lassen sich an Börsenkursen ablesen und anhand dieser erklären.

Entsprechend gut geht es Karl von Kahn – trotz des beunruhigenden Inhalts des Telefonats, mit dem die Romanhandlung einsetzt. Sein Freund Diego, ein Kunsthändler, der eigentlich Lambert heißt, so aber nicht genannt werden

will, befindet sich nach unerklärlichen Lähmungserscheinungen im Schwabinger Krankenhaus. Kahn besucht ihn dort, unterschreibt auf seine Bitten hin einen Kaufvertrag, der Diego, wie er im Nachhinein erfährt, vor dem finanziellen Ruin rettet. Und – wen wundert's? – am nächsten Tag ist Diego wieder gesund.

Diego, dem Repräsentanten der Künstlerfraktion, drohte das Ende. Bedroht war sein Geschäft auf der Brienner Strasse, sein Bonsai-Schloss genanntes Ladenlokal sowie der in diesem befindliche, als ‚Herzkammer der Herzkammer' bezeichnete Sängersaal, in dem er seine besten Stücke ausstellte und zum Verkauf anbot.

Bis zum Herzversagen, so scheint es, war es nur noch ein kleiner Schritt. Drastische lebensverlängernde Hilfe war dringend vonnöten, der Helfer in der Person des Freundes schnell gefunden. Diego kann das Krankenhaus als Geheilter entlassen: Firma gerettet – Diego gesund.

Karl von Kahn macht sich nach dieser plötzlichen Genesung über Gundis und Diegos Verhältnis zu ihm Gedanken. Hat, und, wenn ja, warum hat ihn sein Freund betrogen? Oder führte die Angst vor dem finanziellen Ruin tatsächlich zu Lähmungserscheinungen? Obwohl Karl eher zur ersten Deutungsmöglichkeit der Geschehnisse neigt, kann er die zweite nicht ganz ausschließen. Letztlich erscheint es ihm aber auch unwichtig, denn schließlich geht es nicht um Moral, nicht um Freundschaft, nicht um Liebe, sondern um Geld. Ob der Schein Sein ist oder das Sein Schein, ist nicht von Belang.

Während sich Christa Wolfs Roman *Leibhaftig* auch als Reflexionsprozess über Liebe und Verrat, so wie sie sich im Verhältnis der Protagonistin zu ihrem Freund Lothar darstellen, lesen lässt, letztlich aber eine schlüssige Erklärung dafür schuldig bleibt, weshalb Lothar so geworden ist, wie er war, und was ihn in den Freitod getrieben hat, versteht Karl seinen Freund. Er akzeptiert Täuschung und Selbsttäuschung als Mittel zum Zweck, als Basis gesellschaftlichen und individuellen Lebens. Diese unterliegen keiner

moralischen Bewertung.

Diego wird gesund, weil er seine materiellen Interessen zu wahren vermag und weil Geld als Garant für Gesundheit ein so triviales Prinzip ist. Er geht das Risiko des Scheiterns, das mit einem ehrlichen Bekenntnis möglicherweise bestanden hätte, nicht ein. Lothar wählt den Freitod, weil er letztlich doch an Wahrheit und Moral glaubt. Dieser Glaube an Wahrheit und Moral findet sich in Walsers Roman nicht:

> Jeder Mensch ist bereit, sich die Welt schön reden zu lassen. Nicht nur bereit. Er ist dessen bedürftig. Man muss nur sich selber als ersten davon überzeugen, dass diese Welt die beste sei von allen, die möglich gewesen wären. Der Weltprozess entscheidet sich immer für das Bessere. Das Schlechtere unterbleibt. Jeder wird Zeuge, wie viel Schlechteres andauernd scheitert. Die Schlacht wird vom Besseren gewonnen. Das ist das tautologische Axiom. (A,27)

In der von Walser beschriebenen Gesellschaft – die der Münchener Schickeria – gibt es kaum moralisch empfindende und agierende Personen. Selbst Erewein, der Bruder Karls, der den Freitod wählt, denkt nicht moralisch. Und auch Karls Tochter Fanny, die mit Ehemann und Zwillingen auf einer Hühnerfarm lebt und versucht, blinde Hühner zu züchten, damit diese ihr Dasein in der Massenhaltung besser ertragen können, entspricht auf perfide Weise der Lebensmaxime ihres Vaters.

Komplizierter scheint Karls Verhältnis zu seiner zweiten Frau Helen, einer Psychotherapeutin mit Schwerpunkt Eheberatung und Traumanalyse. Helens Charakter und ihre Beziehung zu Karl bleiben auffällig unklar. In ihrer Funktion als Führerin Kahnscher Träume kann man sie mit Cora aus *Leibhaftig* vergleichen, ohne dass sie deren mythologische Qualitäten besäße. Helen lispelt, dennoch lässt sie sich von ihrem Mann bewundern. Sie scheint Geld zu verachten, und leitet den Sexualakt mit den Worten „Ich will ein Kind von dir“ ein. Dem Ritus entsprechend antwortet Karl: „Ich fühle mich geehrt.“ Helen

lässt sich als deformierte ‚schöne Seele' beschreiben, die scheinbar nur will, was sie soll, im Grunde aber, als Papas Liebling und reiche Erbin erzogen, immer nur ihren als Hilflosigkeit kaschierten Omnipotenzanspruch durchsetzt. Durch Kleidung und Gesten vermag sie Kahn ihre Stimmung mitzuteilen und so die von ihr gewünschten Reaktionen hervorzurufen. Walser beschreibt dies folgendermaßen:

> (…) ihre Lippen lagen so aufeinander, dass die Oberlippe besonders deutlich nach links und die Unterlippe nach rechts schauten. So deutlich überkreuzt, das hieß, sie war übermütig. Und das hieß bei Helen, Karl durfte sie an der Hand nehmen, sie zu sich herziehen und sein Kinn an ihren Haaren reiben, so fest wie er wollte. (A,154f.)

Helen symbolisiert neben der Geld- und Kunstfraktion eine dritte: die Geistesfraktion. Körperlichkeit, Sinnlichkeit, ja profanes Alltagsgeschehen sind ihr fremd. Leben, Krankheit und Tod sind für Helen literarische Phänomene. Das Leben ist für sie eine von ihr selbst geschriebene wissenschaftliche Abhandlung. Ihrem Mann Karl liest sie aus dieser vor. Seine Aufgabe erfüllt sich darin, ihr zuzuhören und alles nur gut zu finden. So auch folgende Stelle:

> Jeder Körper trachtet nach Unsterblichkeit. Das unüberschaubare Zusammenwirken aller körperlichen Systeme ist daran interessiert, dass es weitergeht. Weil wir vergessen haben, wovon wir bestimmt werden, hat sich die Kulturlegende eingebürgert, der Mensch als geistiges Wesen sei an der Unsterblichkeit interessiert. Dabei ist es der Hort des Lebens, der Körper, der überleben will. (A,155)

Treffender lässt sich die Maxime von *Angstblüte* nicht zusammenfassen. Die vierte Dimension erscheint aufgehoben, Zeit scheint nurmehr fassbar in der Frage nach dem richtigen Zeitpunkt, die Raumkonstituenten Länge, Breite und Höhe erscheinen als Zufallsprodukte. In dieser Beliebigkeit ist alles austauschbar.

Hinter den vordergründigen Interessen der verschiedenen Personen und Fraktionen eröffnet sich eine bodenlose Leere, ein Raum absoluter Sinnlosigkeit. Die Figurenkonstellationen erscheinen willkürlich und die Sprache als das Medium dieser Willkür.

Entsprechend ist die eingangs zitierte Aussage Walsers, dass nur Alte über das Alter reden dürfen, denn auch zu verstehen. Sie indiziert keine Position der Altersweisheit, sondern eine der verdrängten Zeitlichkeit, der verdrängten Reflexion über die Bedeutung von Krankheit und Tod für das Leben.